

Dostoiévski Artista

LEONID GROSSMAN

Tradução de
BORIS SCHNAIDERMAN



civilização
brasileira

Títulos do original russo:
— *do primeiro estudo:*
DOSTOIÉVSKI — KHUDÓJNIK
— *e do segundo:*
MATIERIÁLI K BIOGRÁFII F. M. DOSTOIÉVSKOVO
(DÁTI I DOKUMĚNTI)

Montagem de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Direitos para a língua portuguêsã adquiridos pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO
que se reserva a propriedade desta tradução

1967

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

romance-epopéia. O empreendimento ficou inacabado, devido à morte do autor, mas em muito êle já atingira os objetivos estabelecidos. Graças a um extraordinário ímpeto do pensamento e da vontade, Dostoiévski criou no fim de sua vida um romance monumental, do tipo da tragédia com coros, e que se tornou justamente o epílogo sintético e multívoco de tôda a sua obra tumultuosa.

Tais são as leis fundamentais de composição de Dostoiévski. Os princípios construtivos de "uma outra narrativa", da "passagem" musical ou do "contraponto"; o processo do "conclave", isto é, da subversão do argumento e das novas fronteiras do entrecho; o desfecho de *O inspetor-geral* ou a vergonha pública do vaidoso, com a ruína súbita de sua reputação social; a "maldita cornucópia", que descarrega num instante verdadeira montanha de tribulações sôbre a cabeça da personagem; o martirológio da personagem principal, segundo o modelo do folclore religioso, com a sua "andança pelos tormentos" e suas "paixões" hagiográficas; a "anedota ordinária", que se transfigura em alta tragédia; a confissão-acusação, o diálogo interior, as chaves bibliográficas, os torneios vocabulares, o manuscrito alheio, o paralelo literário, o comentário do autor, o *intermezzo* trágico, o sonho-novela, o debate-trilogia, a catástrofe final — eis os estímulos essenciais e processos de aguçamento que mais se percebem no complexo sistema estrutural dos famosos romances, e que correspondem plenamente à sua concepção e ao caráter de seu estilo.

III / O Método Criador

1

Segundo a sua orientação fundamental, Dostoiévski é um dos maiores realistas da literatura mundial. Êle deixou em sua obra uma série de exemplos de impressionante verdade artística, e que não se destinam a morrer. Êle mesmo sempre defendeu o seu direito ao título de escritor realista,

e desenvolveu um método criador destinado a refletir do modo mais completo e verídico o homem de seu tempo.

A complexidade e o contraditório da visão do mundo de Dostoiévski refletiram-se também no seu estilo. Quer êle mesmo, em declarações sôbre a sua poética, quer os seus maiores apreciadores e juizes, não cessaram de assinalar em suas obras outros traços, não raro condicionados pela educação romântica, que êle recebera na mocidade.

Isto já foi observado pela crítica no primeiro período de sua atividade literária. É bastante conhecida a luta de Bielínski pela manutenção de Dostoiévski nas posições da Escola Natural. Em 1849, P.V. Ánenkov chamou o autor de *O sósia* de fundador de uma nova corrente literária, criador do "gênero fantástico e sentimental de narrativa", no qual os escritores entregavam-se "sem olhar para trás, à própria fantasia, afastada de tôda realidade". Na opinião do crítico, devia-se narrar "uma história psicológica de loucura como uma catástrofe, que termine uma luta", e não como um fim em si⁷⁴.

Vinte anos depois, o poeta Maikov escrevia sôbre o romance *O idiota*, em carta ao autor: "Há um acúmulo tremendo de fôrça, lampejos geniais ... mas em tôda a ação *existe mais possibilidade e verossimilhança que verdade*". Há sôbre os heróis do romance "um brilho ainda que forte, mas fantástico e como que excepcional... Ocorre uma iluminação como a do "Último dia de Pompéia" — tudo é bom e curioso... porém distante"⁷⁵.

E já na fase final da atividade do romancista, N.K. Mikhailóvski escreveu: "... Por que o Sr. Dostoiévski não escreve um romance da vida européia nos Séculos XIV e XV?... Todos êsses flagelantes, demonomaniacos, licantropos, tôdas essas danças macabras, festins durante a peste⁷⁶, etc., todo êsse espantoso entretecer de egoísmo com

⁷⁴ P.V. Ánenkov. Notas sôbre a literatura russa no ano que passou. *Sovriemiénik* ("O contemporâneo" — N. do T.), I, 1849. Crítica e bibliografia, pág. 2.

⁷⁵ Cartas, II, pág. 419. L.G. "Último dia de Pompéia" é um quadro famoso de K. P. Briulóv. (N. do T.)

⁷⁶ A expressão é corrente na Rússia, devido à tradução pushkiniana de um trecho da tragédia *The city of the plague*, de John Wilson. — (N. do T.)

sentimento de pecado e ânsia de redenção — que tema generoso não seria para o Sr. Dostoiévski.”⁷⁷

Mas a unanimidade dos críticos não convencia o romancista. Ele nunca aceitou essas objeções e censuras. Incluindo-se na grande escola do romance realista russo, sublinhava ao mesmo tempo a peculiaridade e os problemas específicos do seu sistema, que o diferenciavam dos artistas da assimilação direta dos fatos da existência, e que não procuravam um aprofundamento e uma generalização do observado. O método de Dostoiévski procurava recriar do modo mais completo o real e autêntico, mas somente aquilo que decorre nas profundezas da consciência humana ou, mesmo, na região do subconsciente. É o realismo dos fatos complexos da consciência moral, dos argumentos paradoxais, dos caracteres incomuns, às vêzes criminosos ou possuídos de paixão maníaca, mas freqüentemente criadores e inspirados. Era justamente isso que êle tinha em vista, quando escreveu: “...aquilo que a maioria chama de quase fantástico e excepcional, constitui às vêzes para mim a própria essência do real”⁷⁸. Nessa formulação sem dúvida ressoou algo da estética idealista de Dostoiévski.

Pode-se concluir que êle tentava efetivar a liberdade do artista, no campo das suposições psicológicas e da penetração criadora no mundo das idéias e dos sentimentos de suas personagens. Neste plano, contrapunha seu método à descrição exterior de costumes, de Píssemki, e achava que o verdadeiro homem de seu tempo não estava mostrado em *Mil almas*, e sim em *O idiota*. Não era o homem de negócios Kalinovitch, mas o *iurodivi*⁷⁹ Mishkin.

Eis por que a forma habitual do romance realista não satisfazia Dostoiévski; êle procurava alargá-la, arrancar-se da sua moldura para espaços mais livres de experiência racional e de buscas espirituais. Daí a sua tendência de deixar as descrições empíricas pelas alturas dos cantos épicos, a “fisiologia” pela inspiração — embora tais tendências não raro levassem Dostoiévski a um isolamento em relação ao real, a

⁷⁷ N. Mikhailóvski. Notas literárias e periódicas. — *Otiétchestvienne zapiski* (“Anais pátrios”) — (N. do T.), 1873, N.º 2, págs. 315-316.

⁷⁸ Cartas, II, pág. 169.

⁷⁹ Termo com que na Rússia se designavam doentes mentais, aos quais o povo atribuía qualidades de videntes. (N. do T.)

uma arbitrariedade subjetiva e idealista de seu método criador, característica também dos seus heróis "pensadores", acompanhada habitualmente da falência dos planos criadores destes.

Mas o drama ia mais longe, arrastando o próprio artista. Às vezes, este conflito profundo não só do indivíduo com a sociedade, mas também da forma e do conteúdo, do estilo e do gênero, do poema e do romance, do fantástico e da realidade, refletia-se na unidade de toda a obra. Dostoiévski amava ternamente o seu "Idiota", mas reconhecia como não realizado o problema que nele formulara: "... não estou contente com o romance; ele não expressou sequer a décima parte daquilo que eu quis dizer, embora não o renege e ame até hoje o meu pensamento fracassado"⁸⁰ — escrevia ele em 25 de janeiro de 1869 a S. A. Ivanova. Ficara inatingida no romance a profunda concepção do "homem extraordinário", do Cristo moderno, do nôvo "Cavaleiro Pobre". A Petersburgo da década de 1860, cidade burguesa com seus financistas, portadores de ações, usurários, generais e damas-das-camélias, recriada no fundamental pelas tradições da "escola natural", não abria perspectivas suficientemente distantes e profundas para a materialização de alguém imbuído do ideal moral mais elevado. As contradições no destino e no caráter do príncipe Mishkin (um peregrino mendigo e sem abrigo certo, que se tornou milionário e bom partido) infringem a essência básica da "mais bela" dentre as pessoas. O mestre genial do romance não consegue sobrepujar até ao fim as grandes dificuldades do problema proposto e atingir em sua personagem principal a elevação e unidade do "poema" imortal de Cervantes, que o seduzia tanto com sua humanidade e sabedoria. Mas o "sentido mais elevado" de seu realismo, que não ficou materializado no príncipe Mishkin, é desvendado por Dostoiévski, com todo o vigor, nas lutas e correrias de sua "pecadora", que muito amou e que pagou com a vida o tumultuar de seus sentimentos, orientados para uma beleza espiritual sem mácula. No entanto, o autor de *O idiota* realmente não conseguiu recriar em seu romance os heróis autênticos de seu tempo, os "homens novos", lutadores e guias da geração jovem.

⁸⁰ Cartas, II, 160.

O método criador de Dostoiévski definia-se pelo movimento a partir dos fatos do cotidiano para os acontecimentos da vida espiritual, da realidade comum para o drama interior, da crônica de jornal para o mundo da arte, do "ensaio fisiológico" para o retrato psicológico. Esse difícil caminho foi compreendido desde cedo pelo jovem autor, em seus traços essenciais, e marcado com convicção desde a sua primeira novela.

2

"Passou a aparecer-me então uma outra história — lembrava Dostoiévski, vinte anos depois, o nascimento de sua obra literária — em certos desvãos escuros, certo coração titular⁸¹, um coração honesto e puro... e a seu lado certa menina triste, vítima de ofensa, e tôda essa história de ambos lacerou-me profundamente o coração" (XIII, 158-159).

Tem-se já aí, numa só frase, quase tôda a temática e todo o estilo de Dostoiévski, antes da catástrofe. O funcionário miúdo constitui personagem fundamental da Escola Natural, e está ligado às novelas de Petersburgo de Gógol. Mas o coração honesto e puro, nesse peito titular, mas a tristeza angustiante da menina ofendida, tudo isto já é um mundo interior do homem, conforme Bielínski definiria o romantismo, sublinhando nesse movimento, em primeiro lugar, a "vida secreta" da personalidade humana.

O tempo exigia o tipo cotidiano, prosaico, encontradiço. "O nosso herói predileto não é agora o poeta, o improvisador, o artista, mas sim o funcionário ou, talvez, o arrendatário de impostos, o usurário e, em geral, quem pode comprar" — escrevia justamente em 1845 o crítico do *Finski Viéstnik*⁸².

O estreante Dostoiévski levou em conta semelhantes exigências da época e colocou no centro de suas primeiras obras êsses homens de ação de seu tempo: funcionários, arrenda-

81 Isto é, de conselheiro-titular, um dos postos da complicada escala hierárquica do funcionalismo no regime czarista. (N. do T.)

82 *O mensageiro finlandês*. (N. do T.)

tários de impostos, avarentos, senhores de servos, e até alcoviteiras de Petersburgo. Mas, assim mesmo, êle não conseguiu afastar de todo as suas personagens prediletas: o poeta, o improvisador e o artista, isto é, "tôda espécie de Napoleões" (segundo a expressão de Bielinski). Daí procedem os seus sonhadores, que admiravam Púshkin e tinham sido os heróis amados pela geração anterior. Êles são necessários a Dostoiévski para o descobrimento e a expressão das suas mais secretas tendências como criador, e que irrompiam incoercíveis através do sistema da Escola Natural por êle aceito. Êles avançam com firmeza para o primeiro plano e ocultam com as suas imagens altivas e puras todos êsses burocratas insignificantes e o rebotalho moral da grande cidade. Uma onda de romantismo jorra como fonte, dos "ensaios fisiológicos" do jovem Dostoiévski.

Assim se estruturou o seu primeiro romance. Reproduziu-se nêle, com tôda a exatidão, o ambiente cotidiano e social em que se desenvolve o drama das personagens, íntimo e sem saída. A Petersburgo do reinado do Nicolau I é representada ali no espírito da Escola Natural: grandes prédios prêtos e enfumaçados, feixes de gás em meio à neblina, o cais escorregadio da Fontanka, com mulheres sujas que vendem maçãs apodrecidas e pão-de-ló molhado, a Rua Gorókhovaia⁸³, com lojas ricas e carruagens vistosas (um estudo à maneira de *A Avenida Niévski*)⁸⁴. Destacam-se naturezas-mortas peculiares e extra-estéticas do cotidiano da pequena burguesia pobre: uma escada suja atravancada de tralha e de bacias, e roupa pendurada, que espalha por todo o apartamento um cheiro tão podre e tão fortemente adocicado que "os canarinhos sempre morrem".

Mas aqui aparece também algo em que não pensaram Dal nem Grigoróvitch⁸⁵: a tragédia de um sentimento profundo, ferido e pisoteado pela vida. O problema fundamen-

⁸³ Rua das ervilhas. (N. do T.)

⁸⁴ *A Avenida Niévski* é um conto conhecido de Gógol. (N. do T.)

⁸⁵ Os escritores V. I. Dal (1801-1872) e D. V. Grigoróvitch (1822-1899), representantes típicos do chamado "ensaio fisiológico". O primeiro consagrou-se principalmente como dicionarista e coletor de provérbios, e o segundo escreveu também romances muito apreciados na época. (N. do T.)

tal de Dostoiévski consiste em mostrar a maneira pela qual a gente pobre está condenada a sofrer o amor. O terrível não são o uniforme⁸⁶ puído e os canarinhos que sufocam, o terrível é a asfixiante atmosfera social, em que a manifestação elevada da livre personalidade humana está condenada à morte. O *leitmotiv* da novela consiste na união espiritual de pessoas nobres e modestas, nas condições cruéis do regime social da época. A afeição mútua de Macar Diévushkin e Várenka Dobrossiélova está sujeita às provações de uma ordem implacável: a moça sonhadora, que foi vendida a um homem rico e sensual, é agora entregue para sempre, como propriedade irrestrita. À base de contradições sociais, desenvolve-se um agudo drama psicológico, que já prenuncia o futuro Dostoiévski.

E foi justamente isto o que constituiu a “palavra nova” do escritor principiante, e que impressionou tão profundamente os contemporâneos: a fôrça e o direito do sentimento, oprimido pela realidade, mas que conserva, mesmo sob o jugo de um regime despótico, o seu significado de algo que é o mais precioso na existência. Gógol ainda não dissera nada sobre isto. Era uma herança do pré-romantismo, nas formas novas da novela realista, era o *romance sentimental* (como chamaria em breve o próprio Dostoiévski as suas *Noites brancas*), mas desenvolvido sobre a base do terrível pauperismo de Petersburgo na década de 1840. E isto daria ensejo a alguns críticos de chamar a tendência do jovem autor de “naturalismo sentimental”.⁸⁷

Daí procede o estilo sentimental, que predomina na correspondência das personagens, com abundância de notas sinceras e epítetos carinhosos, com passagens líricas e paisagens elegíacas que adquirem por vêzes um colorido romântico acentuado. Tal é a paisagem do outono tardio, descrito por Várienka, quando “as árvores surgem na neblina, como gigantes, como espectros disformes e terríveis” (I, 80). Aí aparecem também o grito selvagem e penetrante das aves noturnas em vôo veloz, o uivar lastimoso do vento e alguém

⁸⁶ Os funcionários públicos russos usavam uniforme. (N. do T.)

⁸⁷ A palavra “naturalismo” é empregada aqui no sentido de Escola Natural. (N. do T.)

terrível que espia de um ôco de árvore e que murmura ameaças e horrores. E em casa ressoam os contos assustadores da anciã sôbre feiticeiros e defuntos e sonhos terríveis atormentam até ao amanhecer. Assim, irrompe através dos processos literários da Escola Natural o tom de balada de Jukóvski⁸⁸, a quem amava, tom êsse com o qual o jovem Dostoiévski tinha tanta afinidade. E em meio à novíssima "estatística" da cidade grande, surge a poesia peculiar dos horrores e pesadelos, que se aproxima do "romance gótico" ou "negro".

Eis por que nessa novela sôbre a pobreza da Capital formulam-se problemas completamente alheios aos autores dos "ensaios fisiológicos" da década de 1840. É o elevado patético moral da concepção, o tema da nobreza superior, da sinceridade extrema, do amor desinteressado, da perfeita imagem interior. Macar Diévushkin é o primeiro "homem extraordinário" de Dostoiévski, o seu primeiro "Cavaleiro Pobre". A exemplo do futuro Príncipe Míshkin, êle não é ridículo, mas trágico. É um espírito puro e altruísta, que se abrasa em amor e compaixão, mas está condenado a sucumbir, no mundo implacável que o rodeia, um mundo de coação e de venda e compra generalizadas.

Tal era o nôvo tom, que ressoava na literatura russa. A personagem cita duas novelas, de Gógol e de Púshkin, respectivamente, que lhe desvendaram de maneira nova o sentido de sua existência. Mas *O capote* a perturba com a ausência de um objeto vivo de drama e de dor profunda no íntimo do pequeno homem acuado. Em compensação, *O chefe da estação* é "meu coração, realmente" (I, 53). O leitor ingênuo expressa um juízo correto sôbre essa representação do triste destino do "registrador colegial"⁸⁹, que perdeu a filha. E é essa dor que lhe explica o seu próprio drama secreto. A vida interior da personagem está elaborada em *Gente pobre* segundo o método da Escola Natural. Mas o objetivo de Dostoiévski não é o cotidiano, e sim o coração do homem, que definha de um sentimento profundo por outra criatura igualmente oprimida e infeliz.

⁸⁸ O poeta russo V. A. Jukóvski (1783-1852), grande divulgador do pré-romantismo e um dos iniciadores do romantismo na Rússia. (N. do T.)

⁸⁹ Pôsto hierárquico inferior, do funcionalismo czarista. (N. do T.)

Outro tema fundamental da novela era igualmente arcaico: o destino da moça seduzida, argumento habitual da literatura pré-romântica do Século XVIII (*A nova Heloisa*, *Clarissa Harlow*, *A pobre Lisa*).⁹⁰ Apenas o argumento antigo modernizava-se, desvendando-se um ambiente característico de Petersburgo da década de 1840. Anos mais tarde, surgirá em *O idiota*, sôbre um fundo semelhante de cidade capitalista, a imagem imensa e triste de uma alma feminina pura, destruída no mundo terrível dos instintos desenfreados e do dinheiro onipotente.

Aí ressoava, finalmente, mais um tema característico de Dostoiévski, que aprofundava o "ensaio fisiológico" até aos limites da grande arte autêntica. Era o tema do criador, do pensador, do poeta, que se tornou para êle fundamental. Assim é a primeira imagem, ainda em esbôço, mas já distinta, do jovem escritor Piotr Pokróvski, que vive na miséria, em meio a seus livros e manuscritos, e que venera Púshkin. Nêle já se delineia o herói espiritual que, depois de vinte anos, tendo atravessado os complexos conflitos filosóficos do autor, encarnar-se-á na imagem de Raskólnikov.

É notável o fato de que Dostoiévski, já em pleno florescer de suas fôrças, tencionasse retomar êsse tipo. Em 1869, êle imaginou a novela "Morte do poeta": "...será como *Gente pobre*, porém com mais entusiasmo".⁹¹ Era aparentemente um plano de desenvolvimento da história de Pokróvski, onde o drama já esboçado na obra de mocidade, deveria desenvolver-se com tôda a paixão e profundidade de *O idiota*.

Nessa arte, Dostoiévski se tornará com os anos um mestre de primeira grandeza. Mas já em sua primeira novela êle desvendou os traços profundos de seus dons tormentosos, que o levavam para longe dos "ensaios fisiológicos", na direção dos dramas de uma alma sofrida.

⁹⁰ Romances de Jean-Jacques Rousseau, Richardson e N. M. Karamzin, respectivamente. (N. do T.)

⁹¹ L. Grossman. Vida e obras de Dostoiévski. Moscou-Leningrado, 1935, pág. 344.

E era nisso que consistia a força autêntica do romancista-psicólogo. Mas, para uma percepção tão penetrante da vida interior, êle considerava obrigatórios os caminhos realistas da arte. Dostoiévski gostava de construir obras literárias baseadas em fatos verdadeiros e concretos da realidade cotidiana, embora com a sua ampliação no sentido das vastas apreciações filosóficas e das conclusões políticas. Tornou-se característico em sua obra o emprêgo de dados do jornalismo de seu tempo, sob o signo da elaboração dos grandes problemas éticos e sociais. As idéias fundamentais de seus romances são freqüentemente argumentadas com notícias do dia, e não é por acaso que duas grandes personificações de sua concepção filosófica, Raskólnikov e Ivã Karamazov, são colaboradores da imprensa periódica.

O próprio Dostoiévski, como é sabido, acrescentava continuamente à sua fundamental tarefa de artista um trabalho jornalístico ativo. Já na década de 1840, os folhetins do escritor principiante alimentam-lhe os contos e as novelas, e mais tarde as seções sociais das suas revistas *Vriêmia* e *Epokha*⁹² fornecem material para *Crime e Castigo*, e já no fim de sua vida, *Diário de um escritor* torna-se, segundo a própria confissão do autor, um laboratório do seu último romance.

Dostoiévski completava amplamente êsse método fundamental de seu trabalho literário com uma reserva riquíssima de observações da vida na Rússia e na Europa e uma vasta leitura sôbre tôdas as questões que o preocupavam. Acompanhava com atenção as mais recentes monografias históricas e políticas, a imprensa cotidiana e mensal, as novas concepções na ciência, as últimas realizações na literatura.

Em seu romance central, Dostoiévski representa a tragédia do pensamento destemido de Rodion Raskólnikov, em sua relação estreita com a época. Procurando dar a seu relato um caráter de atualidade palpitante, Dostoiévski resolveu desenvolver a sua concepção, cercanda-a com as principais idéias, exigências e fatos de seu tempo, que formassem

⁹² "O tempo" e "A época", respectivamente. (N. do T.)

na consciência do leitor uma impressão viva do cotidiano social. A década de 1860, rica de acontecimentos, infiltrava-se imperceptível no romance, por meio de ecos dos mais variados fatos científicos, jornalísticos, comerciais, econômicos, sociais e políticos, iluminando a análise de um fato psicológico por meio de problemas atualíssimos do momento, e aguçando os diálogos e debates das personagens com o jargão do jornalismo da época.

O argumento do romance tem suas raízes na crônica forense. Na primavera de 1865, os jornais estavam repletos de relatos sobre Guerássim Tchistov, filho de comerciante, e que matara a machado duas mulheres e roubara objetos e dinheiro, no valor de 11.260 rublos. "O assassinio das duas velhas por Tchistov — escreviam os jornais — é desmascarado pela arma com a qual se praticou o crime, o machado desaparecido, que é muito afiado, de cabo curto e muito cômodo para a prática de um assassinio".

Os tipos principais de *Crime e castigo* são inseparáveis do ambiente espiritual da época. Dostoiévski aguça, com muita arte, as características psicológicas das personagens com o cotidiano dos temas sociais, relacionados com a profissão ou o cargo de cada um.

A imagem de Marmeladov faz eco a uma série de artigos da revista de Dostoiévski, sobre o tema então atual do alcoolismo (em 1º de janeiro de 1863, foi introduzido um sistema de impôsto de consumo sobre as bebidas alcoólicas, em substituição à tradicional cessão de direitos sobre a sua venda). Sobre o fundo dêesses numerosos artigos, em que se mostrava a relação do alcoolismo com a prostituição, a tuberculose, o desemprego, a mendicância, a infância desamparada, com a extinção física de famílias inteiras, surgem em tôda a nitidez as linhas mais importantes da história dos Marmeladov, na qual os momentos fundamentais das campanhas antialcoólicas da imprensa dos anos de 1860 (a tísica, o bilhete amarelo, a despedida do emprêgo, a miséria negra, as crianças debilitadas, os pais que morrem no meio da rua) são mostrados com uma clareza quase de cartaz e, ao mesmo tempo, aprofundados pelo romancista até um trágico realmente artístico. Na literatura mundial, onde o tema do alcoolismo era desenvolvido habitualmente pelo seu lado alegre e despreocupado, puramente "falstaffiano", era quase

a primeira vez que se descobria, em tôda a sua angustiante desesperança, a história singela e terrível da decomposição e aniquilamento de tôda uma família, corroída pelo horrível veneno "oficial". O tema dos Marmeladov não só aprofundava extraordinariamente o colorido trágico geral de *Crime e castigo*, mas ao mesmo tempo relacionava o romance com um dos temas do pensamento social progressista, comunicando à história de Raskólnikov aquêle "visto do tempo" com o qual Dostoiévski procurava sempre marcar as suas páginas.

A imagem de Sônia servia ao mesmo desígnio. O alcoolismo dos pais, a miséria material, a orfandade precoce, o segundo casamento do pai, a instrução limitada, o desemprego e, a par disso, a perseguição febril ao corpo jovem nos grandes centros capitalistas, com seus antros e suas alcoviteiras, eis as causas principais do desenvolvimento da prostituição, conforme as percebe a Sociologia de hoje. A perspicácia artística de Dostoiévski levou em conta, com exatidão, êstes fatores sociais e determinou por meio dêles a biografia de Sônia Marmeládova.

Foi dessa maneira, igualmente, que se construiu uma das figuras mais fortes do romancista: Svidrigailov.

Esta imensa realização artística provinha do sistema geral da construção das personagens do romance, aguçadas pelo caráter de contemporaneidade no plano social. Aparece diante de nós um grande proprietário rural, que foi limitado em seus bens materiais e em seu arbítrio pessoal, pela reforma camponesa, embora lhe tenham restado as matas e os campos ribeirinhos. Dostoiévski introduz em sua biografia o episódio do suplício de um criado, levado ao suicídio pelo sistema de perseguições e exigências de seu amo. Nos apontamentos para o romance, os instintos escravocratas da personagem apareciam de modo ainda mais violento: êle espancava servos até à morte e "abusava da inocência" de suas camponesas⁹³. Dostoiévski precisa que o fato do suicídio induzido, por enforcamento, do criado Filip tivera lugar em fins da década de 1850, "há uns seis anos, quando ainda vigorava o direito de servidão" (V, 243). É preciso ter em

⁹³ "Do arquivo de F. M. Dostoiévski. *Crime e castigo*. Materiais inéditos". Publicação organizada por I. I. Glivenko, Moscou-Leningrado, 1931, pág. 175.

mente que a reforma camponesa fôra levada a efeito justamente nas vésperas de *Crime e castigo*. Proclamada pelo manifesto de 1861, ela foi sendo levada a efeito em 1863, quando, segundo testemunho da revista de Dostoiévski, 88 1/2% dos servos "foram colocados em relações definitivamente definidas com seus antigos amos"⁹⁴.

Os dois anos de transição modificaram pouco os hábitos dos senhores rurais, e encontramos nas revistas de Dostoiévski uma série de testemunhos sôbre as cruéis tradições do regime de servidão, que persistiam, sobretudo em relação à tão sofrida criadagem das casas senhoriais. A revista de Dostoiévski assinalava que "o problema camponês é o problema da nobreza" e citava em suas páginas uma série de fatos do noticiário da época, *sôbre o tratamento cruel que os senhores de terra dispensam à criadagem; sôbre a ação ignominiosa de um dêsses senhores em relação a uma jovem que residira mais de seis anos em sua casa como governanta e tivera de fugir dali* (todo êste episódio lembra nitidamente a partida de Dúnia Raskólnikova da propriedade de Svidrigailov, numa telega camponesa e sob chuva torrencial).

Finalmente, a figura do juiz de instrução, Porfíri Pietróvitch, também está ligada imperceptível e indissolúvelmente às reformas e ao jornalismo da época. Êsse virtuose da investigação psicológica, que achava ser a tarefa do juiz de instrução "uma espécie de arte", que atuava sôbre Raskólnikov não só por meio de lógica e de um hábil jôgo, mas também, no último encontro, por meio de influência moral, que renunciou, para suavizar a sorte de Raskólnikov, à glória que lhe poderia proporcionar a descoberta de um crime sensacional, que tratava os acusados com atenção e simpatia e até com um sentimento sincero ("afeiçoei-me a êsse Mikolka" — V, 370) — com todos êstes traços de artista e humanista, Porfíri atendia a um requisito atualíssimo da reforma judiciária⁹⁵: criar, em lugar do "comissário de instrução"⁹⁶, outrora um funcionário abocanhador de propinas, um nôvo tipo de indivíduo culto, colaborador direto e auxiliar do juiz encarregado do

⁹⁴ *Vriêmia*, 1863, III, Resenha atual, pág. 87.

⁹⁵ A libertação dos servos foi acompanhada de uma série de medidas institucionais, entre as quais uma reforma judiciária. (N. do T.)

⁹⁶ Apelido que se atribuía aos juízes de instrução. (N. do T.)

processo, enfim, alguém destinado a substituir o acompanhante obsoleto do velho processo inquisitorial.

Dêste modo, Dostoiévski unia os temas agudos da época e os grandes problemas morais dos direitos da pessoa humana, dos limites do auto-sacrifício, das fronteiras entre o bem e o mal.

4

Na construção das situações e na composição de seus tipos, Dostoiévski utilizava fartamente os testemunhos da vida real e gostava de partir dos dados por ela fornecidos. "... Alguns caracteres são simples retratos"⁹⁷ — escreveu êle sôbre as personagens de *O idiota*.

Um extraordinário faro artístico e a experiência segura de romancista sugeriam geralmente a Dostoiévski a lei fundamental da autêntica arte do retrato: a tipificação da realidade, a transfiguração do fato até a sua expressão criativa, a elevação do caso real até seu enquadramento na lei da concepção artística e a sujeição do instável fenômeno da existência aos princípios sólidos da idéia, da forma e do estilo.

Jamais se constrangia com os dados da realidade e com os traços verdadeiros do protótipo; o necessário para êle não era a figura definida e concreta, em tôdas as suas peculiaridades cotidianas, mas apenas a sua expressividade artística. Êle escreveu a Maikov: "No que escrevi não se trata de Tchaadáiev⁹⁸, eu apenas aproveito êste tipo para incluí-lo no romance..."⁹⁹. Declara no *Diário de um escritor*: "A pessoa do meu Nietcháiev, é claro, não se parece com o verdadeiro Nietcháiev" (XI, 129).

Dostoiévski orienta-se por um pragmatismo artístico em nome da mais elevada expressão, igualmente ao traçar o lugar

⁹⁷ Cartas, II, pág. 164.

⁹⁸ Cartas, II, pág. 103.

⁹⁹ O escritor e filósofo russo P. I. Tchaadáiev (1794-1856). Dostoiévski se referiu mais de uma vez às suas *Cartas filosóficas*, e particularmente às passagens em que êle se volta contra homens e coisas da Rússia de seu tempo, parecendo "desprezar tudo o que é russo", conforme Dostoiévski se expressou no Capítulo II das "Notas de inverno sôbre impressões de verão". — (N. do T.)

e o tempo do romance. Uma análise de *Os demônios* mostra que ele descreveu ali, com traços muito precisos, a derradeira cidade do seu deigrêdo, Tvier, onde passara o outono de 1859. Esta escolha foi provàvelmente sugerida ao romancista pelos materiais concretos do seu tema, e mais uma vez confirma a base real de tôdas as suas construções imaginárias. Tendo escolhido a cidade de Tvier para a ação de seu romance, Dostoiévski segue no essencial as indicações da vida real; é a cidade pela qual vagueara o jovem proprietário rural Bakúnin, e Tíkhon Zadónski¹⁰⁰ vivera justamente ali, num mosteiro às margens do Tviertzá e do Tmaka. O romancista se permite aproximar duas épocas separadas pela história, e reunir numa conversa duas personalidades históricas que o fascinavam: ele faz Bakúnin visitar a cela de Tíkhon Zadónski. Desta aproximação inusitada de duas figuras contrastantes nasce uma das páginas mais convulsivas da literatura mundial: "A confissão de Stavróguin".

Ademais, também a época em que decorre o romance corresponde ao período da estada de Nietcháiev em Moscou (outono de 1861), aonde chegou em 3 de setembro, ao voltar do estrangeiro, e de onde partiu para Petersburgo, em 22 de novembro. Piotr Vierkhovênski chega à Capital da província no início de setembro e parte para Petersburgo em fins de outubro.

Em plena concordância com êstes dados cronológicos, no romance representam-se, o tempo todo, uma cidade e uma paisagem outoniças: chuvas, lama, vento, estradas encharcadas, "nuvens baixas, turvas, dilaceradas", "árvores semidespidas", "uma chuva miúda e vagarosa, como que peneirada", "campos há muito ceifados", "um velho jardim, impregnado de umidade e escuro como uma adega" (VII, 189, 233, 515).

Afastando-se de uma reprodução cronologicamente fiel da realidade, Dostoiévski representa a reprêsa não-congelada, na cena do assassinio de Chatov (quando se sabe que Nietcháiev teve de fender o gelo, a fim de fazer o corpo descer à água)¹⁰¹; no romance, o cadáver é simplesmente balançado e atirado na reprêsa, em cuja superfície aparecem cír-

¹⁰⁰ Isto é, Tíkhon de Além-Don. — (N. do T.)

¹⁰¹ O texto alude ao assassinio do estudante Ivanóv, pelo grupo de Nietcháiev. — (N. do T.)

culos em movimento. O fim de novembro da realidade histórica é substituído por Dostoiévski pelo mês de outubro, quando o inverno ainda não chegou. Isto não parece um fato casual. O romance está construído em tons cinzentos de morte e decomposição. Um colorido melancólico e outonal, os tons incolores e tristonhos do outono do setentrião russo, numa província miserável e numa cidade sombria, parecem ter sido escolhidos intencionalmente pelo artista, para a expressão do seu pensamento sobre uma Rússia doente, sobre o desalento da época e a destruição que se aproximava. Assim como em *Crime e castigo* Raskólnikov parece sufocar, sob o jugo das suas concepções delirantes, na atmosfera empoeirada do verão de Petersburgo, em meio ao calor, à cal, à areia e ao ar abafado, Stavróguin se decompõe e se perde sob o pranto desalentado das chuvas miúdas e teimosas de outono, em meio aos campos enegrecidos e aos caminhos lavados, sob um céu frio e plúmbeo e as árvores desnudadas de um parque deserto, que lhe coubera de herança, e que acabava de abrigar entre seu arvoredos os conspiradores e assassinos.

Foi também assim que se construiu o romance *Os irmãos Karamazov*. O método literário elaborado em quase quarenta anos de prática era compreendido ali a fundo e formulado claramente. Numa carta a Pobiedonostzev, sobre um dos capítulos mais importantes do romance, "Pró e contra"¹⁰² ("A blasfêmia e seu desmentido"), Dostoiévski sublinha: "Não traí o realismo, mesmo tratando um tema tão abstrato". Em cartas ao redator do *Rúski viéstnik*, comunica que, a propósito do capítulo "O julgamento"¹⁰³, ele se aconselhara "com dois promotores, ainda em Petersburgo", e "verificara com doutores" as "condições médicas" das alucinações de Ivã¹⁰⁴. De maneira idêntica, pormenores do entêrro monástico foram verificados nos meios sinodais.

Em parte alguma, e por tôda a extensão do romance, ficaram suavizadas estas severas exigências do autor em relação à amplitude e autenticidade de sua documentação. É característico o fato de que, até em pormenores e ilustrações,

¹⁰² Título do Livro Quinto de *Os Irmãos Karamazov*. — (N. do T.)

¹⁰³ Provavelmente o Livro Duodécimo do mesmo romance, que recebeu, na redação final, o título de "Um êrro judiciário". — (N. do T.)

¹⁰⁴ *Bilóie* (O passado), 1919, N.º 15, págs. 129 e 130.

êle aprecia antes de tudo a autenticidade dos seus meios. Sublinha particularmente o seu trabalho exato de folclorista-amador, que não inventa, mas coleta um material raro, que aparece nas quadras, nas lendas e nas anedotas citadas no romance.

Para a elaboração dos capítulos sôbre os escolares, Dostoiévski recorre à bibliografia pedagógica (Pestalozzi, Froebel, artigos de Leão Tolstói sôbre ensino), para o tom exato na doutrinação do monge russo, à hagiografia, à teologia, à história da Igreja (Nil Sórski, Ioan Damáskin, o monge Parfiêni, S. Teodósio, Isaac Sírin, Siérgui Radóniejski, Tíkhon Zadónski). Para a caracterização dos costumes contemporâneos, utiliza materiais da crônica forense (os casos Kroneberg, Jezing, Djunkóvski, Brunst e outros), e, para uma apreensão correta do momento que passa, diferentes casos da vida social, amplamente tratados em seu trabalho jornalístico recente.

Impressões pessoais, desde reminiscências da primeira infância sôbre a doença de sua mãe e o assassinio do pai, até aos seus sofrimentos mais recentes, relacionados com a morte de seu filho e a viagem ao deserto de Óptina¹⁰⁵ aprofundam admiravelmente a fôrça e vitalidade de todo o tom narrativo. A própria argumentação de Ivã Karamazov, em sua discussão com Aliocha, participa plenamente da realidade ora contemporânea, ora histórica. "Tudo o que minha personagem diz, no texto que foi enviado ao senhor, baseia-se na realidade — comunica Dostoiévski ao redator. Tôdas as anedotas a respeito de crianças aconteceram realmente, foram noticiadas pelos jornais, eu posso inclusive citá-las, não inventei nada".¹⁰⁶ Nada foi inventado, mas tudo foi repensado de maneira nova, iluminado vivamente e humanizado em profundidade pelas visões de um artista genial.

Graças à combinação de tais processos, Dostoiévski alcança em seu último romance a sensação de uma irresistível

¹⁰⁵ Alusão aos seguintes fatos da biografia de Dostoiévski: em maio de 1868, morreu em Genebra, com três meses, a primeira filha do escritor e de Ana Grigórievna Dostoiévskaja; em 1878, após a morte de outro filho, Aleksíei, de três anos, Dostoiévski passou algum tempo no deserto de Óptina, num mosteiro, em companhia de seu amigo, o escritor e filósofo Vladímir Solovióv. — (N. do T.)

¹⁰⁶ *Bilóie*, 1919, pág. 101.

veracidade de representação. Mesmo através das tendências incorretas do autor, a época fala aqui, com sua própria voz, sobre os seus sofrimentos ilimitados, desnudando perante o leitor suas chagas autênticas. Em algumas partes, o romance adquire a força realmente palpitante de um jornal recém-saído, e a passionalidade do tom de voz do autor comunica esta atualidade perturbadora também às gerações seguintes.

Mas o mais importante para Dostoiévski é a problemática filosófica e psicológica, que ultrapassa de longe os limites dos dados empíricos e toca, em suas conclusões finais, o mundo utópico ou "fantástico". Em *Os irmãos Karamazov*, esta "poética" e "patética" ilimitadas de Dostoiévski atingem o ápice. A uma concepção tão elevada corresponde o máximo de abrasamento, quanto ao tom narrativo.

A mais elevada tensão na composição e no desenho constitui o traço distintivo de *Os irmãos Karamazov*. Aqui tudo é tomado em seu limite, em seu extremo, na expressão mais aguda e, segundo o próprio autor, "na febre e na síntese". Não procurando de modo algum alcançar a unidade da construção ou uma economia severa dos meios expressivos, o mestre épico parece procurar expressar, pela própria forma de sua obra, a sua visão perturbada de toda a fragmentação, explosão e apodrecimento da grande unidade, por ele venerada. Introduzindo em seu novo mito sobre a Rússia leprosa, mas curável, toda a luta cruel das correntes políticas da época, o romancista desenrola o seu quadro, em toda a fragmentação convulsiva e desarmonia patológica de seus componentes vitais. O artista precisava justamente essa complexíssima deformação do todo, com a decomposição da beleza tradicional, a intersecção ilegal dos planos e um contraste desorientador de elementos, a fim de contrapor o "caos do contemporâneo" aos sonhos sobre o século de ouro e a felicidade universal.

5

Tal foi o drama de Dostoiévski ao envelhecer. Na qualidade de grande artista, procurava uma representação verídica do mundo objetivo. Mas, como pensador, era alheio aos

fundamentos da concepção realista: ao materialismo e ateísmo da democracia revolucionária. Daí procedem as contradições inconciliáveis de sua estética e a dificuldade imensa de determinar seus problemas e realizações.

Em tais condições, adquirem importância peculiar as asserções do próprio escritor sobre os problemas fundamentais de seu gênero e de seu estilo. Detenhamo-nos em umas poucas de tais declarações, e das menos conhecidas e mais significativas, do pesquisador e mestre.

Apresenta grande interesse a carta de Dostoiévski a Turguiêniev, a propósito de *Os espectros*,¹⁰⁷ onde se formulam agudamente os problemas de uma arte real, fantástica, "musical" e "corajosa".

"*Os espectros* parecem música" — escreve Dostoiévski. — "Como, então, compreender êsse princípio musical em literatura? A meu ver, é ainda a mesma linguagem, mas que expressa aquilo que a consciência *ainda* não sobrepujou..."¹⁰⁸ É a linguagem do premonitório, dos pressentimentos, dos preságios. Ela tem importância desmesurada no trabalho criador. Não se trata de fatos da realidade corrente, mas da antevisão do futuro. Assim é a essência de toda grande arte.

O artista "ouve, pressente, chega até a ver" que "surgem e avançam novos elementos, que anseiam pela palavra nova" — escreveu Dostoiévski bem mais tarde; e é justamente o que tem de ser apreendido e expresso.

Tem valor unicamente a verdade poética, e não a cópia da realidade. Necessita-se de imaginação arrojada. Somente ela desvenda o autenticamente real na vida contemporânea ao artista. "Êste real é a *angústia do indivíduo culto e consciente que vive em nossos dias.*" Constitui tarefa e vocação do escritor apreender essa angústia. E é êsse tipo de realismo que procura Dostoiévski.

Daí provém a sua necessidade de determinar sua relação com os grandes problemas políticos da época.

Nos apontamentos de Dostoiévski referentes ao ano de 1870, existe a seguinte "observação importantíssima": "Eu não descrevo cidades, ambientes, costumes, pessoas, empregos, relações... da vida provinciana e particular de nossa

¹⁰⁷ Conto de Turguiêniev. — (N. do T.)

¹⁰⁸ Cartas, I, pág. 343.

cidade... Eu me considero cronista de um único acontecimento particular e curioso, que ocorreu em nossa cidade nos últimos tempos, de repente, sem que ninguém esperasse, e que nos encheu a todos de espanto. Claro, visto que o caso não teve lugar no céu, mas apesar de tudo em nossa cidade, também eu não poderia evitar de abordar às vezes o lado puramente cotidiano de nossa vida provinciana; mas eu previno que hei de fazê-lo unicamente na medida em que isto fôr ditado pela necessidade mais inadiável. E não me dedicarei especialmente à parte descritiva de nossos costumes contemporâneos.”¹⁰⁹

Dostoiévski, ao que parece, repele aqui as *Crônicas provincianas* de Saltikóv,¹¹⁰ contrapondo à vasta série dêsses flagrantes da vida pequeno-burguesa e do povo o seu sistema de recriação de um caso excepcional e perturbador, relacionado com a mais recente fermentação da *intieliquêntzia* russa.

A psicologia da sociedade, a sociologia da época contemporânea, a crise da cultura política em suas raízes mais profundas, eis o que sempre estava no centro da atenção dêsse ex-membro do grupo de Pietrachévski. Estava particularmente interessado na *concepção do mundo* que se formava na *sua época*, naquilo “que todos nós, russos, sofremos nos últimos dez anos, em nosso desenvolvimento espiritual” — conforme escreveu a Maikov em 11 de dezembro de 1868. Pela sua grandiosidade, isto pode parecer fantástico e, “no entanto, é o realismo verdadeiro, autêntico!”¹¹¹

Por conseguinte, na base da concepção do romance está o poema, isto é, a idéia, o patos, a fábula, o elemento apaixonado, o ideal e a utopia: mas êles são realizáveis artisticamente apenas com um conhecimento irrepreensível da realidade contemporânea, em seus estados de ânimo em movimento e em seus fatos característicos. O cotidiano e as exigências da época acrescentam vitalidade e sentido concreto à temática ideológica do romance.

O escritor realista é provido, segundo Dostoiévski, de um dom de formular *prognósticos* agudos e corretos sôbre

¹⁰⁹ Coletânea “A obra de Dostoiévski”, Odessa, 1921, págs. 25-26.

¹¹⁰ M. L. Saltikóv-Schedrin (1826-1889). — (N. do T.)

¹¹¹ Cartas, II, pág. 150.

as idéias e relações sociais em formação. Êle prevê tipos que surgirão, adivinha acontecimentos que amadurecem e capta viradas mal esboçadas do pensamento social: “Tôda a realidade não se esgota pelo cotidiano, pois, numa parte imensa, está encerrada nêle na forma da Palavra futura, ainda oculta e inexpressada”.¹¹² Púshkin é não apenas um “fenômeno extraordinário” e a expressão mais elevada do espírito nacional, como o definiu corretamente Gógol, mas, conforme Dostoiévski, é ainda um acontecimento profético: o poeta genial ilumina até bem longe o caminho escuro dos povos, com a “sua nova luz orientadora” (XII, 377). Shakespeare comunica aos homens “o segrêdo da alma humana”.¹¹³ Nisso Dostoiévski via também a sua vocação. O escritor deve dirigir para o futuro um feixe vigoroso de raios, feito de grandes idéias, de profecias corajosas, de adivinhações geniais. E era êsse realismo, que ultrapassava os limites dos dados empíricos, que buscava Dostoiévski.

“Êles compreendem unicamente aquilo que lhes acontece diante dos olhos — dizia o romancista em 1876 à escritora Símonova — mas espiar para a frente êles não só não podem, por motivo de miopia, mas também não compreendem que outrem possa ver claro, como na palma da mão, as somas futuras dos acontecimentos atuais.”¹¹⁴

Eis por que a verdadeira arte realista, segundo Dostoiévski, se constrói sôbre grandes idéias. O primeiro problema do artista não está na cópia da realidade, mas na compreensão do seu sentido. O objetivo do romancista, ensinava Bielínski, está na superação das casualidades da vida cotidiana, na penetração “até ao coração oculto dessas casualidades, até à idéia vivificadora”, que comunica um sentido elevado a tudo o que é exterior e fragmentário; o caráter artístico de uma obra depende “da profundidade da idéia fundamental e da fôrça com que ela se organiza”.

De acôrdo com isto, na dinâmica dos entrecchos no romance de Dostoiévski, exercem papel decisivo as teorias das

112 Cadernos de apontamentos de F. M. Dostoiévski, pág. 179.

113 Ib.

114 L. Símonova, “Das reminiscências sôbre F. M. Dostoiévski”, *Tzerkovno-obschchéstvieni viéstnik* (Mensagem eclesiástico e social), 1881, N.º 18.

personagens, as suas alternativas e crises relacionadas com a concepção do mundo: a moral de Míshkin, a propaganda de Stavróguin, os monólogos de Viersilov, o poema de Ivã Karamazov. Fora disso, o romance-teorema, que Dostoiévski tinha em tamanho aprêço, perde sua orientação básica, sua aspiração. A arte, para êle, não vive da cópia dos objetos, mas do pensamento que transfigura a vida. Os retratistas de seu tempo se orgulhavam de reproduzir pequenas minúcias da natureza (como verrugas simétricas na testa): "isto êles chamam de realismo" (XI, 42). Dostoiévski exige outro realismo: um realismo ideológico, problemático, repassado de espírito criador, espiritualmente enriquecido, isto é, que abre caminho a novas interpretações da existência.

Êle pensava também na recriação artística e correta do passado distante. Existe um realismo peculiar na elaboração de um tema histórico. Aqui não é suficiente reproduzir as condições do momento, como foi feito por Gué em seu quadro "A última ceia", mas é indispensável transmitir também o "desenvolvimento ulterior" do episódio, o seu caráter lendário, seu futuro, sua assimilação pelas novas gerações. Caso contrário, ter-se-á "uma briga comum entre homens de todo comuns" (XI, 79), e não um acontecimento histórico famoso, em sua refração secular.¹¹⁵

Interessava-se particularmente pelo *maximalismo do sofrimento humano*, pela tensão extrema da consciência, pelo desenfreado das paixões, pelo seu ímpeto "fantástico", que é profundamente autêntico e até cotidianamente observável. A intensidade das sensações da personagem constitui uma das bases do seu realismo. São características as anotações que figuram em seus planos: "ímpetos apaixonados e tumultuosos", "orgulho e ódio ilimitados", "insaciável ânsia de vida", "um feito heróico e maldades terríveis", etc. Dostoiévski procurava justamente dar existência, com tãda a veracidade de grande artista, a êstes sofrimentos incomuns, extremos, tomados num limite, como que abrasados ao máximo, mas sempre possíveis, e que desvendavam tãda a complexidade do homem e todo o dramatismo nêle contido. "Com realismo

¹¹⁵ Estas formulações importantes de Dostoiévski foram expressas por êle no *Diário de um escritor* (março de 1873), a propósito do quadro de N. N. Gué "A última ceia". — (N. do T.)

pleno, encontrar o homem no homem” — eis a fórmula autêntica da arte de Dostoiévski. Êle queria descobrir por meio de imagens as possibilidades inesgotáveis da psique humana. E cumpriu essa tarefa com tal penetração e agudeza que deixou em sua obra documentos preciosíssimos, para o estudo dos fenômenos mais secretos da consciência.

Próximo em muitos sentidos da tendência para a representação crítica da realidade e, não raro, criando exemplares elevados dessa tendência, o estilo do romancista é característico e de qualidade diferente da usual. A veracidade inapelável dos sentimentos acrescenta à sua pintura traços abruptos de um reflexo realista da existência. Mas é, conforme já vimos, um realismo de tipo especial: psicológico, filosófico, poético, emocional, utópico, por vêzes parodístico, satírico ou grotesco, e segundo expressão do próprio Dostoiévski, “*profético*”, isto é, que procurava determinar, à base das correntes profundas da história contemporânea, as linhas de seu desenvolvimento futuro.

6

Um dos planos ainda não estudados de Dostoiévski apresenta grande interêsse para a compreensão do seu método criador. Êle constitui a melhor ilustração da sua teoria do realismo.

Em 1866, leu uma publicação do historiador M. I. Siemiévski sobre Miróvitch, oficial do século XVIII, que procurara libertar da fortaleza de Schlussemburg o “imperador” Ivã VI. Êsse pretendente ao trono russo fôra condenado, ainda no berço, por Ielisavieta Pietrovna¹¹⁶ ao regime cruelíssimo do “enterrado vivo”: tinha de permanecer para sempre numa casamata escura e distante, sem qualquer comunicação com outras pessoas, sem aprender nada, permanecendo “na mais profunda ignorância”. Assim se processou o assassinio espiritual do perigoso pretendente ao trono, e que correspondia quase à destruição física.

¹¹⁶ Imperatriz da Rússia em 1741-1761. — (N. do T.)

Mas, conforme escrevia Siemiévski, esta experiência monstruosa não teve êxito completo. O auto-aprofundamento contínuo desenvolvia o solitário, e êle poderia alcançar até certo nível intelectual, se não fôsse morto pela guarda, durante a revolta de Miróvitch.

Êsse material atraiu Dostoiévski não pelo tema fértil, com intrigas palacianas, um prisioneiro misterioso, um tenente rebelde, mas pelo quadro do crescimento invulgar da alma humana, inauditamente ofendida e pisoteada, e que ainda conservava, assim mesmo, a vontade de viver e de pensar. A subjugação e humilhação ilimitadas da pessoa humana apresentavam aí, com uma amplitude inusitada, o tema constante da obra de Dostoiévski sôbre o sofrimento imerecido e ilimitado do homem e sôbre a fôrça invencível de seu pensamento.

Num plano sucinto, o escritor apresenta o jovem de vinte anos, enclausurado e incapaz de falar. Mas êle se desenvolve por si, observa os camundongos, os animais domésticos, adquire uma noção sôbre a vida, vê sonhos.

Dostoiévski constrói o seu argumento sôbre os motivos profundos do drama interior. Segundo a versão por êle criada, o jovem oficial Miróvitch, ajudante-de-ordens do comandante da fortaleza e noivo de sua filha, planeja um golpe-de-estado e penetra na cela do prisioneiro. "Encontro de duas pessoas humanas. O espanto dêle, a alegria, o mêdo, a amizade."

Miróvitch se dedica ao ensino de Ivã Antónovitch e procura iluminar planejadamente e disciplinar-lhe a alma obscura. Descortina-se o tema imenso da educação multilateral de um homem entregue à condição selvagem, com o crescimento da consciência artificialmente detido. Era preciso familiarizá-lo imediatamente com a assimilação de todos os hábitos culturais e espirituais, geralmente apreendidos pela experiência lenta, de decênios. Com traços rápidos e incisivos, o escritor descreve essa desconhecida experiência pedagógica.

Miróvitch explica ao prisioneiro todos os fenômenos do mundo circundante. Mostra-lhe do sótão o rio Nievá, os arredores da fortaleza, e inicia também a educação política do príncipe deposto. Fala-lhe do poder e declara-lhe que, para o homem de Estado que êle será, "tudo é possível"

(lema habitual dos orgulhosos pensadores de Dostoiévski: "tudo é permitido").

"— É tudo teu, basta que o queiras.

— Vamos! — decide-se o prisioneiro.

— Não se pode, um fracasso seria a morte!

— O que é a morte?"

Miróvitch mata um gato. O sangue deixa o prisioneiro horrorizado: êle não quer que alguém morra por sua causa.

"— Se é assim, não quero viver"¹¹⁷ — diz êle.

O educador o convence a mudar de opinião, graças à representação do imenso bem que êle poderia trazer aos homens, tornando-se imperador. O outro se abraça com o entusiasmo de seu professor.

Finalmente, Miróvitch leva à presença do prisioneiro sua noiva, num vestido magnífico de baile, ornada de flôres. O infeliz não pode esconder seu entusiasmo: pela primeira vez, um sentimento poderoso o arrasta e transfigura.

Amadurece o drama. A noiva de Miróvitch fica espantada com a impressão que ela causou ao imperador. E decide-se a alcançar o poder supremo.

Isso provoca o ciúme impetuoso de Miróvitch. É com surpresa que o prisioneiro encontra seus olhares irados e maus. Começa a compreender o que é a beleza, o amor, a paixão, o ciúme, o ódio, a inimizade mortal. Sua educação interior aproxima-se do fim.

Nesse momento, Miróvitch desencadeia a revolta, talvez com o propósito de provocar um desenlace trágico. Segundo a anotação de Dostoiévski, "o comandante traspassa o imperador com a espada. Êste morre com majestade e tristeza".

Êle tivera tempo de conhecer a traição e o assassinio, experimentava agora a iluminação da sabedoria pré-mortal.

O ciclo da vida espiritual, tão impetuosamente vivida, interrompe-se trágicamente.

Pode-se realmente lamentar que êste plano notável não tivesse sido realizado por Dostoiévski.¹¹⁸ Todavia, mesmo

¹¹⁷ *Niedra* (As profundezas), 1923, II, págs. 279-282.

¹¹⁸ O conhecido romance de G. P. Danilévski, *Miróvitch*, foi escrito bem mais tarde. Tendo sido publicado pela primeira vez no *Viéstnik Ievrópi* (O mensageiro europeu), em 1879, Dostoiévski provavelmente

nesses apontamentos ligeiros, desvendam-se para nós as grandes leis de seu desenho psicológico.

No enrêdo magistralmente organizado, estão colocados todos os temas prediletos de Dostoiévski e ressoam os seus profundos *leitmotives*: a solidão, as fantasias ilimitadas, o coração puro, a consciência primitiva, a paixão, o ódio, o ciúme, a crueldade, a tortura, a sedução da beleza, a tentação do poder supremo, a orientação espiritual e o assassinio à traição. Que capacidade de desenrolar a sua temática em tôda a amplitude, baseado em materiais sôbre um episódio há muito ocorrido, descobrir no destino de um vulto histórico todo o abismo sem fundo da consciência humana!

O método de Dostoiévski se revela plenamente nesta pequena página manuscrita. Aqui se realiza o princípio, por êle proclamado, do realismo histórico: transmitir não só o acontecimento, mas também o seu sentido permanente, a sua "palavra oculta", seu "desenvolvimento ulterior", seu caráter lendário, seu futuro. Aqui se realiza também outro cânone da poética de Dostoiévski: construir sua composição em tórno de um centro moral. E está elaborado, ainda, o seu tema fundamental do sofrimento humano, em uma de suas manifestações excepcionais e impressionantes. E tudo está iluminado com a idéia grandiosa das possibilidades inesgotáveis da educação espiritual e intelectual da pessoa humana, privada, à fôrça, de todos os meios de desenvolvimento.

O escritor considerava justamente esta descoberta multilateral do "homem no homem" como o seu problema principal. Era justamente isto o estilo, que tudo abarcava, de sua interpretação da vida, da história e do contemporâneo, em tôda a sua profundidade, em tôdas as suas diretrizes, ou, segundo a fórmula do próprio Dostoiévski, "o realismo no mais alto sentido".

Em seus esboços ligeiros sôbre uma figura incomum e verdadeira, o "imperador" vivo e fantástico, Dostoiévski alcançou uma alta verdade criadora, obteve a sua realidade mais elevada e descobriu as inesgotáveis fôrças interiores da consciência humana, que triunfa sôbre tôdas as injustiças do

conhecia um resumo minucioso dêsse romance, no *Rúski viéstnik*, também de 1879 (Tomo 143), em que apareceu o Livro Sétimo de *Os Irmãos Karamazov*.

"século de ferro". Era nessa penetrante representação do homem que o escritor via a essência do seu sistema. Êle procurava iluminar e explicar os acontecimentos do mundo interior, como inseparáveis da história, da política, da ética. Imagens fugidias do dia que passa, a "correria de rato da existência", os costumes e a realidade, tudo se transfigurava. A vida descobria, em tão súbita iluminação, o seu sentido profundo, seu valor moral, sua humanidade autêntica.

Era neste sentido que Dostoiévski se reconhecia discípulo de Púshkin. Era no sentido do estilo do poeta genial que se orientava o método do grande romancista. Na base de sua poética está a verdade da existência, assimilada lírica e expressa dramaticamente, e que se orientava do cotidiano e comum para o historicamente significativo e o generalizado filosoficamente. Nas imagens profundas das pequenas tragédias, na problemática ousada de *A dama de espadas* e no vigoroso realismo poético do *Cavaleiro de bronze*, Dostoiévski encontrava grandes modelos para a sua arte.¹¹⁹

Êsses motivos e tipos lhe eram próximos. Na "novela de Petersburgo", como Púshkin denominou o poema de 1833,¹²⁰ êle seguiu uma exatidão extrema nas descrições: os fatos "baseiam-se na verdade", os detalhes sôbre a inundação foram tirados de revistas da época, Petersburgo está mostrada num momento determinado: em novembro de 1824. Está reconstituída tôda a topografia do drama do "pobre Ievguiêni", que é impellido, ao longo de cais e ruas, pelo galope sonoro do cavaleiro brônzeo. Tudo isto é profundamente realista e explicável do comêço ao fim pelo estado da consciência abalada da personagem.

E tudo isto conserva um reflexo da imaginação genial do grande poeta, adquire traços simbólicos e levanta, por cima dos fatos noticiados pelos jornais, problemas imensos de ordem estatal e ética, com amplas perspectivas sôbre o futuro da Rússia. E isto constitui, segundo a formulação de Dostoiévski, "o realismo mais puro, o realismo que chega ao fan-

¹¹⁹ Costuma-se designar como "Pequenas Tragédias" uma série de obras teatrais curtas de Púshkin, que deixou também uma extensa tragédia, *Boris Godunóv*. *A dama de espadas* é uma novela, e *O cavaleiro de bronze* um poema narrativo. — (N. do T.)

¹²⁰ *O cavaleiro de bronze*. — (N. do T.)

tástico”: nêle não há nada de sobrenatural ou impossível; mas há uma estrutura elevada de idéias corajosas, algo de catastrófico e de trágico nos destinos humanos e a solução de problemas individuais em moldes universais e históricos.

IV / A Alternância dos Estilos

A originalidade única de Dostoiévski como artista se formou no vasto laboratório dos grandes estilos mundiais dos séculos XVIII e XIX, reelaborados com independência pelo pensamento artístico russo. Só se pode resolver o problema complexo da essência da poética e das características do criador de *Os irmãos Karamazov* sôbre o fundo dessas tendências alternantes, representadas, a par dos gênios pátrios, por aquêles escritores famosos do Ocidente que Dostoiévski sempre considerou como valôres da própria cultura nacional russa. “... Todo poeta inovador da Europa” — escreveu êle em 1876 — “todo aquêle que por ali caminhou com um nôvo pensamento e uma nova fôrça, não pode deixar de se tornar no mesmo instante também um poeta russo, não pode evitar o pensamento russo, nem deixar de se tornar quase uma fôrça russa.” (XI, 309) Assim lhe apareciam Shakespeare e Schiller, Walter Scott e Byron, Vítor Hugo e Balzac, George Sand e Dickens. Êle sempre considerou como seus mestres Púshkin, Gógol e Lérmontov. Acompanhava com muita atenção as obras de Turguiêniev, Tolstói, Niekrassov. Tendo passado por uma série de extasiamentos com os clássicos europeus, Dostoiévski conservou intocado o seu estilo individual, a “expressão particular” de sua personalidade criadora, o colorido original e abrupto de sua palhêta.

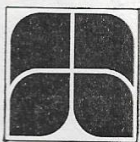
Mas, para chegar a tal “independência de sofrimento” e “profundeza da autoconsciência” (XII, 378), o grande mestre do romance russo trilhou os caminhos da literatura mundial. Êle se formou no espírito do classicismo, conhecia bem o sentimentalismo do século XVIII, o romantismo em suas formações principais, o utopismo social da década de 1840, o movimento pós-romântico, o naturalismo de 1870, o

Colecti^o
PERSPECTIVAS DO HOMEM
Direc^o de
MOSCRA FELIX
S^{erie} Literatura
Volume 26

Dostoiévski *Artista*

LEONID GROSSMAN

Tradu^o de
BORIS SCHNAIDERMAN



civiliza^o
brasileira

Titulos do original russo:
— *do primeiro estudo:*
DOSTOIEVSKI — KHUDOJNIK
— *e do segundo:*
MATERIALI K BIOGRAFIИ F. M. DOSTOIEVSKOVO
(DANI I DOKUMENTI)

Montagem de capa:
MARRUS LAURITZEN BERN

Direitos para a língua portuguesa adquiridos pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.
Rua 7 de Setembro, 97
Rio de Janeiro
que se reserva a propriedade desta tradução

1967
Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Índice

Prefácio	1
Dostoiévski Artista	9
I O gênero, na obra de Dostoiévski	12
II As leis da composição	30
III O método criador	60
IV A alternância dos estilos	87
V O romance e a novela	115
VI Leitmotives	135
Materiais para a Biografia de F. M. Dostoiévski (Datas e Documentos)	167
I Antepassados e pais de Dostoiévski	170
II Primeiros anos	172
III A escola de engenharia	174
IV Estréia literária	178
V Nos círculos revolucionários	186