

A revista *Caderno de Literatura e Cultura Russa* é uma publicação bienal do Curso de Língua e Literatura Russa do DLO/FFLCH da Universidade de São Paulo.

USP – Universidade de São Paulo
Reitora: Suely Vilela

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor: Gabriel Kohn

Departamento de Letras Orientais
Chefe: Mamede Mustafa Jarouche

DIREÇÃO EDITORIAL

Arlete Cavaliere
Bruno Gomide
Elena Vássina
Noé Silva

CONSELHO EDITORIAL

Aurora Fornoni Bernardini – USP
Boris Schnaiderman – USP
George Nivat – UNIVERSIDADE DE GENEVRA
Jerusa Pires Ferreira – PUC
Paulo Bezerra – UERJ
Yúri N. Guírin – ILU-MOSCOU

Apoio: CAPES

Dostoiévski

Caderno de Literatura e Cultura Russa

Organizadores

Arlete Cavaliere
Bruno Gomide
Elena Vássina
Noé Silva

Caderno de Literatura e Cultura Russa • n. 2 • São Paulo • maio 2008

Departamento de Letras Orientais – FFLCH-USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo (SP) – Brasil
Tel.: (11) 3091-4299 / Fax: 3091-4892
e-mail: flo@usp.br



AE
Ateliê Editorial

Dostoiévski: Criação, Poesia e Crítica

AURORA FORNONI BERNARDINI

I

Em meados da década de 1840, quando saiu *Gente Pobre*, o primeiro romance de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), a sensação que ele provocou na Rússia foi grande, entre outros motivos, por estar escrito em uma forma ainda inusitada, ao mesmo tempo poética e realista que deu origem à assim chamada “escola natural russa”. Em alguns aspectos lembrava certas composições gogolianas, a que o próprio Gógol (1809-1852) chamava “poemas”, feitas para serem lidas em voz alta, quando não declamadas, como *O Capote*, a mais famosa delas, e que pretendia reproduzir em literatura a vida da terra e do povo russo. Só que em Gógol (1809-1852) o realismo se acumula e acaba desembocando no fantástico, enquanto em Dostoiévski ele se insere por caminhos tortuosos que vale a pena conhecer e que foram admiravelmente descritos por Leonid Grossman, um dos maiores críticos dostoiévskianos e autor de *Dostoiévski Artista* e de outros livros sobre o escritor¹. Grossman começa procurando os germes do sistema narrativo de Dostoiévski, seus traços estilísticos e as leis complexas de sua composição em sua formação familiar e profissional (ele era engenheiro de fortificações) e nas ávidas leituras por ele empreendidas de centenas de autores da literatura russa e mundial, acompanhando depois seu desenvolvimento nos diferentes contos e romances.

1. Cf. Leonid Grossman, *Dostoiévski Artista*, trad. de Boris Schnaiderman, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, e ainda, do mesmo autor, *Dostoiévski*, Moscou, ed. Jovem Guarda, 1962.

Em *Gente Pobre*, concluído em 1845, por exemplo, Grossman encontra três camadas constitutivas: 1) o *fundo realista*, expresso através do assim chamado *ensaio fisiológico* (característico particularmente da escola natural russa da década de 1840, que descrevia “daguerrotipicamente” a vida da população pobre da cidade e tinha implicitamente caráter de protesto), e que tinha origem muitas vezes nas crônicas da imprensa diária; 2) o *desvendamento de tensões*, ou dramas sociais e individuais; e 3) a *generalização concludente*, ou seja, a crença numa justiça universal ou na utopia do julgamento, a ilusão de uma justificação definitiva do homem, que se repetem, naturalmente, nos outros romances do autor.

Em termos literários, essas três camadas conferem a cada obra do escritor o aspecto de um *poema filosófico*, composto de poesia, drama, epopéia e escavação filosófica e cuja composição obedece à lei da “multiplicidade de planos”, acoplada à lei de “não sei que outra narrativa” e seus desdobramentos².

Segundo Grossman haveria sempre, porém, uma diretriz temática, um centro moral definido de antemão, regendo a composição de cada obra, e é aqui que Mikhail Bakhtin discorda dele, conforme se verá.

Assim, por exemplo, em *O Romance de um Grande Pecador* (é como devia chamar-se originariamente *Os Irmãos Karamázov*), o episódio do Grande Inquisidor é uma “outra narrativa” que se entrelaça ao romance e cujas fontes podem ser encontradas nas leituras que Dostoiévski fez de Schiller (*Dom Carlos*), pelo empolamento moral; de Balzac, pela demolição desmistificadora; de Nikolai Fiódorov, pelo misticismo que prega a transformação da libido em Eros universal e espiritualidade. Nesse novo reino espiritual, segundo a utopia que Dostoiévski sugere, os homens já não precisam do Estado, substituído pela hagiocracia dos espíritos. Os grandes *stártsi* (velhos considerados santos, fora da hierarquia eclesiástica e sem nenhuma ligação com o Estado) recebem as confissões, ministram as penitências e aceitam o mal como fenômeno humano inelutável.

Só que, aos poucos, no romance, vai se avolumando e tornando-se a mais alta uma voz que se opõe a essa diretriz: a do ateu Ivan Karamázov. Embora convencido de que o mal é característico da condição humana, ele culpa a Deus por isso. Não é apenas contra a Roma Católica e a “espada de César” que

2. Grossman, em *Dostoiévski Artista*, exemplifica os principais procedimentos do escritor. Em síntese, seriam as *fontes históricas* para a reconstituição poética da época. Entram nessa reconstituição analogias sutis com a pintura, a música. Além dele e de outros críticos citados nesse estudo, há um outro crítico russo fundamental para a descoberta da poética de Dostoiévski: Iuri Tinianov. Em particular, leia-se seu estudo “Dostoiévski e Gógol (Para uma Teoria da Paródia)” em *Arcaístas e Inovadores*, Leningrado, Priboi, 1929. Existem traduções em línguas ocidentais, entre as quais a italiana da Dedalo libri, Bari, 1968.

se dirige a acusação de Ivan; é contra qualquer organização religiosa, qualquer tentativa de encontrar um sentido de predestinação neste mundo. Para que seja feita justiça é necessário que os homens, pecadores por natureza, se arrependam e procurem eles mesmos a sua expiação. O leitor discute com as personagens de Dostoiévski, diz Bakhtin no seu famoso livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*³, e verifica, coisa bastante curiosa, que elas podem insurgir-se contra o autor. O que é, de fato, a tão decantada “polifonia” senão a multiplicidade de vozes e de consciências, plenamente qualificadas, cada uma com seu mundo e seu pensamento por trás, que a justifica? Consequência disso é a não-objetividade (objetualidade) da consciência dos protagonistas, contrariamente ao que costumava acontecer no romance tradicional: o acontecimento profundo da narrativa de Dostoiévski dá-se num mundo de sujeitos, não de objetos e não se presta à interpretação via enredo, via desenvolvimento da ação, via monólogo filosófico, onde impera a concepção privilegiada de uma personagem (na maioria das vezes, coincidindo com a “voz” do autor). Qualquer pensamento é considerado por Dostoiévski como a tomada de posição de um indivíduo, sua *idéia-sentimento*, sua *idéia-força*. Mais ainda, o próprio princípio da visão literária que Dostoiévski tem do mundo é justamente o de saber se o herói conseguirá ou não permitir que o eu do outro se coloque, se afirme enquanto sujeito, superando o egoísmo moral de cada um. O conteúdo dos romances de Dostoiévski gira, segundo Bakhtin, essencialmente em volta desse tema: a catástrofe que ronda uma consciência isolada.

Como se vê, diz Bakhtin, a multiplicidade de planos e o mundo de associações heterogêneas submetidos à unicidade do projeto filosófico não dão conta da composição dostoiévskiana. Da mesma forma que não pode se manter um centro moral unificador definido de antemão, – continua ele – não há unicidade de estilo em Dostoiévski: à polifonia das vozes só pode corresponder a multiplicidade de estilos, ou seja, a multiplicidade de linguagens. É por isso que, quando o crítico Joseph Frank⁴ se insurge contra o fato de Bakhtin ter dito que as personagens de Dostoiévski são autônomas e que se torna impossível e

esteticamente indesejável querer estabelecer a diretriz unificadora (a mesma que propunha Grossman), sua crítica não procede. Se os materiais díspares de Dostoiévski se desenvolvessem num mundo unificado e se referissem à consciência de um autor monologante, o problema que ele coloca incessantemente, o da reunião do que é antinômico ou incompatível, não teria sido resolvido e o escritor teria realizado tão-somente colagens. O segredo que Grossman (e, em escala menor, Frank) não teria percebido é este: as diferentes consciências não são levadas a um denominador ideológico comum e nenhuma consciência acaba se tornando completamente objeto de outra. A idéia não é nem *leitmotiv*, nem princípio de representação do autor: ela é sujeito para o herói e objeto para o escritor. É uma idéia livre, sem passado, sem meios que a condicionem, ignora as categorias de gênese e causa – ela vive inteiramente no presente de cada um.

II

Quanto à forma poética da língua literária de Dostoiévski, lembra Bóris Schnaiderman⁵, não podemos esquecer que até um século antes a vida do povo russo era transmitida por tradição oral: a primeira gramática russa, codificada por Mikhail Lomonósov (1711-1765), só fora publicada em 1755. Antes disso as obras “eruditas” eram escritas em eslavo eclesiástico e a língua russa do povo, com suas lendas, suas histórias de reis e de santos, seus ditos, suas canções passava oralmente de geração a geração. Essa tradição oral que se estendeu por mais de um milênio – como se sabe só no século IX a Rússia foi alfabetizada (e evangelizada) por dois monges búlgaros, Cirilo e Metódio – foi a responsável, em grande parte, pelo veio subterrâneo de poesia que impregnou não apenas os poetas, mas os grandes escritores russos em geral. Vale a pena fazer um breve retrospecto e descobrir a história das obscuras sementes esparsas ao vento dos séculos que frutificaram no solo russo e que criaram uma singular cultura popular da qual se alimentou, naturalmente, Dostoiévski.

3. Para o presente texto vali-me, em parte, da resenha do livro de Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981), que publiquei num número do suplemento “Cultura” do jornal *O Estado de S. Paulo*, do mesmo ano.

4. Cf. Joseph Frank, *Dostoevsky – The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 156. Existem em português, todas as obras de Joseph Frank sobre Dostoiévski (5 vols.), editadas pela Edusp, incluindo-se, além delas, *Pelo Prisma Russo – Ensaio sobre Literatura e Cultura*, 1992.

5. Sobre a complexidade da linguagem em Dostoiévski e a necessidade de repensar a quase totalidade de suas traduções veja-se o importante *Dostoiévski: Prosa Poesia “O Senhor Prokhártchin”* (Boris Schnaiderman, Perspectiva, São Paulo, 1982), que valeu a seu autor o prêmio Jabuti de crítica para aquele ano.

Conta Maurice Baring⁶ que os manuscritos russos do século XI eram considerados tão bons como os de qualquer grande centro da Europa Ocidental. A cidade de Kiev, cujos herdeiros viriam a ser Moscou e São Petersburgo, era o primeiro centro da cultura russa, na época. Seus governantes eram relacionados com os da França, Inglaterra, Hungria, Noruega, os artistas bizantinos passavam por lá levando a cultura helênica e a hagiografia ortodoxa e Kiev mandava os seus para o Ocidente. Um fluxo tão promissor viria a ser interrompido por uma série de catástrofes. Só para enumerá-las: o cisma da Igreja Ortodoxa oriental e ocidental, irremediável, após a excomunhão romana do patriarca Cerularius, em 1054; a invasão dos tártaros no século XIII e seu jugo que durou até 1480, com conseqüências funestas. Algumas imediatas: Kiev destruída, o Sul abandonado, a Polónia separada do Leste e os príncipes dos diversos principados abandonando suas terras e se aglomerando em volta de Moscou para tentarem resistir; outras, mais longas, que se fizeram sentir até o século XIX: enquanto a Idade Média e a Renascença floresciam na Itália, a época georgiana na Inglaterra e o *Grand Siècle* na França, a Rússia padecia na luta contra o invasor, sem ligações com a cultura viva do Ocidente, sem relação com as antigas tradições de Roma e da Grécia.

Subterraneamente havia, entretanto, o filão da cultura popular que emergia, vez ou outra, com obras de grande valor literário, como a épica anônima em prosa-poesia do século XII, *O Canto do Exército de Igor*.

Nos séculos que se seguiram, a arte russa acompanhou a derrubada da barreira que separava a Rússia do Ocidente. Desde o estabelecimento em Moscou da primeira prensa, durante o reinado de Ivan, o Terrível (1530-1584), até a polonização dos costumes durante a época do *soi-disant* filho desse mesmo Ivan, o "Falso Dmitri"; desde o ressurgimento de Kiev até o ensino do Latim nas Escolas de Moscou em 1665; desde a influência de uma grande colônia de artesões alemães, que se fez sentir fortemente em Moscou, capital da Moscóvia desde 1328 e que devia ceder seu título a São Petersburgo no reinado de Pedro, o Grande (1672-1725). Desde Pedro, o Grande, que trouxe consigo, além das reformas, a dança e o palco e Lomonósov, e que "abriu uma janela para a Europa", até o reinado de Catarina II (1729-1796), em que também as relações com a Itália e a França foram restabelecidas. Em particular, a cidade de S. Petersburgo foi redimensionada graças aos arquitetos Rossi e Rastrelli, e o escultor Maurice Falconet enriqueceu-a com monumentos que se tornariam

famosos que, juntamente com as praças e os palácios, constelam a obra de seus poetas e são referência obrigatória em Dostoiévski.

Os primeiros poetas russos a refletirem a influência do classicismo francês, que durou até o advento do fabulista Krylov (1806-1844), foram Kantemir e Derjavin; Jukóvski, com suas traduções poéticas, abriu à Rússia os mundos da poesia inglesa e alemã e contribuiu para o início do que se chamou o "século de ouro" da poesia russa: Púchkin (1799-1837), Lérmontov (1814-1841), Koltsov (1806-1844), o grande folclorista de quem Dostoiévski gostava particularmente, Komiakov (1804-1860), Nekrássov (1821-1877), Tiútchev (1803-1873), Máikov (1822-1897), Fet (1820-1892) e finalmente Polónski (1819-1898). A esse século seguiu-se o período da grande prosa, que se iniciou com Gógol (1809-1852) e continuou com os contemporâneos de Dostoiévski: Turguêniev, Gontcharov, Saltykov-Chtchedrin, Tolstói e Leskov.

Este é o pano de fundo russo sobre o qual se recorta a figura de Dostoiévski. Ainda existe, como contraponto, o universo da literatura universal, cujas correspondências com a literatura russa o escritor criava e recriava febrilmente. Assim, aos grandes vates como Êsquilo, Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Heine seguem-se os clássicos do velho romance europeu (Cervantes, Le Sage, Defoe, Swift, Richardson, Prévost, Voltaire, Rousseau, Diderot), os góticos (Radcliffe, Maturin, De Quincey, Vulpius, Hoffmann) e os romancistas famosos do século XIX (Scott, Balzac, G. Sand, V. Hugo, Thackeray, Cooper, Flaubert). Isso, sem esquecer as Artes Plásticas, a Música e a História que, juntamente com a Literatura, permitiam-lhe, como grande poeta, a reconstituição artística da época em chaves mítico-literárias.

Encontramos essas *chaves* na composição de seus romances (aqui, em vista do paradigma que escolheremos, vamos nos referir principalmente a passagens de *Crime e Castigo*), imagens seculares ligadas a idéias universais, como a *queda do homem e sua beleza espiritual*, encarnadas, por exemplo, em Raskólnikov, o estudante superdotado e sensível que se torna refém do próprio crime, crime que lhe é apontado pelo destino que ele escolhe racionalmente como meio para contribuir para uma sociedade mais justa; a *pecadora redimida*: Sônia Marmeládova, a jovem pura que é levada a prostituir-se para sustentar a família, redimida não apenas pelos tormentos que atravessa (antigo *martirólogo* segundo modelo da hagiografia russa, de *Maria Egípcíaca*) mas pelo sofrimento que ela suporta como que a resgatar os pecados da humanidade (traço da figura de Cristo, caro a Dostoiévski); "o *idiota*" ou bufão em grau menor, que, apesar da aparência desengonçada e risível, serve às boas causas ou as descortina: Razumíkhin, o colega desajeitado de Raskólnikov que socorre a família e "salva" a irmã de Raskólnikov, Dúnia, vítima da *anedota*

6. Cf. *The Oxford Book of Russian Verse*, London, Oxford University Press, 1958, e em particular, a introdução de Maurice Baring.

ordinária (de Svidrigáilov, que quer envolvê-la em um jogo amoroso), que se transforma em tragédia: Dúnia é injustamente difamada e, direta ou indiretamente, o sedutor acaba morrendo pelo jogo que jogou; o *conclave*: as questões complicadas dos dramas de Dostoiévski sempre eclodem por ocasião de uma reunião de pessoas: no cubículo onde mora Raskólnikov, na festa de exéquias de Marmeládov, na reunião em casa de Dúnia e sua mãe etc.; a *cornucópia maldita*, certa personagem é atingida por uma verdadeira montanha de atribulações: Sônia é órfã de mãe, tem o pai bêbado, a madrasta tísica, os irmãos esfomeados, a senhoria a despeja, é obrigada a prostituir-se, é acusada de furto antes do *desfecho tipo Inspetor Geral*, ou vergonha pública, no caso, de quem a acusara falsamente de ladra. Este mesmo desfecho parcial ocorre na delegacia, quando o delegado esconde atrás da porta uma testemunha que incriminaria Raskólnikov, mas, devido a uma ocorrência imprevista, a testemunha escapa. Além de desfechos menores, visto o caráter de tragédia dos romances de Dostoiévski, não pode ser omitida a *catástrofe final* que encerra os principais movimentos: a confissão do crime, o desterro, a morte da mãe, o fracasso de sua atuação. Outra imagem recorrente é o *sonho: sonho-novela* ou *sonho-profecia* como os que acometem Raskólnikov e Sônia, confirmando-os em seus intentos e representando, como as *coincidências*, uma eventual intromissão de uma força desconhecida na vida de ambos.

Além dessas *chaves imagético-estruturais* há ainda *chaves bibliográficas*: paralelos literários, referências a nomes ou livros ou pinturas ou trechos musicais que, de repente, transportam o leitor para outro plano, mais elevado do que o do simples trecho policial do romance. Instrumento disso é, entre outros, o artigo sobre o crime (*o manuscrito alheio*), escrito por Raskólnikov, ao qual muitas personagens remetem, entre elas o delegado de polícia, entremeando à ação problemas filosóficos, questões psicológicas e indagações científicas.

E *chaves estilísticas*: os *torneios verbais* em que se mensuram as personagens, onde a alusão e a ambigüidade contribuem para o suspense (Raskólnikov na taverna ou na delegacia) e, eventualmente, *comentários do autor*; *passagens* e como que *contraposições musicais* que permitem a substituição orgânica de tons: do monólogo polêmico do primeiro capítulo vai-se ao episódio dramático do segundo capítulo, ao desfecho catastrófico do terceiro, que dialogam interiormente entre si. (Bakhtin quer ver aqui a arte do contraponto de um Glinka, por exemplo.) Isso, dentro da lei da multiplicidade de planos, conforme foi acenado. Em Raskólnikov que medita sobre o crime, renuncia ao sonho maldito, conhece Marmeládov, fica sabendo da felicidade "sinistra" de sua irmã, mata a velha usurária e inesperadamente a irmã dela, confunde-se interiormente, volta ao lugar do crime, trai-se, recupera-se, explode, confessa-

se a Sônia, julga a si próprio, submete-se, serena-se, o que se vê não é absolutamente um relato harmonioso, mas o *movimento impetuoso do argumento* em que o ritmo acelera-se, a trama intensifica-se, a problemática aprofunda-se, o conflito aguça-se e a ação se exacerba.

No final, a ação é elevada ao plano mais alto: não é a confissão do crime que redime, não é o individualismo que triunfa, não é a religião do Evangelho que salva, mas é o amor abnegado de Sônia que engendra novas fontes de vida.

"Conceber a história e os entrescos e conduzi-los em linhas rigorosamente paralelas em todo o romance" – escreve Dostoiévski em seus apontamentos – "pensá-los bem, pensar a anatomia essencial do romance, os pontos psicológicos e as divisões do romance, os *coups de théâtre*, a cena vergonhosa, o núcleo da ocorrência, a síntese, mais curto... Tudo resulta da forma".

III

Não é sem motivo que o segundo volume da série que Joseph Frank, estudioso de Eslavística e professor de Literatura Comparada da Universidade de Princeton, dedicou a Dostoiévski (Joseph Frank, *Dostoiévski – Os Anos de Provação (1850-1859)*, trad. Vera Pereira, Edusp, 1999) tenha recebido o National Books Critics Award para Biografia, de 1984. O livro lê-se com extremo interesse do começo ao fim, e com a mesma impaciência fica-se torcendo para saber como irão se desenrolar os fatos e os pensamentos no volume seguinte. Com bem diz o autor no prefácio, o método escolhido foi o da "subordinação da vida privada de Dostoiévski à descrição de suas interligações com a história literária e sociocultural de seu tempo" sem, necessariamente, a proposta de desenvolver uma análise estrutural ou mesmo funcional das obras do período. Se o volume inicial de Frank (*Dostoiévski – As Sementes da Revolta (1821-1849)*, trad. Vera Pereira, Edusp, 1999) debruçava-se sobre a primeira parte da vida de Dostoiévski e abrangia as leituras de *Pobre Gente*, *O Sósia*, *Niétochka Niezvánova*, este vai da prisão do escritor "por ter participado de discussões públicas na casa de Petrachévski" e ter-se manifestado "como um livre-pensador", efetuada às 4 horas da manhã do dia 23 de abril de 1849 por um oficial da polícia secreta do czar Nicolau I, até seu retorno à cidade de S. Petersburgo em 1859, num clima de dupla comemoração: a abolição da servidão, dentro das promessas progressistas do novo czar Alexandre II e sua vida literária renovada, não apenas como escritor, mas como editor e principal colaborador de suas próprias revistas.

De fato, após o ciclo “siberiano” de sua vida em que, ao lado da criação de alguns contos (“O Pequeno Herói”, “A Aldeia de Stepántchikovo e seus Habitantes”) e poemas, Dostoiévski redimensionou sua *Weltaunschauung* e povoou seu mundo com uma galeria privilegiada de tipos, idéias e personagens que marcariam sua produção futura, ele deu início a uma assombrosa produção de ensaios, artigos polêmicos e obras de ficção que, nos cinco primeiros anos de sua atuação também como editor, incluem *Humilhados e Ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *Memórias do Subsolo* e *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*.

Mas, dizíamos, se o forte desse estudo não é a análise literária, não é a citação de trechos representativos da obra do escritor nem o acompanhamento de hipóteses psicanalíticas (Frank discute a cena traumática, para Dostoiévski, do assassinato do pai pelos servos aduzindo que o sentimento de culpa do escritor não se teria manifestado em relação ao pai-“czar”, mas sim ao povo), qual é, então, a linha diretriz? A nosso ver, Frank, seguindo em parte o caminho aberto magistralmente por Leonid Grossman, ou seja, acompanhando as leituras do escritor, os fatos (traumas) e os contatos (influências) principais de sua existência nesse período crucial, procura desenrolar e explicar o emaranhado de sua ideologia. Assim percorremos inicialmente o caminho que vai nele da “tendência filantrópica” da leitura das principais obras de Gógol e do socialismo utópico que penetra via França (George Sand, Victor Hugo, Eugène Sue, Fourier, Mazzini etc.), ao realismo social de Herzen e Bielínski que se manifestou como “naturalismo sentimental” em sua primeira grande obra, *Pobre Gente*. Porém, – alerta Frank – “Como um progressista moral-religioso influenciado pelo socialismo utópico francês, Dostoiévski considerava seu idealismo social uma versão moderna das mensagens de amor fraterno de Cristo e recusava-se obstinadamente a render-se ao ateísmo de Bielínski [...]”, ou, nas palavras do próprio Dostoiévski: “O socialismo é uma ciência em germe, um caos, alquimia em vez de química, astrologia em vez de astronomia. Acredito porém que do atual caos surgirá alguma coisa consistente, lógica e benéfica para o bem comum”. Essa crença, submetida ao “terror místico” do fuzilamento e ao choque da comutação da pena *in extremis*, se transformaria, na Sibéria, segundo o autor, em gratidão ao czar e em aversão aos radicais, mas jamais em traição aos princípios da integridade pessoal ou da condição humana. A condição humana – explica o autor – depende da aceitação de um código moral que preserva as fronteiras entre seus valores e outros, porventura fora desse código. De qualquer maneira, Dostoiévski submeteu seu código moral às mais duras provas. Após o contato com os degradados da Sibéria e após uma primeira violenta rejeição por eles, teria passado, via certo

tipo de conversão físico-psíquica devida também à carga excessiva de pressão física e emocional, a nutrir certa fascinação não propriamente e não apenas pelo que de humano teria restado nos criminosos – conforme quer o autor – mas, pronunciadamente, pelo desbravamento dos emaranhados e muitas vezes contraditórios mecanismos dos seus feitos. Se os indícios da divinização do povo, da divinização de Cristo, da aceitação da fé (mesmo que dialética e vacilante, no sentido kierkegaardiano), como único baluarte da moralidade diante da perversão inerente à espécie humana estão para Frank patentes na vida de Dostoiévski, eles, como viu Bakhtin, não o estão em sua obra, que marca justamente o fim do “paternalismo” em literatura. As idéias-forças que estão dentro de cada personagem, piedosa ou perversa, crente ou descrente, – têm o mesmo direito à expressão e pode ocorrer que no leitor, a quem, em última instância, cabe a decisão, cale mais fundo a rebeldia iconoclasta de Ivan do que o doce e remissivo amor de Aliócha Karamázov.

O mesmo deslize, de atribuir a certas personagens de Dostoiévski traços da ideologia do escritor, Frank o perpetra em seu novo livro de 1986 que abrange o período da obra e da vida de Dostoiévski que vai de 1865 a 1871 e que tem o título de *Dostoiévski – Os Anos Milagrosos* (Edusp, 2003, na tradução de Geraldo Gerson de Sousa). Isso se verá, em particular, no tratamento que ele dá ao estudante Raskólnikov, principal protagonista da obra.

Frank dedica um grande número de páginas ao estudo das fontes de *Crime e Castigo* e da transformação do texto, primeiramente pensado como conto longo ou novela, em romance, e finalmente, à interpretação de *Crime e Castigo*, que ele chama de “uma leitura”, muito a propósito, pois, de fato, é mais uma “leitura” do que propriamente uma “interpretação”.

Porém, uma vez que Frank é, sem dúvida, o estudioso contemporâneo mais famoso de Dostoiévski e, diga-se de passagem, bastante bem documentado, uma vez que ele se refere inclusive a uma série de escritos russos e ensaios de críticos russos antigos e atuais, vale a pena sintetizar seus estudos antes de entrarmos no texto de Dostoiévski propriamente dito.

Diz Frank que a primeira digressão que ocorre no romance envolve o conhecimento que Raskólnikov trava com Marmeládov. Originariamente, diz ele, as personagens da família Marmeládov eram destinadas a um outro romance, que receberia o nome de *Os Bêbados*.

Esta primeira digressão leva Dostoiévski a descrições extremamente pungentes da vida nos bairros pobres de Petersburgo. É aí que se verifica o uso extremamente profícuo que ele faz do assim chamado “ensaio fisiológico”.

Ao mesmo tempo, ao lado desse realismo social e do domínio psicológico dos conflitos morais dos protagonistas, há ainda um elemento fundamental de

caráter moral e filosófico – elemento esse que está em paralelo com a discussão ideológica que interessava a Dostoiévski levar adiante.

Apesar de se terem passado quinze anos depois da volta de Dostoiévski da Sibéria, quando ele começou a escrever *Crime e Castigo* a influência do cativo foi fundamental para a elaboração do romance, não só porque Dostoiévski conta em seus diários que a idéia do romance teria surgido “deitado na cama de tábuas na *kátorga* (nome que se dá aos trabalhos forçados na Rússia) em dolorosos momentos de tristeza e autocrítica”, quando se encontrava na Sibéria, mas por ter escrito *Recordações da Casa dos Mortos* três anos antes do início de *Crime e Castigo*, portanto por estar com as lembranças dessa estada extremamente vivas em sua mente.

Foi dessas lembranças que ele tirou elementos para a criação do novo romance. Que lembranças seriam essas? Lembranças dos tipos que ele havia conhecido: dos assassinos degradados e da análise dos seus sentimentos e da sua atuação, das suas atitudes. Inclusive, curiosamente, um prisioneiro chamado Ílinski que fora condenado por ter assassinado o pai e que, devido à sua calma e à sua serenidade, dava a impressão a Dostoiévski de ser inocente – impressão essa que se mostrou correta quando o verdadeiro assassino confessou o crime, anos depois. Obviamente, esse comportamento foi assimilado pelo escritor, que o utilizou eventualmente no seu romance para caracterizar, por exemplo, o pintor de paredes Nikolai, que também é suspeito do assassinato da velha usurária, mas que, devido ao seu comportamento, o chefe de polícia não acredita em sua culpa.

Outras lembranças, sem dúvida, terão sido atualizadas na composição do romance: a lembrança do assassinio do próprio pai de Dostoiévski, pelos serenos que “ultrapassaram o limite do sagrado”, a leitura de famosos julgamentos penais franceses que, conforme escreveu Dostoiévski na nota introdutória ao romance, “são mais excitantes do que todos os possíveis romances porque iluminam o lado obscuro da alma humana que a arte não gosta de abordar, ou que aborda apenas de relance, ou de passagem”.

Afinal, as fontes, são numerosas e, em parte, desconhecidas. Mas o que é indiscutível é o interesse que Dostoiévski tem em expor a ideologia da facção radical que era hegemônica na década de 1860 na Rússia. Entre os jovens estudantes universitários, particularmente, há uma adesão à tentativa dos intelectuais radicais daquela década de fundamentar a ação moral no utilitarismo. O protagonista de *Crime e Castigo*, na obra ainda sem título, decide matar a velha agiota porque ela é má, cruel, desumana e nociva, mas, para justificar seu ato, não usa a repulsa moral que demonstra pelo comportamento da velha.

Ao contrário: convence-se a si mesmo de que a vida dela é *inútil*, substituindo, assim, uma reação moral instintiva por um critério utilitário. O jovem decide salvar sua família com o assassinato dessa mulher desprezível e o saque de seus baús – após o que, para compensar seu crime, planeja utilizar o dinheiro da velha e dedicar o resto de seus dias a praticar ações edificantes para si, para os outros, e quem sabe para a humanidade.

O fato de Dostoiévski pessoalmente considerar que uma ação moral baseada na aceitação do egoísmo utilitário pode perverter-se e transformar-se em uma apologia da pior iniquidade não pode ser transposto, porém, para o romance. É um momento delicado em que a biografia do autor e a biografia do protagonista não podem se misturar.

Dostoiévski investe contra o que viria a ser chamado de “niilismo russo”, diferente do “socialismo utópico” de Tchernitchévski, que influenciou a cultura russa com o seu romance *O Que Fazer?*, onde propõe como um dos fundamentos ideológicos de sua utopia o “egoísmo racional”. O niilismo russo é uma doutrina mais rigorosa, que estimulava uma elite de indivíduos “superiores” ou “extraordinários”, nas palavras que ele utiliza no romance, a passar por cima das normas morais existentes para promover os interesses da humanidade como um todo.

O periódico *A Palavra Russa* divulgou a posição niilista e seus colaboradores passaram a ser os verdadeiros porta-vozes dessa corrente. Quem usou, entretanto, pela primeira vez, o termo “niilismo” na literatura russa foi Bazárov, o herói de *Pais e Filhos* de Turguêniev, livro do qual Dostoiévski gostara sobremaneira, independente das desavenças que ele possa ter tido mais tarde com seu autor. Logo após a publicação de *Pais e Filhos*, um crítico russo muito conceituado na época, Píssariev, identificou o radicalismo com o niilismo – ou seja, o desejo de criar uma *tabula rasa* mediante a destruição total.

Segundo ele, Bazárov era o retrato perfeito da auto-imagem em evolução dos jovens radicais – uma auto-imagem cuja aceitação generalizada traria momentosas conseqüências para o futuro sociocultural imediato. Pois bem, foram os possíveis efeitos morais desta metamorfose da ideologia radical que Dostoiévski retratou em *Crime e Castigo*. Píssariev também ressaltou um aspecto da personalidade de Bazárov que interessou particularmente a Dostoiévski. Referindo-se a ele diz: “Mas sua presunção não é visível exatamente por causa de sua imensidade... e, de tão cheio de si, mantém-se com tanta segurança em sua tão alta posição que é quase totalmente indiferente às opiniões dos outros”.

Dostoiévski usará esta conceituação e em particular a expressão “orgulho satânico” para descrever a personalidade de Raskólnikov, que surge depois de realizado o crime.

Falou-se em repercussões sociais dessa postura niilista porque de fato, após a libertação dos servos por Alexandre II, os camponeses recém-emancipados foram convidados a assinar seus acordos finais com os proprietários de terras, e, naturalmente, os acordos não eram favoráveis àqueles. Os jovens radicais pensavam que os camponeses se insurgiriam e finalmente acabariam com o odioso regime czarista. Quando nada disso aconteceu, a desilusão invadiu os jovens radicais e, sob a influência da revista *O Contemporâneo*, perderam a fé nas potencialidades da classe camponesa.

Compreendam agora que só podiam contar consigo mesmos para obter alguma justiça social para o povo infeliz e inerte. E o desprezo “bazaroviano” que Pissariev havia ressaltado tornou-se uma atitude social muito generalizada.

Joseph Frank acha que esse quadro desesperançado teria sido o movente para Karakóзов disparar seu tiro solitário contra Alexandre II. O fato é que, se Dostoiévski realmente, na opinião de Frank baseada numa série de escritos, trechos e citações, teria achado o niilismo extremamente nocivo para o povo russo, assim como a descrença e, obviamente, a vertente bakuniniana da destruição, opondo-os à solidariedade e ao calor desse mesmo povo, nada disso transparece em *Crime e Castigo*. E o que importa é verificar os termos do romance e os motivos pelos quais ele conserva sua atualidade ainda hoje, depois de quase dois séculos.

Senão, vejamos.

O jovem Raskólnikov, morador do cubículo que ficava bem debaixo do telhado de um alto prédio de cinco andares, inicia o livro ao cair da tarde de um início de julho de calor extremo na cidade de Petersburgo. O jovem abandonara de vez as atividades essenciais e se negava a estudar. Não temia senhoria nenhuma e deixava-se ficar matutando uma idéia que, aos poucos, tinha se agigantado – idéia essa que se resume nesse axioma: “Tudo está ao alcance do homem e ele deixa isso tudo escapar só por medo”⁷.

É importante verificar que Raskólnikov leva esse axioma do começo ao fim do livro. Ele submete seu “vil devaneio”, já como um empreendimento virtual, a uma série de provas – ou melhor “provações” –, para fazer com que ele resista e para que sua idéia possa continuar sua marcha.

As digressões que começam com o encontro de Marmeládov e continuam com o passeio de Raskólnikov pelos becos rumo ao edifício da usurária Aliódna Ivánovna constituem uma fonte do encanto do romance, a carne com que é preenchido o esqueleto sólido e firme.

Raskólnikov sentiu medo. Por isso titubeia. Por isso quer crer que a idéia que o absorve é um absurdo. Por isso tem a esperança de que aquilo não ocorra. Mas, quando indícios do destino, coincidências da realidade teimam em fazer-se sentir para que suas faculdades convirjam para o ato irreversível, ele não titubeia. Pelo contrário: os acolhe como um sinal da necessidade da realização da ação.

As “outras histórias” vão se realizar em volta do eixo de Raskólnikov – sua ação – e as conseqüências de sua ação de forma quase independente. Em relação às outras histórias, Raskólnikov desempenha um papel de coadjuvante, como no caso da irmã Dúnia, cujo casamento planejado ele ajuda a fazer com que não se realize com o noivo que depois é ridicularizado, e sim se efetive com o colega Razumíkhin. Em relação à família Marmieládov, ele também é coadjuvante quando a ampara nos momentos mais críticos, mas só em relação a Sônia Marmeládova é que há uma reciprocidade que não ocorre em nenhuma outra instância. Sônia é escolhida por Raskólnikov por ter-se degradado para sustentar a família – degradação esta que é comparada por ele ao pior dos sofrimentos. Ele encontra semelhança entre o sofrimento dela e o sofrimento que ela encontra nele – que também se degradou pela idéia do bem da humanidade, um bem maior que o bem da família, uma instância superior e mais vasta. Só dois pecadores aos olhos do mundo, e sofredores em causa própria, teriam semelhanças entre si. Então Sônia acompanha Raskólnikov à Sibéria, onde ele tem um comportamento arrogante, jamais abrindo mão de seu axioma, mas reconhecendo o fracasso de sua ação como função do medo que ele teria passado a sentir. “Eu não fui capaz de agüentar as conseqüências. Eu fui um patife. Se minha ação não deu certo foi devido ao fato de eu ser um patife.” O que significa “ser um patife”? Primeiro: não ter tido a capacidade de manter-se indiferente frente às conseqüências de seu ato. A indiferença teria permitido que ele não fosse sequer suspeito do acontecido, uma vez que uma série de possibilidades surgiram de “atribuir a culpa a outras pessoas”, havendo inclusive uma dessas pessoas, Nikolai, que chega a confessar o crime. O fato de o delegado de polícia não ter acreditado na confissão de Nikolai se deve, em grande parte, às provocações do próprio Raskólnikov, o qual sempre por patifaria, por medo (que é uma complexidade de estados à qual ele atribui esse nome) ter feito com que ele soltasse frases dúbias, ambíguas, e eventualmente incriminatórias a torto e a direito, ele mesmo criando uma teia de dúvidas a seu respeito, na qual ele acaba se enroscando.

Possivelmente ele quisesse se enroscar. Possivelmente, inconscientemente, essa sua patifaria o estivesse impelindo para o reconhecimento de seu crime por parte de outrem. Não é à toa que Dostoiévski era um grande psicólogo. A psicologia do criminoso que não agüenta os seus atos, as conseqüências do

7. Reproduzido por Ettore Lo Gatto com o mesmo título “Dostoiévskij nella Coscienza d'Oggi” na *Revista Nuova Antologia*, n. 2057, Roma, maio 1972.

seu ato criminoso, são expressas, desvendadas, de maneira magistral. Basta ouvir o que diz Raskólnikov: “Eu fui um patife. Não consegui dar conta do que me propunha por não ter sabido arcar, lidar com as conseqüências. Fui um patife”. No final, no próprio epílogo do romance, ele não sucumbe ao Evangelho, não sucumbe à Religião, não sucumbe à Lei, mas, enfraquecido pela doença na Sibéria e tendo sido exposto, logo em seguida, à ausência de Sônia, também doente, que sempre o visitara na prisão, ritualisticamente, enfraquecera-o a tal ponto de ele aceitar o amor, de ele sucumbir ao amor. Ou seja: é como se Raskólnikov, no fim dissesse: Já que confessei, já que vim à Sibéria, já que Sônia está comigo, então, que estes sete anos que me restam de expiação sejam realmente uma possibilidade de eu me renovar, uma possibilidade de eu retornar a minha vida após esse exílio e provar ao mundo do que eu sou capaz.

Então significa que, uma vez que ele se viu levado à confissão, o caminho que se abre diante dele é um caminho de uma existência legalmente limpa – em que legalmente houve a aplicação da pena, houve o resgate de uma cidadania, o resgate de uma possibilidade de vida regular.

Outra questão é a questão da consciência. Talvez valha a pena lançar os olhos sobre algumas caracterizações dessa tantas vezes invocada consciência, realizadas por uma série de estudiosos reunidos em um encontro, entre os vários que se organizaram em torno das obras de Dostoiévski. Para falar da consciência na obra de Dostoiévski referimo-nos a um encontro realizado de 10 a 12 de abril de 1972, em Veneza, que tinha o título de “Dostoiévski na consciência de hoje” e do qual participaram os nomes mais famosos dos críticos literários da época, entre os quais basta citar Victor Chklóvski, da União Soviética, Ettore Lo Gatto da Universidade de Roma, George Steiner da Universidade de Cambridge, e Luigi Pareyson da Universidade de Turim. Foi provavelmente um dos encontros mais importantes sobre Dostoiévski em homenagem aos 150 anos do nascimento do escritor. O motivo da escolha desse encontro⁸ é justamente o título. De fato, a questão da consciência é uma das mais contraditórias, não apenas na obra de Dostoiévski mas também nas interpretações que são feitas dessa obra. A conferência de Luigi Pareyson, famoso filósofo italiano, versava sobre “As Dimensões da Liberdade em Dostoiévski” e é importante porque se relaciona com a questão do Mal: a atração que sente Dostoiévski e que sentem seus protagonistas principais pelos mecanismos do Mal.

“A mais corrente em Dostoiévski é, sem dúvida, a interpretação pessimista. Em Dostoiévski a experiência fundamental e decisiva é a experiência do Mal.

8. *Nuova Antologia*, n. 2057, p. 332.

Para ele, o mal não é apenas fragilidade e fraqueza, próprios do homem, ou a incapacidade humana de persistir no Bem, mas a instauração positiva de uma realidade negativa, efeito de uma deliberada vontade de Mal, a presença de uma forma demoníaca do mundo humano. Isto não significa que ele considere o Mal como absolutamente irremediável, nem que ele professe uma espécie de maniqueísmo.

A concepção filosófica de Dostoiévski não é otimista porque não minimiza a realidade do Mal, mas também não é propriamente pessimista porque não afirma a insuperabilidade do Mal. É, antes, uma concepção trágica que coloca a vida do homem sob a insígnia da luta entre o Bem e o Mal [...] O Mal é dialético: a autodestruição do Mal já é o início da instauração do Bem. Isto explica por que Dostoiévski, que é tão vigoroso e poderoso pintor do Mal, seja tão parco na sua representação do Bem. O fato é que ele não se preocupa em mostrar o Bem, não tanto porque o Bem já seja evidente de per si, quanto antes porque é o próprio Mal que, com sua própria autodestruição dá testemunho do Bem. A afirmação dostoiévskiana do Bem é a mais indireta e tortuosa que se possa imaginar. Com a representação autodestruidora do Mal ele considera sua obra realizada, conforme demonstra a continuação não-escrita de *Crime e Castigo*; é o silêncio de Cristo diante da tumultuosa eloquência do cardeal e o respeito para com a prolixa verbosidade do Diabo em colóquio com Ivan em *Os Irmãos Karamázov* [...] Mas, se a intenção de Dostoiévski é que essa dialética de Bem e Mal não seja algo cósmico, embora grandioso, como no maniqueísmo, mas sim uma tragédia humana, ou, melhor, a tragédia do Homem, é preciso que essa dialética esteja inteiramente baseada na liberdade. E a interpretação pessimista de Dostoiévski deverá ser integrada com o reconhecimento que para ele a experiência fundamental não é tanto aquela do Mal quanto antes uma experiência ainda mais originária e profunda: a experiência da Liberdade... Que a realidade do mal seja fruto da liberdade e mais precisamente de uma liberdade ilimitada e arbitrária que, como ato de rebelião, é vontade positiva de Mal. Isso aparece no episódio, na atitude, na vicissitude, na história exemplar de Raskólnikov, de Stavróguin e dos Demônios, onde a rebelião toma o aspecto de uma titânica, embora destinada a falhar, exaltação de si, para além de qualquer norma. Ou então se exprime na indiferença de uma personalidade em que uma enorme força não-usada está prestes a desagregar-se no Nada. Ou então chega à exaltação e à destruição universal. Para Dostoiévski há duas liberdades; a liberdade do Gênesis, com a qual Adão se rebela contra Deus e a liberdade do Evangelho, com a qual a liberdade do Cristo liberta os homens.

Mas que tipo de Cristianismo é o Cristianismo de Dostoiévski? Com a palavra, o professor Ével Gasparini, da Universidade de Pádua... “Dostoiévski em sua maturidade nunca acreditou na divindade de Jesus Cristo e nunca afirmou ser Sua natureza transcendental, dando antes roupagens cristãs a particulares

correntes pré-cristãs dos povos eslavos”. Para chegar a este ponto crucial, o conferencista enumera muitos casos da cristologia popular russa, ligados ao *raskól*, como, por exemplo, o caso de um certo Nikíti que pregava o resgate da culpa por meio do sacrifício de seus próprios filhos e da tentativa de morrer, ele mesmo, crucificado como Cristo. Depois de uma minuciosa enumeração de casos semelhantes, o conferencista enfrenta a atitude de Dostoiévski frente a idéia do “século de ouro” e do “paraíso terreal” – não apenas na Rússia, mas em muitos outros países.

Por sua vez, o Professor Pierre Pascal, da Universidade de Paris, em sua conferência “A Fé de Dostoiévski no Homem” se pergunta: “O paraíso na terra, que Dostoiévski não define, é cristão?” Aqui vai a síntese de sua resposta.

Os autores que abordaram esta passagem do “paraíso na terra” de Dostoiévski vêem freqüentemente um resquício sobrevivente do entusiasmo do escritor pelo socialismo utópico. De acordo com Viatchesláv Ivánov, crítico e poeta simbolista russo, o sonho de um paraíso natural para os homens próximos da natureza e bons por natureza, remonta, em Dostoiévski, às primeiras impressões que ele recebera da leitura das obras de Rousseau. Entretanto, essas observações aplicam-se com mais propriedade ao mito do “século de ouro” e à utopia do “palácio do cristal” que:

[...] com seu caráter ambíguo implicam, comportam, carregam, um significado pagão. O paraíso terrestre, mesmo que Dostoiévski tivesse chegado a essa noção via Rousseau ou via pseudocristianismo dos adeptos de Saint-Simon, é essencialmente cristão porque depende do preceito “amai-vos uns aos outros”.

Pode-se por acaso dizer que ele substitui para Dostoiévski o paraíso prometido pelo Cristo? Bom, isso significaria prejudicar indevidamente as suas opções religiosas. Pelo que me diz respeito, eu não sei se Dostoiévski acreditava ou não no paraíso do Cristo – de qualquer maneira, um paraíso relativo que os homens deveriam procurar para si mesmos sobre a terra não é incompatível com o paraíso absoluto prometido no céu.

Quanto à dimensão da esperança que surge no final, no epílogo de *Crime e Castigo*, diz Luigi Pareyson:

Não posso certamente afirmar que em Dostoiévski não existe também a dimensão da esperança. Mas o que é certo é que o peso das estruturas da esperança é um peso inferior ao peso das estruturas da negação da esperança.

Uma análise mesmo superficial das *Memórias do Subsolo*, que pode ser considerado um modelo, permite-nos notar como este desespero se desenvolve num crescendo de hipóboles de imagens acumuladas, o que lembra o método gogoliano da construção de *Almas Mortas*, em que o desespero ético é uma mola artística, um procedimento artístico

muito peculiar. Para compreender a função dominante da ausência de esperança poder-se-ia introduzir a oposição tensão/ausência de tensão. Esta oposição gera uma energia. Em função do método gótico-romântico-expressionístico da arte de Dostoiévski, o escritor cria as personagens de modo que ajam proporcionalmente à tensão. O pólo da tensão, onde se move o romance, é de sinal negativo. Para que a tensão aja como realidade da obra é necessária a presença de um pólo positivo. Mas esse pólo, no plano da realidade dos romances, é mais fraco, ou melhor, de intensidade menor. Pier Kávenski, Fiódor Karamázov são dados para suscitar a convicção de sua historicidade. Sônia Marmelódova ou Makár Ivánovitch são dados para sublinhar o símbolo que representam, o caráter simbólico que representam.

Indo agora para George Steiner, da Universidade de Cambridge, que apresentou um texto chamado “Dostoiévski e o Pastoralismo Radical”, temos a seguinte conclusão:

Os escritores realistas do século XIX sempre deram aos seus leitores a verdade encontrada, sempre propuseram uma verdade que eles mesmos haviam encontrado. Dostoiévski impele seu público-leitor a procurar penosamente uma verdade grande, uma verdade importante para todos, uma verdade ardentemente desejada e nunca conquistada.

Dostoiévski amava filosofar, refletir sobre os problemas mais importantes para os que querem viver conscientemente e aproveitar ao máximo o período de tempo que nos foi oferecido por uma força ignota. Além dos mistérios da psicologia e da sociologia que ele estuda, ele faz-se investigador no domínio da “filosofia primeira”: ele quer resolver os problemas principais da existência humana. Dostoiévski levanta o problema da finalidade da existência humana, do sentido que têm os tormentos dos quais se compõe a vida humana. E a consequência necessária desta questão primeira é a segunda: a existência de uma força sobre-humana, a existência de um ser desconhecido; a existência de Deus. Essas duas questões formam a base filosófica dos romances de Dostoiévski e os seus protagonistas as discutem sem parar, procurando continuamente as provas para as respostas possíveis.

Voltando agora a *Crime e Castigo*, verifica-se que jamais Raskólnikov teria declarado, teria se manifestado sobre a certeza da existência ou da não-existência de Deus. Pelo contrário: a dúvida se manifesta até nas suas conversas mais íntimas (mais isentas de representação, mais autênticas) com Sônia Marmeládova. Basta citar aqui, na tradução de Paulo Bezerra⁹, uma frase, um exemplo típico dessa dúvida, quando Raskólnikov diz a Sônia que poderá acontecer com a pequena Póliechka o mesmo que aconteceu com ela:

9. *Op. cit.*, p. 559.

– Não! Não! Não pode ser, não! Sônia gritou alto, feito desesperada, como se lhe tivessem dado uma súbita facada. – Deus, Deus não vai permitir um horror como esse!...

– Mas permite com outras.

– Não, não! Deus a protegerá. Deus!... – repetiu ela, fora de si.

– É, mas pode ser que Deus absolutamente não exista, respondeu Raskólnikov até com certa maldade. Desatou a rir e olhou para ela.

Nessa mesma página, quando Raskólnikov se ajoelha à frente de Sônia para surpresa dela:

– O que está fazendo? O que está fazendo? Diante de mim? – balbuciou ela, pálida, e súbito sentiu um aperto dolorido, dolorido no coração.

– Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo o sofrimento humano.

É mais um exemplo da não-congruência entre aquilo que, entre certos aspectos, Joseph Frank interpretou como sendo os “da vida” e os “da crença” de Dostoiévski com os da vida e da crença dos protagonistas de Dostoiévski. Então, no caso de Raskólnikov fica essa dúvida constante e a esperança, com sinal positivo, esboçada no fim do livro, no epílogo, quando ele aceita o amor de Sônia para com ele e o dele para com Sônia¹⁰:

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 de que ele a amava, a amava infinitamente, e que, enfim, chegara esse momento... Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro.

O quinto e último volume da série de Joseph Frank, *Dostoevsky, The Mantle of the Prophet (1871-1881)*, Princeton University Press, 2002 (recentemente traduzido pela Edusp), retoma Dostoiévski a partir de julho de 1871, data do fim sua primeira estada na Europa (quatro anos) com a mulher Ana Grigórievna, em parte para fugir aos credores dele e do irmão Mikhail, o falecido diretor das revistas *Tempo* e *Época*, editadas junto com Dostoiévski. Não é que os credores tivessem sido saciados, mas agora Dostoiévski já tem a seu favor pelo menos três obras-primas reconhecidas (*Crime e Castigo*, *O Idiota* e *Os*

Demônios) e seus honorários como escritor são mais do que prometedores. João Alexandre Barbosa, que foi o editor da Edusp responsável pela publicação dos livros de Frank, dedicou um vasto ensaio à última obra dostoiévskiana de Frank que, para finalizar, passo a sintetizar.

A partir de 1873 Dostoiévski começa a publicar regularmente, no jornal conservador *O Cidadão* de que passou a ser editor, uma coluna onde foi saindo seu *Diário de um Escritor* e mais tarde no jornal de orientação populista os capítulos de seu penúltimo romance, *O Adolescente* (publicado em livro em 1876), que Frank vê como “o cavalo-de-tróia de Dostoiévski”, pela incompletude e desorganização transmitida pelo romance, principalmente se comparado no que há de organizado nas teses, ainda que polêmicas e sujeitas à contestação de toda ordem, defendidas pelo escritor em suas três obras-primas anteriores.

Em 1876, após a publicação de *O Adolescente*, Dostoiévski dá continuidade ao *Diário de um Escritor*, só que agora como uma publicação independente, e não mais como coluna de um jornal, como ocorrera em 1873, em *O Cidadão*:

Cada número [diz Dostoiévski] será composto de 16 a 24 páginas de impressão pequena, no formato de nossos jornais semanais. Mas este não será um jornal; todos os doze números (de janeiro, fevereiro, março etc.) formarão um todo, um livro escrito por uma única pena. Será um diário, no sentido literal da palavra, um balanço de impressões de fato experimentadas cada mês, um balanço do que foi visto, ouvido e lido. É claro que algumas estórias e contos serão incluídos, mas a primazia será sobre acontecimentos reais. Cada número sairá no último dia do mês e será vendido separadamente nas livrarias.

No *Diário* nenhuma figura literária é mais mencionada do que Dom Quixote, que vem a ser associado – diz Frank – na mente de Dostoiévski, à própria Rússia, na presumida pureza e altruísmo de sua política externa e seu constante empenho em encarnar um ideal de lisura na cena mundial...

Dostoiévski também via a si próprio como um profeta de um cristianismo russo ideal de harmonia mundial que foi freqüentemente denunciado como ilusório e tresloucado por seus contemporâneos; e ele podia facilmente se identificar com o muito difamado Cavaleiro da Triste Figura.

No número de setembro de 1837, Dostoiévski publica no *Diário* um texto intitulado “Uma Mentira é Salva por Outra Mentira” onde ele enxerta, no livro de Cervantes, um episódio não-existente – um episódio inteiramente reflexivo em que Dom Quixote comenta com Sancho as razões pelas quais os cavaleiros andantes, seres humanos como ele ou Sancho, são capazes de aniquilar exércitos

10. Cf. revista *Cult*, ano VI, n. 59, pp. 46-52.

inteiros de homens bem armados e chega à conclusão de que isto só é possível porque aquela primeira mentira é salva por outra, ou seja: a de se acreditar na primeira e, deste modo, salvando-se o ideal que esta representava. Joseph Frank interpreta a intervenção dostoiévskiana sobre o texto de Cervantes como se tratando, na obra de Dostoiévski, de "um secreto questionar-se acerca do glorioso futuro histórico russo, que ele proclamava de maneira tão estridente, e ao mesmo tempo, de se recuperar a si mesmo do desespero enquanto contemplava sua Dulcinéia russa". É sintomática a indagação de João Alexandre, a respeito:

[...] a própria contrafação do episódio já não seria uma maneira de salvar uma mentira por outra mentira, dando ao autor a possibilidade de realizar a melancólica reflexão que está no *Diário* sobre as incertezas que cercavam as suas mais ostensivas crenças, as quais, não obstante, deveriam para ele permanecer vivas?

Em 1878, Dostoiévski dá por encerrada a publicação do *Diário*, ao qual voltará de modo ocasional com o número único de agosto de 1880, em que publica sua célebre conferência de Moscou sobre Púchkin, e, em 1881, com o único número de janeiro. Ele está preparando os *Irmãos Karamázov*. Aliás, a maioria dos capítulos dessa segunda parte de *O Diário de um Escritor* singularizam, de acordo com Frank, os temas que funcionam como preparativos de seu último grande romance, que publicará em *O Mensageiro Russo* de 1879 quase em sua totalidade, antes de chegar a publicar o livro como romance, em 1880. Mesmo assim, o romance previa uma última parte que não chegou a ser escrita.

A última parte do livro de Joseph Frank é dedicada à análise do romance *Os Irmãos Karamázov*. Sua leitura mostra a riqueza com que agora Dostoiévski se utiliza de alguns recursos estilísticos que eram apenas esporádicos em obras anteriores. É o caso, para citar apenas um, da dimensão simbólica que o autor passa a emprestar a cada um de seus personagens, muito mais intencionalmente do que no passado, como ocorreu com a dimensão simbólica de extração napoleônica assumida por Raskólnikov em *Crime e Castigo*. Diz Joseph Frank:

Em *Os Irmãos Karamázov*, a cada um dos principais personagens é dada uma dimensão simbólica semelhante mais apropriada à sua situação e à sua personalidade. Eles são todos, portanto, não apenas indivíduos particulares, não apenas tipos sociais contemporâneos, mas são vinculados a vastas velhas forças culturais e históricas e conflitos morais e espirituais. [E, finalizando][...] a rica rede de alusões literárias e bíblicas que se entrelaçam com a ação através do livro torna espessa e enriquecedora a textura da obra e dá a seus conflitos a dimensão e a ressonância que estamos habituados a encontrar na tragédia poética e não nos mais cotidianos espaços do romance.

DATAS FUNDAMENTAIS DA VIDA E DA OBRA DE DOSTOIÉVSKI

1821	30 de outubro: data de nascimento de Fiódor Mikháilovich Dostoiévski, no hospital Mariinski de Moscou. O pai era um médico militar.
1833-1837	anos em que Dostoiévski realizou seus primeiros estudos em Moscou.
1837	27 de fevereiro: morte da mãe de Dostoiévski, Maria Fiodoróvna Dostoiévskaja. maio: mudança dos irmãos mais velhos de Dostoiévski para São Petersburgo.
1838	16 de janeiro: ingresso de F. M. Dostoiévski no Instituto de Engenharia de São Petersburgo.
1839	8 de junho: assassinato do pai de Dostoiévski por seus servos.
1840-1841	Dostoiévski trabalha escrevendo os dramas históricos <i>Maria Stuart</i> e <i>Boris Godunov</i> .
1843	12 de agosto: fim do curso de Dostoiévski como oficial e sua inscrição na Faculdade de Engenharia.
1844	junho-julho: Dostoiévski traduz <i>Eugénie Grandet</i> , de Balzac.
1845	maio: Dostoiévski termina a novela <i>Pobre Gente</i> . Conhece Belinski.
1846	15 de fevereiro: sai <i>O Sósia</i> , de Dostoiévski. outubro: sai <i>O Senhor Prokhártchin</i> . dezembro: é publicada a novela <i>O Senhorio</i> .
1847	começo do ano: Dostoiévski afasta-se de Belinski. primavera de 1847: Dostoiévski começa a freqüentar, às sextas-feiras, o círculo de Petrachévski.
1848	dezembro: saem <i>Noites Brancas</i> .
1849	de janeiro a maio: é escrito o livro <i>Niétochka Niezvánova</i> . começo do ano: Dostoiévski participa do grupo de N. A. Spechniév. de março a abril: Dostoiévski freqüenta, aos sábados, o grupo de Dúrov.
1850	23 de abril: prisão de Dostoiévski e reclusão na fortaleza de "Pedro e Paulo". 29 de abril a novembro: processo e sentença à morte de Dostoiévski. 19 de novembro: é revogada a sentença à morte, mudada para a de trabalhos forçados durante oito anos.
1851	5 de agosto: Dostoiévski é promovido a oficial.
1854-1859	Dostoiévski passa a servir como militar em Semipalatinsk, ainda condenado. casamento de Dostoiévski com Maria Dmitrievna Issáieva.
1859	18 de março: liberdade para Dostoiévski. março: Dostoiévski publica <i>O Sonho do Titio</i> . novembro a dezembro: escreve <i>A Aldeia de Stepántchikovo e seus Habitantes</i> . dezembro: Dostoiévski chega a Petersburgo, onde tem permissão para morar.
1860	setembro: no jornal <i>O Mundo Russo</i> é publicado o começo de <i>Recordações da Casa dos Mortos</i> . primeira reunião das obras de Dostoiévski, publicadas em Moscou, em 2 tomos, por B. A. Osnóvski.
1861	janeiro: sai o primeiro número da revista dos irmãos Dostoiévski chamada <i>Tempo</i> . Nessa revista é iniciada a publicação do romance <i>Humilhados e Ofendidos</i> .
1861-1865	relação de Dostoiévski com Apolinária P. Súslova.
1861-1862	término da publicação, na revista <i>Tempo</i> , do romance <i>Recordações da Casa dos Mortos</i> .

- 1861 7 de junho: Dostoiévski parte para o estrangeiro pela primeira vez, onde encontra Herten e conhece Bakúnin.
- 1863 fevereiro e março: *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*. É uma crônica de sua viagem ao exterior.
24 de maio: é fechada a revista *Tempo*, devido a um artigo publicado por N. N. Strákhov, "A Questão Fatal".
agosto a outubro: nova estada de Dostoiévski no estrangeiro.
- 1864 permissão para a publicação da revista *Época*, sob a direção do irmão de Dostoiévski, Mikhail. O primeiro número saiu em 21 de março e em 10 de julho morre Mikhail Mikháilovich Dostoiévski, o diretor da revista *Época*.
- 1865 publicação da novela *O Crocodilo*.
junho: fechamento da revista *Época*.
julho a outubro: nova estada de Dostoiévski no estrangeiro.
- 1866 publicação de *Crime e Castigo*.
4 de outubro: início da novela *O Jogador*, estenografada por Anna Grigórievna, futura esposa de Dostoiévski.
- 1867 15 de fevereiro: casamento de Dostoiévski com Anna Grigórievna Znikítinaia.
14 de abril: viagem de Dostoiévski ao estrangeiro com a mulher. Início do romance *O Idiota*.
- 1869 após viagem pela Itália, volta à Alemanha e estabelecimento na cidade de Dresden.
dezembro: início do projeto do romance *Vida de um Grande Pecador*.
- 1870 novela *O Eterno Marido*.
- 1871 volta a Petersburgo. Início do romance *Os Demônios*, que terminará em 1872.
- 1873 redator do semanário *Grajdánin*, onde Dostoiévski publica artigos, escritos, que irão constituir o *Diário de um Escritor*.
- 1874 inverno: Dostoiévski trabalha na composição de *O Adolescente*.
- 1875 início da publicação de *O Adolescente*.
- 1877 dezembro: Dostoiévski é escolhido como membro correspondente da Academia de Ciências, no setor de Língua e Filologia Russa.
30 de dezembro: Dostoiévski escreve uma oração fúnebre para Nekrásov, que acaba de falecer.
- 1879-1880 *Os Irmãos Karamázov*.
- 1880 23 de maio: Dostoiévski está em Moscou para a inauguração da estátua de Púchkin.
8 de junho: ele lê seu famoso discurso sobre Púchkin.
- 1881 janeiro: Dostoiévski reelabora o trabalho já publicado no *Diário de um Escritor*.
28 de janeiro: morre Fiódor Mikháilovich Dostoiévski.