

Dostoiévski – Polifonias Contemporâneas

Arlete Cavaliere¹

Resumo: este artigo pretende refletir sobre as possíveis transposições da ficção de Dostoiévski em diferentes linguagens artísticas, tais como o cinema, as artes visuais e o teatro, apreendendo, assim, o processo polifônico e dialógico do discurso dostoiévskiano em interação dinâmica com outras vozes artísticas, flagradas em outros espaços e outros tempos.

Palavras-chave: polifonia; dialogismo; linguagens artísticas.

Abstract: this article aims to consider the transposition's possibilities of Dostoiévsky's fiction into different artistic languages such as cinema, visual arts and theater, and to understand the polyphonic and dialogic process of Dostoiévsky's discourse which allows a dynamics interaction with other artistic voices, found in different times and different spaces.

Keywords: polyphony; dialogism; artistic languages.

Arlete Cavaliere é ensaísta, tradutora e professora de teatro, arte e cultura russa e professora titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: cavalier@usp.br.

O conceito de **polifonia**, que integra o título deste ensaio, faz referência a um dos eixos centrais pelo qual a obra dostoiévskiana tem sido apreendida pela crítica desde o último século: por meio das teses de Mikhail Bakhtin, já muito discutidas entre nós, o conceito de **romance polifônico** tornou-se a chave mestre para adentrar o universo ficcional de Dostoiévski. A questão da multiplicidade de vozes, de consciências independentes e do dialogismo daí decorrente ampara a concepção, já hoje consagrada, da ficção dostoiévskiana como um grande diálogo. Tornou-se quase um axioma afirmar que os textos de Dostoiévski parecem se estruturar como um diálogo contínuo e uma combinação de vozes, que implicam quase sempre na decomposição dialógica da consciência do herói dostoiévskiano.

Mas a questão da polifonia e do dialogismo dostoiévskianos pode ser alargada e focalizada também sob um outro prisma: parece ser possível flagrar ao longo da história literária (e não apenas a russa) uma espécie de visão especular, de certa forma meta e

¹ Arlete Cavaliere é ensaísta, tradutora e professora de teatro, arte e cultura russa e professora titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: cavalier@usp.br.

extratextual, projetada pelos textos de Dostoiévski não apenas sobre outros textos literários, mas também sobre outras formas de expressão artística. Há tal abrangência receptiva de sua ficção, que esta acabou por gerar uma polifonia de vozes que vai além do exercício dostoiévskiano propriamente intratextual, e que se projeta ao longo da história literária no discurso crítico, na recepção estética, nas diferentes narrativas interpretativas, a reverberar também dialogicamente em outros objetos artísticos de tempos e espaços diferentes. Neste sentido, não me parece ousado afirmar que a obra de Dostoiévski vem tecendo uma narrativa artística sobre si mesma, uma forma de metalinguagem, a combinar diferentes vozes e discursos na expressão e no processo criativo de outros criadores.

É sobre esse processo polifônico e dialógico extratextual que este ensaio pretende se debruçar, ou seja, captar essa decomposição de vozes dostoiévskianas, expandida em um “outro”, ou ainda, em interação dinâmica com vários “outros”: outras vozes, outros discursos e, sobretudo, outras linguagens artísticas matizadas pela voz dostoiévskiana e flagradas em outros espaços e outros tempos. Cabe capturar, em particular, a refração do movimento dos textos de Dostoiévski no sentido da estilização ou, se preferirmos, no sentido de uma espécie de tradução intersemiótica, isto é, uma transmutação sígnica operada por outras linguagens artísticas com base nos textos do escritor russo. Lê-se aqui o termo **estilização** em uma concepção bastante ampliada, que pressupõe paralelismos, interações, referências, inversões, alusões e por que não dizer, a paródia, recurso, aliás, muito utilizado pelo próprio Dostoiévski em vários de seus textos.

Há, com muita frequência, nesse movimento polifônico a ser focalizado, uma espécie de adaptação do texto dostoiévskiano à *poiesis* contemporânea. A obra de Dostoiévski, como se sabe, tem sido lida e relida, adaptada, reinventada e recriada por diferentes formas artísticas.

Para ilustrar esse pensamento vale refletir, de início, sobre a linguagem cinematográfica. É possível abordar, por exemplo, a estrutura cinematográfica dos textos de Dostoiévski: montagem, primeiros planos, plano geral, ritmo cor e movimento são elementos da linguagem cinematográfica que emolduram muitas das cenas emblemáticas de seus romances e novelas.²

² Cf. a propósito o artigo, Cavaliere, A., “A montagem eisensteiniana na Primeira Parte de *Crime e Castigo*”, in *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n.2 (número dedicado a Dostoiévski), São Paulo: Atelê Editorial, 2008.

Mas o que se pretende aqui é uma aproximação reflexiva sob outra ótica: de que forma a linguagem cinematográfica contemporânea é capaz de imprimir nas telas a cosmogonia literária de textos de Dostoiévski?

Um filme recente, lançado em 2014, do cineasta francês Paul Vecchiali, intitulado *Nuits Blanches sur la jetée* (*Noites Brancas no Píer*), nos propõe algumas pistas.

Como se sabe, a novela de Dostoiévski *Noites Brancas* apresenta o sub-título *Romance sentimental* (*Das recordações de um sonhador*). O texto foi publicado em 1848, pouco antes da prisão do autor e da sua condenação ao exílio, marcando, assim, o final do que se costuma considerar a primeira fase literária de Dostoiévski. A novela se estrutura por meio de quatro breves capítulos, que perfazem as quatro noites de encontro de um casal (**primeira noite, segunda noite, terceira noite e quarta noite**), concluídos pelo breve desfecho intitulado **Manhã**.

As “noites brancas” do verão de São Petersburgo, quando o sol mal se põe, criando uma atmosfera luminosa de encantamento e magia, são a moldura da narrativa dostievskiana, no interior da qual se desenrolam a ventura e a desventura do jovem sonhador romântico e solitário (o narrador do relato), que em um breve espaço de tempo (durante quatro noites) ganha e perde a felicidade, isto é, o amor da heroína, Nástienka, o que ocorre ao longo de interlúdios confessionais à beira de um cais na emblemática capital do império russo. O recurso da estruturação narrativa por via de longos diálogos entre os protagonistas, cujas falas buscam, afinal, preencher o vazio daquelas noites e o de suas próprias vidas, parece se adequar com propriedade à adaptação para a linguagem dramática do teatro e à recriação cênica.

No entanto, o cinema também tem se arriscado, e de forma bem sucedida, na transposição imagética da atmosfera confessional, íntima e lírica, que envolve o par romântico dostoievskiano nessa novela, matizada pelo ambiente onírico e fantasmagórico de São Petersburgo, sob a luz das noites brancas.

Cabe lembrar filmes antológicos, como, por exemplo, o de Luchino Visconti, *Le notti bianche*, de 1957, também lançado com o título *Um rosto na noite*, e o de Robert Bresson, *Quatre nuits d'un reveur*, de 1972, aos quais, aliás, Vecchiali faz referência não apenas na construção de certas cenas de seu *Nuits Blanches sur la jetée*, mas também por meio da citação dos nomes desses e de outros cineastas, como, por exemplo, o de Max Ophüls, ao final do filme, em tom de clara homenagem.

Não se pode esquecer, aliás, a existência de uma verdadeira cadeia polifônica dostoiévskiana no cinema. O próprio Bresson baseara-se, em 1959, no romance *Crime e Castigo* para criar uma outra película, intitulada *Pickpocket*, que retrata a vida de um batedor de carteiras. E o próprio filme de Bresson, há pouco citado, *Quatre nuits d'un reveur*, foi relido, em certa medida, em 1991, por um outro cineasta francês, Leos Carax, no filme *Les amants du Pont-Neuf*, em que a trama se desenvolve em torno do encontro de um par de amantes às margens do rio Sena, com a atriz francesa Juliette Binoche no papel da heroína.

Não é o caso, certamente, de nos embrenharmos nessa torrente caudalosa de filmes baseados em obras de Dostoiévski no último século, mas vale referir algumas leituras fílmicas efetuadas por cineastas tão geniais quanto diferentes entre si, como Woody Allen, Luchino Visconti, Akira Kurosawa, Bernardo Bertolucci, Robert Siodmak, Richard Brooks, Heitor Dhalia e Robert Wiene.³ Embora em estilos e tons muito diferentes, o que está sob o foco das câmeras desses diferentes cineastas é, sobretudo, a tentativa de captação em imagens das grandes questões morais e existenciais do ser humano, seja qual for o seu momento histórico ou social. E aqui reside, sem dúvida alguma, uma das razões da perenidade dos textos de Dostoiévski.

No caso do referido filme de Paul Vecchiali, observa-se a construção de uma linguagem fílmica minimalista, com requintes teatrais, que exige de seu espectador uma fruição estética atenta e concentrada, afastando-o, por isso mesmo, da narrativa cinematográfica convencional, tal como o grande público está habituado a assistir nas telas. A ação se passa aqui, em certa medida, apenas e tão somente no universo interior dos protagonistas.

Como captar o abismo da psicologia humana agônica em 1 hora e meia de um filme, estruturado exclusivamente pelos diálogos entre os protagonistas? O espectador está privado do narrador em primeira pessoa do texto dostoiévskiano, cujo ponto de vista é capaz de iluminar, por assim dizer, os segredos da alma humana. Por outro lado, a recepção cinematográfica, não promove no espectador a fruição lenta e reflexiva, que se opera no processo da leitura das páginas escritas por Dostoiévski e conduzidas pelo narrador.

³ Cf. alguns dos mais expressivos: *Crimes e pecados*, 1989, direção Woody Allen; *Noites brancas*, 1957, direção Luchino Visconti; *O idiota*, 1951, direção Akira Kurosawa; *Partner*, 1968, direção Bernardo Bertolucci; *O grande pecador*, 1949, direção Robert Siodmak; *Os irmãos Karamazov*, 1958, direção Richard Brooks; *Nina*, 2004, direção Heitor Dhalia; *Pickpocket*, 1959, direção Robert Bresson; *Raskólnikov*, 1923, direção Robert Wiene.

O filme do cineasta francês se constitui apenas de diálogos filmados num ambiente externo (a locação é predominantemente externa), sob a luz noturna e sombria (e não sob o clarão das noites brancas dostoiévskianas), que banha o cais e o *pier*, onde se passa a ação. O fundo sonoro, matizado pelo ruído do fluir das águas do mar, embala o interlúdio dos afetos. Roteiro e falas do filme se pautam quase que em sua totalidade pelas seqüências narrativas do texto Dostoiévski.

A crítica cinematográfica se polarizou: parte dela considerou o filme tedioso, porque estático e verborrágico, mas outra parte da crítica salientou a beleza do ritmo “interior” das cenas, captada pelo cineasta na sucessão de *closes*, banhados por um jogo intenso de luz e sombra e pelo viés teatral, capaz de expressar a atmosfera intimista e lírica das cenas, reforçada por uma cenografia bastante teatral: o cineasta se aproveita dos elementos que compõem a arquitetura do *pier* e consegue criar uma espécie de palco composto por enormes biombos em branco e preto, que nos remetem às formas cênicas criadas por encenadores das vanguardas teatrais do início do século XX, tais como Gordon Craig e Adolphe Appia. Ao longe, como um pano de fundo no plano geral, brilham as luzes coloridas e tremelicantes daquele cais, em alusão à vida real, distante do *pier* nebuloso, onde ocorrem o sonho e o devaneio, e onde se desenrola a “licença poética” que envolve a vida dos heróis durante aquelas noites.

“Meu Deus! Um momento inteiro de júbilo! Não será isto o bastante para uma vida inteira?...”

Esta é a frase final do herói-narrador, o “Sonhador”, que dá desfecho à novela escrita por Dostoiévski. E o olhar poético do cineasta neste filme parece incidir a *poiesis* cinematográfica justamente na apreensão imagética desse único momento de júbilo do protagonista. No filme, o “Sonhador” ganha nome (Fiódor), cuja explicação nos é dada de modo irônico pelo próprio protagonista do filme, que atribui a seu nome uma homenagem a Dostoiévski (Fiódor), de quem sua falecida mãe fora leitora e admiradora.

Também curiosa e paródica é a aparição do próprio cineasta Vecchiali na cena inicial do filme na figura de um velho transeunte, que avisa o protagonista em um diálogo um tanto cifrado, que “nunca teremos as mesmas convicções para sempre.”

O vigor dramático e teatral, pouco naturalista, das palavras pronunciadas durante todo o filme pela dupla de dois atores (Astrid Adverbe et Pascal Cervo), marcados por uma direção de cena precisa, também minimalista, alicerça a proposta do filme, cuja seqüência de inúmeros planos fixos nada mais representa do que a própria imobilidade, a inação e a infelicidade na vida dos solitários protagonistas, que penam por aquele cais

à procura do amor. A ambiência soturna das cenas se projeta nos atores, ora pela luz do farol, ora pela luminária de um único poste, cujos *flashes* de lusco-fusco salientam o claro-escuro dos mistérios e segredos, das emoções e angústias partilhadas nos encontros dos dois notívagos. Resulta um velar e desvelar das paixões humanas permeadas pela transmutação dos sentimentos, procedimento tão recorrente nos textos dostoiévskianos e recriado no filme por meio da poética cinematográfica.

Por isso, ao invés da brancura reveladora das noites brancas de Dostoiévski, o cineasta francês anuncia na epígrafe que “a escuridão será a luz”, invertendo, assim, as metáforas da novela de Dostoiévski, para de certa forma afirmá-las pelo reverso: afinal, sentimentos e confissões ocultos ou inconfessáveis podem ser imantados e iluminados pela luz do amor.

Também Visconti em sua adaptação cinematográfica optou pela luz noturna convencional, mas a referência subliminar às noites brancas dostoiévskianas apareceria no final do filme na imagem da luz branca da neve que cai ao amanhecer.

O mesmo aspecto onírico do filme de Vechialli, e da própria novela de Dostoiévski, pode ser flagrado, em certa medida, nas gravuras de Livio Abramo, que ilustram a edição de *Noites Brancas* da Editora 34, publicada em 2005, em tradução direta do russo de Nivaldo dos Santos.⁴ Originalmente essas reproduções integraram a edição de *Noites Brancas* da Editora Livraria José Olympio, publicada no Rio de Janeiro em 1962 na tradução indireta de Olívia Krahenbühl.⁵

O artista brasileiro Livio Abramo (1903-1992), oriundo de uma família de imigrantes italianos e que ilustrou também para a Editora José Olympio a novela *O sócia*, é considerado, ao lado de Osvaldo Goeldi e Lasar Segall, um dos pioneiros da gravura moderna no Brasil.

E da linguagem do cinema pode-se transitar com facilidade para uma outra polifonia visual, isto é, para a transposição de textos de Dostoiévski para a linguagem gráfica.

Em uma recente exposição intitulada *Noites Brancas: Dostoiévski ilustrado*, ocorrida em São Paulo, em julho/agosto de 2013 no Museu Lasar Segall (sob curadoria de Samuel Titan), 64 obras entre desenhos, gravuras e livros originais editados no Brasil e na Alemanha foram expostos ao público: 14 artistas dão forma e rosto a personagens e

⁴ Cf. Dostoiévski, F., *Noites Brancas*, tradução de Nivaldo dos Santos e gravuras de Livio Abramo, São Paulo: Editora 34, 2005.

⁵ Cf. Dostoiévski, F.M., *Noites Brancas e outras histórias*. Volume VIII das Obras Completas e Ilustradas de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.

cenar dos romances de Dostoiévski. Algumas delas foram expostas pela primeira vez no Brasil, vindas de dois museus da Alemanha, o Gabinete de Gravuras, de Dresden, e o Museu Lindenau, de Altenburg.

O nome da mostra, o mesmo da novela de Dostoiévski, foi, segundo o curador, uma forma de revelar no preto e branco, encontrados em todas as gravuras expostas, o universo literário do escritor russo, marcado pelas trevas e abismos profundos da alma humana, mas também pelo claro-escuro com que o romancista procura desvendar aqueles seres “noturnos”, que se mostram à luz e se revelam através da escuridão. Apesar da diferença de estilo e abordagem, os vários artistas retratam em seus desenhos a mesma atmosfera soturna, misteriosa, tangente ao subsolo, às prisões da mente, à vaidade e aos cárceres sociais.

Livio Abramo não integrou essa mostra, mas alguns de seus mestres expressionistas, como Lasar Segall (1891-1957) e Osvald Goeldi (1895-1961), estiveram representados em diálogo com seus grandes mestres expressionistas, estes, sim, presentes na mostra, como Alfred Kubin (1877 – 1959) e Max Beckmann (1884 – 1950). Em certo sentido, a mostra procurou elucidar o diálogo formal e temático que Segall e Goeldi mantiveram com o Expressionismo alemão, representado na exposição por uma série de obras de nomes ligados ao movimento, como os alemães Erich Heckel (1883-1944) e Otto Möller (1883-1964), ou o austríaco Alfred Kubin (1877-1959). De Segall pôde-se ver a série de litografias criadas em 1917 em torno de *Uma Criatura Dócil*, de Dostoiévski. De Goeldi foram expostos desenhos e gravuras que ilustraram narrativas do escritor russo publicadas pela Editora José Olympio, nas décadas de 1930 e 1940.

Essas referências pretendem sublinhar o processo polifônico de recepção artística (e não apenas crítica), da obra de Dostoiévski, a inspirar mentes e sensibilidades artísticas de muitos criadores das artes visuais, dentre os quais, em grande medida (e, certamente, não por acaso) estão artistas expressionistas, alemães ou brasileiros. Com muita frequência, esses criadores nos apresentam obras, que expõem figuras em rabiscos, poeticamente deformadas por meio de traços estilizados e abstratizantes, projetados sob a luz de lampiões, velas e sombras, figuração gravada na madeira, no linóleo ou na pedra (e transpostas para o papel) das crises existenciais e espirituais vividas por tantos personagens dostoiévskianos.

Essa mesma mostra de desenhos e gravuras foi acompanhada (certamente, também não por acaso) por uma outra mostra intitulada "Dostoiévski e o cinema", sob

curadoria de Ilana Feldman, no mesmo Museu Lasar Segall. A mostra foi dedicada a filmes consagrados (alguns deles acima citados), isso é, longas-metragens produzidos entre 1949 e 2004, baseados em textos de Dostoiévski.

Para encerrar essas breves cogitações acerca de algumas das polifonias contemporâneas dostoiévskianas, é preciso pontuar, ainda que de passagem, a arte do teatro. Dostoiévski não foi dramaturgo, nunca se aventurou no gênero dramático, embora sua prosa apresente elementos e ingredientes notadamente teatrais, que, aliás, vem sendo explorados por inúmeras encenações teatrais, inclusive brasileiras.⁶

Vale remeter talvez, a título de epílogo, a um dos textos dramáticos russos mais surpreendentes de nossa contemporaneidade, e incluir, assim, para finalizar, o nome de Vladímir Sorókin nessa polifonia criativa de vozes contemporâneas. Trata-se da peça *Dostoiévski-Trip*, de autoria desse polêmico escritor russo, publicada pela Editora 34, em 2014. Um texto dramático extraordinário, que efetua uma releitura em tom de derrisão do romance *O idiota*, a estabelecer não apenas um diálogo irreverente com toda a cosmogonia literária de Dostoiévski, mas, sobretudo, com a tradição da cultura russa, em um confronto provocador com a contemporaneidade. Mas este já seria tema para outro ensaio... Resta, afinal, a certeza de que a obra de Dostoiévski continua sendo um campo infinito de investigação ética e invenção estética.

⁶ Lembrem-se, apenas para alguns poucos exemplos, de alguns dos mais recentes e bem sucedidos espetáculos brasileiros, como *O idiota*, na adaptação da diretora Cibele Forjaz do romance homônimo de Dostoiévski, e também do monólogo interpretado por Celso Frateschi, com direção de Roberto Lage, de *Sonho de um homem ridículo*. O romance *Os irmãos Karmázov* também foi adaptado para o palco em 2014 pelo diretor Ruy Cortez.



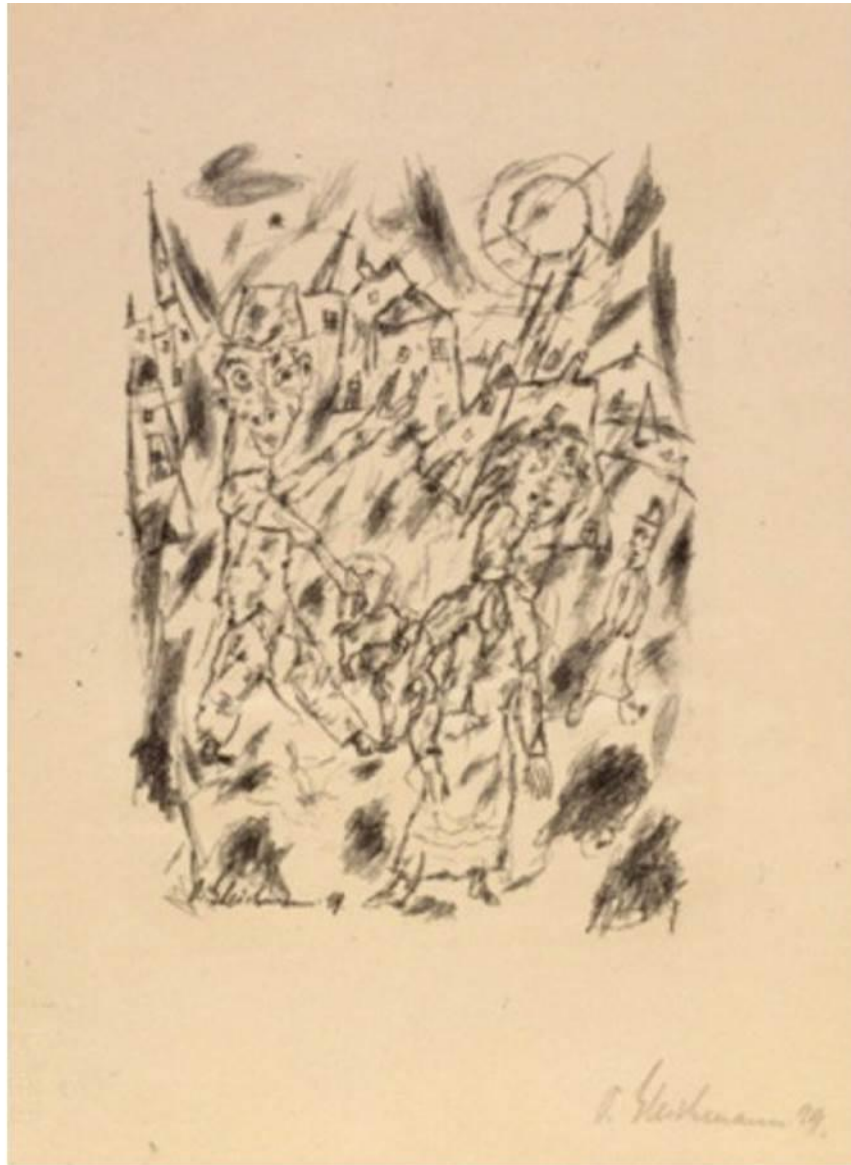
Lasar Segall



Fritz Schaeffler



Otto Moller



Otto Gleichmann



Paul Holz



Richard Janthur



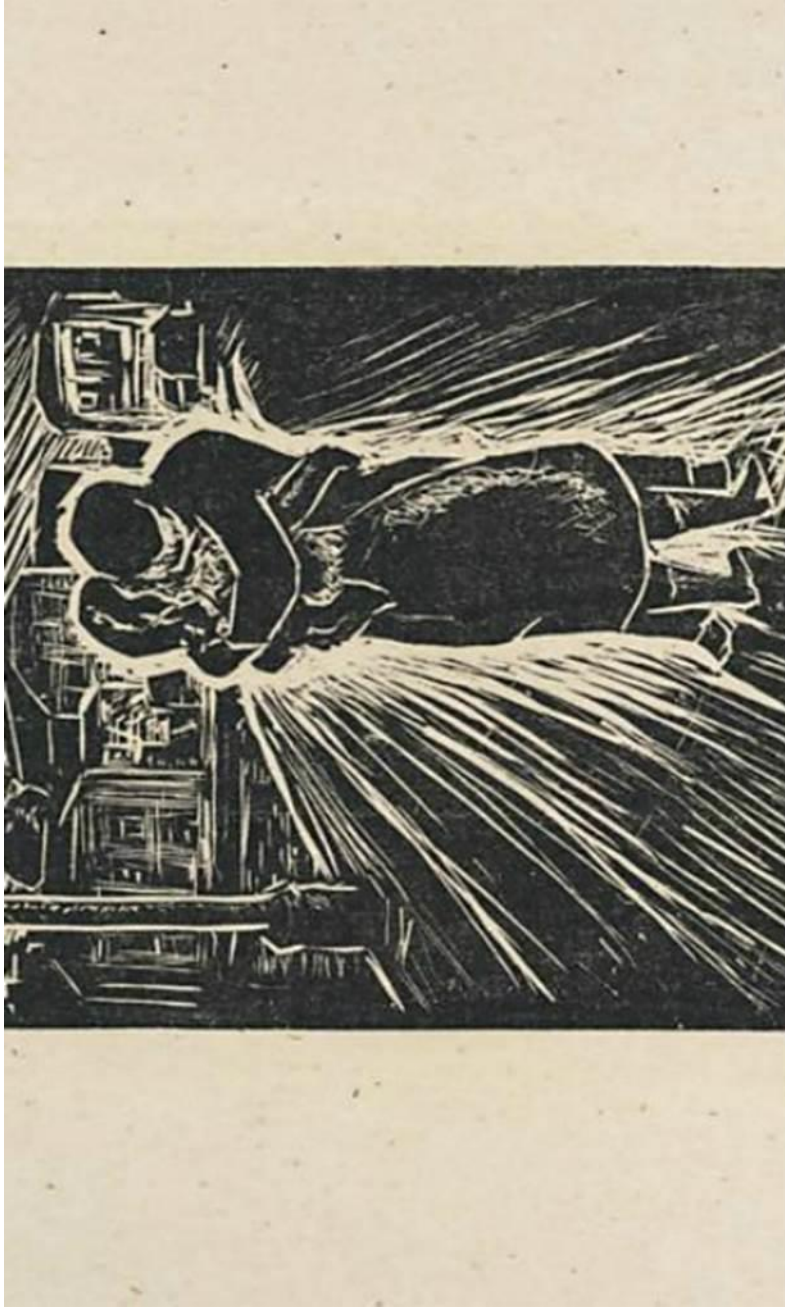
Vlastislav
Hofmann



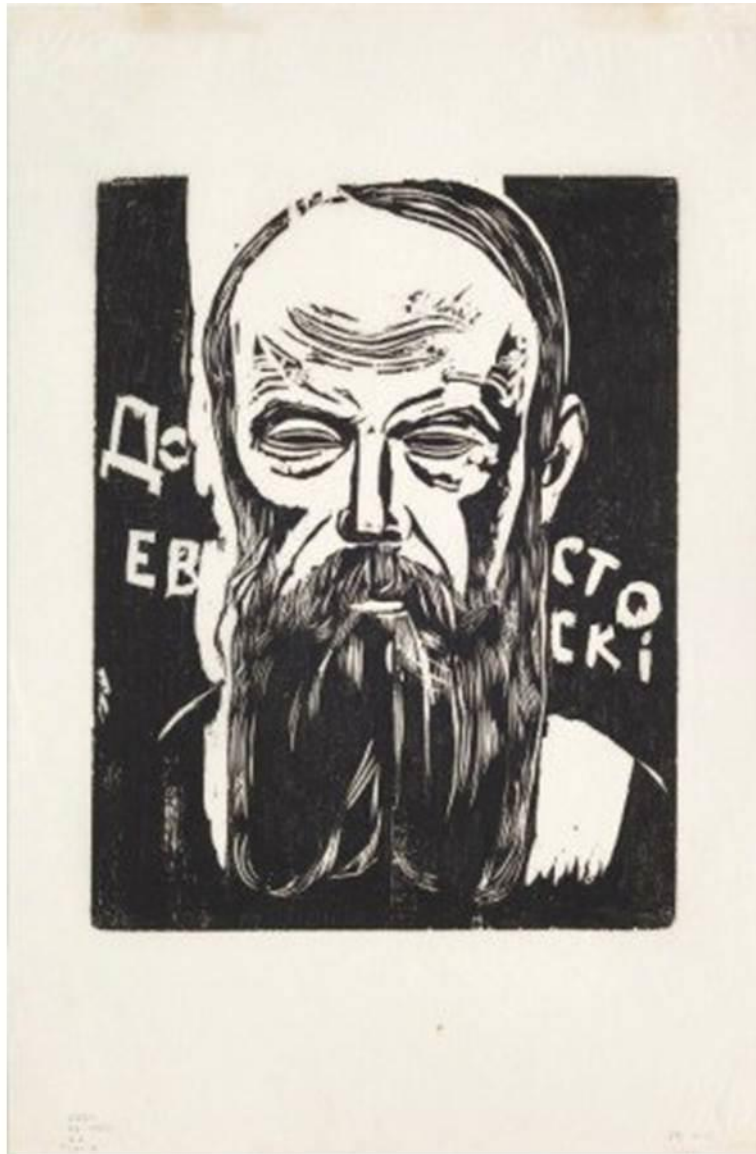
Walter Alfred Lomnitz



Oswaldo Goeldi



Oswaldo Goeldi



Lasar Segall