

Novas categorias da filologia russa para a compreensão da poética de Dostoiévski

Ivan Esaúlov*

Resumo: O artigo se fundamenta na necessidade de uma nova compreensão da poética de Dostoiévski. Sua essência reside no fato de que a obra de Dostoiévski deve ser considerada como uma parte orgânica da cultura ortodoxa russa com seu arquétipo pascal e de Bem-Aventura (misericórdia, amor e perdão) acima da lei (relações jurídicas e punição). No entanto, a principal dificuldade reside na correlação desta abordagem com uma nova interpretação de poética. Hoje é inadmissível aceitar acriticamente a herança científica de Bakhtin, já que o próprio pesquisador mais tarde admitiu a impossibilidade de escrever livremente “sobre as questões principais”. É preciso restaurar na poética aquelas figuras reticentes que Bakhtin não pode expressar na sua época.

Palavras-chave: pascalidade, sobórnost, cristocentrismo, Lei e Bem-Aventura, iuródstvo.

* Professor do Instituto de Literatura. AM Gorky (Moscou). Editor de portais científico-educacionais de Internet "Literatura russa: pesquisa original" <http://russian-literature.com>, «Transformação de clássicos russos» <http://transformations.russian-literature.com>, «Postsimvolizm» <http://www.postsymbolism.ru/joomla>. Autor de 9 livros, incluindo «Русская классика: новая понимание» (2012), «Постсоветские мифологии: структуры понимания» (2015). E-mail: jesaulov@yandex.ru

H

á relativamente pouco tempo, foi publicada por S. G. Botcharóv a gravação de suas conversas com M. M. Bakhtin. Algumas confissões do nosso eminente filósofo e filólogo são muito difíceis de serem admitidas por apologistas bakhtinianos (entre os quais, sem dúvida, está o próprio Botcharóv), mas a discordância registrada em relação às avaliações bastante negativas de Bakhtin sobre suas próprias obras constitui, em nossa opinião, um argumento complementar em favor da autenticidade das declarações do autor. De acordo com a gravação, Bakhtin estava profundamente convencido de que, no livro sobre Dostoiévski, ele "arrancou a forma *do principal* [...] Eu não podia falar diretamente sobre as questões principais... filosóficas, sobre aquilo que atormentou Dostoiévski por toda a vida: a existência de Deus. Precisei o tempo todo tergiversar, ir e voltar. Precisei me conter. Até a Igreja eu caluniava"¹ (grifo nosso).

Hoje já parece óbvio que, ao estudar uma poética elaborada por um cientista que se distingue da formalista – e, é claro, ao estudar a poética de Dostoiévski –, é impossível ignorar esse silêncio forçado e, sobretudo, tentar, como Botcharóv com o registro da fala de Bakhtin, transformar em qualidades as deficiências da obra de Bakhtin, a qual foi escrita "sob [...] um céu sem liberdade" (impossibilidade de se manifestar "sobre as questões principais (!)"².

Mesmo sob as condições de falta de liberdade soviética, Bakhtin salientou de maneira especial que "Viatchesláv Ivánov foi o primeiro a sondar – e apenas sondar – a principal peculiaridade estrutural do universo artístico de Dostoiévski"³; contudo, ele não pôde fazer uso da definição de Ivánov do pensamento polifônico de Dostoiévski como pensamento *congregacional*. Consequente-

¹ Botcharóv, 1993, p. 71-72.

² Ibidem, p. 71.

³ BAKHTIN, 2008, p. 9.

mente, a categoria central da construção estética de Viatchesláv Ivánov – *sobórnost*⁴ – permaneceu longas décadas fora do escopo de atenção dos estudiosos de Dostoiévski.

Os momentos-chave da avaliação feita pelo grande simbolista russo sobre Dostoiévski não apenas podem servir como “comentários” obrigatórios aos trabalhos escritos posteriormente por Bakhtin, orientando o leitor na interpretação correta daquilo que ele, com suas ideias inovadoras, “não disse até o fim”, como supõe corretamente Botcharóv; além disso, essas avaliações, tendo sido expressas sob um “céu livre”, reconstróem as últimas “reticências”, e indicam um contexto de compreensão adequado aos valores de Dostoiévski, profundamente arraigado na cultura espiritual russa. Nesse contexto, a concepção bakhtiniana de polifonia, por exemplo, se relaciona ontologicamente com a ideia de *sobórnost* ortodoxa, e por isso dificilmente pode ser compreendida de maneira adequada sem que se leve em conta essa relação. Não por acaso, para Bakhtin, “a Igreja como comunhão de almas imiscíveis, onde se reúnem *pecadores* e justos” (p. 30) é justamente a imagem “para a qual como que tende todo esse mundo” (p. 29) de Dostoiévski, um mundo polifônico por princípio. É verdade que Bakhtin foi forçado a “caluniar” a igreja já no parágrafo seguinte de *Problemas da poética de Dostoiévski*, dizendo: “mas a própria imagem da Igreja não passa de uma imagem que nada explica na estrutura propriamente dita do romance” (p. 30).

Justamente por esse motivo parece-nos cientificamente correto e produtivo *reconstruir na poética histórica as reticências, as posições que Bakhtin até gostaria de expressar, mas não pôde em sua época*. Ressaltamos que esse trabalho já está sendo realizado pela filologia russa contemporânea.

Não se pode deixar de observar que muitos pesquisadores pós-bakhtinianos tentaram preencher as “lacunas” sobre as quais

⁴ O conceito de *sobórnost* está ligado à tradição religiosa ortodoxa e se refere à ideia de congregação, de unidade na pluralidade. Os indivíduos, desprovidos de egoísmo, coexistem numa harmonia de liberdades individuais. Trata-se, assim, de uma unidade livre, baseada no amor mútuo e na submissão voluntária ao todo. Na raiz do termo está a palavra russa para “catedral”, “congregação” (sobór). Com base nessa relação etimológica, optou-se, na presente tradução, por verter o adjetivo sobórnyi por “*congregacional*”. Assim, a expressão “pensamento *congregacional*” que aparece um pouco antes, diz respeito ao pensamento ligado à noção de *sobórnost*. (N. da T.)

Bakhtin falou com pesar. Nina Perlina demonstrou que, a despeito de sua polifonia, *Os irmãos Karamázov* mantém uma rígida escala hierárquica de valores, na qual a Escritura Sagrada ocupa um lugar privilegiado⁵. Contudo, à luz do que foi dito acima, a expressão “a despeito de” é pouco apropriada aqui. Malcolm Jones, em *Dostoiévski depois de Bakhtin*, busca de maneira absolutamente correta, ainda que, em nossa visão, insuficientemente coerente, diferenciar o conceito bakhtiniano de “carnaval”, falando, conforme M. Tournier, de “carnaval branco”. Ele observa que a mensagem de Cristo lança um desafio “ao mundo oficial”.⁶ Diana Thompson, em sua pesquisa sobre *Os irmãos Karamázov*, demonstra de forma convincente que a memória de Cristo é a dominante de todo o romance.⁷ É claro que os exemplos de “preenchimento” das reticências de Bakhtin não param por aí.

Mas atentemos ao fato de que o aprofundamento da problemática cristã ainda está longe de trazer à consciência a necessidade de correção do sistema existente de categorias nos estudos literários. Isso ocorre, em nossa opinião, porque a maioria das novas categorias propostas – pascalidade, *sobórnost*, cristocentrismo, *iuródstvo*⁸, entre outras – não se relacionam exclusivamente com a obra de Dostoiévski, mas definem, em algum grau, a literatura russa como tal. Mas para reconhecer a necessidade de um novo sistema de categorias dedicado à literatura russa, é preciso – em particular para os pesquisadores pós-soviéticos – livrar-se de certas posições cômodas para a mentalidade deles, herdadas de décadas de falta de liberdade. Diferentemente de Bakhtin, que tinha total consciência da verdadeira escala de sua “reticência” de pesquisador, muitos dos seus supostos “herdeiros” tendem – especialmente nos últimos tempos – a exaltar de todas as formas as conquistas da “nossa” (ou seja, soviética) ciência literária, conquistas que, obviamente, existiram, embora não se deva esquecer

⁵ Cf. Perlina, 1985.

⁶ Cf. MALCOLM, 1990.

⁷ Cf. THOMPSON, 1991.

⁸ Loucura santa. O é uma espécie de asceta com dons proféticos, que recusa os bens materiais. Segundo Schnaiderman, “caracterizava-se por um comportamento que escapava completamente às normas usuais. Vestia-se de farrapos ou, mesmo, andava completamente nu, conforme se pode ver em alguns ícones russos, pois vários iuródvies foram canonizados” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 99). (N. da T.)

que, para o regime soviético, os estudos literários constituíam uma disciplina humana ideologicamente orientada, convocada a resolver tarefas específicas (mas de modo algum científicas) que lhe eram colocadas. É precisamente nesse sentido que os estudos literários soviéticos se distinguem da filologia russa que os antecede.

A pascalidade da obra de Dostoiévski já foi objeto de atenção especial de pesquisadores,⁹ inclusive da nossa.¹⁰ Na poética de Dostoiévski, a pascalidade se relaciona de modo muito particular com as categorias de Lei e Bem-Aventura. O primeiro metropolitano russo, Ilarión, já na primeira obra original da literatura russa, *Palavra sobre a Lei e a Bem-Aventura*, indica duas maneiras possíveis de orientação do homem no mundo: *autoafirmação da vida terrena e salvação espiritual*, que, para ser conquistada, requer a libertação da “escravidão” das preocupações terrenas. Quase um século depois, N. Afanássiev emprega a mesma diferenciação, descrevendo a bem-aventurança como antípoda do “espaço jurídico”. Lembremos que, para este último, “a bem-aventurança exclui o direito, assim como a bem-aventurança [...] excluiu a lei do Velho Testamento... O reconhecimento do direito é a recusa da bem-aventurança [...] é o retorno à lei”.

Nos romances de Dostoiévski, a orientação dos heróis para o “espaço jurídico”, em geral, supõe inevitavelmente um recuo em relação aos critérios morais. Por exemplo, Dmítri Karamázov diz sobre o pai: “[...] do ponto de vista jurídico, ele não me deve nada [...] Mas acontece que moralmente ele me deve”.¹¹ Portanto, as noções de direito e de bem-aventurança são não apenas *distintas* por natureza, mas, em certo sentido, antinômicas.

Não por acaso, segundo a compreensão popular russa, que também se vê refletida na poética de Dostoiévski, o “ablakat

⁹ Veja: Zaharov V. N. O simbolismo do calendário cristão nas obras de Dostoiévski // Novos aspectos do estudo de Dostoiévski. Petrozavodsk, 1994. S.37- 49; Zakharov V. Orthodoxy and Ethnopoetics of Russian Literature // Cultural Discontinuity and Reconstruction: the Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century. Oslo, 1997. P. 22–25.

¹⁰ Veja, por exemplo. Esaulov I. A. A categoria se sabornost na literatura russa. Capítulo 5; Esaulov I. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics//Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001. P. 116–133.

¹¹ DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 279.

[advogado]” é “consciência alugada [ou seja, sem valor, não verdadeira]” (p. 334). Apesar disso, para a realização das relações propriamente do *direito*, o advogado, como se sabe, é uma das figuras mais importantes, insubstituíveis e respeitadas.

O âmbito jurídico e das leis, segundo Dostoiévski, não é de modo algum uma descoberta da civilização católica, ideia que alguns atribuem a este autor. Ao contrário, para Dostoiévski, o predomínio de critérios jurídicos (do direito) nas relações entre as pessoas, em detrimento das relações evangélicas (de bem-aventurança), constitui um retorno improdutivo e perigoso do homem à condição pré-cristã do mundo. A torre de babel não busca *começar a construção, mas terminar de construir*. “E então nós concluiremos a construção...” (p. 351).

A essência da recriminação do Grande Inquisidor a Cristo reside no fato de que o Salvador realizou a passagem dos “fundamentos sólidos para tranquilizar a consciência humana” (p. 353) para a liberdade do Novo Testamento. Com isso, ocorreu a substituição da “firme lei antiga” (isto é, o Antigo Testamento) pelo Novo Testamento (“o próprio homem deveria resolver de coração livre o que é o bem e o que é o mal, tendo diante de si apenas a Tua imagem como guia” – p. 353), em outras palavras, houve uma recusa da distinção hierárquica da humanidade, feita pelo Antigo Testamento, entre os dignos e os indignos da liberdade. O Grande Inquisidor manifesta abertamente a “correção” da façanha de Cristo e o retorno à condição anterior aos Evangelhos: “Corrigimos tua façanha e lhe demos por fundamento o *milagre*, o *mistério* e a *autoridade*. E os homens se alegraram porque de novo foram conduzidos como rebanho” (p. 355-6).

Aqui é possível observar aquela rígida divisão da humanidade em duas partes desiguais, o que também se vê no projeto de Chigalióv de *Os demônios: nós e eles*. O “formigueiro” totalitário que se forma como resultado dessa divisão tem, em relação aos seus análogos pré-cristãos (do Antigo Testamento), apenas uma diferença essencial: rejeitar Deus *depois* da chegada de Cristo ao mundo significa estar com o diabo. Nas palavras do Grande Inquisidor: “Faz muito tempo que já não estamos contigo [ou seja, com Cristo], mas com ele [ou seja, com o diabo]” (p. 356).

De acordo com a lógica do mundo *sem bem-aventurança*, a liberdade é a satisfação da exigência de se alcançar uma igualdade formal (jurídica) do ponto de vista do direito. Além disso, em tais circunstâncias, nas palavras de Dmítri Karamázov, “para essa gente [os “Bernard”], qualquer baixa tem utilidade civil” (p. 766).

Contudo, é claro que a compreensão da liberdade está longe de ser universal. Não por acaso Zóssima fala da “liberdade *deles*” (p. 426). Vale observar que, em *Os demônios*, o “direito à desonra” sugere, antes de tudo, a liberdade em relação à consciência cristã, em relação a Deus, como “direito” do homem. Karmazínov chama a fé em Deus que lhe é atribuída de *calúnia* (“Fui caluniado perante a juventude russa”¹²). Com aprovação, avalia: “[...] até onde posso julgar, toda a essência da ideia revolucionária russa consiste na negação da honra” (p. 360). Depois de lembrar o prognóstico de Piotr Verkhovénski, presente no capítulo “Com os nossos”, no qual é descrita uma suposta hierarquia rígida de duas partes – “uma nova religião está substituindo a antiga” (p. 396), ou seja, substituindo a cristã –, é possível dizer que o fundamento dessa “nova” religião é o livre “direito à desonra” como o principal dos “direitos humanos”. Contudo, em *Os irmãos Karamázov*, já aparece um possível resultado da substituição da abençoada *liberdade do espírito* pela jurídica *liberdade do direito*: “Pensam organizar-se de forma mais justa, mas tendo renegado Cristo, acabarão por dar um banho de sangue no mundo” (p. 431).

É possível lembrar também a história de Grúchenka sobre a “cebolinha”. No mundo de Dostoiévski, existe possibilidade de salvação do Inferno. Essa possibilidade decorre da ausência, significativa para a tradição ortodoxa, da substância intermediária entre Inferno e Paraíso, ou seja, a ausência do Purgatório. “Se conseguires tirá-la [a *pecadora*] do lago, então que ela vá para o paraíso” (p. 475). A possibilidade oferecida pelo autor de passagem *instantânea* do “lago” infernal diretamente para o Paraíso possui um subtexto ortodoxo de entendimento.

Não há Purgatório, as esferas sacras opostas, portanto, se aproximam nitidamente. Até onde sabemos, a possibilidade conferida a cada personagem de passar *instantaneamente* do âmbito do *peca-*

¹² DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 359.

do para o âmbito da *santidade* (e o contrário), o célebre “de repente” de Dostoiévski, não foi antes examinada como interpretação artística precisamente da tradição ortodoxa. Contudo, a espiritualidade ortodoxa constitui um “substrato” necessário para a compreensão dessas particularidades da poética de Dostoiévski. Podemos lembrar a “revolta” do santo russo Aliócha, que duvida da Providência mas termina por “se abrir para a visão mística da ‘Cana da Galiléia’”, e, assim, depois de transfigurar-se espiritualmente, abre-se também para a bem-aventurança divina que visita seu espírito: “Era como se os fios de todos os inúmeros mundos de Deus confluíssem de uma vez só em sua alma, e ela tremesse toda ‘ao contato com esses mundos’ [...] ‘Alguém me visitou a alma naquela hora’ – dizia mais tarde com uma fé inabalável em suas palavras” (p. 488).

Em Dostoiévski, mesmo um serviçal de Têmis revela um entendimento não jurídico da culpa e do castigo: “[...] o tribunal russo não é apenas castigo, mas também salvação de um homem perdido! Que imperem entre outros povos a letra e o castigo, mas entre nós imperam o espírito e o sentido, a salvação e o renascimento dos perdidos” (p. 962).

Claro que não se trata de uma descrição real da justiça russa, mas uma orientação formulada *idealmente*, fundada no fato de que “os criminosos russos ainda têm fé” (p. 102). Assim, a ideia do direito se revela de modo particular na “totalidade dos fatos” positivista, pela qual se orientam os juízes de Dmítri Karamázov, e que conduz a um veredito injusto, exterior em relação ao verdadeiro “*pecado*” do herói. Dessa forma, *culpa e castigo* de fato se retiram da esfera do “espaço jurídico”.

Como se sabe, a verdadeira culpa de Raskólnikov não reside no fato de ele ter cometido assassinato (ou seja, um crime contra a lei). Sua verdadeira culpa consiste em ter se privado da bem-aventurança (escapou da união *congregacional* de pessoas, colocou a si mesmo em oposição aos outros, tentou, em seu “orgulho satânico”, definir por conta própria o “valor” de sua vida e da vida dos outros). O crime contra a lei é apenas uma das *consequências* de sua culpa.

Ademais, essa consequência (isto é, a violação do espaço jurídico) pode inclusive ser facultativa. Dmítri Karamázov, do ponto de vista jurídico (ou seja, do direito, da lei) não é um criminoso, al-

guém que ultrapassou os limites das normas legais: por isso, o livro doze se chama “Um erro *judiciário*”. Ivan também não abandona as fronteiras do espaço jurídico propriamente dito. Contudo, da mesma forma que no caso de Raskólnikov, Dostoiévski emprega outra medida com esses heróis: presença ou ausência de bem-aventurança. Assim, a ampliação dos direitos individuais exteriores, indiferentes à salvação da alma, é claramente facultativa no Dostoiévski tardio. Por isso o conselho de Rakítin a Dmítri Karamázov – “é melhor que cuides de ampliar os direitos civis do homem ou evitar que suba o preço da carne de gado” (p. 770) – não por acaso aparece em um contexto um tanto cômico: é um vetor marginal da tradição russa. Para a espiritualidade russa, a construção de um “espaço jurídico” alheio ao fundamento na bem-aventurança é uma típica utopia.

A noção de que “o filho de Deus [...] desceu da cruz direto para o inferno e libertou todos os *pecadores*, que lá sofriam tormentos” (p. 548) e a convicção de Grúchenka – “Seu eu fosse Deus, perdoaria a todos” (p. 584) – são muito significativas para o cosmos de Dostoiévski. O universo dostoievskiano tem como sustentáculo a disposição para a piedade e para a bem-aventurança, e não a lei e a justiça, uma vez que: “E ademais não há nem pode haver em toda a Terra tamanho *pecado* que o Senhor não perdoe àquele que em verdade se arrepende. [...] Ou será que pode haver algum *pecado* capaz de superar o amor divino?” (p. 82).

Até o “ateu” Ivan, na época de sua “revolta”, na definição de Aliócha, declara: “quero perdoar e quero abraçar, não quero que sofram mais” (p. 339).

Não é de se admirar, portanto, que a *conta*, o *cálculo* racional das vantagens que se pode obter com as façanhas realizadas aparece, no universo dostoievskiano, como sinônimo de torpeza. Por exemplo, Dmítri Karamázov, surpreendendo os demais, conta sobre o dinheiro recebido por ele de Katerina Ivánovna: “[...] eu os reservei por torpeza, quer dizer, por cálculo” (p. 644). Assim, o cálculo e a torpeza formam uma série semântica única.

É preciso observar a problemática do julgamento do Outro (“Podemos ser juízes dos nossos semelhantes? [...] sem que antes esse mesmo juiz saiba que também é tão criminoso como aquele

que está à sua frente e, mais do que ninguém, talvez seja o culpado pelo crime que tem diante de si” – p. 435; “cada homem é culpado por tudo e por todos” – p. 414). Há um momento impressionante em que Mítia “rezou desvairadamente” para que Deus não se tornasse seu Juiz: “Senhor! Eu mesmo sou vil, mas te amo: se me mandas para o inferno, lá também continuarei Te amando e de lá gritarei que Te amo para todo o sempre...” (p. 549).

Por isso, no mundo artístico de Dostoiévski, é dominante a noção de *culpa congregacional* e de *salvação congregacional*. A definição de Aliócha Karamázov se torna fundamental: “[...] ele não queria ser juiz dos homens, não queria assumir sua condenação e por nada os condenaria” (p. 33). K. V. Motchúlski, que caracteriza *Os irmãos Karamázov* como “o ápice no qual se revela a unidade orgânica de toda obra do escritor” e como a “conclusão de sua vida”, demonstra de maneira convincente que “o escritor representa os três irmãos como uma *unidade espiritual*. Trata-se de uma *individualidade congregacional* em uma estrutura tríplice [...] A concepção de individualidade *congregacional* determina a construção do romance” (grifos do autor)¹³.

A sentença de Dmítri também pode ser considerada uma espécie de “morte” física, decorrente da busca do tribunal pela ideia de verdade, que, contudo, é “revogada” pelo renascimento abençoado do velho Dmítri em um “novo homem”: “Irmão, nesses dois últimos meses senti em mim um novo homem, *renasceu* em mim um novo homem!” (p. 767). É possível captar uma marca indubitável de uma tradição cultural não ortodoxa (ocidental) em Ivan, que se revela na *autoria* da “Lenda do Grande Inquisidor”, em sua possível maçonaria (“Talvez tu sejas mesmo um maçom! – deixou escapar Aliócha...” – p. 364; na opinião de Mítia, “[...] ele é maçom. Eu lhe perguntei, ele ficou calado” – p. 770), e também na insistente ênfase no sofrimento de crianças *inocentes* (que, por isso mesmo, estão excluídas do círculo *congregacional* do “todos” em que cada um “é culpado por todos”), que explicita não o arquétipo da *ressurreição* dos mortos, mas o da existência mundana, do lado de cá, e de seus também mundanos sofrimentos, realmente *desprovidos de sentido*, caso esteja obscurecida a sensação viva da alegria pascal total.

¹³ MOTCHÚLSKI, 1947, p. 490-492.

No epílogo, é possível discernir a “fórmula” romanesca da unidade *congregacional*. Aliócha diz para os meninos: “porei todos em meu coração e peço-vos que também me ponhais no vosso!” (p. 998). É absolutamente fundamental que quem “uniu” a todos “nesse belo e bom sentimento” do amor cristão ao próximo (“Gostamos do senhor, gostamos do senhor! – secundaram todos.” – p. 999) foi justamente o falecido Iliúcha. A própria morte da criança, à primeira vista *desprovida de sentido*, se transfigura em uma *imagem pascal congregacional*: “Será [...] que todos ressuscitaremos dos mortos, e tornaremos a viver, e tornaremos a ver uns aos outros, todos, até Iliúchetchka? – Inevitavelmente ressuscitaremos, inevitavelmente tornaremos a nos ver e contaremos alegremente uns aos outros tudo o que se passou” (p. 999).

Por isso, por exemplo, as panquecas no final (“um infortúnio como este e de repente panquecas” – p. 995) não são apenas um atributo *relacionado* ao ritual, mas um símbolo da unidade supratemporal e da vitória pascal: “Não vos perturbeis porque comemos panquecas. Porque é uma tradição *antiga, eterna...*” (p. 999).

A seguir, primeiramente gostaríamos de analisar de que maneira a pascalidade se manifesta como uma espécie de “molécula” do mundo artístico do escritor: como fragmento romanesco (interessa-nos não apenas a construção do texto, mas as particularidades da recepção do leitor engendradas pelo arquétipo pascal). Em segundo lugar, nos voltaremos à obra mais problemática de Dostoiévski (do ponto de vista da seleção), na qual é difícil até mesmo esperar a manifestação da pascalidade – o romance *O idiota* –, e tentaremos determinar a correspondência entre *particular* e *universal* nesse romance.

A análise do fragmento pode ser produtiva, caso ele seja analisado não como parte de uma construção, mas como uma “celulazinha” de seu cosmos poético que conserva todas as propriedades fundamentais do todo artístico. E. Auerbach realizou tal análise em sua obra clássica *Mimesis*.

Voltaremos nossa atenção ao famoso episódio em que Sônia lê o Evangelho para Raskólnikov, que se passa quase na metade do romance: no quarto capítulo da quarta parte. Sônia lê o “quarto” Evangelho (segundo João). O autor destaca no próprio texto

a palavra “quatro”, o falar dos quatro dias que Lázaro passa no caixão, o que, como já foi observado repetidas vezes, se compara aos quatro dias desde que Raskólnikov cometera o assassinato. Apesar de já ter sido observado que essa conta não é totalmente exata, a própria ilusão do leitor é muito significativa, formada possivelmente pelo universo interior do romance.

Sônia “acentuou com energia” (ênfaticou verbalmente) a palavra “quatro”¹⁴. Como vemos, esse episódio se destaca pelo fato de que a fala dos heróis, o texto do Evangelho e a organização composicional do autor do romance se encontram num certo ponto literário *congregacional* elevado (apogeu), no qual um milagre do evangelho é narrado: a ressurreição de Lázaro. Por isso, é correto analisar esse episódio como uma espécie de “fórmula” romanesca de Dostoiévski.

Colocaremos agora a questão do contexto romanesco, no qual o narrador caracteriza o acontecimento da ressurreição de Lázaro como “o *milagre mais grandioso e inaudito*” (p. 338). Sônia “se aproximava da palavra que narra o milagre mais grandioso e inaudito, e o sentimento de um imenso triunfo apossou-se dela” (p. 338). A *possibilidade mesma* do milagre da ressurreição não está de modo algum sujeita à dúvida cética.

Como já sublinhamos nas páginas deste livro, na tradição espiritual russa, para ressuscitar é necessário não apenas sofrimento, mas também (no limite) a morte do “velho” homem: não existe ressurreição sem morte. A ressurreição não é um novo nascimento, não é uma “repetição” do ciclo da natureza. É a passagem para uma dimensão qualitativamente distinta, a superação da morte por meio da salvação espiritual.

O “assassino” e a “prostituta”, na perspectiva espiritual, já são almas mortas. Contudo, a invariante da morte penetra também as profundezas semânticas da poética de Dostoiévski. No capítulo que antecede à leitura do Evangelho, essa invariante, não claramente ligada à morte de Lázaro, se manifesta pelos atributos mortais que acompanham todos os heróis. Raskólnikov diz aos parentes: “Parece até que vocês estão me enterrando” (p. 322); Pulkhéria Aleksándrovna parece “mais morta do que viva” (p. 323);

¹⁴ DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 338.

Razumíkhin “empalideceu como um defunto” (p. 324). Nas palavras de Raskólnikov, “Catierina Ivánovna está com tísica, na fase aguda; logo vai morrer” (p. 330). Mesmo os dedos de Sônia, antes da leitura sobre a ressurreição, “parecem de morta” (p. 326). “Mas eu sempre fui assim” (p. 326), observa a heroína.

No entanto, a Ressurreição requer não apenas a morte, como também uma fé inabalável na possibilidade real desse milagre.

Nesse momento, assim como antes da leitura do Evangelho, Raskólnikov rejeita a fé na possibilidade do milagre: “É, mas pode ser que Deus absolutamente não exista” – respondeu Raskólnikov até com certa maldade, desatou a rir e olhou para ela” (p. 332). A própria palavra “milagre” surge nos monólogos “mudos” do herói. Mas é característico que a *crença de Sônia no milagre da salvação seja compreendida por Raskólnikov como sinal de loucura*, ou seja, é dotada de expressões vivas de conotação negativa. Depois de analisar as três possibilidades de destino para Sônia (suicídio, loucura e depravação), o herói se detém justamente na loucura como análoga da fé no milagre da salvação. “Mas quem disse que ela já não enlouqueceu? Estará em sã consciência? Por acaso pode-se falar do jeito que ela fala? Por acaso pode-se raciocinar em sã consciência como raciocina ela? [...] O que há com ela, estará esperando por algum milagre? Na certa está. Por acaso tudo isso não são indícios de loucura?” (p. 334)

O texto é construído de tal forma que, logo depois desses pensamentos, surge a pergunta: “Então, Sônia, tu rezas muito a Deus?” (p. 334). Depois da resposta afirmativa (“O que eu seria sem Deus?” – p. 334), Raskólnikov fortalece sua hipótese sobre a efetiva loucura da heroína (“Bem, é assim mesmo! – pensou ele” – p. 334; “Eis o desfecho! Eis também a explicação do desfecho! – resolveu consigo mesmo, examinando-a com uma curiosidade ávida” – p. 335). Dessa forma, para a orientação lógica e racional, a crença na vontade de Deus e a oração a Deus constituem variantes da loucura. O problema da *compreensão* adequada desse episódio (e do romance como um todo) consiste em que essa orientação do herói – *anterior à leitura do Evangelho* – é a mais próxima da orientação axiológica de muitos intérpretes.

É essencial que, nessa parte do texto, Raskólnikov defina Sô-

nia como *iuródivaia*¹⁵ (“Iuródivaia! Iuródivaia! – decidiu firmemente com seus botões”), contudo, a suposta loucura santa da heroína também é examinada num sentido puramente positivista, como comportamento desviante, inadequado.

Dessa forma, é possível concluir que a famosa frase “Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo o sofrimento humano” (p. 332) encontra-se em um contexto totalmente determinado, por assim dizer, humanista, que exclui a fé real na possibilidade do milagre pascal da ressurreição. Mas para Dostoiévski, a Ressurreição, como já foi dito, não existe sem uma firme crença de que esse milagre *ocorreu*.

Na análise desse episódio, é preciso levar em conta não apenas o fato de que ele se encontra composicionalmente no centro do romance, mas que a própria descrição da ressurreição de Lázaro ocupa uma posição central no Evangelho segundo João (capítulo 11). A própria estrutura do romance em parte repete a estrutura da invariante do Evangelho.

Por que, depois da leitura do Evangelho feita por Sônia, Raskólnikov de modo algum “ressuscita” para uma nova vida (como Lázaro), mas se volta ao pensamento sobre o poder “sobre toda a canalha trêmula e todo o formigueiro” como sendo seu “objetivo” (p. 340)? (“A liberdade e o poder, principalmente o poder! [...] Eis o objetivo! Lembra-te disso! É isso que eu te recomendo!” – p. 340).

Na liturgia ortodoxa, a ressurreição de Lázaro é recordada na época da Grande Quaresma (em sua quinta semana). A provação do *herói* – em consonância com o ciclo litúrgico – está longe de terminar, seu “castigo” se estende até o final. No entanto, ao mesmo tempo, o “caminho” do herói, a começar pelo episódio analisado, se torna uma espécie de peregrinação em direção à Páscoa, a uma “nova vida”, o que enraíza Raskólnikov nessa tradição pascal, na literatura russa imanente, e constitui o objeto primordial de nossa atenção nesse livro. No próprio vetor do caminho surge o arquétipo pascal da poética do romance – em *Os irmãos Karamázov* o mesmo arquétipo também pode ser analisado na alegria e no júbilo pascal que, no enredo, se segue à morte do stárets Zóssima e do garoto Iliúcha.

¹⁵ Forma feminina de *iuróridvyi* (cf. nota 8). (N. da T.)

As provações também não terminaram para Sônia. Na análise desse romance, com muita frequência perde-se de vista que Sônia, antes da leitura do Evangelho, também descreve Raskólnikov como louco: “Sônia recuou apavorada, afastando-se dele como quem se afasta de um louco. E, de fato, ele parecia um doido varrido” (p. 332). Depois da leitura, surge novamente uma definição semelhante: “É como um louco! – pensou por sua vez Sônia” (p. 339); “Sônia olhava *para ele* como para um louco” (p. 340).

Assim, o autor como que intencionalmente demonstra ao menos dois contextos polarizados de compreensão da fé no milagre da ressurreição, sobre o qual trata o texto do Evangelho: 1) como uma espécie de crença utópica e inadequada, uma variante da loucura, de um afeto psíquico do qual é preciso livrar-se racionalmente; 2) como a única possibilidade de Raskólnikov e Sônia superarem os próprios *pecados*. No primeiro caso, admite-se uma influência exterior sobre a realidade; no segundo, uma clarividência interior.

No entanto, não é nada casual que a própria possibilidade de tal clarividência apareça como resultado não da leitura individual do Evangelho, mas justamente da leitura conjunta. Não apenas Raskólnikov “de repente” insiste na leitura sobre “o milagre mais grandioso e inaudito” (“Levou o livro à luz e se pôs a folheá-lo. – Onde está a passagem que fala de Lázaro? – perguntou de súbito; “Encontra-me essa passagem e lê para mim”; “Lê! Eu quero!” – p. 335), mas Sônia também “sentia pessoalmente uma angustiante vontade de ler, a despeito de toda a melancolia e de todos os temores, e fazê-lo precisamente para ele, para que ele ouvisse [...] Isso ele leu nos olhos dela, compreendeu pela emoção exaltada que ela revelava...” (p. 337, grifo do autor). Para Sônia, ler para Raskólnikov o episódio que ela conhece de cor (“As linhas se embaralhavam diante dela porque a vista estava escurecida, mas ela sabia de cor o que estava lendo” – p. 338) significa “revelar e evidenciar todo o seu íntimo” (p. 337, grifo do autor), que constitui “o *segredo* verdadeiro dela, já antigo, talvez originado em plena adolescência” (p. 337, grifo do autor). Trata-se, portanto, da salvação conjunta, *congregacional* da “prostituta” e do “assassino”, que haviam se unido “durante a leitura do livro eterno” (p. 339).

Ao mesmo tempo surge a questão da recepção não apenas por parte do leitor, mas também do pesquisador *no momento da leitura*. Assinalamos acima dois contextos possíveis de compreensão sobre o milagre da ressurreição no Evangelho. O pesquisador pode ocupar uma posição totalmente determinada, congênera aos valores fundamentais do universo poético de Dostoiévski, e formada a partir do texto, mas, nesse caso, ele inevitavelmente se torna partícipe da tradição ortodoxa em que Dostoiévski se insere. É precisamente isso, ao que parece, que explica os numerosos casos de conversão à fé dos leitores de Dostoiévski.

Comparando o Evangelho segundo João com esse seu fragmento, que ressoa no universo do romance, é possível dizer que não é por acaso que em Dostoiévski a *doença* de Lázaro se manifeste, mas as linhas sobre sua morte estejam ausentes. “Estava enfermo Lázaro, de Betânia” (p. 336), pronunciou Sônia. Dessa forma, acentua-se precisamente a doença. Contudo, a doença aqui não é “loucura” (análoga à fé em Deus), mas, ao contrário, *ausência de fé* (“Jesus disse: esta enfermidade é para a glória de Deus” – Evangelho segundo João 11:4). Lembremos que a ressurreição final de Sônia e Raskólnikov também ocorre depois de uma doença. O início da leitura de Sônia coincide com o início do capítulo 11 do Evangelho, mas o final desse capítulo e o término de sua leitura no romance não coincidem. Em Dostoiévski, o episódio do Evangelho tem o seguinte desfecho: “*Muitos, pois, dentre os judeus que tinham vindo visitar Maria, vendo o que fizera Jesus, creram nele*” (p. 338). Essa frase, pronunciada pelo autor, está destacada em itálico.

Dessa forma, o milagre da ressurreição é convocado para *ressuscitar para a fé* os espectadores que ainda não acreditam em Cristo. A própria heroína está inclinada a comparar “as ideias dos incrédulos”, que “dentro de um instante, como atingidos por um raio, caíram prostrados, desatariam em choro e creriam” (p. 338), com Raskólnikov (“E *ele, ele* – também cego e incrédulo –, ele também ouvirá neste instante, ele também crerá, sim, sim! Agora mesmo, agora mesmo’ – sonhava ela, e tremia de alegre expectativa” – p. 338, grifos do autor). Mas é preciso atentar-se para o fato de que, além de Raskólnikov, que “ficou a olhá-la com emoção”, há outros

dois ouvintes dessa leitura do Evangelho à luz de vela. Um deles é o leitor do texto de Dostoiévski, o outro, Svidrigáilov.

Sônia e Raskólnikov “não sabem” que a conversa “está sendo ouvida” por duas pessoas. Ademais, esse diálogo “agrada” (pode-se falar em “prazer” estético) não apenas ao leitor, mas também ao personagem. A Svidrigáilov “a conversa parecera atraente e significativa, ele gostou muito, muito – tanto que transferiu a cadeira para, no futuro, talvez até no dia seguinte, não tornar a passar pelo dissabor de ficar uma hora inteira em pé, e acomodar-se com mais conforto para obter um prazer pleno em todos os sentidos” (p. 341).

Será fortuita a presença desse detalhe ligado ao conforto (uma cadeira)? Surge um efeito de espetáculo teatral com atores e público. Svidrigáilov ouve a confissão do herói e a própria leitura do Evangelho estando separado do mundo deles por uma distancia ética e até espacial: pela porta fechada.

É preciso supor que a leitura do Evangelho é uma provação não apenas para os personagens ao apresentar-lhes o caminho da *liberdade de escolha* cristã, mas o é também para o leitor. Não queremos de maneira alguma dizer que Dostoiévski como que obriga o leitor a uma participação forçada nessa espécie de ato litúrgico. Novamente destacamos a marca composicional do episódio, que atesta não a conclusão do caminho dos personagens em direção a Cristo, mas apenas o começo desse caminho. Contudo, não se pode falar em “relatividade” da escolha do leitor, e muito menos em “relatividade” da posição do autor.

Da mesma forma, o leitor pode ocupar uma posição de partícipe interior do acontecimento da ressurreição no Evangelho, e, com isso, aceitar o milagre da ressurreição, acreditar nele (levar a sério a citação destacada por Dostoiévski do Evangelho segundo João). Então, o arquétipo pascal do universo dostoiévskiano também poderá ser aceito pelo leitor. Lembremos o Evangelho: “onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, aí estou eu no meio deles” (Evangelho segundo Mateus, 18: 20).

Mas o leitor também é livre para ocupar uma posição exterior em relação a esse acontecimento, a qual, não devemos deixar de observar, foi assinalada no texto de Dostoiévski pela figura de Svi-

drigáilov, aquele que ouviu e obteve prazer estético ao ouvir o espetáculo. No enredo do romance, tal posição, como se sabe, não leva à ressurreição, mas ao suicídio. Se Sônia e Raskólnikov, que se uniram na “leitura do livro eterno”, estão misticamente atraídos pela ressurreição final, Svidrigáilov, aquele que ocupou a posição de observador externo (espectador teatral) dessa ação, não por acaso comete suicídio mais tarde, depois de perder a esperança na vida eterna: a posição exterior em relação a essa espécie de ato litúrgico lança o observador (assim como o leitor) para fora dos limites da aspiração *congregacional* pela ressurreição pascal. De modo que a própria estrutura do romance, ainda que deixe o leitor inteiramente livre para interpretar o texto, possui vetores de caminhos bastante cruéis: liberdade pela ressurreição pascal e liberdade pela destruição suicida.

Passando à análise de outro romance de Dostoiévski, observamos que o significado especial das categorias “próprio” e “estranho”, particular e universal, tão importantes para o autor, é realçado, em *O idiota*, pela própria estrutura do romance. Ele se inicia com a descrição de uma viagem e de uma cena de alguns personagens na terceira classe do trem Petersburgo-Varsóvia a caminho de São Petersburgo, e termina numa clínica na Suíça, para onde novamente é levado o personagem central do romance e onde se reúnem outros personagens. Eles refletem sobre a fé católica, sobre os russos no exterior, sobre a Europa e as relações entre russos e estrangeiros. Também serve de elemento unificador o frio: o príncipe Míchkin é “frio”, uma vez que “se desacostumou” do frio russo; contudo, no final, na opinião de Lizavieta Prokófievna Epántchina (cujo nome de solteira era Míchkina), no exterior “congela-se no inverno como ratos no porão”¹⁶.

O príncipe Míchkin, que, perto do final do romance, fala com entusiasmo sobre a renovação pelo “Deus russo e o Cristo russo” (p. 609), não obstante, aparece já nas primeiras páginas com roupas de viagem inadequadas para o inverno russo (o que depois será constantemente aproveitado, conforme o enredo se desenvolve): “Ele vestia uma capa bastante folgada e grossa, sem mangas e com um enorme capuz, tal qual as que usam os viajeros no in-

¹⁶ DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 681.

verno em algum lugar no estrangeiro, na Suíça ou, por exemplo, no norte da Itália sem levar em conta, é claro, trajetos da estrada como o de Eidkunen a Petersburgo [...] Calçava uns sapatos de sola grossa com polainas” (p. 22). De modo geral, tudo em Míchkin era “não russo”.

Seu antagonista-irmão no romance, Rogójin, ao contrário, veste trajes russos e até acentuadamente russos: “de sobrecasaca preta e pele de cordeiro, forrada e folgada” (p. 22). Nessa contraposição oculta-se o tema da vítima inocente. O futuro assassino Rogójin não apenas está no mesmo vagão que a figura cristã de Míchkin, mas até sua roupa é significativa: a “sobrecasaca de pele de cordeiro” vestida pelo futuro assassino é uma sobrecasaca feita da pele de um cordeiro jovem nunca antes tosado: o cordeiro inocente é não apenas Nastássia Filíppovna, cujo sobrenome é *Baráchkova*¹⁷, mas também, numa esfera sublimada, o próprio príncipe Míchkin.

É possível atentar precisamente para a transformação final e a nova apreciação desse conflito inicial do romance entre “próprio” (russo) e “estranho” (estrangeiro). Ressaltamos que a contraposição frontal, em um mesmo nível, entre “próprio” e “estranho” é com frequência *parodiada* em Dostoiévski e, assim, submete-se a um rebaixamento profanador. Tal caráter paródico existe, por exemplo, na disputa entre o alferes-boxeador e o senhor dos punhos.

“O alferes prometia pegar ‘no assunto’ com mais astúcia e engenho que com força, e além do mais era mais baixo do que o senhor dos punhos. De forma delicada, sem entrar em nítida discussão mas se vangloriando ao extremo, várias vezes ele já havia insinuado as vantagens do boxe inglês, numa palavra, revelara-se o *mais puro ocidentalista*. Ante a palavra ‘boxe’, o senhor dos punhos limitava-se a sorrir com desdém e ofendido e, por sua vez, em silêncio, como que por descuido, ou melhor, exibindo *uma coisa absolutamente nacional* – um punho enorme, fibroso nodoso, coberto por uma penugem ruiva, e para todos ficava claro que, se aquela *coisa profundamente nacional* descesse sem errar sobre um objeto, aí não sobraria nadinha” (p. 190). Lembremos também que o senhor dos punhos é comparado pelo autor a um urso, que, pode-se dizer,

¹⁷ Do russo *baráček*, carneirinho. (N. da T.)

é um animal “profundamente nacional”: “considerou-se até ofendido e, calado por natureza, apenas se limitava a rugir às vezes como um urso” (p. 190).

Dessa forma, a contraposição no *mesmo* nível entre “próprio” e “estranho”, no universo dostoiévskiano, pode perfeitamente não apenas ser desprovida de um caráter essencial, como ser parodiada. Trata-se de uma oposição suposta, irreal. Apesar de “o *mais puro ocidentalista*” e o possuidor de “uma *coisa profundamente nacional*” serem apresentados como adversários, essa disputa se dá nos limites de um mesmo grupo: são adversários dentro do séquito de Rogójin.

Analisemos agora essa estranha combinação de supostas contraposições na própria personalidade de Rogójin. Nele combinam-se a qualidade russa exagerada, por assim dizer, “de estopa”,¹⁸ e influências diretas do Ocidente. Tal combinação leva, nesse caso, à desagregação da integridade da personalidade.

Rogójin, como supõe Míchkin, não apenas tem raízes de Velho Crente, como na casa de sua família “moravam apenas eunucos [...] e agora alugam de nós” (p. 241). Nastássia Filíppovna adivinha o possível futuro de Rogójin: “passaria a juntar dinheiro e, como o pai, enferrujaria nesta casa com seus eunucos; vai ver até que acabaria aderindo à crença deles” (p. 249). No retrato de Rogójin, a face amarela e enrugada atesta sua proximidade com os eunucos.

Nessa mesma casa, que é ligada aos Velhos Crentes, como se sabe, há uma reprodução do quadro “Cristo morto”, de Hans Holbein, o Jovem, que Rogójin *gosta de olhar*. Por que essa estranha proximidade? Ela pode ser interpretada, em nossa visão, da seguinte forma: o quadro como que castra, diminui, não mostra o principal, isto é, a vida póstuma de Jesus Cristo; elimina a Ressurreição de Cristo, e com ela, a continuação pascal e jubilosa *da própria vida humana*. Daí a ausência de alegria na descrição do prédio: “Quando me aproximava daqui, a cem passos adivinhei que era teu prédio [...] Aqui é uma escuridão. Estás vivendo no escuro” (p. 241). A vida se restringe unicamente ao seu princípio mundano, além disso, .

¹⁸ No original, tem-se o adjetivo rogójnyi, do qual o nome Rogójin se origina. Rogója designa uma manta ou tecido grosso com o qual se faz sacos. Esaúlov cita em nota os provérbios russos: “Sentado na estopa, não se pode pensar em zibelina” e “Toda roupa não passava de três estopas, mas o saco era de festa” (DAL, 1980, tomo 4, p. 99) (N. da T.)

Desprovida de alegria e negadora da fé na Ressurreição de Cristo, a cópia do quadro renascentista ocidental não serve de testemunha para a aflição humana universal, mas, de forma paradoxal, corresponde justamente à atmosfera escura da casa do clã dos Rogójin. O “próprio” não iluminado e o “estranho” não transfigurado se unem, e essa combinação engendra aquela ausência de bem-aventurança geral da vida, que, em sua variante cômica, é apresentada na figura do lutador de punhos e seu adversário ocidentalista.

Não obstante, por que o símbolo dessa ausência de bem-aventurança é o quadro que representa justamente Cristo, ainda que um Cristo inadequado? Segundo Dostoiévski, o maior perigo para a humanidade no presente, no passado e no futuro não é tanto o ateísmo, mas a deturpação e a da imagem universal do Cristo verdadeiro; a deturpação da fé cristã universal. Tal deturpação e substituição “é até pior que o próprio ateísmo”, na medida em que a fé real num Cristo deturpado e falseado, ou seja, nas palavras do príncipe Míchkin, a fé em um “Cristo oposto” (p. 606), um falso-Cristo, revela-se não numa ausência de fé abstrata, mas uma fé concreta e fanática, ainda que no triunfo final do anticristo.

Para o príncipe Míchkin, o amor cristão não conhece limites. Ele é definido como um que “ama Deus” já no final do primeiro capítulo (p. 33), na chegada a Petersburgo. Essa condição de faz de Míchkin uma espécie de estrangeiro – estranho – não apenas na Suíça ou na Rússia, mas no mundo terrestre “do lado de cá”. É preciso diferenciar o desvio do príncipe Míchkin do desvio histriônico de Liébediev. Se Míchkin é um , que transgride inconscientemente as normas “universalmente aceitas” de comportamento, Liébediev constrói de forma totalmente consciente sua vida na transgressão de normas; sua vontade de andar “de cabeça para baixo” para alcançar o resultado que deseja comprova a essência histriônica, e não , do personagem.

Além disso, ambos os desvios podem ser compreendidos como comprovação da carnavalização do universo romanesco, como interpreta Bakhtin. O problema do carnaval na poética de Dostoiévski, como colocado por Bakhtin, possui indubitavelmente um significado metodológico geral. Muitas vezes foi colocada a questão sobre o carnaval ontologicamente organizado e, de modo mais amplo, sobre a própria natureza da comunidade carnavalesca.

Está claro que se trata de uma unidade absolutamente especial: o sistema hierárquico é abolido; a distância entre as pessoas é abolida; organiza-se uma “forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem”¹⁹, que possui um caráter familiar livre. Em princípio, são possíveis duas respostas mutuamente excludentes: o elemento da liberdade (ao qual se inclinaram os apologistas de Bakhtin soviéticos e ocidentais) e o espaço do terror. N. K. Boniétskaia tentou oferecer apreciação radicalmente distinta da percepção de mundo carnavalesca. Segundo a pesquisadora, trata-se de uma “apoteose infernal”,²⁰ e o carnaval é uma “imagem do inferno”.²¹

Se analisarmos os exemplos apresentados por Bakhtin para ilustrar a “carnavalização” em Dostoiévski, descobriremos a existência não apenas do “inferno” carnavalesco (“Bobók”), como também do “paraíso” carnavalesco (“O sonho de um homem ridículo”, *Os irmãos Karamázov*). Contudo, a concepção bakhtiniana mais interessante sobre o carnaval está precisamente em *O idiota*: “A atmosfera fantástico-carnavalesca penetra todo o romance. Mas em torno de Míchkin essa atmosfera é *luminosa*, quase *alegre*. Em torno de Nastássia Filíppovna é *sombria*, *infernal*. Míchkin vive num paraíso carnavalesco. Nastássia Filíppovna, num inferno carnavalesco. Mas, no romance, o inferno e o paraíso se cruzam, se entrelaçam de modo variado, refletem-se um no outro segundo as leis da ambivalência carnavalesca profunda” (p. 201, grifos do autor).

Essa particularidade do universo romanesco de Dostoiévski permite ao autor “desviar a vida para outro rumo, para si ou para o leitor, observar e mostrar nela certas possibilidades e profundidades novas, inexploradas” (p. 201). Contudo, aqui, Bakhtin *restringe* de maneira totalmente definida a esfera de sua análise: “o que aqui nos interessa não são essas profundidades da vida *vistas* por Dostoiévski, mas tão-somente a forma pela qual elas são vistas e o papel desempenhado nessa forma pelos elementos de carnavalização” (p. 201, grifos do autor). De modo geral, “a forma pela

¹⁹ BAKHTIN, 2008, p. 140.

²⁰ BONIÉTSKAIA, 1998. N. 1 (22). p. 136.

²¹ *Ibidem*, p. 142.

qual são vistas” revela o próprio “princípio da obra” de Dostoiévski: “Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário” (p. 204). Contudo, essa fronteira de modo algum atesta a *relatividade* do “amor” e do “ódio”, da “fé” e do “ateísmo”, da “castidade” e da “volúpia”. São justamente essas *profundidades da vida*, mostradas por Dostoiévski, que Viatchesláv Ivánov procura interpretar.

É possível dizer que o carnaval e sua essência dupla são, até certo ponto, antecipados pela noção de dionisíaco, que foi uma das mais importantes para a compreensão de Ivánov. Entretanto, este último delimitou de modo definitivo dois tipos contrários de comunidade humana, que, por sua vez, foram revelados por Dostoiévski. Se a “legião” supõe a inclinação das pessoas à unidade por meio de sua despersonalização, a *sobórnost* é “uma união tal que a individualidade dos que se juntam atinge uma revelação e determinação total de sua essência singular, irrepetível e original, de sua liberdade criativa integral, que faz com que cada um possa dizer uma palavra nova e necessária a todos. Em cada um, a Palavra ganhou corpo, habita em todos e ressoa de forma distinta, mas a palavra de cada um encontra eco em tudo e em todos, é uma harmonia livre, pois todos são a mesma Palavra”.²² Verifica-se que essa delimitação em dois tipos de unidade humana (ainda que tenham resultantes misticamente contrários) é absolutamente necessária para a análise não apenas da visão de mundo de Dostoiévski, como também de sua poética.

A “marginalidade” do universo de Dostoiévski, descrita por Bakhtin e que constitui o centro da sua obra, pode ser compreendida precisamente como resultado do choque e da luta entre dois princípios opostos, que, obviamente, como diria Bakhtin, “conhecem” e “compreendem” bem um ao outro, mas que nem por isso perdem sua oposição: “para Dostoiévski, o caminho da fé e o caminho do ateísmo são dois modos de ser distintos, subordinados à sua própria lei interior, dois modos de ser heterônimos, com diferentes sistemas de regras”.²³ A própria proximidade limítrofe entre eles no universo dostoiévskiano pode se apresentar não como prova da relatividade desses “dois caminhos”, mas como reflexo da es-

²² IVANOV, 1994. p. 99-100.

²³ *Ibidem*, p. 301.

trutura binária da consciência ortodoxa, que rejeita o campo “intermediário” do Purgatório e, assim, aproxima drasticamente as esferas do *pecado* e da *santidade*. É exatamente no mapa ortodoxo do mundo, refletido nos romances de Dostoiévski, que “inferno” e “paraíso” podem ter uma fronteira comum, que tanto os une como os separa no coração do humano.

Sem uma delimitação precisa das comunidades “heterônimas” (legião e *sobórnost*), a “carnavalização” do funeral de Iliúchetchka e do discurso diante da pedra em *Os irmãos Karamázov*, bem como a “carnavalização” própria dos “nossos” de *Os demônios* podem ser inteiramente descritas pelo pesquisador com a ajuda do mesmo instrumental dos estudos literários. Contudo, nesse caso, o próprio objeto de descrição se torna irreconhecível. Assim, é preciso supor, da mesma maneira que Dostoiévski, que “a destruição das barreiras hierárquicas entre as pessoas” levada a cabo pelos “demônios” e aquela realizada por Aliócha Karamázov são fenômenos de ordens totalmente distintas. Em um caso, o que está por trás é a “pretensão demoníaca de se arranjar no mundo sem Deus”, no outro há “uma união, que pode ser chamada apenas de *sobórnost*”²⁴. No primeiro caso, tal união admite o assassinato e a supressão total do “tu”, no segundo, “Tu és” se converte numa imagem pascal congregacional não aniquilada.

Por isso, o caráter ritualístico do carnaval pode ser apreendido não somente como uma espécie de oposição ontológica ao ato litúrgico (é evidente que em *Os demônios* há justamente esse tipo de oposição), mas também de forma absolutamente diversa. Por exemplo, o encontro “carnavalesco” entre o assassino e a prostituta na leitura do Evangelho, que analisamos acima, é uma espécie de “transposição [...] para a língua da literatura” (p. 139-140) precisamente da liturgia ortodoxa e seu princípio pascal. Segundo Viatcheslav Ivánov, “o reconhecimento da *santidade* como um valor elevado é a base da visão de mundo popular e o estandarte da nostalgia do povo pela santa Rus. A ortodoxia é a extrema-unção com o sagrado e a *sobórnost* em torno dos santos”.²⁵ Eliminar esse “valor elevado” (assim como sua oposição mística) na análise

²⁴ Ibidem, p. 301, 321.

²⁵ Ibidem, p. 335.

do universo artístico de Dostoiévski é, sem dúvida, totalmente possível. Não obstante, estará assim o objeto de estudo do pesquisador em alguma medida adequado à afirmação “Tu és” do autor, que pressupõe *antes de tudo* “a afirmação de que somos filhos de Deus”?²⁶

A recriminação da passividade por parte do príncipe Míchkin é, em nossa visão, infundada, precisamente porque ele não foi convocado para mudar o mundo, mas para que, com a sua chegada, *outros* personagens tivessem, no limite de suas vidas, alguma possibilidade decisiva de salvação e esperança por essa salvação espiritual (não física), cuja aceitação ou não deveria partir deles mesmos por meio da liberdade cristã. Em essência, os que esperaram uma atitude ativa do príncipe Míchkin ou são herdeiros das aspirações do Velho Testamento dos judeus, os quais não puderam absolver nem Cristo, ou se aproximam do herói com esperanças de *transformação natalina*, nesse caso, como de um personagem arraigado na tradição pascal russa, que distingue rigorosamente anseios mundanos e recompensa celestial.

Contudo, as palavras “tu, príncipe, tu és um *iuródiv*, e Deus ama pessoas assim como tu”. (p. 33), são ditas por Rogójin, e, logo, não têm status autoral (assim como o julgamento de outro herói, o príncipe Míchkin, sobre “o Cristo oposto”). Com que direito nós, pesquisadores, podemos confiar nelas? Surge um problema metodológico de compreensão. Supomos que a resolução desse problema depende diretamente da nossa posição axiológica em relação à tradição espiritual herdada por Dostoiévski.

Destacamos dois aspectos desse problema. Em primeiro lugar, nossa relação pessoal com a tradição do *iuródstvo*, um tipo de espiritualidade imanentemente ortodoxo. Se essa tradição e seu valor forem vistos por nós como algo inadequado e inconveniente, então o universo dostoiévskiano será descrito em certo sistema de coordenadas, mas se essa tradição em alguma medida estiver relacionada para nós com uma espiritualidade de grau elevado, com *santidade*, então nossa descrição científica do universo dostoiévskiano será inteiramente outra, ao que parece, mais consonante com a posição do autor.

²⁶ Ibidem, p. 94.

Em segundo lugar, o status da “voz” dos heróis de Dostoiévski. Será possível considerar o herói e sua “voz” como expressões de uma posição particular e insubstituível no mundo, e, de maneira correspondente, original no mais elevado grau, mas como facetas da verdade divina acerca do mundo; uma verdade que só é possível na Terra em sua plenitude *congregacional*? Ou será que eles mesmos, os heróis, em maior ou menor grau se perdem? Uma vez que assim como ninguém no mundo pode conter em si a verdade de Deus em toda sua plenitude, o herói também não pode conter a verdade do autor da obra toda. Estamos inclinados à primeira resposta. Nesse caso, a célebre “polifonia” de Bakhtin também pode ser compreendida como análoga secular da noção de *sobórnost*. A famosa “igualdade de direito” das vozes do herói e do autor no universo romanesco de Dostoiévski, na qual insistia Bakhtin, pode ser interpretada *também no contexto cristão de entendimento*. O autor e o herói, na realidade, têm igualdade de direitos, mas diante daquela Verdade absoluta, acessível em toda sua extensão apenas por Deus e pela consciência humana *congregacional*, não isolada.

Desse ponto de vista, a oposição entre “próprio” (russo) e “estranho” (não russo), sem dúvida existente nos romances de Dostoiévski, é relativa e não absoluta. Não se trata de uma oposição binária geradora de um sistema, se tentarmos descrevê-la na linguagem científica da escola Tártu-Moscou.

Tentaremos analisar a partir dessa posição um famoso episódio do romance. O príncipe Míchkin conta para Lisavieta Prokófievna e sua filha sobre sua partida da Rússia:

“Quando me conduziram da Rússia [...] Eu não conseguia concatenar mais de duas ou três ideias de modo coerente [...] Lembro-me: minha tristeza era insuportável; dava-me até vontade de chorar; eu sempre me surpreendia e ficava inquieto: exercia uma influencia terrível sobre mim o fato de que tudo era *estranho*; isso eu compreendi. O estranho arrasava comigo. Lembro-me, eu despertei totalmente dessas trevas ao anoitecer, em Basel, ao entrar na Suíça, e fui despertado pelo rincho de um asno em um mercado da cidade. O asno me deixou terrivelmente impressionado e sabe-se lá por que gostei extraordinariamente dele, e ao mesmo tempo tudo pareceu iluminar-se de repente em minha cabeça” (p. 78, grifo do autor).

Pesquisadores já se voltaram para essa ligação entre *chegada na cidade* e *asno*, remetendo o leitor ao episódio do Evangelho sobre a chegada de Cristo a Jerusalém em um asno. Gostaríamos de acrescentar apenas o fato extremamente significativo para o todo do romance de que é por meio de uma reminiscência não evidente ao Evangelho que ocorre a *superação do “estranho”*, que, até então, “arrasava” Míchkin.

O “estranho” deixa de ser “estranho”, uma vez que nele se entrevê ou, melhor dizendo, reluz a imagem evangélica universal – que, em igual medida, é particular tanto para a Rússia quanto para o mundo cristão como um todo: “através desse asno gostei subitamente de toda a Suíça, de sorte que toda a tristeza anterior passou por completo” (p. 79). Não obstante, essa superação ocorre não apenas no interior da consciência isolada do herói, mas resulta de diversas consciências distintas; em consequência disso, o ingrediente evangélico também entra no horizonte das expectativas do leitor. De maneira isolada, as “vozes” dos heróis não seriam capazes de conter essa dimensão universal. Apesar disso, os heróis discutem longamente e opinam sobre o tal asno. Assim, para Lisavieta Prokófievna, o asno está ligado a camadas culturais pré-cristãs: “Isso já aconteceu na mitologia” (p. 79), diz ela; para o príncipe Míchkin, o asno é “o mais útil dos animais, trabalhador, forte, paciente, barato, resistente” (p. 79), entretanto, “o asno é um sujeito bom e útil” (p. 79). Não citaremos todas as ocorrências de “asno” no romance, pois o mais importante está claro: a conotação evangélica positiva ligada à imagem do asno nasce não de uma explicação direta, mas está imersa no subtexto cristão do romance.

O príncipe Míchkin afirma que “antes não entendia nada” na Rússia; mas a compreensão da Rússia e sua aceitação por completo está ligada à fé cristã, a Cristo, da mesma maneira que a mudança na relação com o “estranho” está implicitamente ligada a Cristo.

Os quatro encontros que Míchkin relata a Rogójin parecem uma parábola do Evangelho, desprovida de um ensinamento imediato; não se trata de um sistema teológico, mas daqueles pilares espirituais sem os quais a Rússia deixa de ser a Rússia, deixa de ser um país cristão.

Como se sabe, o príncipe Míchkin, assim como outros heróis de Dostoiévski, se recusa a ser o Juiz do próximo: “Pois bem, estou andando e pensando: não, ainda vou esperar que esse judas seja condenado. Deus sabe o que há nesses corações bêbados e fracos” (p. 256). Então perguntamos: quando a jovem moça compara a alegria materna pelo sorriso do bebê com a alegria de Deus pela prece de um *pecador*, por que o príncipe Míchkin considera essa comparação “um pensamento sutil e verdadeiramente religioso”, no qual “a essência do Cristianismo foi expressa de uma vez”; “a ideia central de Cristo” (p. 256)? Parece-nos que é justamente por meio do particular (a moça russa) que o universal (a essência do cristianismo) se revela pare ele. Dessa forma, o verdadeiro valor do “próprio” não reside no fato de que ele seja “próprio”, um “próprio” nacional, mas em que nele reluz a possibilidade de conexão entre particular e universal.

“O Deus russo e o Cristo russo” não são, do ponto de vista do autor, uma divindade tribal estritamente nacional, delimitada pelas fronteiras territoriais da Rússia; esse ponto de referência ideal está ligado à “futura renovação e ressurreição de toda humanidade”, em oposição à “espada”, “violência” e “barbárie” russas.

O particular e o universal, dessa forma, não são compreendidos como elementos de uma oposição binária (assim como “próprio” e “estranho”), mas como parâmetros que se complementam e cuja interação engendra um efeito artístico e filosófico especial e amplia nitidamente os horizontes do leitor de forma a levá-lo para além do mundo artístico particular do autor em direção à vastidão universal fundamentalmente infinita “da grande época” da tradição cristã.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BONIÉTSKAIA, N. K. *Bakhtin pelos olhos da metafísica*. In: Dialog. Karnaval. Khronotop. Vitebsk-Moskva. 1998. N. 1 (22).
- Botcharóv, S. G. *Sobre uma conversa e em torno dela*. In: Nóvoie literatúrnoie obozriênie. 1993, n. 3.
- GROIS, B. *Totalitarism karnavala*. In: Bachtinskij sbornik III.- M., 1997.

- DAL, V. I. *Tolkóvyi slovar jivógo belikorússkogo iaziká*, Moscou, 1980.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *O idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002
- _____. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- IVANOV, V. *Rodnóie i vseliénskoie*. Moscou, 1994.
- MALCOLM, V. J. *Dostoevsky after Bakhtin*. Cambridge, 1990.
- MOTCHÚLSKI, K. *Dostoiévski: jizn i tvórtchestvo*, Paris: YMCA-Press, 1947
- Perlina, N. *Varieties of poetic utterance: Quotation in "The Brothers Karamazov"*. Lanham, New York, London, 1985.
- SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- THOMPSON, D. O. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. Cambridge, 1991.

Tradução de Priscila Marques²⁷

²⁷ Pós-doutoranda do Programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.