UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

JOÃO LUIZ XAVIER CASTALDI

**REPRESENTAÇÕES DA MISÉRIA: A *GENTE POBRE* DE DOSTOIÉVSKI E
OS *FAMINTOS* DE LUÍS ROMANO**

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

JOÃO LUIZ XAVIER CASTALDI

**REPRESENTAÇÕES DA MISÉRIA: A *GENTE POBRE* DE DOSTOIÉVSKI E
OS *FAMINTOS* DE LUÍS ROMANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Literatura
e Cultura Russa do Departamento de Letras
Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo

2011

Para Camila Truchlaeff, que no decorrer dessa
pesquisa virou Camila Castaldi e que segue
apostando em mim.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide, pela orientação e pelo apoio durante todo o processo e mesmo antes dele.

Ao Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos, sem o qual esse trabalho não teria acontecido – pelo incentivo desde os tempos de Graduação e pelas várias contribuições ao longo do caminho.

À Profa. Dra. Elena Vássina, pela leitura atenta e pelas importantes observações.

Aos Profs. Drs. Maria de Fátima Bianchi, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere, do DLO, e Simone Caputo Gomes, Rita de Cássia Natal Chaves e Tânia Celestino de Macêdo, do DLCV – pelas valiosas sugestões, durante e depois das Disciplinas cursadas.

A Maria Tereza e Franklin Jorge, pela solicitude e pelas informações.

À minha família, pela ajuda nas questões práticas.

A todos os amigos e amigas que contribuíram de uma forma ou de outra.

À CAPES, pelo fundamental apoio financeiro.

“E todo mundo sabe, Várienka, que uma pessoa pobre é pior que um trapo e não é digna de nenhum respeito por parte de ninguém, seja lá o que for que escrevam! eles mesmos, esses escrevinhadores, podem escrever o que for! – para o pobre vai ficar tudo como sempre foi. E por que vai ficar na mesma? Porque num homem pobre, na opinião deles, tudo deve estar virado do avesso; porque ele não deve ter nada de secreto, nenhuma vaidade que seja, de jeito nenhum!”

(M. A. Diévuchkin, de *Gente Pobre*)

“Em geral, tomamos de um romance para ali procurar o prazer e não uma enfermidade;”

(Eugéne-Melchior de Vogüé)

Resumo

No presente trabalho propõe-se uma análise comparativa de *Gente Pobre* (1845), primeira obra do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, e *Famintos* (escrito na década de 1940, publicado em 1962), único romance do cabo-verdiano Luís Romano Madeira de Melo. Para tanto são levadas em conta certas coincidências entre os contextos em que se produzia Literatura na Rússia czarista do século XIX e no Cabo Verde colônia de meados do século XX, e no cotejo entre as obras em questão consideramos, além da temática comum - a miséria -, aspectos relativos à linguagem e à postura humanista de ambos os autores, que os distanciam, em certa medida, dos escritores chamados naturalistas.

Palavras-chave: Dostoiévski, F. M.; Romano, Luís; Literatura Russa; Literatura Cabo-Verdiana; Literatura Comparada.

Contato: joaocastaldi@usp.br

Abstract

In this work we propose a comparative analysis of the novel *Poor Folk*, the first work of the Russian author Fyodor Mikhaylovich Dostoevsky, and *The Famished* (written in the decade of 1940 and published in 1962), the only novel of the Cape Verdean Luís Romano Madeira de Melo. To do this are taken into consideration some coincidences in the contexts in which the literature was produced, in the 19th century Tsarist Russia and in the Cape Verde-colony of mid-20th century. To compare the two works we consider, in addition to the common theme – the poverty –, aspects of the language and the humanist attitude of both authors, which in some way dissociate them from the so-called Naturalistic writers.

Keywords: Dostoevsky, F. M.; Romano, Luís; Russian Literature; Cape Verdean Literature; Comparative Literature.

Sumário

1. Introdução	9
1.1. A Literatura e a Miséria	9
1.2. Comparando Rússia e Cabo Verde: Alguns Paralelos, Culturais e Literários	18
2. Dostoiévski, Romano e a “Tradição da Miséria”	31
2.1. O “homem sem importância” e a Petersburgo dos “tchinóvniks”	31
2.2. Literatura da Estiagem	40
3. A Miséria, nos Romances em Questão	50
3.1. A <i>Gente Pobre</i> de São Petersburgo	50
3.2. Isolados, esquecidos e <i>Famintos</i>	76
3.3. Convergências	95
4. Considerações sobre a Forma	105
5. Conclusões	119
5.1. As obrigações do intelectual e o “Telurismo”	119
5.2. Socialistas Cristãos?	130
5.3. O Humanismo	140
6. Bibliografia	145

1. Introdução

1.1. A Literatura e a Miséria

Propomos aqui uma análise comparativa, com base na temática comum da miséria, entre romances do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881) e do cabo-verdiano Luís Romano Madeira de Melo (1922-2010). Assim sendo, consideraremos pontos convergentes e divergentes nas ideologias e visões de mundo de ambos, as relações com a crítica, semelhanças relativas ao estilo, e, principalmente, o tratamento dado por cada um ao tema da pobreza do homem e seus efeitos morais – assunto que, embora universal e tão antigo quanto a humanidade, nem sempre foi considerado digno de nota pelas artes.

Como é sabido, a literatura hoje chamada ocidental, em seus (gregos) primórdios, propunha-se retratar indivíduos extraordinários – reis e heróis, deuses e semideuses – e atos grandiosos. O gênero literário sério, “elevado”, era o da Tragédia e da Epopeia, dos temas filosóficos e religiosos, enquanto o gênero “baixo” se destinava à Comédia e aos temas populares, banais. Em seu amplo estudo sobre a Literatura Ocidental e as relações desta com a realidade, o estudioso alemão Erich Auerbach defende que os realistas da Antiguidade, devido a sua visão de mundo moralista e limitação de consciência histórica, estariam impedidos de representar a vida cotidiana de forma séria. Não se falava de processo histórico, e sim de defeitos e virtudes: “Para a literatura realista antiga a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral”, e como sabemos o

moralismo “se refere muito mais ao indivíduo que à sociedade” (AUERBACH, 1994, p. 27).

No decorrer dos séculos surge a literatura inspirada em Cristo, que, no dizer do ensaísta e escritor Donaldo Schüller (1999, p. 134), “garantia em linguagem simples que a vida pode ser melhor, e que entrou em redutos infectos, avessos à pureza da retórica”. Surge o *Satiricon* de Petrônio, que mescla os níveis de linguagem para representar a variedade dinâmica do dia-a-dia, com seus momentos ora sublimes ora ordinários. Já em fins da Idade Média, por volta de 1350, Giovanni Boccaccio apresenta o *Decameron*, obra ambientada numa península itálica devastada pela Peste e que, embora ainda um tanto “moralista”, aponta na direção da denúncia social ao mostrar uma sociedade injusta e impregnada de corrupção e de licenciosidade, por meio de novelas inspiradas na tradição oral. Emerge uma literatura popular, com heróis fora-da-lei como o inglês Robin Hood, ladrão e paladino dos pobres. Por várias vias, personagens e temas oriundos da pobreza e do cotidiano mais rasteiro conquistam seu direito à representação artística.

Só no século XIX, porém, depois da mistura definitiva dos gêneros elevado e baixo, depois da tomada de consciência do processo histórico por parte dos escritores, depois das tendências individualizantes legadas pelo Romantismo, o homem do povo passa definitivamente a objeto de representação literária séria, e mais do que isso, a protagonista. Com a Revolução Industrial grande parte das populações rurais é empurrada em direção às metrópoles da época, as quais não ofereciam estrutura para acolher essa repentina massa de imigrantes: por volta de 1830, Londres atinge um milhão e meio de habitantes, enquanto Paris, que dobrara sua população num período de cinquenta anos, chega à marca de um milhão e duzentos mil – surgem os grandes e

insalubres subúrbios apinhados de miseráveis e, como não poderia deixar de ser, intensificam-se os problemas relativos ao desemprego, à prostituição, ao crime, ao alcoolismo, à falta de saneamento, às epidemias urbanas: se no campo as condições materiais eram precárias, nas cidades eram por vezes inexistentes para esses novos habitantes. Essa realidade é captada e representada pelos escritores chamados realistas e naturalistas, sensíveis ao desenvolvimento industrial frenético de sua época e ao custo humano por ele demandado, e que se debruçam sobre o tema da miséria associado ao capitalismo e à urbanização.

O Naturalismo, espécie de radicalização daquele Realismo de autores como Flaubert em seus aspectos mais “objetivos” e “biológicos” e cujo maior expoente talvez tenha sido o francês Émile Zola, autor de obras como *L’Assommoir* e *Germinal*, explorava como tema as mazelas e torpezas das classes desfavorecidas e estava afinado com o “espírito científico” da época: as teorias sobre evolução e seleção natural de Lamarck e Darwin, o Positivismo de Auguste Comte e o Determinismo de Hippolyte Taine, segundo o qual o homem seria determinado exclusivamente por sua raça, pelo meio em que vive e pelo momento histórico. O fato é que no decorrer do século XIX a análise racional, “pragmática”, o chamado método científico, ganha força nas mais diversas áreas do conhecimento humano: no campo do Direito a ciência forense passa a identificar e condenar criminosos através das impressões digitais; no âmbito da religião surge a doutrina espírita de Allan Kardec, que pretende iluminar a “realidade prática” do além através da observação de certas causas e efeitos – toda essa atmosfera de ciência (e às vezes pseudo-ciência) não poderia deixar de influenciar a Literatura. Tanto que no ensaio de 1880 *O Romance Experimental*, espécie de manifesto naturalista, Zola afirma (1982, p. 46):

O romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a Fisiologia, a qual se apóia por sua vez na Química e na Física; ao estudo do homem abstrato, do homem metafísico, ele opõe o estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelo meio. O romance experimental é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica, como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma idade de escolástica e de teologia.

O próprio escritor admite sem qualquer constrangimento que as ideias que norteiam seu manifesto são tiradas da *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, do médico e fisiologista Claude Bernard (“basta substituir a palavra ‘médico’ pela palavra ‘romancista’”), afinal arte e medicina estariam em igual sintonia com a “evolução naturalista que empolga nosso século, [e] impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico” (ZOLA, 1982, p. 25). Assim, o romance experimental naturalista seria a simples indução e observação de fenômenos determinados exclusivamente pela hereditariedade e meio social do personagem, homem natural livre de qualquer “ranço” do indeterminismo e do idealismo românticos. Essa abordagem, porém, justamente por ser demasiado cientificista, tende a ser um olhar distante, de fora, passando com o tempo a ser considerada por alguns como artificial ou insuficiente – o tom das narrativas visa a uma neutralidade que se quer científica, respaldada pelas teorias vigentes, e, como o homem nelas retratado é mero títere das circunstâncias em que vive, o enfoque recai sobre a descrição detalhada dessas circunstâncias. Diga-se de passagem, no ensaio *Narrar ou Descrever*, de 1936, o filósofo e crítico literário Georg Lukács – para quem a representação da realidade deveria pressupor uma tomada de posição politizada do artista em face dessa realidade – aponta para uma imbricação desse Naturalismo

essencialmente descritivo, no qual o leitor apenas “observa”, ao invés de “viver” a obra, com a própria essência do Capitalismo:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. Uma vez constituído esse método, e aplicado por escritores notáveis (a seu modo, coerentes), ele repercute, de ricochete, sobre o reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai – e a literatura sublinha e aumenta essa decadência (LUKÁCS, 1965, p. 61).

A respeito do pseudo-cientificismo que norteava as obras dessa Escola, citemos a pesquisadora Sandra Pesavento (1999, p. 150) quando diz, referindo-se a Balzac, iniciador da tradição onde miséria econômica acarreta miséria moral e os traços externos revelam o caráter, que

O meio [...] condiciona os tipos e, neste caso, a pobreza é associada com a feiúra e com o vício. Os miseráveis não são, necessariamente, criminosos, mas a condição social da pobreza potencializa as taras, as mazelas morais e desvios de conteúdo, cujo resultado é a revelação externa de uma fisionomia vil que “reflete” um íntimo ignóbil.

É bastante ilustrativo, no sentido do interno se revelar pelo externo e serem ambos definidos pelo meio, um trecho de *Os Mistérios de Paris* (1842), de Eugène Sue, escritor lido e traduzido por Dostoiévski ¹, obra que descreve a Paris dos becos sujos e escuros, povoados por “selvagens urbanos”: “[...] os traços deste homem exprimem

¹ Observe-se que apesar das diferenças entre a representação do miserável de Sue e a de Dostoiévski, o crítico L. Grossman aponta (1967, p. 100 – 102) influências dessa obra principalmente na criação das personagens femininas do escritor russo – a figura da “jovem heroína, a mulher que conserva a pureza d’alma em meio à devassidão mais terrível”.

mais uma espécie de audácia brutal do que ferocidade; em especial, a parte posterior do seu crânio, singularmente desenvolvida, anuncia a predominância dos apetites assassinos e carnis” (apud PESAVENTO, 1999, p. 150). Aqui vemos nítida influência da frenologia, pseudo-ciência desenvolvida pelo anatomista alemão Franz Joseph Gall por volta de 1800 e popularizada pelo cirurgião Cesare Lombroso (1835-1909), adepto tanto do positivismo como do espiritismo e autor do célebre trabalho de criminologia *O Homem Delinquente* (1876), onde defende a teoria de que há entre os homens uma porcentagem de criminosos natos. De acordo com a frenologia cada parte do cérebro é responsável por uma faculdade mental, e observando-se o crescimento dessas partes poder-se-ia concluir o quanto cada faculdade se desenvolveu no indivíduo – assim, com uma análise atenta das protuberâncias do crânio, seria possível determinar o caráter e a tendência desse indivíduo para o crime.

Entre os franceses, além dos já citados Balzac, Zola e Sue, outro nome que merece destaque é o de Victor Hugo, autor lido e admirado tanto por Dostoiévski ² quanto por Luís Romano. Hugo, em *Os Miseráveis*, traça um amplo painel da França do começo do século XIX, enfatizando a problemática social em profundidade a partir dos “três problemas do século – a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome, e a atrofia da criança pela ignorância” (palavras do próprio autor no prefácio). Obra de grande sucesso, o livro consolida de fato o olhar “compassivo” sobre a questão da miséria. Usando as palavras do filósofo Renato Janine Ribeiro (2002, pp. 15-19), pode-se dizer que

Victor Hugo foi o maior responsável por se constituir, na França e num mundo que lia e sentia com base na cultura francesa, uma preocupação com a miséria. Com ele, não só se deslancha esse tema como, além disso, assume uma fisionomia compassiva, solidária. [...] *Os Miseráveis* é a grande obra [...] não só a mostrar o espetáculo da pobreza, mas a despertar nossos sentimentos pelos mais pobres. [...] Toda uma política de solidariedade com eles, de apoio aos explorados, vai ter nos sentimentos de compaixão, difundidos por Victor Hugo, o seu combustível.

Dentre os ditos realistas e naturalistas franceses talvez Victor Hugo seja o mais próximo de Dostoiévski e de Luís Romano, não só por conta desse olhar mais humanista sobre a miséria mas também porque, como eles fizeram (em escritos ficcionais e não-ficcionais), parece apontar o acesso à Educação como solução plausível para a “salvação moral” do miserável – oportunidade de desenvolver as qualidades inerentes ao ser humano, que do contrário tende a ser pervertido pelo meio: mesmo na pobreza o homem nasce bom (basta que nos lembremos do estoicismo sereno do personagem Jean

² “[...] Dostoiévski virtualmente ‘engolia’ por semana três a quatro volumes de ‘Os miseráveis’, que acabavam de sair [...]. O livro causou-lhe a mais forte impressão” (GROSSMAN, 1967, p. 103).

Valjean – órfão, analfabeto e com oito bocas para sustentar – antes de seu malfadado furto), mas numa sociedade injusta e que lhe fecha as portas ele não tem alternativa senão a própria corrupção.

Em maior ou menor grau, um traço comum a todos esses pintores naturalistas da miséria é o olhar “clínico” sobre o fenômeno em questão. Esse olhar implica distanciamento – como já foi dito, é a pobreza vista de fora. Trata-se de um homem culto que se dirige a leitores cultos numa linguagem culta, e que descreve um “outro”. Esse outro é observado de uma distância segura e representado com bastante arbitrariedade, como fica claro na associação indissolúvel entre meio, aparência e caráter.

Em 1886, o diplomata e crítico literário francês Eugène-Melchior de Vogüé apresenta a seus conterrâneos, como alternativa ao Naturalismo, autores como Gógol, Turguêniev e Dostoiévski, em sua coletânea de ensaios intitulada *O Romance Russo*. Vogüé afirma que nenhum escritor naturalista foi “tão longe na purulência” quanto Dostoiévski, que no entanto “escreveu para curar” – esse seria em sua opinião o principal traço distintivo do escritor russo frente à Escola Naturalista: enquanto essa seria movida por uma espécie de curiosidade mórbida, aquele teria intenções mais “nobres”, como explicita o crítico no trecho a seguir:

Tudo está na intenção do escritor; [...] Quando o realismo não passa de uma procura bizarra, pode despertar-nos a curiosidade malsã, mas em nosso fôro íntimo condenamos a ele e a nós mesmos ainda por cima, o que não contribui para fazer-nos amar o autor. Se se torna evidente, pelo contrário, servir essa estética particular a uma idéia moral, inculcando mais profundamente uma lição em nosso espírito, podemos discutir a estética, mas o autor nos conquista a simpatia, suas pinturas repulsivas nos

enobrecem, como a úlcera sob os dedos da Irmã de caridade. Tal é o caso de Dostoiewski (VOGÜÉ, 1949, p. 202).

Da forma como vemos a questão, o tratamento que Dostoiévski dá à questão da miséria diferencia-se do Naturalismo não apenas por esse maior grau de humanismo ou de empatia, mas também por seu apreço à especificidade de cada um. Enquanto o escritor naturalista mostra o homem cujo interior se define pela miséria em que vive, Dostoiévski retrata a luta do homem para preservar sua dignidade e aquilo que ele tem de único, mesmo na condição de miserável. Ao fazê-lo elimina a distância entre narrador e personagem, deixando que o “outro” se revele como que por si mesmo, através da linguagem que lhe é própria – abordagem em certa medida bastante próxima daquela utilizada, cem anos depois, por Luís Romano.

1.2. Comparando Rússia e Cabo Verde: Alguns Paralelos, Culturais e Literários

Tradicionalmente não há muita pesquisa no sentido de aproximar a Literatura Russa clássica e as Literaturas Africanas em língua portuguesa do século passado, separadas por abismos geográficos, temporais e culturais. Não obstante, respeitadas as devidas proporções, as literaturas cabo-verdiana e russa apresentam algo como afinidades quando olhadas de perto, assim como há certos paralelos entre a história das pequenas ilhas de Cabo Verde e a da cidade de São Petersburgo, Capital do Império e centro cultural da Rússia do século XIX.

Por volta de 1460, navegadores a serviço de Portugal avistaram a ilha que mais tarde seria conhecida como Santiago, cuja vegetação florescia após um período de intensas chuvas – por conta disso, o “achado” foi erroneamente batizado Cabo Verde. Mais tarde verificou-se que o suposto cabo consistia num arquipélago, em cujas dez ilhas, todas desabitadas, o verde não era nem de longe tão intenso quanto se pensava. A começar por Santiago (que hoje concentra metade da população cabo-verdiana que vive em seu país de origem), nove das ilhas foram povoadas pelos portugueses com seus degredados, comerciantes e traficantes de escravos, bem como com africanos trazidos à força do continente, principalmente da Guiné e do Senegal. Devido às condições climáticas extremas pouquíssimas europeias adaptavam-se às ilhas e os colonos tomavam as negras como esposas legítimas – desse fato provém o surgimento de uma elite predominantemente mulata, desde os primórdios da colonização. Nesse país onde até hoje a agricultura familiar é a base da subsistência das populações do interior, há registros de mais de cinco anos sem um pinga de chuva. O sol açoita implacavelmente os ilhéus, somado ao vento leste (também chamado lestada, suão ou harmatão) que,

vindo do Saara, cresta tudo por onde passa. As noites, por sua vez, são geladas, e quando chove a erosão avança levando as camadas mais férteis da terra. Há ainda, somado ao problema das secas, o das nuvens de gafanhotos vindas do continente africano que vez por outra devastam as plantações, devorando em seu caminho o quase nada que se consegue semear no pó. Nos extensos períodos de seca e carestia são observados casos de demência e de diversas moléstias, e a população desaparece drasticamente: entre os anos de 1730 e 1775, os 25.000 habitantes das ilhas foram reduzidos a um terço; de 1900 a 1947 82.000 pessoas morreram oficialmente de fome, sendo que no ano de 1947 a taxa de mortalidade por inanição chegou a 22 % da população recenseada (algo em torno de 30.000 mortos).

A construção da cidade de São Petersburgo, iniciada em 1703, tem em comum com a “invenção” de Cabo Verde o fato de ter sido a ocupação de um lugar inóspito por conta de estratégias imperiais – ainda que consideradas, é claro, as diferenças entre um e outro Império, bem como aquelas entre a posição de centralidade planejada para Petersburgo no Império Russo desde seu projeto e o caráter periférico que caracterizava o arquipélago cabo-verdiano e as demais colônias no Império Português. O Tzar Pedro I, ou Pedro o Grande, tornou-se famoso por suas excentricidades e por suas reformas radicais. Segundo o estudioso da cultura russa Solomon Volkov (1997, p. 32), Pedro

detestava a imundície russa, a indolência, a ladroagem, os gordos boiados e suas pesadas vestimentas. Odiava Moscou, a antiga capital russa, onde quase foi assassinado, e seus soldados rebeldes, permanentemente suspeitos de conspirar contra sua pessoa real.

As reformas petrinas consistiram numa reestruturação total da Rússia nos moldes da Europa Ocidental e em detrimento das velhas tradições eslavas, e passavam pela

Educação, pela Administração Pública, pela hierarquia militar, pelo alfabeto russo e até pelos usos e costumes dos nobres – são frutos dessas reformas a burocratização do Estado e a criação da “tabela de graus” que possibilitava a aquisição de nobreza (inclusive hereditária) pelo próprio mérito. A mais radical dessas mudanças, porém, talvez tenha sido a substituição da velha Moscou por sua capital planejada, São Petersburgo. A construção da cidade sobre os pântanos finlandeses quase completamente ermos, abaixo do nível do mar e sujeitos a frequentes inundações, onde as temperaturas chegam a ser inferiores a trinta graus negativos, chocou os contemporâneos de Pedro. Somadas às demais reformas, “afrontas” à tradição, a audácia da empreitada e o custo humano por ela demandado valeram ao Imperador a alcunha de Tzar Anticristo. Muitas vidas russas – camponeses, soldados, presidiários – foram sacrificadas na construção, embora não se tenha números exatos:

Não havia moradia, comida nem ferramentas suficientes. Encharcados pelas enxurradas, transportando nas roupas a lama das escavações, atacados por enxames de mosquitos, os infelizes batiam estacas de madeira no solo pantanoso. Quantos morreram de fome, doença ou simples exaustão? Provavelmente dezenas de milhares. Como Pedro não se importava, ninguém registrou esses dados (VOLKOV, 1997, p. 34).

Rússia e Cabo Verde, por distantes que estejam uma do outro, apresentam uma peculiaridade geográfica, histórica e cultural que salta aos olhos: o isolamento, a especificidade. Um problema que historicamente se coloca para os estudiosos da cultura russa e que faz parte da tradição intelectual desse país de dimensões continentais é justamente a dificuldade de uma “adesão” categórica ao Ocidente ou ao Oriente. A fim de ilustrar essa questão e o incômodo que ela suscita (ou ao menos suscitava, no século

XIX), tomemos como exemplo um breve trecho da primeira das “Cartas Filosóficas” do pensador ocidentalista P. I. Tchaadáiev ³, escrita em 1829:

[...] nunca marchamos com os outros povos. Não pertencemos a nenhuma das grandes famílias da raça humana; não somos nem do Oeste, nem do Leste, e não temos as tradições de qualquer um dos dois. Postos, dessa forma, fora do tempo, não fomos tocados pela educação universal da raça humana. [...] E no entanto, situados entre as duas grandes divisões do mundo, entre o Leste e o Oeste, descansando um cotovelo na China e o outro na Alemanha, deveríamos combinar os dois grandes princípios da inteligência humana [...] ⁴.

Já as pequenas ilhas do arquipélago cabo-verdiano, cercadas pelo Atlântico, não se configuram exata e uniformemente como África – se em algumas ilhas, como a de Santiago, as tradições negroafricanas são evidentes, em outras quase não se manifestam. É importante também lembrar que antes da Independência o arquipélago era considerado pelo Império Colonial Português uma de suas “Províncias Ultramarinas”, ou seja, oficialmente era parte da Europa, conforme se pode observar na ilustração abaixo, extraída de uma cartilha escolar portuguesa usada nas décadas de 1930 e 1940:

³ Tchaadáiev (1794 – 1856) é considerado o responsável pela delimitação, de forma bipolar, das duas grandes correntes do pensamento russo de meados do século XIX: o Eslavofilismo e o Ocidentalismo. Em linhas gerais os eslavófilos eram mais conservadores e condenavam o racionalismo europeu, que julgavam responsável pela destruição da integridade da personalidade do homem e ao qual opunham uma compreensão do mundo mais baseada na fé, característica da Rússia pré-petrina por eles idealizada. Já os ocidentalistas, entre os quais se incluía o próprio Tchaadáiev, viam a necessidade de uma reforma geral nas instituições russas, que para eles tinham algo de bárbaro, com base nas ideias mais “esclarecidas” da Europa Ocidental.

⁴ Trecho extraído da obra *Russian intellectual history: an antology*, de Marc Raeff (org.). Tradução de Bruno B. Gomide.

“PORTUGAL NÃO É UM PAÍS PEQUENO.”

A “experiência” portuguesa em Cabo Verde acabou por resultar na criação de um povo mestiço, culturalmente híbrido. Prova disso é o crioulo cabo-verdiano, espécie de idioma de emergência surgido nas ilhas, visto que fazia parte da estratégia colonialista mesclar africanos de origens diversas, que não falavam a mesma língua. O léxico do crioulo é majoritariamente português – português que embora seja a língua do colonizador, é a referência comum. Numa certa medida, a experiência petrina também criou um novo povo. A cidade foi levantada em pouquíssimo tempo, e as modernizações introduzidas pelo Tzar fizeram-se sentir tão rápido que se falava de uma “nova gente” que surgia. A Europa logo tomou conhecimento de uma corte que

aparecera de repente nos pântanos do Norte. A miscigenação intensa, o hibridismo cultural, tornaram-se um aspecto característico da Petersburgo de tempos depois, à época de Dostoiévski:

A cidade era um verdadeiro caldeirão étnico. Dependendo do ano, de 10% a 20% da população metropolitana compunha-se de uma variada mistura de sessenta grupos não-russos – alemães, poloneses, bielorrussos e ucranianos, finlandeses e suecos, judeus, bálticos e tártaros (VOLKOV, 1997, p. 70).

Tanto em Cabo Verde como em Petersburgo, a pluralidade étnica e cultural foi acentuada por suas funções portuárias e comerciais – locais por onde muitos passavam e alguns ficavam.

Um drama comum que se pode observar entre peterburgueses e cabo-verdianos, e que já foi bastante explorado pela Literatura, é a sujeição dessas populações, alojadas por interesses imperiais em espaços de clima pouco acolhedor, a tragédias cíclicas. A localização de São Petersburgo era estratégica para Pedro o Grande por estar às margens do rio Nievá, que desemboca no Mar Báltico – uma saída para o mar e uma frota naval eficiente eram prioridades para o Tzar. Cabo Verde, por sua vez, foi um valiosíssimo achado para os portugueses, mais tarde açoitado por piratas e cobiçado por outros impérios, por se situar estrategicamente entre três continentes, constituindo um ótimo entreposto de abastecimento e troca de mercadorias. A população que passou a habitar Petersburgo, porém, teve que conviver desde sempre com o degelo do Nievá na

primavera e as consequentes inundações praticamente anuais ⁵; os cabo-verdianos, com o famigerado vento leste e as frequentes secas ⁶.

Além dessa hostilidade e violência, o espaço representado pelas duas literaturas em questão, por ter um quê de artificial, apresenta ainda uma peculiaridade comum: o Mito que tenta ocupar o vazio deixado pela ausência de uma História mais consistente. A cidade fundada sobre o pântano e as ilhas crestadas pelo vento, por terem sido ocupadas de forma relativamente tardia e “não natural”, surgiram sem raízes, sem uma base histórica que as justifique, sem o aval dos ancestrais. A desvinculação de Portugal sempre foi uma questão central para os intelectuais de Cabo Verde. Por ser um povo essencialmente mestiço, culturalmente híbrido, o povo cabo-verdiano carece de um passado uno. Nas palavras de Manuel Ferreira (1985, p. 243), nascido em Portugal, escritor e renomado crítico das Literaturas Africanas em língua portuguesa, “a ideia de pátria está intimamente ligada a determinados factores, sendo um dos mais vinculativos, o da origem. A origem comum e específica é determinantemente influente no equilíbrio estrutural dos membros de uma comunidade”. Era forte a noção do acaso – ilhas encontradas por acaso, povo que se formou da fusão, ao acaso, de outros povos. Os poetas chamados nativistas, ou “pré-claridosos” ⁷, já procuravam suprir essa necessidade com o chamado Mito Hesperitano, ou mito da Atlântida. Em seus poemas, de linguagem camoniana, falam das ilhas cabo-verdianas como o que sobrou do paradisíaco e lendário Continente Hespérico, hoje submerso, espaço de felicidade onde florescia uma civilização esplendorosa e cresciam os pomos de ouro, frutos da

⁵ As mais destrutivas tiveram lugar em 1824 (na qual A. S. Púchkin ambientou *O Cavaleiro de Bronze*) e exatos cem anos depois, em 1924, o que veio a reforçar o caráter “apocalíptico” das enchentes de Petersburgo.

⁶ Destacam-se as grandes fomes de 1927 e 1947 – essa última depois de seis anos sem chuva, e pano de fundo de *Famintos e os Flagelados do Vento Leste*, de M. Lopes.

⁷ Pedro Cardoso, José Lopes (valendo-se da educação clássica que receberam no Seminário-Liceu de São Nicolau).

imortalidade. Essa idealização de um passado mítico seria, conforme aponta o já citado Manuel Ferreira, além de uma tentativa de criar poeticamente um passado próprio, livre do jugo português, ainda que mítico e não histórico, também um mecanismo de compensação: “um universo defensivo contra a alienação patriótica e contra o estado extremamente carencial do arquipélago” (1985, p. 145). O mito hesperitano alcançou grande ressonância na Literatura Cabo-Verdiana, tanto que a revista *Claridade* (1936-60), um dos grandes marcos fundadores dessa literatura, por pouco não se chamou *Atlântida*. Petersburgo, por sua vez, fundada “sobre lágrimas e cadáveres”⁸, a cidade do “Anticristo”, já nasce envolta em mitos e maldições. Há a mitologia laudatória, “oficial”, segundo a qual o próprio Tzar Pedro cortou dois pedaços de turfa e os dispôs em cruz no local onde queria a cidade, pegando em seguida uma pá e dando início ele mesmo às obras no pântano. Outra versão relata que uma águia apareceu sobre a cabeça de Pedro o Grande no momento em que se iniciavam as construções, e que a esse sinal o próprio Tzar lá enterrou uma arca com ossos do apóstolo André. Havia quem dissesse que, diante da impossibilidade de se construir no pântano, a cidade foi construída no ar e baixada já pronta sobre a terra. Paralelamente surgia uma mitologia negativa, apocalíptica, “não-oficial”, engendrada pela hostilidade da população que sofria com a arbitrariedade do Imperador. Dizia-se que Pedro era o Anticristo e que sua primeira esposa, que ele trancafiou num convento, amaldiçoara a cidade no momento de sua fundação. Com as sucessivas inundações, muitos acreditavam que um dia a cidade acabaria sendo definitivamente coberta pelas águas: a inexorável vontade da natureza vingar-se-ia da ação arbitrária do homem. Havia a lenda da criatura chamada Kikimora, que habitava a torre da Igreja da Trindade e era capaz de prever a inundação que destruiria a cidade – e eventualmente, o resto do mundo. Dessa forma, o caráter

⁸ Segundo o escritor e historiador Nikolai Karamzin, conforme transcreve Volkov (1997, p. 34).

negativo que a cidade acabou assumindo na Literatura talvez seja em parte a assimilação dessa cultura popular. O semioticista e crítico literário Iúri Mikhailovitch Lótman aponta a diferença semiótica entre cidades “concêntricas” e “excêntricas”. Concêntrica seria a cidade considerada como o centro de determinada civilização, o ideal de determinado povo, que “está para o mundo ao redor assim como uma catedral, posicionada no centro da cidade, está para essa cidade” (LÓTMAN, 2006, p. 90), localizada muitas vezes na montanha, mediadora entre Céu e Terra. Em torno de tais cidades desenvolvem-se geralmente mitos de criação – são exemplos Jerusalém, Roma e Moscou. Cidades excêntricas seriam as construídas no limiar, na margem, geralmente perto da água, que denotam agressão à natureza ou perversão da ordem natural e em torno das quais em geral se desenvolvem mitos escatológicos, ou seja, relativos ao fim, ao apocalipse. São Petersburgo, planejada como capital, obviamente pretende ser concêntrica, mas levando em consideração sua mitologia e sua posição no limiar (que nos personagens dostoiévskianos configura-se também numa espécie de limiar moral, ou os situa no limiar da crise), suas neblinas, fogos-fátuos e noites brancas, revela-se como cidade excêntrica.

Além das mencionadas “coincidências” históricas e culturais entre Cabo Verde e Petersburgo, há certos pontos de contato entre os contextos de produção de literatura na Rússia do século XIX e no Cabo Verde do século XX que não podem ser ignorados: ambos consistem em sistemas literários relativamente jovens e periféricos, se tomarmos como referencial as literaturas da Europa Ocidental – mas aqui é necessário esclarecer que estamos, no caso russo, deixando de lado as manifestações literárias expressas em eslavo eclesiástico e nos referindo à literatura “moderna”, ou seja, àquela surgida depois das reformas de Pedro o Grande e escrita em língua russa propriamente dita. Talvez

sejam ilustrativas, a esse respeito, as seguintes declarações de Alieksandr Serguiêievitch Púchkin (1799-1837), um dos grandes expoentes dessa Literatura:

Mas infelizmente não temos literatura antiga. Atrás de nós há uma estepe escura, e nela viceja apenas um monumento: *A Campanha de Igor*.

Nossa literatura surgiu subitamente no século dezoito, como a nobreza russa, sem ancestrais ou genealogia ⁹.

De fato um dos principais assuntos em pauta tanto nos círculos literários da Rússia oitocentista como nos cabo-verdianos da primeira metade do século passado era justamente a emancipação desses paradigmas europeus: em ambos os países, nas referidas épocas, consolidava-se um processo de apropriação “antropofágica” desses paradigmas estéticos, mediante a incorporação – na linguagem, nas temáticas – de elementos nativos. Vale a pena mencionar, de passagem, algumas palavras do historiador polonês Andrzej Walicki (apud FRANK, 1992, p. 63) sobre a literatura e o próprio pensamento russo do século XIX, que poderiam perfeitamente ser aplicadas ao contexto cabo-verdiano do século seguinte:

[...] o rápido influxo de influências externas e a resistência a elas; o impacto na elite intelectual das realidades sociais e das idéias da Europa ocidental, de um lado, e do outro, sua constante redescoberta das próprias tradições nativas e de suas realidades sociais.

Merece destaque, igualmente, o alto grau de intervenção social próprio do escritor nos dois contextos em questão, bem como a importância dos periódicos como meio de divulgação e discussão. Na Rússia de Dostoiévski, Bielínski e Tchernichévski

⁹ Trecho de esboço de artigo de Púchkin sobre a Literatura Russa, de 1830, extraído da obra *Pushkin on Literature*, de Tatiana Wolff (org.). Tradução de Bruno B. Gomide.

¹⁰, um dos mais importantes canais de divulgação de resenhas, artigos e mesmo obras de ficção eram as chamadas “revistas grossas”. Entre essas publicações podemos citar *O Contemporâneo*, fundado por Púchkin em 1836 e mais tarde dirigido pelo poeta N. A. Nekrássov; os *Anais da Pátria*, que na década de 1840 foram importante meio de divulgação de obras da Escola Natural (sobre a qual falaremos mais adiante); *O Tempo e Época*, editadas por Dostoiévski e seu irmão Mikhail na década de 1860; e o *Diário de um Escritor*, que Dostoiévski fundou nos anos 1870 e onde publicou vários de seus contos. A publicação desses periódicos russos possuía caráter de ação prática, visava a objetivos sociais imediatos: a função do escritor e do crítico era apontar o rumo a ser seguido pela “inteligentsia” ¹¹ e pela própria Rússia. Um dos lemas que, por sua vez, expressava a concepção de literatura dos escritores militantes pró-independência das então colônias portuguesas na África era nada menos que “A flor não é um delírio da planta, ela prenuncia o fruto”: isso nos dá uma ideia da importância para esses intelectuais da arte politicamente engajada, a serviço da construção da independência política e cultural. No caso específico de Cabo Verde, embora houvesse já no *Boletim Oficial*, cuja fundação remonta a 1842, uma seção sobre literatura (sobretudo a portuguesa), os grandes marcos fundadores e consolidadores da literatura de fato nacional são as revistas *Claridade* (1936) e *Certeza* (1944). A primeira delas, da qual saíram nove edições entre 1936 e 1960 e onde contribuíram autores pioneiros como Manuel Lopes, Jaime Figueiredo, Baltasar Lopes e Jorge Barbosa, marca a primeira iniciativa articulada de publicar literatura com temática e linguagem próprias do arquipélago, além de estudos sociológicos e textos folclóricos. Segundo Manuel Ferreira (1977, p. 43), essa publicação representa para a Literatura Cabo-Verdiana “uma

¹⁰ V. G. Bielínski (1811 – 1848), um dos mais influentes críticos literários russos do século XIX, que voltaremos a mencionar mais à frente; N. G. Tchernichévski (1828 – 1889), escritor e pensador materialista, um dos principais expoentes do pensamento radical russo de meados daquele século.

¹¹ Em termos bastante vagos, espécie de elite intelectual engajada filosófica e politicamente.

virada de cento e oitenta graus: as costas voltadas aos modelos temáticos e estilísticos europeus e os olhos, pela primeira vez, vigilantes e deslumbrados no chão crioulo”. *Certeza* continua a tradição de sua antecessora, porém mais afinada com o Neorrealismo português – e por conta de sua orientação claramente socialista foi interdita já em seu terceiro número. Merecem ainda menção, pelo impacto que causaram na vida cultural do país apesar de suas curtíssimas existências, o *Suplemento Cultural* do *Boletim Cabo Verde*, do qual apenas um número entrou em circulação, em 1958, e o suplemento *Sèlô*, que sobreviveu por duas edições do jornal *Notícias de Cabo Verde*, em 1962.

Como se pode deduzir por sua curta duração, essas revistas e suplementos publicados no Cabo Verde sob jugo português eram objeto de pesada censura. Algo parecido ocorria com os escritos produzidos na Rússia czarista, principalmente durante o reinado de Nicolau I (1825 – 1855), famoso por seu rigor. Efetivamente, tanto Dostoiévski quanto Romano tiveram as vidas marcadas por suas relações com a censura: o primeiro teve de adequar ou suprimir capítulos inteiros de alguns romances, vendo-se obrigado a repensar toda a estrutura dessas obras (isso se nos detivermos apenas na intervenção do governo nas obras literárias em si, sem mencionar a “encenação” de fuzilamento e os quatro anos de trabalhos forçados na Sibéria aos quais o autor foi condenado por sua participação em círculos “subversivos”¹² e as seguidas interferências da censura em sua atividade jornalística); o segundo, depois do aparecimento de *Famintos*, partiu para um exílio que viria a se tornar definitivo.

¹² O escritor, em fins da década de quarenta, fez parte do assim chamado “Círculo de Pietrachévski” – grupo que se reunia para discutir política e literatura na casa do funcionário M. V. Butachévitch-Pietrachévski, seguidor do socialismo utópico de Fourier –, envolvendo-se inclusive em suas células mais radicais. Acusado de conspiração, em 1849 foi preso com os demais membros do círculo e condenado à morte. A pena foi comutada para trabalhos forçados e Dostoiévski partiu para a Sibéria, mas a nova sentença só foi lida aos presos minutos antes do suposto fuzilamento.

Ainda no campo das afinidades, há o caráter “realista”, se é que podemos assim chamá-lo, das literaturas em pauta – tanto na Rússia como em Cabo Verde um dos pontos fortes da Literatura sempre foi justamente mostrar o cotidiano do povo (“ir ao povo”, lema da *intelligentsia* russa) e abordar temas sociais e políticos que não poderiam ser abertamente discutidos no âmbito da não-ficção. O crítico Joseph Frank diz, a esse respeito, algumas palavras dignas de nota:

Devido à dificuldade para expressar idéias controversas diretamente na imprensa [...], a literatura serviu, mais ou menos, como uma válvula de escape através da qual assuntos proibidos podiam apresentados ou, pelo menos, sugeridos. Daí a notória “densidade” ideológica da melhor literatura russa [...] (1992, p. 61).

Essas observações feitas sobre a função da Literatura na Rússia czarista, como fundamental canal de divulgação e discussão de ideias “proibidas”, fariam total sentido se referidas ao caso cabo-verdiano – afinal é natural e até necessário que, em regimes ditatoriais, a Arte venha às vezes iluminar questões escamoteadas pela cultura oficial.

2. Dostoiévski, Romano e a “Tradição da Miséria”

2.1. O “homem sem importância” e a Petersburgo dos “tchinóvniks”

É possível que o primeiro esforço no sentido de retratar pessoas do povo como protagonistas na Literatura Russa tenha sido feito por Nikolai Mikhailovitch Karamzin (historiador, prosador e poeta), em 1792, na novela *Pobre Liza* – obra que narra o amor entre uma jovem camponesa e um nobre. O jovem fidalgo, Erast, “bom por natureza, mas fraco e leviano”, poderia ser considerado por seu caráter uma espécie de precursor do “homem supérfluo” que viria a ser o grande arquétipo de personagem da primeira metade do século seguinte, em obras de autores como Turguêniev e Gontcharov. Destacado para lutar na guerra, perde quase todas as suas posses jogando cartas com outros oficiais e na volta vê-se obrigado a desposar uma viúva rica, deixando de lado as promessas de amor eterno que fizera a Liza – esta não consegue suportar a traição e se atira num lago. Com essa novela sentimental, Karamzin de certa forma põe em pé de igualdade camponeses e fidalgos, ao mostrar que “as camponesas também sabem amar”, e representa a pobre Liza até com mais elevação moral do que seu amante da nobreza.

No ano de 1831, o já então consagrado A. S. Púchkin publica o volume intitulado *Novelas do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin*, em que tanto autor quanto editor são seus heterônimos. Entre esses contos figura *O Chefe da Estação*, considerado a primeira obra, na Rússia, a colocar em primeiro plano um funcionário de baixa patente – diga-se de passagem, da mais baixa possível, a décima quarta, salvaguardado apenas contra castigos físicos (o que nem sempre era respeitado). O “falecido Biélkin” narra a

triste história de Samson Vírin, chefe de estação em uma província isolada, cuja filha adolescente é seduzida e levada para a Capital por um jovem hussardo. Sem a garota por perto o velho cai doente, e assim que se restabelece vai ao seu encalço em Petersburgo. Lá é humilhado pelo oficial, que lhe oferece uma compensação em dinheiro pela filha roubada, indiferente às súplicas do velho para que lhe devolva a garota agora “que já se divertiu bastante com ela”. Pode-se observar aqui que Púchkin prenuncia temas ligados à pobreza que mais tarde serão caros a Dostoiévski, como a compra de meninas e a perdição que ronda as jovens que partem da província para a Capital, como fica claro no seguinte desabafo de Vírin:

Em Petersburgo, há muitas dessas mocinhas tolas, que hoje andam de cetim e veludo, e amanhã, quando menos se espera, vão varrer a rua com a ralé dos botequins. Quando penso, às vezes, que Dúnia pode ter caído assim, incorro em pecado sem querer e desejo a sua morte... (PÚCHKIN, 2006, p.194)

Desiludido ao ver a filha sorrindo apaixonada para seu sedutor e vestida como uma dama, e depois de ser novamente humilhado pelo hussardo, o velho retorna à província onde morre “de tanto beber”. Assim, Púchkin inaugura o olhar sobre o triste universo dos funcionários pobres, tema que será retomado dois anos mais tarde no célebre poema narrativo *O Cavaleiro de Bronze*, dessa vez por um viés ainda mais próximo daquele que será o de Dostoiévski na década seguinte. O poema narra a desgraça do modesto funcionário Ievguiêni, habitante de São Petersburgo que perde sua noiva na terrível enchente de 1824. Ao encontrar a casa de sua amada, com quem ainda na noite anterior sonhara unir-se definitivamente, completamente destruída pela tempestade, Ievguiêni enlouquece e passa a vagar a esmo pelas ruas enlameadas. Em seu delírio imagina-se

perseguido pelo Cavaleiro de Bronze ¹³, símbolo máximo da cidade e de seu fundador, ao qual havia erguido o punho em sinal de afronta, tomado de fúria contra “Aquele cuja vontade fatal / Fez erguer a urbe sobre o mar” (PÚCHKIN, 1999, p. 67) e que com isso selou seu destino. Dessa forma, o poeta dá início ao chamado “Texto de São Petersburgo” ¹⁴, ao retratar a indiferença hostil da portentosa Capital frente ao humilde funcionário, apenas uma pequena engrenagem na máquina do Estado cujos sonhos nada representam em meio ao embate entre a fúria implacável da Natureza e a “vontade fatal” do Imperador.

O principal continuador do “Texto de São Petersburgo” no período imediatamente após Púchkin foi, sem dúvida, Nikolai Vassílievitch Gógol. Nascido na Ucrânia, Gógol chega a Petersburgo em 1828, e, após alguns fracassos como ator, funcionário público e professor, consegue o almejado sucesso literário. Nos contos de sua assim chamada fase petersburguesa, o absurdo e o fantástico característicos do aspecto folclórico de seus primeiros contos, ambientados na Ucrânia, adaptam-se ao universo urbano-burocrático da Capital, retratada em tons fantasmagóricos: um mundo de aparências onde funcionários apavorados passam por situações grotescas e surreais, alegoria do ambiente de pressão social em que vivem e do medo de perder a frágil posição que conquistaram. Com Gógol, o universo de constrangimento dos “tchinóvniks” – de “tchin” (grau, patente) – passa definitivamente ao primeiro plano. No conto *O Nariz*, de 1836, o funcionário Kovaliov, que embora civil se apresenta como “major”, descobre com terror que seu próprio nariz desaparecera de seu rosto e agora enverga um uniforme de Conselheiro de Estado, patente acima da sua. Já em *O*

¹³ Monumento em homenagem a Pedro I erigido no reinado de Catarina a Grande, que mostra o Tzar sobre um corcel.

¹⁴ Termo cunhado pelo estudioso russo de literatura, cultura e linguagem Vladímir Nicolaievitch Toporov (1928-2005), conforme consta em AMÉRICO, 2006.

Capote, de 1842, entra em cena a figura do copista semi-indigente que servirá de personagem também a Dostoiévski poucos anos mais tarde. Akáki Akákievitch, protagonista desse conto, é um Conselheiro Titular ¹⁵ miserável, encarquilhado e míope, que sofre constante chacota dos colegas de repartição. Ao trocar seu capote esfarrapado por um novo, projeto ensaiado por meses a fio e realizado a custo de severas privações, o funcionário vê uma nova realidade abrir-se a sua frente – porém logo seu novo capote é roubado nas ruas escuras de Petersburgo. Desesperado, procura a proteção de um “personagem importante”, que o destrata e o apavora ainda mais. Já constrangido e extenuado ao extremo, o pobre copista morre pouco depois e logo se espalham boatos sobre o fantasma de um funcionário que estaria assombrando transeuntes e arrancando seus capotes.

Se na primeira metade da década de quarenta Gógol era aclamado como o maior expoente do Realismo russo, isso se deve muito à influência do “ocidentalista” Vissarion Grigórievitch Bielínski, crítico literário de maior renome na época e principal responsável pela guinada da Literatura Russa em direção ao Realismo de cunho social, que enxergou no autor a máxima realização daquilo que pregava. Acontece que Bielínski, que até o fim dos anos trinta pregava a “arte pela arte” e a aceitação passiva da realidade como ela se apresenta, muda-se de Moscou para São Petersburgo na virada para os anos quarenta e começa a frequentar reuniões que mudam radicalmente sua opinião: converte-se ao socialismo utópico de Saint-Simon e Fourier e passa a defender fervorosamente o romance social que tanto desprezara, trocando Goethe e Schiller por George Sand. Na mesma época Gógol publica *O Capote* e *Almas Mortas* (romance inacabado que narra as andanças de um vigarista pelo interior da Rússia no intuito de adquirir servos já falecidos e lucrar com isso, o que foi lido como irônica crítica ao

¹⁵ Funcionário de 9ª classe, encarregado de copiar documentos.

sistema vigente de servidão e à indolência dos proprietários de terras), o que consolida a mudança, nas letras russas, da predominância dos ideais estéticos românticos para os realistas. Responsável pela seção de literatura dos *Anais da Pátria*, Bielínski idealiza o Realismo Crítico – a representação do real embebida de crítica social, engajada à esquerda – e reúne um grupo de jovens escritores idealistas que discutem e traduzem romances “progressistas” de Sand, Eugène Sue e Frédéric Soulié, e logo começam a produzir versões russas dos “ensaios fisiológicos” franceses – textos que descreviam estereótipos de profissionais e “tipos” característicos das grandes cidades, às vezes acompanhados de ilustrações – que então se tornavam bastante populares em São Petersburgo. Do círculo de Bielínski, que lançou as bases do Realismo Crítico e da assim chamada Escola Natural, participaram figuras como N. A. Nekrássov (1821 – 1878, escritor, poeta e crítico literário), D. V. Grigoróvitch (1822 – 1900, escritor e crítico), I. I. Pânaiev (1812 – 1862, escritor, crítico e editor) e M. I. Saltikov-Schedrin (1826 – 1889, famoso escritor satírico), bem como os escritores I. A. Gontcharov (1812 – 1891) e I. S. Turguêniev (1818 – 1883), talvez os principais “adversários” literários de Dostoiévski nos anos quarenta. Nas palavras do próprio Bielínski, a Escola Natural aborda os “problemas essenciais da vida, destrói preconceitos arraigados e levanta sua voz indignada contra os mais deploráveis aspectos da moral e dos costumes contemporâneos” (1844 apud FRANK, 1999, p. 172). Para se ter uma ideia mais precisa da orientação que então se consolidava na Literatura Russa da época, vale a pena citar algumas palavras do crítico Leonid Grossman (1967, p. 94):

Bielínski fazia apelo aos escritores que ‘dirigissem toda a sua atenção para a multidão, a massa’, para as pessoas comuns, que se abrigavam nos refúgios dos míseros e famintos. A geração dos jovens escritores acode em uníssono a este apelo. O tema principal da literatura se torna a Petersburgo dos bairros pobres e dos apartamentos

miseráveis. Reconhecem-se como os heróis da época os habitantes desses desvãos, privados de direitos, esmagados pela necessidade e relegados ao alcoolismo, à prostituição e ao crime.

A despeito de seus valores estéticos talvez mais românticos do que realistas, é nesse contexto e afinado com esses ideais que o aspirante a escritor Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, jovem recém saído da Academia de Engenharia Militar, procura iniciar sua carreira literária. Nascido em Moscou e descendente de sacerdotes, Dostoiévski levava muito a sério tanto a Ortodoxia quanto a Literatura, assuntos que lhe interessavam bem mais do que a Engenharia. Aliviado por se ver finalmente livre da Academia, dá início imediato a seus projetos literários: após realizar algumas traduções de Balzac e George Sand, aparece com seu primeiro romance, escrito em total sintonia com a nova tendência social-realista e sugestivamente intitulado *Gente Pobre* (o título original, “*Biédnie Liúdi*”, remete diretamente à mencionada novela de Karamzin, “*Biédnaia Liza*”).

Aclamado como obra prima por Bielínski e seu círculo, o romance escrito em forma epistolar narra as desventuras de um miserável copista e uma jovem igualmente pobre a quem protege, sua parente distante. Timidamente apaixonado por sua protegida Varvara Alieksiêievna, o maltrapilho M. A. Diévuchkin arruína-se progressivamente com os presentes que insiste em lhe dar. Varvara, por sua vez, corresponde na medida do possível a seu afeto, mas acaba por se entregar como esposa a um rico latifundiário por quem nutre sincero desprezo e que já a ofendera no passado. De forma incidental é narrada a história de Gorchkov, coinquilino de Diévuchkin, funcionário caído em desgraça por conta de falsas denúncias e que, esmagado pela miséria, assiste ao definhamento de sua família, bem como a do estudante Pokróvski, pobre, doente e

morto de forma prematura, por quem Varvara apaixonara-se na adolescência. Dostoiévski, dessa forma, traça um amplo panorama da “Petersburgo dos bairros pobres, onde definham e perecem moradores de miseráveis desvãos” (GROSSMAN, 1967, p. 14). A Capital é representada como hostil e capaz esmagar o homem pequeno, continuando a tradição iniciada por Púchkin n’ *O Cavaleiro de Bronze* – não é à toa que o pesquisador Eleazar Meletínski (1998, p. 174) aponta o “pobre Evguiêni” como “precursor da ‘pobre gente’ de Gógol e Dostoiévski”, e em nosso entender esse pioneirismo se dá não só pela condição social do protagonista mas também, e em larga medida, pela suas relações com o espaço. Diferentemente do que acontece em *O Capote*, aqui o tom “ridículo” em torno do tcninóvnik miserável é substituído por um tom “comovente”, talvez mais próximo da abordagem puchkiniana do tema.

Dostoiévski nos anos quarenta

Outra diferença que se pode apontar é que Dostoiévski leva a discussão para um campo mais nitidamente social, enquanto em Gógol a preocupação maior é com a discrepância entre a essência e a aparência do indivíduo. *Gente Pobre*, fruto de intensa

pesquisa do jovem escritor junto a paupérrimos habitantes da Capital (e talvez valha a pena mencionar que na época o próprio Dostoiévski passava por sérias dificuldades financeiras), caiu como uma luva para Bielínski e seu grupo, que viram ali o futuro da arte, “a primeira tentativa de romance social entre nós”¹⁶. Nas palavras do próprio Dostoiévski, Bielínski “não poderia ser mais amistoso comigo, e me vê, sinceramente, como uma prova pública e uma justificação de suas ideias” (1845 apud FRANK, 1999, p. 189).

Em nosso trabalho debruçaremos-nos sobre essa primeira obra, escrita por volta de 1845 e publicada no *Almanaque de Petersburgo*, coletânea de escritores da Escola Natural, abrindo eventualmente o leque para outros romances de Dostoiévski nos quais os protagonistas continuam sendo amanuenses pobres. Em praticamente toda a ficção que escreveu nos anos quarenta, Dostoiévski coloca como protagonista o “homem sem importância”, ou “homem pequeno”, termo cunhado pela crítica russa e que designa o funcionário subalterno, opondo-o aos personagens da aristocracia. Para o já citado E. M. Meletínski, esse arquétipo de personagem está relacionado não só com a pobreza em si, mas com a segregação e o isolamento do indivíduo, que se torna “vítima solitária do frio e cruel ‘socium’” (1998, p.209). Acreditamos que ele também tenha razão quando chama a atenção para o maior aprofundamento psicológico dos personagens dostoiévskianos em relação ao “mundo de marionetes” de Gógol – aprofundamento que ficará progressivamente maior na obra madura do escritor –, dizendo (1998, p.210) que em Dostoiévski “nos deparamos não só com o reflexo da humilhação social como também com a alienação na alma do herói”. Parece-nos que em seus primeiros trabalhos era especialmente caro ao escritor o tema da miséria, que não obstante perpassa toda a sua vasta obra: basta lembrarmos-nos do romance *Humilhados e Ofendidos* (1861), já

¹⁶ Segundo testemunho de P. V. Ânrenkov, citado por Joseph Frank (1999, p. 188).

posterior ao exílio de Dostoiévski na Sibéria e no dizer de Volkov (1997, p. 67) “quase uma versão de seu antigo sucesso, ‘Pobre Gente’”. De fato o enredo apresenta grande semelhança com aquele primeiro trabalho, e o espaço onde decorre a ação é a mesma São Petersburgo miserável e torpe, na qual “transeuntes melancólicos, zangados e molhados desaparecem na distância enevoadada de uma rua [...]” (VOLKOV, 1997, p. 67). Mesmo *Crime e Castigo*, de 1866, talvez a obra mais conhecida desse autor no mundo, consiste também num romance profundamente social, embora seja por vezes referido como a quintessência do “romance psicológico” e lido mais por esse viés.

2.2. Literatura da Estiagem

Luís Romano

Luís Romano Madeira de Melo nasceu em 1922, no Cabo Verde sob domínio colonialista. Perguntado certa vez sobre os romancistas que lera na juventude e que mais admirava, citou Cervantes, Victor Hugo, Jules Verne e Dostoiévski ¹⁷. Militante do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), bem como pesquisador da cultura nacional e defensor da oficialização do idioma cabo-verdiano, o escritor radicou-se no Brasil, para onde veio como exilado no começo dos anos sessenta e permaneceu até o fim da vida, vindo a falecer em Janeiro de 2010 na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, onde viveu por quase cinquenta anos. Publicou, entre outras coisas, *Clima* (poemas, 1963), *Cabo Verde – Renascença de uma Civilização no Atlântico Médio* (poemas e contos, 1967), e as coletâneas bilingues (cabo-verdiano e português) de poemas e contos *Negrume (Lzimparin)*, de 1973 e *Ilha*, de 1991 – bem

¹⁷ Entrevista concedida ao Jornal *Tecido Social*, do Rio Grande do Norte, em Julho de 2007.

como os estudos *Literatura Cabo-verdeana*, de 1966, *Cem Anos de Literatura Caboverdiana*, de 1985, e *Kabverd – Civilização e Cultura*, de 2000, além de organizar a antologia de poemas *Contravento* (1982).

Nosso objeto de estudo, porém, é *Famintos*, seu único romance, escrito na década de 1940 e geralmente considerado uma obra da assim chamada geração do *Suplemento Cultural* ¹⁸, por conta da época de sua publicação, que se deu apenas no início dos anos sessenta – embora até então tenha circulado clandestinamente, inclusive em Portugal. O romance é composto por “quadros”, capítulos mais ou menos independentes que embora coesos entre si poderiam funcionar como contos. Esses quadros são ambientados na Ilha de Santo Antão (ilha natal do escritor, pertencente à região denominada Barlavento, ou seja, as ilhas mais ao norte do arquipélago), que na obra torna-se “Ilha-Sem-Nome”, durante a grande seca dos anos quarenta: estiagem que durou cerca de seis anos e coincidiu com a Segunda Guerra Mundial, o que dificultava a chegada de ajuda internacional. A impossibilidade do cultivo gera um êxodo do interior para o povoado já quase sem recursos, que resulta em mendicância e crime – de desgraça em desgraça o desespero toma conta da população enclausurada na ilha, espetáculo assistido pela meia dúzia de ricos que lá habita.

Na então chamada “África portuguesa”, onde as literaturas nacionais surgiram antes das nações propriamente ditas (Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique tiveram suas independências reconhecidas somente em meados da década de 1970), foi decisiva a figura do escritor militante. Esses movimentos literários do começo e meados do século XX, encarniçadamente sufocados pela censura imperialista, eram a expressão nas Letras da busca desses povos por emancipação

¹⁸ Na periodização do crítico Pires Laranjeira, denominação comum aos escritores que publicaram obras de ficção no Suplemento Cultural do *Boletim Cabo Verde*.

cultural e respondiam à chamada Literatura Colonial, vertente hoje repudiada por boa parte da crítica: espécie de pseudo-literatura produzida por autores colonialistas que tinham como “público alvo” colonos portugueses em potencial e como diretrizes a representação do espaço como exótico e inóspito e a “expressão de uma prática e de um pensamento que assentam no pressuposto da superioridade cultural e civilizacional do colonizador” (FERREIRA apud NOA, 1999, p. 63). Muito embora se considere o romântico *O Escravo* (1856), de José Evaristo de Almeida, como obra pioneira da Literatura de Cabo Verde, trata-se de um romance escrito a partir da ótica do colono e permeado por preconceitos raciais – apesar da temática cabo-verdiana e da eventual “boa intenção” do autor –, e talvez fosse mais adequado pensá-lo como elo de ligação entre a Literatura Colonial e o que se pode de fato chamar de Literatura Nacional. Apenas perto da virada para o século XX, com os escritores ditos nativistas, dentre os quais se destaca Eugénio Tavares ¹⁹, começa-se a pensar em questões relativas à identidade, às origens – época em que ganha força entre os poetas o Mito Hesperitano, já aqui abordado, e que se costuma associar ao período indianista do nosso Romantismo. A década de 1930, com a fundação da revista *Claridade* pelos escritores Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes, em parte inspirados pelo Regionalismo de brasileiros como Jorge Amado, Érico Veríssimo e José Lins do Rego e preocupados em “fincar os pés no chão” das ilhas, é quando os letrados cabo-verdianos voltam-se irreversivelmente para a busca de temáticas e estética de raízes genuinamente nativas – como já mencionamos, *Claridade* publicou não apenas ficção e poemas, mas também artigos sobre as características sociológicas das ilhas e seus idiomas crioulos. O estudioso das literaturas africanas Pires Laranjeira (1995, p. 190) resume bem a questão,

¹⁹ Escritor, jornalista e músico, ferrenho defensor da autonomia dos países africanos, é considerado o primeiro a conferir status literário ao crioulo (da ilha de Brava), idioma em que escreveu poemas e mornas (músicas-símbolo do arquipélago). Em 1900, partiu para o exílio nos EUA.

quando diz que a revista seguiu “um ideário que teve como principais premissas afastar-se dos cânones portugueses e exprimir a voz coletiva do povo cabo-verdiano naquilo que ele possuía de mais autêntico”. A geração da *Claridade*, responsável pelo aparecimento de romances como *Chiquinho*, *Chuva Braba* e *Os Flagelados do Vento Leste* (o primeiro de Baltasar Lopes, os outros dois de Manuel Lopes), foi de fato o grande divisor de águas na prosa de Cabo Verde, a ponto do poeta José Luís Hopffer Almada (1998, p. 167) dizer que

com a obra ficcional dos claridosos [...] são tecidas as linhas-mestras da moderna ficção cabo-verdiana, quais sejam: a) o telurismo, enquanto tessitura literária da comunhão entre o homem cabo-verdiano e o seu meio-ambiente [...] b) a abordagem do conjunto dos dramas do povo cabo-verdiano. [...] Antes de mais, no que se refere às condições ecológicas e sociais de sobrevivência.

O fato é que desde os nativistas – ou seja, se deixarmos de lado o exotismo do espaço da Literatura Colonial que visava a despertar o “espírito aventureiro” português e nos concentrarmos na literatura efetivamente nacional – a relação do habitante das ilhas com espaço que o cerca foi o tema dominante tanto da poesia como da prosa cabo-verdianas. Com os escritores denominados claridosos, o enfoque incide mais precisamente sobre a questão das frequentes secas e suas implicações (que vão da emigração ao crime e à morte por inanição), ou seja, sobre as “condições ecológicas e sociais da sobrevivência” a que Almada se refere. Não é à toa que o escritor Antônio Aurélio Gonçalves (1960, p. 30), em ensaio sobre essa geração de escritores, afirma que

Existe um leit-motiv nas letras cabo-verdianas no começo do período de que nos temos ocupado até agora: a estiagem – e as suas consequências: a pobreza, a estreiteza

de cada meio, a desolação da paisagem, os horizontes que fecham as ilhas no seu círculo [...].

Famintos, embora trate das consequências da falta de chuva e tenha sido escrito na década de 1940, portanto em pleno período de vigência da estética claridosa, é profundamente diferente das obras de sua época. Trata-se, na verdade, de um fenômeno isolado na literatura cabo-verdiana, tanto pela crueza inédita com que expõe o definhamento forçado da população da “Ilha-Sem-Nome”, seu realismo sem pudores, como pela abordagem mais politizada e historicista que dá à tragédia da seca, tema comumente retratado à maneira de uma Tragédia grega, como uma situação sem saída, destino infalível dos ilhéus. No intuito de ilustrar o modo como se dava a representação da realidade na ficção dos claridosos, citamos novamente Almada (1988, p. 168):

[...] as chuvas e sua ausência, com todas as consequências nefastas consubstanciadas na tragédia das secas, das crises e das fomes, surgem como o verdadeiro barômetro do destino do Homem das ilhas e do seu modo de se apreender e aos ciclos vitais de sua existência.

No ensaio *Sementeira, Chuva e Seca*, sobre a agricultura de subsistência e a relação supersticiosa que o cabo-verdiano tem com os períodos de chuva e estiagem, fruto tanto da herança de religiões africanas animistas como de uma rígida educação católica, o escritor Daniel Spínola discorre sobre os rituais sincréticos realizados para que a chuva não falte, e afirma que de fato o camponês “está convencido que havendo chuva regular todos os anos não precisa de mais nada: nem do Governo, nem da ajuda externa, pois estarão asseguradas as colheitas” (1998, p. 50). Os escritores de então parecem compartilhar essa abordagem “mística” da tragédia das secas, na intenção de

retratar a ligação do cabo-verdiano com a terra e a luta do homem do campo pela sobrevivência.

É quase impossível tratar desse tema sem fazer menção a *Os Flagelados do Vento Leste*, talvez o mais célebre romance sobre a seca em Cabo Verde – e que retrata exatamente o mesmo período representado em *Famintos*: a grande seca dos anos 1940. No romance de Manuel Lopes não há referências explícitas à faceta política da miséria, e a estiagem de fato é entendida pelos personagens como um misterioso desígnio de Deus. O enredo trata da desintegração de uma família de camponeses cujo chefe, José da Cruz, recusa-se a abandonar as terras que lavra, permanecendo fiel ao patrão e à esperança cega na melhora do clima. Mesmo o nome do personagem, “da Cruz”, evoca forte religiosidade e como que a predisposição a uma lenta agonia: enquanto todos os seus vizinhos abandonam um a um os ranchos estorricados para trabalhar na abertura de estradas estatais em troca de comida, o “compadre Izé” não arreda pé de casa, porque “destino de homem de enxada é cavar e semear. Este é que é destino de homem: cavar e meter grão. A espiga vem do desígnio de Nosso Senhor. Se não vem é porque Ele não quis. Seja feita a sua vontade” (LOPES, 1979, p. 37). Ao saber que Leandro, o filho mais velho que há muitos anos vivia como pastor, tornara-se um salteador por não ter mais rebanhos para cuidar, amaldiçoa-o e deixa de aceitar os mantimentos que este vem oferecer: prefere enterrar a mulher e todos os filhos menores, vitimados pela fome, a abandonar seu ofício de lavrador ou receber comida de um ladrão, afinal “Andar no caminho ruim, é melhor que andar fora do caminho” (p. 16). José da Cruz é o protótipo do homem ligado à terra, que nela acredita apesar de tudo, e não por acaso o narrador compara a ele e a família a “raízes arrancadas”.

No decorrer do romance são frequentes as metáforas religiosas, o que reforça a noção de que a Natureza reflete os desígnios do sobrenatural e não há nada que se possa fazer a respeito, a não ser suportar resignadamente o castigo: assim, o vento leste é descrito como “as portas do Inferno” ou como “anjos maus” com “hálito de fogo” (p. 107), e as velhas camponesas afirmam que lestadia, gafanhotos e estiagem são as três calamidades que ao descenderem juntas sobre a terra anunciam o fim do mundo.

A Natureza, má, revela o Destino dos homens, e a esses cabe aceitá-lo e dobrar-se à periodicidade das secas que cedo ou tarde vêm, como uma maldição que as pessoas aprenderam ano após ano a suportar – alguns emagrecem e adoecem, outros morrem, mas a chuva faz a esperança brotar novamente e o campesinato retoma suas atividades, que serão interrompidas pela próxima estiagem mais longa. Há trechos que tratam do “começo da escravização do menino pela terra” (p. 49), quando os garotos, cheios de orgulho, começam a usar calças de homem e acompanhar os pais nos trabalhos agrícolas, e outros em que o sono é descrito como uma desgraça que chega “devagar e inexoravelmente, com os passos arrastados do carrasco encarregado de nos passar o barão ao pescoço [...]” (p. 119). É como se o sol e o vento fossem as forças que escravizam os homens e fizessem as vezes de seus algozes por vontade própria, e o despotismo dos administradores simplesmente não viesse ao caso. Quanto a José da Cruz e sua família,

Não havia neles nenhum sentimento de revolta, porque ninguém se revolta contra o Destino; o Destino é um enviado de Deus, e, nessa qualidade, representava Deus nas decisões que tomava, nos caminhos que traçava para os homens. E os homens não tinham culpa das determinações que vinham de cima. Tudo o que ficava do dia de hoje para diante não lhes pertencia (p. 132).

Já o livro de Romano condena de forma bastante direta não só o descaso das autoridades coloniais, que se aproveitam da periodicidade da fome para recrutar mão de obra barata, como a mansidão do povo, que não se revolta por interpretar a ausência das chuvas como castigo divino. Nas páginas de *Famintos* subjaz uma crítica mordaz a essa inocência obscurantista, e principalmente ao abuso que dela faz o governo colonial. Aqui já não há flagelados do vento leste, mas flagelados do colonialismo, e as determinações não vêm tão “de cima” assim: vêm da Metrópole e da burguesia nativa, que lucram com as estações de seca – estações da mão de obra quase gratuita, da oportunidade de aquisição de terrenos, casas e animais por uma fração ínfima do que valem e da possibilidade de endividar perenemente o pequeno agricultor. Segundo Russel Hamilton, teórico das literaturas africanas, (1984, p. 169), a obra “oferece uma visão tão diferente dos temas caboverdianos que chega a ser iconoclástica”. Na definição de José Luís Hopffer Almada (1998, p. 169), *Famintos*

[...] constitui certamente a primeira obra de denúncia total de todo o sistema colonial e de toda a economia da fome em Cabo Verde, em especial da pilhagem dos famintos pelo capital usurário no campo e do enriquecimento de alguns à custa das vítimas das estiagens.

Se observarmos as passagens em que o personagem Campina, que participara de greves de trabalhadores e conflitos violentos na Argentina, revolta-se contra a mansidão de seus compatriotas, fica clara a diferença de tratamento que Romano dá ao tema da miséria do camponês das ilhas. Incitando o povo a derrubar as portas de um armazém cheio de milho, propriedade de um rico comerciante, Campina se exalta: “Povo que devia não ter nascido porque não tem energia para gritar seu padecimento. É primeira vez que sou testemunha de ver criatura acabando sem fazer um movimento para

aguentar” (ROMANO, 1975, p. 64). Embora ocorram casos isolados e desorganizados de hortas invadidas e pequenos furtos no transporte de milho – delitos severamente punidos com espancamentos que, devido à autoridade ilimitada dos proprietários e à debilidade física dos esfomeados delinquentes, costumam resultar em morte –, a rebelião que o “argentino” procura articular jamais se concretiza.

Mesmo entre personagens como Roberto e Rufino, ex-lavradores empregados na abertura de estradas que acreditam que “Campina precisa é ouvir missa para lavar pecado” e que pelo fatalismo com que encaram a situação assemelham-se aos *Flagelados* de Manuel Lopes, há sempre alguma consciência de que alguém sai ganhando em meio àquela tragédia, como se pode observar no seguinte diálogo:

- Mundo tem castigo! Mundo tem culpa de alguma falta que hoje é pobreza que está pagando! [...]

- Sim. Só pobreza é que está pagando. Rico vai ficar dono disto tudo: Sr. Joãozinho, Comerciante, Modrongo, Miguelinho e esses outros que têm loja para trocar terra de cada um por litro de milho branco. (p. 82)

É interessante observar que em *Famintos* há sempre o contraponto com os ricos da Ilha, representados em vários dos personagens principais e que parecem viver a época mais feliz de suas vidas, fazendo negócios mais do que lucrativos, competindo entre si na conquista de garotas, degustando licores importados e acompanhando as notícias da Guerra: gordos, bem vestidos e indiferentes à multidão de desgraçados que morre de fome. A verdade é que Luís Romano dá muito mais ênfase ao contraste entre os “santos de carne” da burguesia crioula e o “povo-menino, cheio de ilusões e esperanças”, que se contenta “com uma canção qualquer e uns bagos de milho que Deus, de quando em quando mandava” (p. 235), do que à representação das forças da

Natureza como um flagelo. Aqui a seca é apenas o pano de fundo, a causa primária, enquanto o verdadeiro flagelo fica por conta dos comerciantes que sobem preços e juros a seu bel prazer, da brutalidade dos capatazes dos “caminhos-de-Estado” e da Administração Pública que amontoa os miseráveis no casarão chamado de “Abrigo”, para que morram mais depressa – o próprio sub-título da obra, *Romance do Povo Caboverdiano sob o domínio colonialista*, já deixa mais do que explícita a intenção do autor.

Como era de se esperar, a publicação do romance foi vetada pela PIDE – Polícia Internacional para a Defesa do Estado –, a polícia política e ultramarina do ditador português Antônio de Oliveira Salazar, vindo a obra a ser publicada no Brasil, em 1962 (e mais tarde proibida também pela nossa Ditadura). Nas palavras do próprio autor, *Famintos* foi o

livro que me condenou a desaparecer, fornecendo-me vigor para, isoladamente, manter com vida a chama de, até hoje, ter conseguido empunhar meu grito de protesto contra o padecimento que testemunhei numa das piores fases da miséria nas Ilhas de Cabo Verde! (Silenciados pela Pide).²⁰

²⁰ Carta de Luís Romano para o autor deste trabalho, de Julho de 2009.

3. A Miséria, nos Romances em Questão

3.1. A *Gente Pobre* de Petersburgo

No capítulo intitulado *Leitmotives* de seu *Dostoiévski Artista*, o já mencionado Leonid Grossman faz um levantamento de vários arquétipos recorrentes em Dostoiévski, cuja existência teria sido primeiro apontada por N. A. Dobroliúbov ²¹. Algumas dessas categorias de personagens estão diretamente ligadas à temática da miséria, e dentre essas podemos destacar, usando a terminologia de Grossman, os “relegados”, as “jovens ultrajadas” e os “negociantes desonestos”. Como já mencionamos, a miséria – bem como a avareza, e os efeitos dessas sobre o caráter e a psicologia do indivíduo – parece ter especial valor nos primeiros trabalhos dostoiévskianos, embora volte à tona em suas obras maduras: “o tema do pauperismo, que se apoderara do jovem Dostoiévski, não cessava, até ao fim, de se materializar numa série de suas personagens principais” (GROSSMAN, 1967, p. 146).

O primeiro dessa galeria de heróis paupérrimos, “relegados”, moralmente esmagados pela sua condição social e cheios de amor próprio ferido é Makar Alieksiêievitch Diévuchkin, protagonista de *Gente Pobre*. Diévuchkin, em suas primeiras cartas, da mesma forma como afirma a sua protegida Varvara Alieksiêievna ser movido unicamente por “afeição paternal”, diz estar bem vestido, bem alimentado e sobretudo bem alojado. Suas próprias descrições da casa onde habita, porém, contradizem-no: trata-se de um prédio escuro, sujo e apinhado de gente (“a própria arca

²¹ 1836 - 1861. Crítico literário, poeta e jornalista, foi um dos “continuadores” da doutrina de Bielínski no que ela tinha de mais materialista.

de Noé”), em cujos quartos de solteiro vivem famílias inteiras. A senhoria, “uma velhota pequena e pouco asseada”, aluga-lhe um canto da cozinha separado por uns biombos. O discurso de Diévuchkin, que defende a comodidade de seu alojamento por estar a apenas um pátio de distância de Varvara e possibilitar-lhe a vista de sua janela, além de ser mais “alegre e diversificado” do que sua antiga morada, é desconstruído por sua breve descrição do lugar. A escada é úmida e suja, e as paredes “estão tão ensebadas que a mão da gente gruda quando nos apoiamos nela”. Nos patamares deparamo-nos com “trapos pendurados, janelas com vidros quebrados; há tinas com todo tipo de imundície, com sujeira, lixo, cascas de ovos, bexigas de peixes [...]”. O interior da casa é tão asfíxiante e mofado que até os pássaros morrem, devido ao “ar meio podre, penetrante e adocicado” – não obstante, “basta ficar uns dois minutos que passa”. A cozinha em cujo canto ele habita é referida como um “paraíso”, embora Makar admita que o cheiro da roupa branca lá estendida o incomode um pouco, e “pela manhã fica um pouco enfumaçado, quando fritam peixe ou carne, além do que entornam e derramam coisas por todo o lado [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 25). É como se Diévuchkin (cujo nome em russo tem a ver com “moça”, “garota”, evocando delicadeza e passividade), vergado por sua posição subalterna no emprego, por seu baixo ordenado e pelas privações a que se sempre se sujeitou, só conseguisse se expressar dessa forma, com demasiada humildade, sempre tentando atenuar a própria pobreza, que é todavia evidente – o personagem é a primeira realização de Dostoiévski no sentido de retratar a deformação psíquica gerada pelo ambiente de submissão e privações materiais em que viviam os baixos funcionários na Rússia czarista. No decorrer do romance sua situação vai de mal a pior. Se no início dava presentes a Varvara com os adiantamentos que pedia na repartição, depois se vê forçado a dela aceitar moedas. Procura um agiota que lhe nega o empréstimo. Por todos os lados as portas se fecham – ao chegar ao trabalho,

o guarda nega-lhe a escova, “propriedade do Estado”, para tirar a lama de suas roupas já praticamente reduzidas a trapos. Diévuchkin entrega-se à bebedeira e esse fato, somado ao atraso dos pagamentos, faz com que caia em descrédito com a senhoria e mesmo com os criados, que o humilham publicamente. Para cúmulo, seus coinquilinos, liderados pelo “literato” Rataziáiev que encontrara uma carta sua destinada a Varvara, apelidam-no “Lovelace”, personagem libertino de um romance inglês do século XVIII. Muito embora esteja o tempo todo em meio a necessidades materiais, “são essas zombarias, esses cochichos, esses risinhos todos que acabam comigo” (p. 122). A pobreza que tenta desesperadamente dissimular vem à tona e acarreta sua desgraça social. Rataziáiev é um pseudoescritor inescrupuloso que antes dessa “traição” impressionara muito Diévuchkin com sua suposta erudição. Segundo afirma esse personagem, cujos serões literários Makar Alieksiêievitch frequenta com entusiasmo, Púchkin “está ultrapassado e [...] agora só saem livros com ilustrações e descrições diversas” (p. 89): nessa crítica mais ou menos velada à popularidade dos ensaios fisiológicos na Petersburgo dos anos quarenta pode-se perceber que Dostoiévski, embora preocupado em atender à demanda por realismo das letras russas de então, posicionava-se contra a estreiteza de certas manifestações muito rasas, ou meramente “descritivas”, da Literatura dita realista. De tão deleitado com a “benevolência” e o refinadíssimo estilo de seu colega de pensão – “Que encanto, são flores, verdadeiras flores; com cada página se poderia fazer um buquê!” –, Diévuchkin até se dispusera a fazer-lhe algumas cópias em seu tempo livre, “por livre e espontânea vontade, para agradá-lo” (pp. 73 e 74, respectivamente).

É inevitável o cotejo entre M. A. Diévuchkin e o famoso amanuense esfarrapado d’ *O Capote* de Gógol, Akáki Akákievitch Bachmátchkin. Ambos são copistas desprezados e ridicularizados por seus companheiros de trabalho: Akáki Akákievitch

constantemente tinha a cabeça atingida por bolinhas de papel enquanto trabalhava, e seus colegas “faziam a seu respeito tantas gozações quanto lhes permitia o clima administrativo” (GÓGOL, 2001, p. 142); quanto a Diévuchkin,

tanto fizeram que conseguiram transformar Makar Alieksiêievitch numa espécie de piada em todo o nosso departamento. [...] pegaram para falar até das minhas botas, da minha farda, dos meus cabelos, da minha aparência: nada era do agrado deles, tudo tinha de ser refeito! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 67).

Apesar da zombaria que sofrem diariamente nas repartições, é lá que permanecem por praticamente toda a vida – Diévuchkin já beira os cinquenta anos e faz cópias desde que tinha “dezessete aninhos”, e Akáki Akákievitch lá está há tanto tempo que “se foi criando aos poucos a noção de que teria vindo ao mundo já homem feito, de uniforme e cabeça pelada” (GÓGOL, 2001, p. 141) –, desempenhando sempre a mesma função e ainda por cima com incomum afinco. O protagonista de *O Capote* copia seus textos com verdadeiro amor:

Aquele eterno transcrever documentos parecia-lhe um mundo só dele, sempre agradável e novo. O prazer que sentia refletia-se nas suas feições e, quando chegava à caligrafia de suas letras favoritas, ele se transformava, sorrindo, piscando os olhos, remexendo a boca [...], de tal modo que se podia ler no seu rosto cada letra que a pena lhe traçava (p. 142).

Makar Alieksiêievitch, por sua vez, embora consciente da mediocridade que é copiar documentos, defende brioso a utilidade e a qualidade de seu trabalho:

Pois eu mesmo sei que não é grande coisa o que faço, que é copiar; mas mesmo assim me orgulho disso: trabalho, derramo meu suor. E o que há de mais no fato de eu copiar? Será que é pecado copiar? “Ele, dizem, faz cópias!” “Essa ratazana, dizem, é

funcionário, faz cópias!” E o que há de desonesto nisso? A escrita é tão nítida, bonita, dá gosto de ver, e Sua Excelência está satisfeita; (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 68).

Mais do que a ausência de humor e a revelação do quanto a vida desses miseráveis tem de trágico, a maior novidade que a abordagem dostoiévskiana traz em relação àquela de Gógol talvez seja de fato essa consciência que o personagem tem de si mesmo – como já dissemos antes, o “outro”, no caso, o miserável, revela-se da maneira que lhe é própria. Assim, o resignado Diévuchkin coloca-se em seu devido lugar, o de mero copiador de documentos, e se justifica: “se todo mundo se pusesse a escrever, então quem é que havia de copiar?” (p. 28).

É bastante conhecida a “passagem sentimental” de *O Capote* em que o protagonista, comoventemente aborrecido, reage às chacotas e provocações dos colegas, entre os quais um jovem recém admitido na repartição: “– Deixe-me em paz! Não vê que está me incomodando? – E nessas penetrantes palavras ressoava o eco de outras palavras: ‘Eu sou teu igual!’” (GÓGOL, 2001, p. 142). Akáki Akákievitch, como boa marionete, continua a fazer suas cópias, e se a passagem efetivamente comove o leitor isso se dá não apenas através da fala do personagem mas também com certo auxílio do narrador que nela revela “outras palavras” e mediante a reação do jovem funcionário, que “como que ferido no coração” percebe que “o homem carece de humanidade” e passa a ver o próximo com outros olhos, mais ternos. No caso de *Gente Pobre*, essa compaixão é ensejada unicamente pelo artifício de dar voz ao personagem – com a leitura de suas cartas percebe-se a triste noção que Diévuchkin tem de si mesmo: “Eu me acostumei, porque me acostumo com tudo, porque sou um homem sem importância” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 67).

Considerando a óbvia “continuidade” existente entre os contos peterburgueses de Gógol e o primeiro romance de Dostoiévski e levando em conta as diferenças na representação do Conselheiro Titular miserável, talvez seja justo dizer que uma das principais heranças que o escritor ucraniano deixou para seu sucessor no Realismo russo tenha sido o enfoque no terror que esses funcionários experimentam frente às autoridades. A ansiedade, a tensão que chega a dificultar o discernimento desses personagens quando se dirigem a alguém de prestígio, é descrita ironicamente por Gógol no final da história de Akáki Akákievitch, onde se entende que a “importância” desses altos funcionários corresponde justamente à sua capacidade de amedrontar os subalternos e de exagerar o máximo possível a gravidade de eventuais entraves burocráticos. Ao ter seu capote roubado, Akáki decide recorrer a um Comissário. Ao finalmente encontrá-lo no Comissariado, depois de três tentativas frustradas, o já assustado Conselheiro Titular é recebido com desconfiança e insensibilidade, acabando por sair mais confuso do que quando entrara:

O Sr. Comissário achou a descrição do roubo muito estranha; em lugar de prestar atenção na história, pôs-se a interrogar Akáki Akákievitch: por que voltava tão tarde para casa? De onde vinha? De algum lugar suspeito, por acaso? E tantas e tais perguntas fez que Akáki Akákievitch acabou se retirando confuso, sem saber se o assunto do capote seria levado na devida consideração. (GÓGOL, 2001, p. 154)

Como último recurso e aconselhado por seus colegas de repartição, o funcionário roubado resolve recorrer diretamente a um certo “personagem importante”, cuja função não se sabe exatamente qual seja e de quem a relativa importância emana unicamente da brutalidade e arrogância com que trata os funcionários de patente mais baixa. Ao ouvir a queixa do maltrapilho e inseguro Akáki e perceber que se tratava de presa fácil, “Sua

Excelência”, que já tencionava impressionar um amigo que lá se encontrava, nem cogita a hipótese de interceder pelo amanuense, limitando-se a lembrá-lo, aos berros, do abismo burocrático que os separa:

Devia primeiro ter apresentado sua petição ao encarregado de serviço; ele a teria devidamente encaminhado ao chefe de repartição, o chefe de repartição ao chefe da divisão, o chefe da divisão ao meu secretário e só então esse último viria então submetê-lo à minha pessoa! [...] Sabe lá com quem está falando dessa maneira? Compreende na presença de quem o senhor se encontra? (p. 157).

O terror e a vergonha chegam a tal extremo que Akáki Akákievitch é carregado para fora da repartição semi-inconsciente e adoece no mesmo dia, falecendo pouco depois. Em *Gente Pobre* há uma passagem bastante parecida, embora com desfecho menos pessimista. Trata-se da cena em que Makar Alieksiêievitch, já no auge da exasperação e da penúria, comete um erro na transcrição de um documento e é levado à presença de uma “Excelência”. Só de ouvir chamarem por ele na repartição o assustadiço copista já se põe a tremer, e percorre o caminho até o gabinete “lívido, hirto, privado dos sentidos”, “mais morto do que vivo” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 67). O alto burocrata, porém, após algumas furiosas reprimendas, muda de tom por conta de um acontecimento inesperado: um botão cai do uniforme de Diévuchkin, o que chama a atenção para o estado deplorável da vestimenta do funcionário, evidência de sua pobreza – isso, somado ao ridículo dos desesperados esforços do Conselheiro para prender o botão de volta e salvar as aparências, acaba por comover Sua Excelência, que solicita em tom mais brando que a cópia seja refeita e tira cem rublos da própria carteira, entregando-os a Diévuchkin e lhe apertando a mão.

A sensação de pânico em que o protagonista de *O Capote* se vê quando em contato com o “personagem importante”, banhado em suor e tentando em vão balbuciar uma desculpa, bem como o efeito devastador que lhe causam seus impropérios, ecoam nesse episódio da perda do botão, numa dimensão diferente. Acontece que o herói de *Gente Pobre*, representado com muito mais tragicidade, já vive num estado de constante e doentia apreensão, decorrente da consciência da fragilidade de sua posição e do medo da maledicência, e se Akáki Akákievitch é retratado em relativa tranquilidade quando seus colegas de repartição lhe concedem uma trégua e ele pode imergir-se no trabalho, naquele “mundo só dele”, o mesmo não se pode dizer de Diévuchkin: “Mal ouço o ranger de uma cadeira, já me sinto mais morto do que vivo”. A mera menção de seu nome, sem ao menos saber o motivo pelo qual o solicitam (“nem eu mesmo sei por que me assustei; só sei que me assustei como nunca antes havia me assustado em minha vida”), basta para que pressinta algum escândalo desastroso. No gabinete do diretor Dostoiévski usa o recurso de colocar o personagem diante de um espelho, para ilustrar a terrível consciência que este toma de si mesmo e de sua posição de inferioridade social: “Estava tão perplexo que me tremiam não só os lábios como me tremiam as pernas. E razão havia, minha filha. Em primeiro lugar, a vergonha; lancei um olhar à direita, para o espelho, e com o que vi lá tinha motivo, pura e simplesmente, para enlouquecer” (p. 145). A queda do botão, ou seja, a revelação cabal da miséria de Diévuchkin perante seus superiores, é a gota d’água. A vergonha causada por tal exposição leva o funcionário a um estado bastante próximo ao quase desmaio de Akáki Akákievitch, porém mais consciente:

Nisto sinto que minhas últimas forças estão me abandonando e que tudo, tudo está perdido! Toda a minha reputação estava perdida, era um homem completamente acabado! E então, sem mais nem menos, Teresa e Faldoni [criados da casa em que

Diévuchkin mora] começaram a ressoar em meus dois ouvidos. [...] Eu, meu anjinho, ardia, ardia no fogo do inferno! (p. 146).

O desfecho desse episódio revela mais uma vez que para o personagem – e para Dostoiévski – a face mais abominável da miséria não é sua dimensão material, mas sim a desqualificação perante as pessoas e o tormento moral que daí resulta. Da mesma forma como a zombaria dos criados, dos coinquilinos e dos colegas de trabalho ferem Makar Alieksiêievitch muito mais do que o fato dele mal poder se alimentar e vestir, sua reabilitação dá-se mais pela disposição de “Sua Excelência” em apertar-lhe a mão “como se fosse a de um seu igual” do que pela ajuda em dinheiro: “[...] juro-lhe que os cem rublos não me são tão caros quanto o fato de Sua Excelência em pessoa ter se dignado a apertar-me a mão indigna, a mim, um pulha, um bêbado! Com isso ele restituiu-me a mim próprio” (p. 147).

A pobreza de M. A. Diévuchkin sem dúvida é mais do que suficiente para que o consideremos um “relegado”, mas a representação da miséria é bem mais acentuada na indigente família Gorchkov. Completamente apagado pela dimensão de sua penúria, o chefe da família, funcionário envolvido injustamente num escândalo e por conta disso reduzido à extrema pobreza, “é acanhado, tem medo de todo mundo, anda como que se ocultando”. A situação de Gorchkov é o exemplo mais brutal, em *Gente Pobre*, da situação de total indigência a que o Estado podia reduzir um indivíduo por conta de entraves burocráticos e legais que se arrastam por anos a fio. Afastado de suas funções há cerca de sete anos, enquanto o caso é analisado, o ex-funcionário vive num estado de pobreza capaz de chocar o próprio Diévuchkin: “[...] anda com uma roupa tão surrada e ensebada que dá pena de ver, muito pior que a minha! É de dar lástima [...]. Senhor, meu Deus, como são pobres!” (pp. 27 e 28). Equivalente à pobreza em que vive é o

rebaixamento moral ao qual Gorchkov, devendo à senhoria e com sua reputação enquanto funcionário comprometida, o que o impede de conseguir outro emprego e dar sustento digno à família, submete-se. A confusão que Makar Alieksiêievitch sente frente a seus superiores na repartição, Gorchkov sente frente a todos e em tempo integral, como observa o protagonista: “às vezes também sou tímido, mas este é ainda pior”; “Quando alguém vai falar com ele, fica todo vermelho, atrapalhado, sem saber o que responder” (pp. 27 e 72, respectivamente). O modo como o “relegado” Gorchkov se relaciona com as pessoas é o que faz Diévuchkin tomar consciência de como a condição social pode determinar o juízo que um indivíduo faz de si mesmo, como fica muito bem ilustrado numa cena que se dá entre os dois personagens: impelido pela fome da mulher e dos filhos, ciente da crueldade da senhoria e dos demais inquilinos, Gorchkov apela para o bondoso – embora também miserável – Diévuchkin, que acaba por ceder ao outro seus últimos copeques. Na ocasião Makar Alieksiêievitch oferece um pouco de chá ao visitante, cuja reação é descrita da seguinte forma:

Ele pediu desculpas, ficou se desculpando, no entanto acabou pegando um copo. Estava querendo tomá-lo sem açúcar e começou a pedir desculpas, quando me pus a convencê-lo de que era necessário colocar açúcar, passou um tempo discutindo, recusando, até que colocou em seu copo o menor torrãozinho e pôs-se a assegurar-me de que o chá estava doce demais. Veja a que ponto de depreciação a miséria leva uma pessoa! (p. 140).

Gorchkov e sua família são descritos como mortos-vivos, e o pequeno cômodo que habitam, dividido por biombos, é silencioso “como se não vivesse ninguém ali”. Suas três crianças “nunca foram vistas brincando e se divertindo” (p. 28). Embrutecidos pela miséria, quando se dá a morte do filho mais velho a mãe nem é capaz de chorar,

enquanto o pai verte lágrimas “apenas por hábito” (p. 72). Joseph Frank, no primeiro volume de sua vasta biografia sobre o autor (1999, p.193), diz que

[...] essa família é a imagem arquetípica da mais profunda miséria, inúmeras vezes repetida na obra de Dostoiévski e sempre caracterizada pelo mesmo silêncio profundo e antinatural, como se o sofrimento fosse tão grande que não deixasse espaço para lamentações.

Essa quietude antinatural fica evidente na atitude da filha de Gorchkov, de cerca de seis anos, no dia da morte do irmão:

A menina pequena, a filhinha, está apoiada no caixão, de pé, e tão triste e pensativa, coitadinha! [...] No chão, ao lado dela, tem uma boneca de pano – mas ela não está brincando; fica com o dedinho na boca; está quieta – nem se mexe. A senhoria lhe deu uma bala; ela pegou, mas não comeu (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 67).

Esse arquétipo de personagem infantil, que sofre e que por vezes assume frente ao sofrimento uma postura reflexiva e até “antinatural”, continuará aparecendo em romances posteriores – não à toa, Grossman afirma (1967, pp. 150 e 151) que “‘crianças impressionáveis’ ou ‘adolescentes pensativos’ atravessam toda a obra de Dostoiévski” e que “O tema das crianças que perecem deixava Dostoiévski profundamente perturbado”.

A situação de Gorchkov finalmente acaba por se resolver, de forma positiva: ele é considerado inocente e recebe uma indenização considerável. Diga-se de passagem, assim como seu benfeitor Makar Alieksiêievitch, Gorchkov considera sua reabilitação moral mais urgente do que a financeira: o ex-funcionário parece bem mais satisfeito com a restauração de sua honra do que com o dinheiro que recebe e do qual tinha extrema necessidade. Tanto que ao ouvir um comentário maldoso do ferino Rataziáiev –

“O que é a honra, meu amigo, quando não se tem o que comer;” –, o então radiante Gorchkov demonstra indignação e torna-se sombrio por alguns instantes. Ao que parece, para os miseráveis de Dostoiévski a honra é mais importante do que ter o que comer. Ironicamente, pouco depois o ex-funcionário deita-se para um cochilo e solta o último suspiro, como se estivesse apenas esperando a oportunidade de deixar ao que restou da família um nome limpo e algum dinheiro, para então morrer em paz.

“Relegados” são também o estudante Pokróvski, impossibilitado de assistir às aulas pela pobreza e pela saúde fraca (aqui vemos um “protótipo” de Raskólnikov, protagonista de *Crime e Castigo*) e que faz as vezes de preceptor em troca de alojamento e comida, e seu pai, um patético bêbado esfarrapado, ambos enredados com “negociantes desonestos” de Petersburgo numa trama que põe em dúvida seu real parentesco – das memórias narradas por Varvara subentende-se que o estudante pode ser filho de um rico latifundiário que, “movido pela generosidade”, concedera um dote à sua mãe, mulher bonita e jovem, e arranjava o casamento desta com o então funcionário Pokróvski, que “ocupava o pior cargo, o mais rebaixado no serviço”, e não prometia muito: “Dizem que sua mãe era muito bonita, e acho estranho que tenha se casado tão mal, com um homem tão insignificante...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 44). Zakhar Pietróvitch, o Pokróvski pai, pode ser considerado representante de uma outra linhagem de arquétipos dostoiévskianos, que J. Frank chama (199, p. 417) a dos “bufões sofredores”: “Esse tipo parece ter desistido de toda pretensão ao respeito dos outros, mas, apesar disso, seu comportamento demonstra um permanente senso de aviltamento próprio”. Nesse sentido, por se considerar vil a ponto de merecer o pior dos tratamentos – “A mulher batia nele, relegou-o a viver na cozinha e o degradou a tal ponto que ele acabou por se acostumar com as surras e os maus-tratos sem se queixar” – o velho

Pokróvski em certa medida prenuncia o célebre Marmieládov, de *Crime e Castigo*. A relação que Piotr Zakhárovitch Pokróvski tem com seu suposto pai talvez seja exemplo de um caminho proposto por Dostoiévski para a reabilitação do pária, através da instrução e de um tratamento paciente e afetuoso. Se no começo o estudante parece odiar as inoportunas visitas daquele velho sujo e vestido em andrajos, permanentemente bêbado, que ficava rodeando a casa até que consentissem em recebê-lo, depois acaba por aceitar, munido de paciência, a missão de recuperá-lo: “Aos poucos o filho foi ensinando o velho a abandonar os vícios, a curiosidade, a tagarelice constante, e finalmente chegou a um ponto em que este o ouvia em tudo, como a um oráculo [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 45). Reconciliado com o pai e tomando consciência do afeto que por ele nutre Varvara Alieksiêievna, o estudante passa a batalhar “incansavelmente por um meio de subsistência, já que até então não tinha uma situação definida”. É provável que, inspirado pelo carinho demonstrado pelo velho e pela jovem órfã, ele tenha vislumbrado a possibilidade de ser efetivamente feliz – um eventual casamento com esta última justificaria seus desesperados esforços para “definir sua situação” arranjando um emprego estável. Contudo, o destino de Pokróvski, como o dos demais “relegados” do romance, é trágico:

Saía todos os dias com seu capotezinho leve para correr atrás de seus assuntos, para pedir e implorar um emprego em algum lugar – o que, em seu íntimo, era um tormento; andava debaixo de chuva, ficava todo ensopado, com os pés molhados, e acabou caindo de cama, de onde não se levantou mais... (p. 61).

Assim, nesse breve relato de como o jovem aceita a humilhação de implorar por emprego, o que “em seu íntimo era um tormento”, Dostoiévski esboça o motivo da superação do próprio orgulho, que voltará à tona em obras mais maduras – inclusive na

saga do também estudante Raskólnikov. É igualmente interessante notar que o “tormento” é causado pela humilhação em implorar, e não pela exposição às intempéries de São Petersburgo ou pelos efeitos da tuberculose: situação análoga à de Diévuchkin ou à de Gorchkov, personagens cuja dignidade ferida torna-se um problema muito mais sério do que as privações materiais.

Observando os dolorosos desfechos dados pelo autor às histórias dos relegados heróis de *Gente Pobre* – Pokróvski cai doente assim que entrevê uma nova e feliz existência; Zakhar Pietróvitch vê-se privado de seu único alento, o filho intelectual, no exato momento em que este o aceitara; Gorchkov morre no mesmo dia em que sua dignidade é restaurada e seus infortúnios parecem ter chegado ao fim; Diévuchkin percebe ser incapaz de reter Varvara Alieksiêievna, que parte para as estepes com um homem cruel, pouco depois de receber os cem rublos que poderiam dar uma guinada em sua situação e o aperto de mãos que lhe “restituíra a si próprio” –, percebe-se certa equivalência: a queda final vem imediatamente após o vislumbre da reabilitação definitiva. Uma hipótese que nos parece plausível é a de que Dostoiévski tenha querido apontar para a impossibilidade, apesar das esperanças que surgem, de uma melhora real da situação do pobre na organização social em que então se vivia.

Já dissemos que o miserável ocupa lugar de destaque principalmente nas obras do jovem Dostoiévski, ou seja, na ficção que escreveu nos anos quarenta, antes do exílio. Assim sendo não podemos deixar de fazer uma breve incursão nesses romances e contos, nos quais o escritor desenvolve aspectos já presentes em *Gente Pobre* e começa a explorar temas e formas que atingiriam a plenitude em sua obra tardia. A figura do funcionário pobre aparece como protagonista em vários desses primeiros trabalhos, e as deformações psíquicas e o esmagamento da personalidade decorrentes do universo de

medo e submissão em que se movem esses personagens tornam-se cada vez mais acentuados: para desgosto de Bielínski e seus partidários, o Realismo de Dostoiévski enfatiza cada vez menos os pormenores descritivos das mazelas do peterburguês pobre e mais os efeitos morais e psicológicos dessas mazelas.

Em *O Duplo*, de 1846, aparece o Senhor Goliádkin, que em muitos aspectos nos lembra Makar Alieksiêievitch. Ambos são pequenos funcionários em repartições públicas (embora a situação financeira do herói de *O Duplo* não seja tão desesperadora quanto a daquele de *Gente Pobre*), ambos temem a maledicência dos companheiros, ambos são bastante melindrosos e cheios de amor próprio. Em Goliádkin, entretanto, esse amor próprio ferido gera manias de perseguição e um sentimento crônico de inferioridade que culminam com um desdobramento “gogoliano”, o aparecimento de seu homônimo – um perfeito sócia, maligno, que aparece para tomar seu lugar.

No mesmo ano surge *O Senhor Prokheartchin*, conto publicado nos *Anais da Pátria* depois de sofrer diversas alterações pela censura. Prokheartchin é outro modesto funcionário, já velho, em que também se manifesta uma espécie de mania de perseguição: nele, o medo de se ver desempregado e na miséria chega às raias da loucura e o faz literalmente tirar da boca para poupar para o futuro. Prokheartchin guarda cada copeque do qual pode se privar nas despesas cotidianas, vivendo só com o estritamente indispensável. A exemplo de Diévuchkin, mora em uma espécie de pensão e se sente perseguido pelos demais inquilinos. Em seu delírio ele fala com terror sobre o eventual fechamento da repartição onde trabalha e seu consequente desamparo, e depois de morto descobre-se que o velho guardava uma soma considerável na forma de moedas escondidas no colchão.

Em 1847 Dostoiévski publica *A Senhoria*, novela que desagradou boa parte da crítica por recuperar formas românticas ultrapassadas e se utilizar de uma tonalidade fantástica inspirada no folclore russo. O protagonista, Ordínov, muito embora não seja um funcionário público e sim um jovem aristocrata, é praticamente tão pobre e tão solitário quanto seus antecessores Diévuchkin e Prokhartchin – e quase tão propenso ao delírio quanto esse último. Esse “sonhador” vaga sozinho pelas ruas da Capital e se ocupa da elaboração de um certo “sistema”, está obcecado por uma misteriosa “ciência”, por uma “ideia, que surgia diante de seus olhos como uma revelação da verdade” (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 425) – muito já se especulou sobre esse “sistema”, e existe a teoria de que Ordínov seja um socialista utópico e essa vagueza nas menções à tal “ciência” tenha sido um modo do jovem Dostoiévski burlar a censura e abordar esse tema social-revolucionário que tanto o interessava. O protagonista apaixona-se por uma jovem provinciana mas não consegue tirá-la do homem com quem vive, um velho a quem se atribuem poderes mágicos. Uma interpretação possível é a de que o “homem supérfluo” Ordínov, com suas teorias idealizadas na solidão, sem contato com a realidade, seria uma representação da inteligentsia. Enquanto isso a jovem seria uma alegoria do povo russo, e o velho feiticeiro que a mantém cativa assustando-a com histórias fantásticas e explorando seus remorsos representaria a Ortodoxia, a velha ordem. Assim, não obstante sua atmosfera fantasmagórica, essa obra não deixa de possuir uma temática social latente: há um abismo crônico entre a inteligentsia, incapaz de ação, e o povo, que nela não se reconhece e prefere a segurança das velhas tradições, por mais obscurantistas que sejam. Além disso, o universo de terror que envolve a jovem, Iekatierina, não é tão diferente daquele no qual viviam os protagonistas dos primeiros romances: como diz Frank (1999, p. 432), “o que Dostoiévski procurou fazer nesse trabalho foi enriquecer o tema básico dos seus contos

sobre os *tchinóvniks* – o tema do esmagamento da personalidade no mundo russo do despotismo e da submissão incondicional [...]”.

Merecem menção, ainda, dois contos escritos por Dostoiévski em 1848, ambos com forte apelo social: *Coração Fraco* e *Uma Árvore de Natal e um Casamento*. No primeiro deles aparece Vassíli Pietróvitch Chumkov, mais um copista pobre, em quem se concentram traços de seus ancestrais Diévuchkin, Goliádkin e Prokhartchin. Chumkov apresenta uma personalidade ainda mais submissa e ingênua do que a aquela de Diévuchkin, e a gratidão que sente por seu chefe e benfeitor supera em muito a comoção que seu predecessor experimentara ao receber os cem rublos de Sua Excelência, a ponto de se tornar um peso insuportável. O franzino herói de *Coração Fraco* divide um apartamento com outro funcionário, seu amigo Arkádi Ivánovitch, mais saudável e mais pragmático, sempre disposto a ajudá-lo e orientá-lo. Além da satisfação proporcionada pelo convívio com esse fiel amigo, o sensível Vássia conta com a proteção de seu chefe Iulian Mastakóvitch, que lhe oferece “gratificações” do próprio bolso por trabalhos extras, e a essas pequenas alegrias soma-se um acontecimento inesperado: Chumkov torna-se noivo. A perspectiva do doce futuro ao lado de sua amada Lisa passa a ocupar todos os pensamentos do copista, cuja empolgação contagia seu companheiro de quarto, e nas alegres conversas dos dois ecoa a singela esperança da fase mais otimista da correspondência entre os protagonistas de *Gente Pobre*:

– [...] Eu também vou confessar-te uma coisa, Vássia: também eu pensava casar-me, mas casando-te tu, é a mesma coisa... também serei feliz!

– Ah, se soubesses como estou contente! [...] Somos pobres mas havemos de ser felizes... (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 425)

Vássia não consegue mais se concentrar nas cópias suplementares encomendadas por seu bondoso chefe, e aos poucos insinua-se-lhe um outro estado de espírito: ele não se julga merecedor de tamanha felicidade, ainda mais ciente de que há tantos que não são felizes, e teme não corresponder às expectativas. A extrema comoção que lhe suscita a proteção do chefe e o carinho que lhe devota a noiva fazem com que o pobre funcionário, em cujo “coração fraco” a inferioridade está arraigada a ponto de levar a gratidão a níveis insuportáveis, entrar em colapso. Quando percebe que não terminará as cópias (que afinal nem se tratavam de coisa urgente) no prazo prometido, o que pode tornar realidade seu pior pesadelo – perder a “situação” proporcionada por Mastakóvitch e conseqüentemente a possibilidade de sustentar sua futura esposa –, Chumkov enlouquece por completo, e, a exemplo de Goliádkin, é confinado num manicômio.

Já o curtíssimo e denso *Uma Árvore de Natal e um Casamento* é uma profunda reflexão sobre a desigualdade social, onde Dostoiévski explora a “compra” de noivas ainda crianças, a perversão da ordem natural pela ordem social, o tratamento explicitamente cruel dado aos pobres, e a consciência desses de sua inferioridade. O narrador descreve uma festa infantil na qual as crianças recebem presentes cuja qualidade equivale ao prestígio social dos pais, e que no fundo serve de pretexto para consolidar as boas relações entre o rico dono da casa, cuja filha de onze anos herdará um belo dote, e um convidado ilustre: o alto burocrata (e ainda solteiro) Iulian Mastakóvitch, cuja face mais simpática Dostoiévski mostrara em *Coração Fraco*. Aqui o autor explora o universo das crianças, que dolorosamente tomam consciência do lugar que estão destinadas a ocupar:

Chocava-me ver que aquele pequeno [...] se sentisse tão atraído pelos ricos brinquedos dos outros, sobretudo por um teatrinho de fantoches em que provavelmente desejaria participar, a ponto de servir-se da lisonja. Sorriu e procurou tornar-se simpático aos outros; deu a sua maçã a uma garota gorducha que tinha já o bolso atulhado de guloseimas, e foi até ao extremo de deixar-se cavalgar por um dos pequenos, tudo para poder entrar na brincadeira do teatro. Mas nesse instante apareceu um adulto que era uma espécie de vigilante e expulsou-o dali, empurrando-o e puxando-o por um braço. O garoto soube conter as lágrimas (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 631).

A amizade do garoto em questão, filho de uma viúva pobre que trabalha como preceptora naquela casa, com a pequena herdeira, enfurece Mastakóvitch após sua tentativa infrutífera de conquistar a simpatia da menina que pretende desposar num futuro próximo. O resultado é que as duas crianças são forçadas a se separar e o garoto é espancado pelo poderoso chefe de repartição, que ainda por cima nega-lhe uma recomendação que o dono da casa solicitara – assim, barra a futura entrada do garoto em outro teatro de fantoches, o da chamada “boa sociedade”. Alguns anos depois o narrador reconhece, no altar de uma igreja, Iulian Mastakóvitch e sua triste noiva adolescente.

Há ainda outras obras desse ciclo, sobre as quais não nos estenderemos, como *Polzunkov*, *O Ladrão Honrado* e o romance inacabado *Niétotchka Niezvânova*, cujos protagonistas continuam sendo funcionários humilhados ou esfarrapados moradores de águas-furtadas. Na verdade essas histórias pertencem todas ao mesmo universo, à mesma Petersburgo opressora e miserável de *Gente Pobre*, e prova disso é que alguns personagens “passeiam” entre uma narrativa e outra: é o caso de Iulian Mastakóvitch e do bêbado Emiliá, parceiro de Diévuchkin em sua embriaguez, que torna a aparecer em *O Ladrão Honrado*.

A preocupação social e o olhar sobre a miséria continuam a acompanhar Dostoiévski ao longo de toda sua carreira literária, e talvez seja interesse mencionar o romance folhetinesco *Humilhados e Ofendidos*, que o autor começa a publicar tão logo se vê de volta a Petersburgo, depois de praticamente uma década afastado da cena literária, e que dialoga intensamente com *Gente Pobre*. A forma epistolar é substituída por um narrador em primeira pessoa que evoca o Dostoiévski de quinze anos antes, Ivan Pietróvitch, um jovem escritor que publicara um romance sobre um velho copista pobre e uma jovem órfã. Há referências sobre um certo “crítico B.” que “se alegrara como uma criança ao ler o manuscrito” (DOSTOIÉVSKI, 1951, p. 55) – clara alusão ao frenesi que aquele romance de estreia causara entre Bielínski e seus companheiros da Escola Natural. Aqui temos novamente a São Petersburgo lamacenta e triste, com seus subúrbios pobres, seus vigaristas e suas alcoviteiras. O velho Ikhmiêniev, difamado injustamente por um desses parasitas, vê-se forçado a deixar a província e tentar restaurar sua honra na Capital, a exemplo de Gorchkov. A menina Nelly vê sua mãe tuberculosa definhando até a morte em meio à mais profunda miséria – elas foram enganadas e abandonadas pelo mesmo parasita que arruinou Ikhmiêniev: o arrivista e sádico príncipe Valkóvski. Dentre os “relegados” desse romance encontramos também o decrepito Smith, avô de Nelly: completamente arruinado, maltrapilho e cadavérico, “apenas uma armação de ossos e pele” acompanhada por seu cão em igual estado de ruína, Smith é a miséria encarnada. A cena em que corre pelas ruas da cidade de forma ridícula e comovente perdendo a todo o momento o chapéu, no intuito de perdoar sua filha que está no leito de morte, lembra-nos o Pokróvski pai correndo na lama atrás da carroça que levava o corpo do filho, derrubando também seu chapéu e os livros que aquele deixara.

Da infindável galeria de miseráveis que se manifesta do começo ao fim da obra dostoiévskiana há ainda um personagem que se destaca, por sua participação no desenrolar do enredo e pela força de sua imagem. Trata-se de Semion Zakhárovitch Marmieládov, de *Crime e Castigo*, romance que concentra muitos dos temas “preferidos” de Dostoiévski e no qual a miséria fala alto: “O tema do pauperismo, da ‘gente pobre’, dos rebentos pisoteados da grande cidade, que definia as primeiras obras de Dostoiévski, alcança o mais alto grau de expressividade artística na representação da família Marmieládov” (GROSSMAN, 1967, p. 162). Marmieládov reúne características de muitos dos paupérrimos anteriores: funcionário caído em desgraça, já entrado em anos, sujo, vestido em andrajos, e além de tudo um bêbado inveterado. Enquanto sua família definha, ele se embriaga em tavernas imundas e passa as noites nas lanchas de feno do rio Nievá, com outros vagabundos e mendigos. Define-se como um “canalha nato”, que sente uma espécie de prazer masoquista na degradação: “Bebo, porque quero exclusivamente sofrer!” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 32). Sônia, filha de seu primeiro casamento, passa a se prostituir para que as crianças tenham o que comer. Catierina Ivánovna, sua esposa, que com ele se casara por não ter mais pra onde ir, privada do essencial para o governo da casa, tuberculosa e escarrando sangue, passa os dias a esfregar o chão, coser e cuidar dos três filhos pequenos, que não obstante “ficam três dias sem ver uma casca de pão”. Por fim Marmieládov morre pisoteado por cavalos. Catierina Ivánovna falece pouco depois do enterro do marido, em grau avançado da doença, após sofrer uma queda correndo atrás dos filhos numa cena patética e humilhante que mais uma vez nos remete ao velho Pokróvski: desesperada e meio louca, talvez buscando uma forma de protesto contra a penúria em que vive, ela trajara os filhos de modo extravagante para que cantassem a troco de esmolos. As crianças, assustadas com a cena escandalosa que se deu entre a mãe e um policial, rodeados de

curiosos, fugiram. O próprio Raskólnikov, protagonista do romance em questão, é um miserável, embora em situação menos aflitiva do que a dos Marmieládov. Morando num cubículo que mais parece um armário, devendo à senhoria, impedido de prosseguir os estudos, vestido em trajes esfarrapados e vagando por ruas malcheirosas e repletas de bêbados – é nesse contexto que ele desenvolve sua teoria e se decide a praticar o assassinato, e sua própria miséria não pode deixar de ser levada em consideração como um dos fatores que o levaram a tal decisão.

Como dissemos acima, outro arquétipo de personagens miseráveis apontado por Grossman (1967, p. 138) são as “jovens ultrajadas, condenadas à destruição no turbilhão terrível da cidade capitalista”. Em *Gente Pobre* já aparece Varvara A. Dobrosiólova (cujo sobrenome remete a “aldeia”) – no começo da adolescência, após uma infância feliz na ensolarada província, ela e seus pais são forçados a se mudar para a triste e fria Petersburgo: “à nossa entrada na cidade, nos deparamos com chuva, lama, com a escarcha podre do outono, o mau tempo e uma multidão de rostos novos, desconhecidos, todos hostis, aborrecidos, zangados!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 34). Após dois anos morre-lhe o pai, cuja saúde piorara com as dívidas e preocupações em que se viu envolvido. Sem outro remédio, Varvara e a mãe caem nas garras de Anna Fiódorovna, que se diz sua parente próxima e cujo ofício era um “mistério”. Depois de pouco tempo na nova moradia morre também a mãe, doente, e Varvara fica à mercê da alcoviteira que a vende a Bíkov, proprietário de terras já envolvido com esta última em falcatruas do mesmo gênero e possivelmente o verdadeiro pai do estudante Pokróvski. Esse mesmo proprietário, cerca de um ano após desonrá-la, aparece em Petersburgo para pedir sua mão no intuito de ter herdeiros legítimos, negando assim sua herança a um sobrinho com o qual se desentendera, e acaba por conseguir o que quer. Durante

todo o período de tempo em que Varvara Alieksiêievna consegue viver longe da alcoviteira, procura obstinadamente ganhar a vida com serviços de costura, o que se revela impossível devido à sua saúde frágil. Conta com a ajuda de Diévuchkin, seu parente distante, que a ela envia dinheiro e outros presentes (flores, tecido, balas), muito embora viva ele mesmo na miséria. O modo um tanto leviano, apesar de relutante, com que a jovem acaba por aceitar as prendas do amigo mesmo ciente de que aquele se afunda cada vez mais, ressalta os traços infantis da personagem, que de fato necessita de proteção e carinho. Talvez seja mesmo isso o que há de mais trágico na figura de Varvara: órfã, pobre e enferma, tem como “único benfeitor” outro pobre-diabo cujo resguardo sabe desde o início ser impossível – mas em sua candura não consegue deixar de se alegrar com esses regalos, ainda que pressinta a ruína já próxima de Diévuchkin.

Dostoiévski acentua o ambiente de constante assédio que a Capital constitui para uma mulher nas condições da protagonista de *Gente Pobre*: é a mesma Petersburgo sobre a qual refletia o *Chefe da Estação*, onde “mocinhas tolas” encontram a perdição certa. Isso fica bem ilustrado na visita que faz a Varvara Alieksiêievna “um desconhecido, um senhor de idade, quase um velho, com condecorações”, aconselhado por Anna Fiódorovna. A inoportuna visita desse personagem, que se diz disposto a tomá-la “sob sua proteção” por sentir a “compaixão de um pai” e a aconselha a “tomar cuidado com os jovens libertinos”, é assim descrita:

Ele pegou minha mão à força, deu-me umas palmadinhas nas faces, disse que eu era muito bonita e que estava muitíssimo satisfeito por eu ter covinhas nas faces (só Deus sabe o que dizia!), e por fim, quis me beijar, dizendo que já era velho (ele era tão abominável!) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 111).

Sem obter sucesso o velho acaba indo embora, não sem antes oferecer-lhe dinheiro e prometer uma segunda visita. Varvara é representada com certa altivez apesar de sua infantilidade, e o modo como ela busca sobreviver de seu próprio trabalho, suportando estoicamente não só episódios como o acima referido mas também outras investidas de Anna Fiódorovna, que tenta reavê-la, e a maledicência dos vizinhos que condenam suas relações com o “bêbado” Diévuchkin, demonstra que não se trata de uma moça tão tola. Não obstante, por fim acaba entregando-se a Bíkov, mesmo ciente do tipo de homem que ele é e do tratamento que a ela será dispensado – no mundo retratado em *Gente Pobre* força de vontade não é o bastante para vencer a ordem social, e os tipos como o garanhão Bíkov (de “bik”, “touro”) sempre sairão vencedores.

Parece-nos que o tema do êxodo forçado do campo para a cidade, sempre retratada em tons sombrios, e a necessária infelicidade que isso acarreta, é especialmente caro a Dostoiévski, sendo recorrente sua representação em personagens femininas. Se observarmos a figura de Varvara Alieksiêievna, bem como a Iekatierina de *A Senhoria* ou Natália Nikoláievna, filha do velho Ikhmiêniev de *Humilhados e Ofendidos*, veremos que além do traço comum de terem todas que abdicar do amor de um homem pobre por quem têm afeto, são todas moças simples que viviam uma existência idílica em alguma propriedade rural, em contato com a natureza, e que são arrastadas para Petersburgo – pela morte do proprietário cujas terras a família administra, pela influência nefasta de um sedutor, por intrigas e perseguições de arrivistas desonestos –, onde as espera o sofrimento ou a calúnia que as desonrará. Talvez essa ida forçada da província para a Capital funcione como uma alegoria da decadência da nobreza rural e do surgimento de uma espécie de burguesia, da substituição dos valores tradicionais por novos valores, com o Capitalismo que entrava

na Rússia. A figura da “jovem ultrajada” é muitas vezes empurrada para a prostituição propriamente dita, como a Sônia de *Crime e Castigo* e a adolescente Nelly de *Humilhados e Ofendidos*, “acolhida” pela alcoviteira Bubnova, que pretende explorá-la em seu antro. Em outros casos, é “vendida” de forma menos direta – é o caso de Varvara, que se entrega ao confiante Bíkov como única opção de sobrevivência, e da jovem esposa de Mastakóvitch negociada pelo pai.

Os chamados “negociantes desonestos”, por vezes perpetradores de desgraças, são outra categoria de destaque na vasta obra de Fiódor Dostoiévski: toda a plêiade de ricos, latifundiários, arrivistas, usurários e alcoviteiras que minam a estrutura moral da sociedade petersburguesa, com destaque para os devassos “compradores” de meninas como o ilustre Mastakóvitch. Em *Gente Pobre* aparece Anna Fiódorovna, que pretende vender Varvara e sua prima Sascha. Ela está mancomunada com Bíkov, senhor de terras libertino. Nessa mesma obra aparece, ainda que sem muito destaque, o usurário Márkov, de quem Diévuchkin não consegue empréstimo por falta de penhor, e o velho cheio de condecorações que tenta “comprar” Varvara Alieksiêievna. O relato que Makar Alieksiêievitch faz sobre sua tentativa frustrada de contrair um empréstimo é um dos episódios do romance onde mais se evidencia a indiferença desses negociantes, para os quais os mais pobres representam meros degraus a serem pisados em sua escalada social – através dessas figuras, Dostoiévski condena a forma de Capitalismo que invadia a Rússia. O percurso de Diévuchkin até a casa do agiota é um verdadeiro calvário: além da humilhação inerente a esse tipo de empreitada o copista enfrenta chuva e lama, é empurrado por um grupo de operários, perde a sola de uma bota, é destratado pelo guarda-cancela, mordido por um cão, esbarra em numa mulher que se põe a gritar com ele. É nessas condições, enlameado e descalço de um pé, moralmente aniquilado e

“mais morto do que vivo”, que o funcionário recebe a resposta negativa de Márkov, que com “uns olhinhos furtivos e um roupão sebento”, pergunta-lhe: “Mas para quê o senhor precisa de dinheiro?” (p. 121).

Em *Humilhados e Ofendidos* aparecem “madame” Bubnova e o príncipe Valkóvski, carreirista cínico que arruína a vida de sua primeira esposa, bem como a de sua filha Nelly, da mãe desta e da família Ikhmêniev. Na definição de Paulo Bezerra (2005, p.10), Valkóvski “vê a vida pelas lentes do interesse comercial, alimenta um desprezo profundo pelo próximo”, o que define bem a figura do “negociante desonesto”. Em *Crime e Castigo* Dostoiévski mostra uma sociedade infestada de depravados, como o devasso Svidrigáilov e o “almofadinha gordo” que Raskólnikov encontra no bulevar K., disposto a abusar de uma menina. Numa certa medida entra também nesse rol o “burguês” Lújin, que pretende comprar a irmã de Raskólnikov. O tema da usura faz-se presente na figura da velhota Aliona Ivánovna, assassinada pelo estudante.

3.2. Isolados, esquecidos e *Famintos*

Na breve introdução que escreveu para *Gente Pobre*, o estudioso Boris Schnaiderman fala de uma “adesão mais categórica à causa dos mais humildes”, de Dostoiévski, em relação aos franceses. Talvez ainda mais categórica seja a adesão de Luís Romano em *Famintos*, apresentado explicitamente como uma denúncia. Aqui a tônica está sem dúvida alguma na miséria dos habitantes da Ilha e nos seus efeitos sociais e morais, bem como nas suas causas – nomeadamente, a seca interminável e o despotismo dos administradores. Essa miséria é mostrada em suas diversas facetas, mediante a divisão do romance em capítulos semi-independentes que focalizam separadamente cada núcleo de personagens: o próprio Romano adverte (1975, p.13) que “Este livro não tem unidade. Seu equilíbrio está na desunião natural de seus quadros”.

O primeiro desses núcleos a entrar em cena é o dos assim chamados “americanos”, denominação dada aos homens que iam para a América, principalmente Brasil e EUA, trabalhar na lavoura ou na indústria. Os que voltavam, trazendo recursos e novidades do estrangeiro, eram vistos com admiração por seus conterrâneos. Esses personagens relativamente abastados veem-se obrigados a trocar seus gramofones, dentes de ouro, móveis, animais, os telhados das casas, que ficavam descobertas, e depois as próprias casas e terrenos por litros de farinha ou de milho envelhecido e meio comido pelos carunchos, quando não por punhados de amêndoas ou bolachas:

Por toda a parte, gente a demolir casas, retirando as telhas e os tabiques. As janelas eram desencaixadas com cuidado porque valiam um pouco mais, e no seu lugar os homens faziam tapadas. As cadeiras, as camas, as roupas, desapareciam dos lares, e o

desfile que se via nos caminhos ao povoado era repleto de vagabundos a acompanhar a leva, sem saber porquê (ROMANO,1975, p. 26).

Reduzem-se a quase mendigos, privados de tudo quanto possuíam e obrigados a trabalhar na abertura de estradas, sob o chicote dos capatazes, para dar de comer às famílias. Exemplos desses desgraçados são as tristes figuras de Roberto e Paulino, ambos forçados a se empregar nesse ofício. Esse último voltara pra Ilha no intuito de gozar uma vida tranquila, administrando sua terra e usufruindo dos bens que adquirira depois de anos trabalhando na América. À chegada do “desembarcado” realizou-se uma grande festa na qual Paulino, que chegara “bem arranjado”, distribuiu a amigos e parentes presentes comprados nas “Terras-Abaixo”. Após longo período sem chuvas, porém, o cultivo torna-se inviável e um novo panorama começa a tomar forma diante dele e de outros nas mesmas condições, que, perplexos, dão-se conta do quão frágil é a estabilidade por eles conseguida a duras penas, por depender da chuva:

Com o andar do tempo tudo modificou-se. As fazendas perdiam a energia por carência das águas e o pavor impacientava os “americanos”, porque trabalhos de anos sem conta sob a poeira das fábricas de algodão ficavam reduzidos a nesgas de terreno, sem um grão de milho, nem um cordelo de batateira (p. 34).

Com a estiagem prolongada faz-se necessária a venda dos terrenos, hortas e móveis, e “as ‘coisinhas’ que trouxeram de Lá-Fora desapareceram a pouco e pouco”, trocadas por medidas de milho a fim de garantir a sobrevivência da família até que as águas voltassem. Apesar desses desesperados esforços do “desembarcado” Paulino, os filhos pequenos “perderam o gosto de andar e morreram inchados, um a um” (p. 37).

É depois desse prolongado convívio com a fome e já reduzida a família à mulher e à filha mais velha que Paulino, mesmo com a asma cultivada durante os “anos sem

conta sob a poeira das fábricas” e agora em grau avançado, parte para o trabalho nos “caminhos-de-Estado” na companhia do amigo e ex-companheiro de fábrica Roberto. Lá mesmo é vitimado por essa doença e pela disenteria que grassava entre os trabalhadores, depois de devidamente espancado pelo capataz devido à “malandragem” de sufocar constantemente com o pó levantado pelas picaretas, o que prejudicava seu rendimento no trabalho. A Roberto só resta subtrair as roupas do amigo, que delas já não precisa, e comparecer no dia seguinte para outra jornada nas “estradas de martírio”. Romano descreve a brutalidade do procedimento imperialista de convocar moribundos para a abertura de estradas em troca de comida, prática também aludida, embora com menos detalhes, nos *Flagelados do Vento Leste* de Manuel Lopes. Lavradores cujos terrenos há tempos já não produzem apresentam-se em massa para os “trabalhos de caminho”, e tais contratações revelam-se um ótimo negócio para a Metrópole, visto que muitas vezes o pagamento nem se faz necessário:

Gente sem figura de gente a pedir trabalho e sem ânimo para levantar uma pedra. Vem um fulano escaveirado, pede trabalho e ferramenta. Lúcio dá picareta, o desinfeliz enterra toda a sua coragem na estrada, para ganhar um dia, e, antes da boquinha da noite ele [...] fica por lá, esticado, às vezes dois dias antes de fazerem um buraco pra sepultura (p. 80).

A crueldade, a corrupção e o desleixo característicos da administração colonialista são representados na figura do capataz Lúcio, armado de chicote e com autoridade de juiz e algoz. Além dos espancamentos que promove no intuito de estimular os mais “preguiçosos”, Lúcio, mancomunado com alguns comparsas e provavelmente inspirado pela política já vigente de contratar quem não viverá para receber, adota a estratégia de atrasar deliberadamente os pagamentos – dessa forma muito mais trabalhadores morrem

antes de receber o milho a que têm direito, que será registrado como tendo sido pago e depois vendido pelo capataz.

Outros “desembarcados”, conforme a seca se estende ao longo dos anos, encontram destino parecido com o de Paulino, mesmo antes de se sujeitarem a tal serviço. É caso de Cosme, que vende a um rico comerciante, por três contos de réis, a horta e a casa que lhe custaram vinte e cinco quando chegara da América: “Sr. Joãozinho comprou foi canseira de fábrica onde trabalhei anos sem conta. Ele comprou [...] tudo quanto ajuntei debaixo de suor e fadiga, por três contos e duzentos mil réis” (p. 47). A essa altura a carestia já reduzira consideravelmente a sensibilidade dos habitantes da Ilha, e essa comovente narrativa que Cosme faz na taberna onde parara para uma dose de grogue, logo depois da venda, não chama tanta atenção quanto “as notas que o ‘americano’ exhibia ao pagar; peças de cinquenta escudos, vermelhas como lagosta assada, que até faziam água vir à boca” – é por conta dessa imprudência que Cosme nunca chegará em casa, assaltado e morto por bandoleiros no caminho. À viúva e às crianças não resta senão deambular pelas estradas, pois “era preciso deixarem o sítio para o pessoal do Sr. Joãozinho instalar-se”.

A abertura de estradas não é a única “ajuda” que o Governo oferece aos famintos da “Ilha-Sem-Nome”: há também o cadastramento de “contratados” para trabalhar nas plantações de café da “Costa d’África”, provável alusão a São Tomé e Príncipe. Por essa época, visto que a Ilha natal já tomara a dimensão de um verdadeiro calabouço onde se morria à míngua – “Galés de penhascos, onde o mar é grade e miragem que absorve, que magnetiza” –, qualquer oportunidade de fuga era bem vinda. Por isso, a exuberante “Costa d’África”, onde as plantas vicejavam com a chuva abundante, adquire cores fantásticas entre a população:

– Banana madura sem conta!

– Comida de toda a casta!

– Fartura para pobrezinho!

E eram sonhos onde apareciam mares imensos repletos de comida. As cascas de banana, eram notas de dez mil réis que Maninho juntara febrilmente, para o regresso, quando terminasse o contrato (p. 261).

Os papéis timbrados convocando trabalhadores com promessas de alta remuneração seduzem camponeses e mendigos, todos contagiados pela “mesma febre de emigrar, sem a consciência nem a preparação para uma brusca mudança de pátria” – se é grande a insegurança de abandonar a família, o horror de assistir ao definhamento desta é ainda maior, e o amor à Pátria não costuma ser suficiente para que nela se morra de fome. Assim, o autor aborda de passagem o tema da emigração, motivo frequente na Literatura Cabo-Verdiana e que voltará à tona em seus escritos posteriores – mas o faz sob a ótica predominante em todo o romance, aquela do embrutecimento forçado do indivíduo: “Todos queriam embarcar para longe. A saudade morria. A necessidade de viver limpava outros sentimentos”. Apesar das expectativas, a paradisíaca “Costa d’África” revela-se bem menos acolhedora do que se pensava. Endividados pelas despesas da viagem, da hospedagem e das refeições – muito embora transportados no porão de um “Navio Negreiro” e alimentados com uma papa de bananas verdes –, enganados no contrato, sujeitos a castigos físicos e jornadas de trabalho sobre-humanas, os emigrados encontram-se em condições quase análogas à de escravos. Quem tenta fugir é “caçado com espingarda de dois canos”, se pego com vida “Feitor manda logo pôr ferro no lume e marcar com o carimbo da roça” e então “chefe dá ordem para trazer corrente e cravar cinta de ferro nele, para servir de exemplo” (p. 287). Essas descrições

dantescas de trabalho escravo em pleno século XX constituem um dos momentos mais incisivos do romance, bem como a passagem que narra a escala dos contratados na “Ilha-da-Cidade” (provável referência à Ilha de São Vicente), onde aguardam o vapor que os conduzirá às roças de café enquanto servem de entretenimento para a aristocracia local que para para ver o “Gado Humano” amontoado nos armazéns da Companhia: “Que aquilo era mais um recreio para deleite dos Senhores; distracção das Donas, muito delicadas, cheias de dores de cabeça [...]”. O irônico poeta Africano conclama esses ricos a “Aproveitar que o Circo é só de Seca em Seca. [...] Apreciem o poder deformante da miséria” (pp. 268 – 270). É possível que Luís Romano tenha sido o primeiro, se não o único escritor cabo-verdiano a abordar de forma tão direta esse tema delicado da semiescravidão que se praticava nas grandes plantações de café, promovida pela Metrópole e tolerada por boa parte da burguesia nativa – de fato, a pesquisadora Helena Riausova afirma (1983, p. 5) que “O Autor aborda problemas que foram evitados pelos representantes mais conciliadores do Movimento ‘Claridade’” e que, com *Famintos*, “O tema dos ‘contratados’ aparece claramente pela primeira vez na prosa das Ilhas de Cabo Verde”.

No romance em questão narra-se também outra modalidade de fuga de Santo Antão, às vezes tão malfadada quanto aquela dos “contratados”: trata-se das jovens que conseguem escapar para a “Ilha-da-Cidade” ²² e viver como “mocratas”, ou seja, prostitutas – apesar da separação da família e dos percalços inerentes a tal ofício, como a sujeição às diversas doenças venéreas trazidas pelos marinheiros, a fartura da Cidade é muito mais atraente do que a miséria do Povoado natal. Entre essas moças está Rosenda, a filha mais velha de Paulino, impelida pela morte do pai e dos irmãos e pela

²² No Porto Grande da Ilha de São Vicente sempre houve intenso fluxo de navios vindos da Europa e da América.

crescente debilidade da mãe. Depois de mendigar e de trabalhar no transporte de sacos de milho sob o açoite e o assédio dos capatazes ela consegue finalmente embarcar para São Vicente, pagando sua passagem com serviços que incluíam reparos nas roupas da tripulação, o preparo da comida e as noites que passava com o Capitão. Uma vez na cidade encontra uma amiga que a introduz na vida de “mocrata”, à qual adere por falta de outras opções. Rosenda é a principal personagem feminina de *Famintos*, representada com relativa profundidade e portadora de grande força moral. Se o fracasso em suas tentativas de conservar a própria dignidade é alegoria de como a fome aos poucos sobrepuja os princípios e acaba por reduzir o indivíduo ao mais essencial, o fato dessas tentativas sucederem-se até ao fim prova que essa força moral se mantém latente na personagem – afinal já foi dito que, quando o assunto em pauta são as personagens de Luís Romano, “pode-se falar em ‘tipos’, visto que as características que as definem são estáticas e elas permanecem idênticas no desenrolar do livro” (CHALENDAR, 1983, p. 17) ²³. Ela resiste às investidas dos capatazes mas acaba por se deitar com o capitão do barco, na esperança de que fosse o primeiro e último trabalho dessa ordem que realizaria. Em São Vicente aceita a prostituição provisoriamente, para juntar algum dinheiro e dar o próximo passo, mas ao contrário de suas colegas de profissão que eram felizes com a vida relativamente farta que levavam, e que não tencionavam deixar tão cedo, Rosenda

desejava outra sorte que não aquela de trocar por dinheiro o gosto do corpo. Queria mais do que nunca, ter a mãe ao pé, sem precisão daquela vida triste, sempre debaixo

²³ Alguns literatos fazem observações muito parecidas a respeito de Dostoiévski. V. V. Nabókov afirma o seguinte: “Devemos lembrar sempre que basicamente Dostoiévski é um escritor de histórias de mistério onde todas as personagens que nos são apresentadas continuam as mesmas até o final, completas com suas características e hábitos especiais [...]” (2010, p. 94).

daqueles homens que falavam línguas diferentes, e o cheiro de aguardente enlacrado na boca. (ROMANO, 1975, p. 217).

Depois de várias tentativas frustradas de (sobre) viver na “Ilha-da-Cidade” sem o triste ofício ao qual sempre retorna, é “repatriada” com pouquíssimos recursos amealhados, assim como várias outras “mocratas”, num movimento realizado pela Administração da Cidade “por via de muita doença que matou soldado branco”. Na terra natal continua a se prostituir, obviamente com menos lucro, e logo engravida – numa das cenas mais fortes do romance, seu filho recém parido é devorado por cães famintos.

Essa passagem em que cães atraídos pelo cheiro do sangue estraçalham o filho de Rosenda não é a única em que se representam cenas desse tipo. Há um episódio muito parecido em que Rufino, trabalhador dos caminhos-de-Estado, relata o seguinte sobre uma conhecida sua:

Quando passamos por ela, esta manhã, já estava morta, com um menino saído metade do corpo. Coitadinha, morreu dando à luz! Corvo já tinha esvaziado os olhos do menino que parecia um rato pelado. [...] Irmão, quando é que homem na terra viu mulher parindo só metade de filho? (p. 81).

O livro está repleto de imagens chocantes, e a representação da mutilação e morte de recém-nascidos revela-se um recurso eficiente para mostrar os horrores daquilo que H. Riausova chama (1983, p. 15) o “lado mais sombrio do sistema capitalista da vida”, para o qual Romano deseja chamar a atenção – afinal, se a morte dos filhos antes da dos pais costuma indicar algum desequilíbrio, a morte brutal de bebês revela que só pode haver algo de profundamente errado com a sociedade em questão. Esses episódios, digamos de passagem, ecoam numa cena de *Os Flagelados do Vento Leste* em que um bebê é carregado pela ventania e mais tarde encontrado morto, dependurado numa

árvore. Em *Famintos*, do começo ao fim, nota-se constante preocupação com os efeitos da miséria sobre as crianças: bandos de órfãos vagam a esmo, invadindo hortas e revirando monturos, à procura de cascas de frutas ou qualquer outra coisa vagamente comestível, e dispostos a matar por isso se necessário: “Semelhantes a cães, engalfinhavam-se, ferindo-se às dentadas, e, muitas vezes aos cacos de garrafa ou lâmina de barbear” (ROMANO, 1975, p. 124). As meninas um pouco maiores “estiravam-se pelo chão, oferecendo as partes aos vagabundos que lhes subiam em cima”, “numa promiscuidade bestial”, enquanto a polícia enxota os pequenos “daninhos” para longe do Povoado. Essas “obras de Limpeza”, que visavam pura e simplesmente a empurrar a miséria de volta para longe dos olhos dos ricos, são assim descritas: “Os catraios fugiram como ratos, alarmados, pressentindo a morte. [...] E semelhante a uma batida de galgos atrás de coelhos, os guardas perseguiam-nos, encurralando-os, armados de varapaus” (p. 130). Um desses “catraios”, surpreendido por um rico proprietário enquanto disputava a ração com um de seus cavalos, é chicoteado e atirado num precipício – mais um episódio brutal envolvendo crianças.

Conforme mencionamos pouco acima, Romano ironiza o ócio e o descaso dos ricos Senhores e das “Donas que cheiravam perfume na ponta dos lençinhos de mão” da Ilha de São Vicente que, findo o interesse no espetáculo mórbido da passagem dos trabalhadores em pele e osso, voltam à sua rotina, “bebendo champanhe e vinhos doirados, marcando entrevistas, em intrigas, adultérios, num passa-tempo, do começo ao fim do ano” (ROMANO, 1975, p. 267). Ao longo do romance, porém, recebem muito mais destaque os aristocratas rurais da própria “Ilha-Sem-Nome” (latifundiários, comerciantes, encarregados de serviços públicos). Um traço comum a todos esses personagens é que “Desconhecendo qualquer sentimento humanitário, ele só age e

pensa em função da propriedade” (CHALENDAR, 1983, p. 21) – definição, aliás, bastante próxima daquela que citamos na primeira parte desse capítulo, de Paulo Bezerra sobre o Príncipe Valkóvski. Dentre esses “santos de carne” destaca-se Mulato, o Administrador, responsável pela abertura de estradas, pela construção do Abrigo para os pobres, pelas “obras de Limpeza”. Apreciador de arte, Mulato gosta de Jorge Amado e compõe trabalhos em que “acompanha as novas tendências do desenho realista”, que por sua vez “evidenciam a necessidade superior do homem compreender os dramas de seu semelhante” (ROMANO, 1975, p. 68) – paradoxalmente, quando o assunto passa ao âmbito da prática, como se dá na organização de um piquenique em que pretende deflorar a sobrinha de um conhecido, o que constitui seu principal passa-tempo, recomenda que se “dê ordens aos guardas para afastarem essa gente imunda pelo menos meia légua do Passal. Ora bolas!, uma pessoa sai com o farnel e imediatamente essa malta põe-se a esmolar que até indigna” (p. 69). No que se refere ao ato de governar trata-se de um grande admirador do Nazismo, que se deleita com as notícias da Guerra e sonha implantar câmaras de gás para “limpar” sua Ilha. Outros ricos do Povoado, a exemplo de Mulato, aproveitam a temporada de seca para a “colheita de cabacos”, enchendo famílias de seus filhos bastardos. A principal virtude que esses despóticos personagens reconhecem em si mesmos, além do ímpeto de desvirginar meninas novas, é a frieza na hora de adquirir o resultado do trabalho de vidas inteiras de arruinados “americanos” e lavradores em troca de canecadas de farinha. Afinal é necessário “aproveitar enquanto é tempo. Em vindo as águas o vento vira de popa e essa gente desaparece pelas ribeiras acima, guardando suas coisas” (p. 44). A já mencionada H. Riausova (1983, p.11) observa que “Um dos recursos literários mais característicos do novo tipo de realismo fundado por Romano é o grotesco, ou seja, o exagero consciente das características negativas”, e podemos notar tal exagero em todos esses figurões,

retratados como glutões gananciosos e depravados. Comerciante é descrito como tendo “um risinho enfartado”, e ao rir dessa maneira “o ventre cheio de banhas, que lhe saía das calças, tremeu grotescamente”, enquanto os roncos do agiota Sr. Joãozinho são comparados aos de “um porco que tinha grandes pulmões” (ROMANO, 1975, pp. 44 e 53). Mesmo o Padre Felizardo, clérigo condescendente com os desmandos perpetrados pelos poderosos donos de terras, é referido como um beerrão libidinoso, refestelando-se em banquetes onde “enchera a boca com um naco de carne e as estilhas transbordavam-lhe dos beijos gordurentos, sem impedir contudo que ele terminasse a anedota que os ouvintes apreciaram tão ruidosamente” (p. 186).

Dentre as “pessoas importantes” da Ilha, o único que se compadece do povo que definha é o Doutor. Os ímpetus humanistas desse personagem que prognostica uma mortandade sem precedentes se medidas urgentes não forem tomadas encontram, contudo, um obstáculo intransponível: o despotismo homicida de Mulato, de quem depende a execução das obras. Ao aconselhar que o caldo servido aos pobres seja melhor cozido, a fim de evitar os malefícios causados pela ingestão do milho cru, o Doutor escuta a seguinte resposta:

– Doutor, você está-se importando demasiadamente com quem já não presta para coisa nenhuma. Isso é cafre. Essa gente come milho cru naturalmente. Para mim uma metralhadora fazia benefícios imensos. Eliminava dores e, sob o ponto de vista higiênico, o afastamento da ameaça da peste ou qualquer outra moléstia infecciosa, que me diz? (p. 133).

Todas as medidas bem intencionadas propostas pelo médico humanista, para quem “[o povo faminto] Carece de permanente assistência, repouso, carinho, abrigo, e, repito, muito carinho sobretudo”, são distorcidas pela visão “pragmática” de Mulato, apoiada

em (pré) conceitos pseudo-científicos e na ideia de seleção natural. Para esse último, os fenômenos da estiagem e da fome são naturais e não cabe ao Governo alterá-los, e é a herança genética dos habitantes do Povoado que determina que eles comam milho cru “como se fossem alimárias” e sejam propensos ao canibalismo, além de se tratar de um povo “estruturalmente ingrato”, “mistura de uma quantidade de sangue atrasado de muitas espécies” que carrega “o miasma de toda a podridão que assolou o litoral africano, em banditismo, infecções sanguíneas, tráfico de prostituição, impatriotismo integral” (p. 152). Dessa forma o Abrigo idealizado para restabelecer fisicamente os mais debilitados não passa, na prática, de um casarão onde se amontoam vivos e mortos uns sobre os outros, o que abrevia a existência dos famintos – e, para Mulato, abrevia o problema. Por fim o Doutor acaba sendo aconselhado a não se preocupar em demasia com os moribundos da Ilha, sob pena de se indispor com o “amigo” Mulato, que antes já tentara coagi-lo, por recomendação do Poder Central, a inventar doenças para quebrar a monotonia das assombrosas cifras que indicavam os mortos por inanição. Através do desacordo entre esses personagens antagônicos, Romano representa o choque entre dois tipos de pensamento e comportamento na elite culta de Cabo Verde. O Doutor parece não se importar muito com a burocracia, com o prestígio entre a corrupta aristocracia local, que no íntimo despreza, ou com o rótulo dado à sua doutrina (chamam-lhe “Esse tipo com manias de humanista ou comunista, nem sei bem o que é”), desde que haja, na prática, progresso: “Para mim, humanismo é doutrina do coração. É a bondade posta em prática por meios concretos, conscientes e progressivos. O resto é retrocesso” (p. 149). Já Mulato, personalidade cindida, é adepto do Humanismo desde que no campo da teoria – sensível músico e pintor, leitor dos regionalistas brasileiros, e no entanto incapaz da mínima comoção frente às centenas que morrem a seus pés: “– Doutor, é pena estar exaurindo seus dons de orador socialista revolucionário por uma asquerosa

chusma de esfarrapados que nenhuma falta já faz no mundo.” Essa profunda discrepância entre teoria e prática quando se trata do auxílio a quem morre de fome, relativamente comum entre os governantes do assim chamado Terceiro Mundo e representada nesse personagem monstruoso, parece ser a postura mais condenada pelo autor ao longo de todo o romance.

Muito embora o Doutor seja o único personagem “humanista” investido de alguma autoridade – ainda que cerceada –, circula pelo Povoado um “rapaz fino” que veio passar as férias na Ilha natal e que apesar de pertencer a família abastada não demonstra pudores em se misturar com a ralé: trata-se de Estudante, personificação explícita do próprio autor – algo semelhante ao que Dostoiévski realizara com o narrador de *Humilhados e Ofendidos*. A exemplo de Luís Romano, “Estudante concluíra o curso, nos fins dos trágicos anos por que a Ilha passara. Razões várias levaram-no a mudar de estudos e, em vez de versar para a carreira das Letras e do Direito, optou para a técnica. Engenheiro ainda novo, fora destacado para o Sul” (p. 303). Em suas andanças em meio à miséria, observa que “Tudo isso dá um romance de grande sabor, talvez, mais tarde, eu venha a escrever sobre esta Ilha Sem Nome”. Tendo além do privilégio de estudar aquele de circular entre dois mundos – o dos banquetes dos ricos, ao qual pertence, e o da multidão que mendiga os restos do lado de fora, com o qual se solidariza –, esse personagem tem uma consciência muito maior do que a da maioria sobre a disparidade social que impera nas Ilhas, e entende como sua obrigação o ato de “esclarecer” seus patrícios menos favorecidos. O didatismo um tanto exagerado que caracteriza algumas dessas explicações de certa forma põe em risco a verossimilhança dos diálogos envolvendo o jovem universitário, o que, entre outras coisas, rendeu a *Famintos* apreciação negativa por parte da crítica. Serve como exemplo a passagem em

que Estudante explica ao músico Damatinha, preso por compor uma toada “subversiva” na qual cantava os sofrimentos do povo, o potencial revolucionário da Arte, através de comparações entre a cantiga proibida e um pintinho que fura a casca do ovo, e salientando que “Foi um brado do instinto que o levou a compor os versos [...]. Fenómeno espontâneo de um valor que você não concebe!” (p. 96). É igualmente digna de nota a cena em que o rapaz explica pormenorizadamente aos simplórios companheiros as razões que levaram um vigarista cínico a destruir uma família a troco de dinheiro e posição social, “demonstrando aos amigos os efeitos e as causas” e ressaltando que o ser humano por vezes “não era senão fraqueza e coisa podre”. O personagem Campina, já aqui mencionado, forma com Estudante uma espécie de par – é como se ambos se completassem, um mais ligado à teoria e o outro à prática, e a amizade dos dois parece nascer justamente por ambos o pressentirem. O que Estudante aprendeu nos livros, Campina sabe intuitivamente ou já presenciou em suas muitas peregrinações. Muito embora o primeiro obtenha com suas metáforas mais sucesso na conscientização do povo, seu impaciente companheiro já não se ilude com certas utopias às quais se rende o jovem idealista. Ao tomar conhecimento do romance que o amigo tenciona escrever Campina reage com ceticismo, lembrando-o do poder de supressão da censura e do analfabetismo de seu público alvo: “Mais livro, mais longe de precisado. [...] Pobrezinho nunca vai poder ler o livro que você escrever. Ou ele fica na mão de polícia para ninguém saber desta vida aqui” (p. 190). Em alguma medida, o autor põe suas palavras também na boca desse personagem – nas falas do “argentino” Campina, que não se conforma com a passividade de seus compatriotas que esperam ajuda dos céus (seja de Deus ou da Chuva, que acabam por ser quase a mesma coisa) e os incita a lutar por condições mais igualitárias, é fácil entrever os ideais revolucionários do futuro militante do PAIGC. A síntese possível entre a sabedoria mais

ligada à terra de Campina, que “adivinha” muita coisa e resvala em temas às vezes incômodos – como o paradoxo no fato dos cabo-verdianos, colônia tão unida no estrangeiro, serem tão pouco solidários uns com os outros quando na própria terra –, e o idealismo otimista de Estudante, inspirado na utopia, parece ser a mensagem positiva que Luís Romano procurou legar ao longo de seu romance-denúncia. Os dois personagens, afinal, acabam por concordar num ponto – a única forma de combater a miséria crônica das Ilhas seria através da Educação, do investimento nas gerações futuras: “Com os livros as naturezas formam-se sem as roupagens doentias que os pais legaram, quando se trata de um meio como o nosso onde tudo é entregue nas mãos de uma providência eivada de milagres.” (p. 308).

Famintos é o único romance que Luís Romano escreveu e seguramente sua maior contribuição para a Literatura, em se tratando de textos ficcionais – ou seja, se deixarmos de lado a intensa atividade que desenvolveu no sentido de conferir status de língua neo-latina ao crioulo cabo-verdiano e fomentar a produção de obras literárias nesse idioma, bem como de sistematizar a Literatura do arquipélago, escrevendo resenhas e estudos e organizando coletâneas. Contudo, não deixa de ser interessante analisar brevemente sua ficção menor e sua poesia, a fim de observar em que medida certos motivos presentes naquele romance pioneiro continuam a aparecer ao longo de sua obra.

Alguns poemas, escritos sob o pseudônimo de “Africano”, constam nas páginas de *Famintos* como parte integrante do romance, embora tenham aparecido depois em outras publicações: *Irmão branco*, que faz as vezes de prólogo; *Negreiros*, inserido como capítulo independente; *Crime*, que o poeta Africano, inserido na narrativa como personagem, cola em atitude de protesto no portal dos armazéns da poderosa

Companhia, quando da passagem dos “contratados” por São Vicente; e um *Epílogo*. Em todos eles a temática social é gritante, em sintonia com a ideia geral do romance. O pseudônimo adotado pelo autor, diga-se de passagem, torna claras as intenções de exaltar os vínculos culturais da população das ilhas com o continente africano, em detrimento daqueles com a Europa – note-se que quase todos esses poemas têm versões no idioma cabo-verdiano, presentes na antologia *Contravento*, de 1982. O primeiro deles tem como interlocutor o *Irmão branco*, colono consumido pela ganância e pelo orgulho, que esgotou a terra que o recebeu e a quem agora só resta o mar, “caminho que te trouxe e hoje te leva”. Não obstante, o ressentido eu-lírico ainda acredita na reconciliação de toda a humanidade como “homens iguais”, e propõe: “ainda é tempo / porque te falo de irmão para irmão / [...] / e estende-me Tua-Mão”. *Negreiros* e *Crime* remetem diretamente ao episódio dos “contratados”, o primeiro evocando os horrores da escravidão, ressuscitados pelos Senhores do café, e o segundo ironizando a aristocracia que assiste insensível ao “circo” da Companhia: “‘Atenção Grande Público’ / Estiagem! Secas! / Gente encurralada. / [...] / Ocasões únicas para estudos anatômicos / Exames de esqueleto grátis” (ROMANO, 1975, p. 269). Para encerrar o romance, depois que as chuvas trouxeram a normalidade e “tudo caiu no esquecimento”, Africano relembra num relance, no *Epílogo*, a “Visão louca” dos “meninos que vagueiam pelas ruas” e das “bocas deformadas dos aflitos”.

Muito embora boa parte da poesia que Romano publicou depois seja de temática mais leve – evocando antigos amores ou a presença do mar na cultura dos ilhéus, por exemplo –, alguns poemas trazem de volta o tom belicoso do poeta Africano: é o caso de *Mãe Preta* e *A Minha Hora*, ambos publicados em versão bilíngue na acima mencionada antologia *Contravento*. No primeiro são feitos uma ode à África – a *Mãe*

Preta – e um louvor à Revolução e à independência cultural e política: ao dia em que “Outros Filhos-Novos cheios de coragem e de consciência aberta” livrarão definitivamente a Mãe desse “Mundo de Gente Renegada que abafou nossos gemidos” (ROMANO, 1982, p. 219). Já no segundo percebemos uma espécie de continuação da missiva endereçada ao *Irmão branco* em *Famintos*, apontando-lhe o caminho do mar, mas sob uma ótica menos conciliadora e numa linguagem bem mais colérica. A *Minha Hora* a que o poeta se refere parece ser o momento em que se consolida a luta pela emancipação política, e se pensarmos que o PAIGC se forma na década seguinte à dos acontecimentos narrados em *Famintos*, é natural que o poema faça referência aos mesmos fatos observados no romance – “Foi quando tu nos vendeste para a Costa d’África a modos de bichos selvagens / [...] / Foi quando apoderaste dos Nossos Pertences no Tempo das Secas” – como sendo a gota d’água que faz transbordar o copo, o ápice da indignação, “para chegar ao ponto de hoje em dia gritarmos por aquilo que é nosso / e apontar-te para o mar: / AFASTA-TE PARA LONGE DA MINHA TERRA” (ROMANO, 1982, p. 229).

É também possível encontrar certos “desdobramentos” de *Famintos* na prosa deixada posteriormente pelo autor, como é o caso dos contos reunidos em *Negrume (Lzimparin)*. Muitas das histórias ali compiladas tratam dos mesmos temas sociais abordados no romance, porém dessa vez ambientados, em sua maioria, na Ilha de São Vicente – enquanto em *Famintos* o povo de Santo Antão, a “Ilha-Sem-Nome”, sonha embarcar para a “Ilha-da-Cidade”, em *Lzimparin* a rota mais cobiçada é dessa última para Dakar, imaginada como a terra das oportunidades. Dentre essas histórias podemos destacar *Enjeitado* e *Chuchinha*, contos em que Romano aborda o êxodo forçado em busca de trabalho e a boa vontade com que os cabo-verdianos já melhor estabelecidos

ajudam seus patrícios em tal empreitada. Enjeitado, que se encontra “desamparado nesse chão de São Vicente”, sem perspectiva de emprego, foge escondido num vapor e depois de pego é salvo pela “mão-de-ajuda” de um compatriota – destino parecido com o de Crispim, protagonista de *Chuchinha*: natural de Santo Antão, mais “um pobre que está a fugir de sua terra, em cáta de trabalho no estrangeiro, por via de má colheita na sua ribeira de nascença” (ROMANO, 1973, p. 138), ele também é surpreendido num navio onde embarcara clandestinamente com destino ao Senegal. A exemplo do que acontece com Enjeitado, Crispim é salvo por uma prostituta cabo-verdiana que se compadece de sua situação e paga-lhe a passagem. A figura da “prostituta honrada” volta à cena no conto *Tânia*, cuja protagonista, assim como a Rosenda de *Famintos*, torna-se uma “democrata” de São Vicente mas sonha abandonar esse ofício. Nessa obra o autor retrata a pobreza de Mindelo, principal centro urbano de São Vicente, para onde afluem miseráveis de todo o arquipélago mas que por sua vez depende do movimento do Porto, que tem suas épocas de baixa: “Uma coisa era certa: São Vicente tinha caído em nada”; “Mindelo cheio de gente faminta de São Nicolau, cheia de meninos brancos filhos de magala, sem suas mães saberem se eles eram filhos de cabo ou soldado” (ROMANO, 1973, p. 65). Por isso Tânia reza para que explodam conflitos armados pelo mundo afora, o que sempre aumenta o fluxo de oficiais no Porto Grande e a renda da comunidade de prostitutas, contrabandistas e comerciantes que vivem em seus arredores, confiantes que “Deus era bom e não faltariam guerras neste mundo, para trazer tropas de soldados assim como areia”. Já em *Carvão*, presente na mesma coletânea, Luís Romano descreve a rotina dos trabalhadores dos portos, cujas condições lembram aquelas dos cavouqueiros dos “caminhos-de-Estado”. Multidões de homens vindos das ilhas ressecadas pela estiagem acotovelam-se na esperança de serem incluídos na “folha dos contratados” do carregamento de navios carvoeiros, e os que

conseguem são logo absorvidos por uma rotina insana de trabalho sem as mínimas condições de segurança, “esquecidos num pesadelo aonde o remédio que tinham era despejar carvão, despejar efectivo, assim como máquinas”, e “Ainda por castigo tinha essa poeira maldita que entrava pelas ventas de cada um, a tapar olhos e bocas, a tomar a fala e o fôlego [...]” (ROMANO, 1973, p. 45). No final do conto um desses trabalhadores morre atropelado pelo temido inglês chefe da Companhia, que dirigia completamente embriagado. Ao ver que a vítima se tratava de um maltrapilho estivador negro, cuja vida de uma forma ou de outra já lhe pertencia, Mister Wilson amaldiçoa-o e segue seu caminho.

3.3. Convergências

A escolha de títulos como *Gente Pobre, Humilhados e Ofendidos* ou *Famintos* já denuncia a predileção dos autores em pauta pelo retrato dos indivíduos menos favorecidos de suas sociedades, e é possível depreender certas diretrizes comuns a ambos no que respeita ao modo como se dá a representação desses párias e de suas desventuras. Uma das maiores afinidades que pudemos observar entre as obras analisadas de Dostoiévski e Luís Romano, e mesmo entre as literaturas russa e caboverdiana de forma mais ampla, diz respeito à caracterização negativa do espaço.

Conforme mencionamos anteriormente, considera-se Púchkin o fundador do “Texto de São Petersburgo” e, portanto, da representação dessa cidade em tons agressivos – já n’ *O Cavaleiro de Bronze* a loucura de Ievguiêni é fomentada por uma calamidade climática: a inundação pela qual sua noiva fora tragada. Parte da melhor literatura produzida na Rússia oitocentista segue essa linha, fazendo uso da representação negativa ou “anti-natural” da Capital e de seus habitantes e explorando certos fenômenos climáticos – chuvas e tempestades, nevascas, neblinas – como importantes recursos narrativos. Assim, a Petersburgo retratada por Gógol em contos como *A Avenida Niévski*, *O Nariz* e *O Capote* é um ambiente fantasmagórico, perigoso e feito para enganar. O fantástico presente nessas obras reflete a estranheza dessa cidade teatral, “essa Petersburgo fantástica, cidade nebulosa e inverossímil, criada nos pântanos por um ato arbitrário do Tzar” (CARPEAUX, 1951, p. 22).

Dostoiévski foi um continuador dessa tradição literária, e em seu primeiro romance já é possível perceber como a caracterização da cidade e do mal-estar por ela causado são fundamentais para o enredo e para a psicologia dos personagens. Oriunda

de uma ensolarada província, a Varvara Alieksiêievna de *Gente Pobre* só encontra adversidades na lamacenta e fria Capital. Ao abrir as janelas do quarto do moribundo estudante Pokróvski, a fim de que esse visse a luz do sol pela última vez, depara-se com a seguinte visão: “Não havia sol. As nuvens cobriam o céu com uma névoa espessa; ele estava tão chuvoso, sombrio e melancólico. Uma chuvinha fina tamborilava nos vidros da janela e banhava-os com jatos de uma água fria e suja; tudo estava embaciado e escuro” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 63). Algo parecido ocorre com o personagem Makar Alieksiêievitch, quando sente dores de cabeça e sai para tomar um pouco de ar às margens do rio Fontanka:

Nas pontes ficam sentadas umas mulheres com pães de mel molhados e maçãs podres, e umas mulheres sempre sujas, molhadas. É entediante passear no Fontanka! Sob os pés o granito molhado, dos lados prédios altos, escuros, cobertos de fuligem; é nevoeiro sob os pés, nevoeiro sobre a cabeça (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 133).

Mesmo a fisionomia dos transeuntes – mujiques bêbados, funcionários pobres, operários sujos de graxa – reflete a hostilidade e melancolia do ambiente: trata-se de “uma gente que parecia estar de propósito com rostos tão assustadores, desalentados”. A hostilidade do clima também está presente em *O Duplo*:

Era aquele concerto sem fim que todos os habitantes de São Petersburgo conhecem. Chovia e nevava ao mesmo tempo. Empurrada pelo vento, a água caía em jorros quase horizontais, tal como sai das mangueiras dos bombeiros. Batia e chicoteava o rosto do infeliz senhor Goliádkin, como se fossem agulhas e alfinetes aos milhares (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 312).

Pouco depois, o senhor Goliádkin ouve o tiro de canhão com que eram anunciadas possíveis enchentes, e é nessa noite de mau tempo que surge seu sócia, aquele que trará

as inúmeras atribulações das quais resultará sua ruína. Diga-se de passagem que, se levarmos em conta a nítida influência de Gógol nesse romance, é interessante lembrar que o colapso e a morte do protagonista de *O Capote* – que também culminarão, por sua vez, em eventos “sobrenaturais” – têm lugar numa noite em Akáki era “expulso a cada momento da calçada pela neve empurrada pelo vento para todos os lados, como é regra em Petersburgo” (GÓGOL, 2001, p. 158), de forma que se pode considerar sua crise resultado da combinação das furiosas reprimendas do “personagem importante” e da “generosa assistência de clima” da cidade. Quando não são o nevoeiro e as tempestades é o calor ou o ar asfixiante, como nesse trecho de *Humilhados e Ofendidos*: “Meados de Junho. Calor sufocante; a vida é quase impossível na cidade. Poeira, cal, casas em obras, pedras britadas, o ar envenenado pelas emanções [...]” (DOSTOIÉVSKI, 1951, p. 435). Algo parecido ocorre nas primeiras páginas de *Crime e Castigo*. Raskólnikov sai do cubículo claustrofóbico onde vive a fim de arejar um pouco as ideias, mas as ruas, longe de oferecerem alívio, intensificam sua exasperação:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, cal por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro de verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo – tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem. O cheiro insuportável das tabernas, especialmente numerosas nessa parte da cidade, e os bêbedos, que apareciam a cada instante, apesar de ser dia útil, completavam o colorido repugnante do quadro (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 20).

Não é sem razão que Boris Schnaiderman afirma que o espaço desse romance é um “mundo de indigência e sofrimento, o mundo daquela Rússia sofredora dos pequenos funcionários, dos estudantes pobres, das mocinhas desamparadas [...]” (1999, p. 186). A caracterização negativa de Petersburgo é recorrente em toda a obra do autor, fruto da

sua observação e do seu juízo sobre a cidade, segundo o narrador de *Memórias do Subsolo* “a mais abstrata e meditativa de todo o globo terrestre” (DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 68). Era justamente esse caráter planejado, abstrato, racionalizado da Capital que despertava a antipatia de Dostoiévski. Ortodoxo ferrenho e defensor das tradições genuinamente nacionais, considerava as reformas de Pedro culpadas por separar a inteligentsia do povo, e as rejeitava. Sendo assim, não poderia mesmo gostar da criação máxima do Tzar, sua Capital “premeditada”, anti-natural, europeizada, construída em estilo neo-clássico: “Para Dostoiévski, portanto, a fundação de Petersburgo foi um ato criminoso, gesto niilista, desafio inconsequente à natureza, às tradições, ao espírito e ao bem-estar do povo” (VOLKOV, 1997, p. 75). Atento observador das grandes avenidas e também dos subúrbios apinhados de alcoólatras e mendigos, Dostoiévski passou para seus romances a imagem da cidade com tudo que ela tinha de artificial e de miserável – “[...] atrás dos frontões do império abrem-se para o artista ruas aglomeradas e praças de comércio, com antros e tavernas, com prostitutas e moças afogadas. A cidade de Petersburgo é um dos temas centrais de Dostoiévski [...]” (GROSSMAN, 1967, p. 158). Pensando nos romances dos anos sessenta em diante, não podemos deixar de levar em consideração o fato de que após cerca de dez anos de exílio o escritor volta para uma Petersburgo então circundada por um anel de fábricas e açoitada ora por incêndios ora por enchentes, que vivia um “boom” de urbanização com a enxurrada de servos recém libertos que se instalavam nos subúrbios.

A Literatura Cabo-Verdiana, como se sabe, é essencialmente uma literatura do Espaço. Desde seus primórdios, a busca por identidade cultural que as manifestações literárias das ilhas expressavam esteve associada a questões relativas ao espaço, em geral negativas ou angustiantes – ser ou não ser África, ser ou não ser Portugal, o

dilema entre a Pátria portuguesa (que de certa forma tem a ver com a figura do pai opressor) e a Máttria ²⁴ cabo-verdiana. Na poesia e na prosa, as vertentes chamadas Evasão, inspirada na Pasárgada do brasileiro Manuel Bandeira, representadas principalmente por Manuel Lopes e Jorge Barbosa, e Anti-evasão, na qual se destaca o poeta Ovídio Martins (*Gritarei, berrarei, matarei: não vou para Pasárgada*). A insularidade, o mar – como a imensidão que isola do mundo ou o caminho que leva pra longe –, a diáspora gerada pela carência de recursos ²⁵, a seca, são os temas por excelência dessa literatura – constituindo esse último, como já citamos, o leitmotiv das letras cabo-verdianas pós-*Claridade*.

Famintos, onde a estiagem é protagonista, mostra um espaço que assim como a Petersburgo de Dostoiévski tem muito de hostilidade e um pouco de absurdo: as nuvens que despejam a chuva no mar, os gafanhotos de meio palmo de comprimento que tudo devoram. Seus personagens vagueiam por uma “terra retalhada onde a Estiagem fincara todas as raízes, retirando-lhe a vida”, sob um “céu estranho, amaldiçoado, de onde não vinha uma gota de água, fazia anos, e até parecia de propósito, engrossava as nuvens, ultimamente, para depois descarregá-las no mar, lá fora, onde nenhuma plantinha conseguia matar uma sede de água” (ROMANO, 1975, p. 125) É justamente essa rotina de esperança e desilusão, mantida ano após ano pelas nuvens de chuva que “circulavam a ilha como um colar de ilusões, traziam um ar húmido pela terra adentro, para finalmente deixarem que a água [...] caísse, esfervilhando, no mar” (p. 88), que, somada à fome e ao sol escaldante, inocula aos poucos uma espécie de loucura coletiva entre a população, que se sente enclausurada como que “de propósito”. Quando a chuva

²⁴ Termo cunhado por Manuel Ferreira.

²⁵ Atualmente há cerca de 500.000 cabo-verdianos no arquipélago, e 800.000 fora dele (500.000 só nos EUA).

finalmente cai, já no final do romance, é com extrema violência, o que acrescenta certa ironia:

Das montanhas sobranceiras as cascatas engrossavam-se, a vomitar água lamacenta, que, nos vales, arrastava tudo, demolindo paredes, invadindo sebes. Depois, as torrentes formaram um rio, galgaram os bardos das hortas, desenraizaram as plantações, a destroçar tudo que servisse de obstáculo (p. 292).

Há ainda cenas ao longo do livro em que o narrador refere-se ao Povoado em tom tétrico, usando de analogias que remetem à mortandade que grassava: “As casas morgadias, caiadas de branco, quando pinceladas pela claridade, e vistas de longe, davam a impressão de sepulcros num cemitério imenso” (p. 70).

Além dessas coincidências na caracterização do espaço e no seu uso como elemento que ocasiona, potencializa ou acelera desgraças, é possível levantar outros motivos comuns em *Gente Pobre* e *Famintos*, e um deles é a atmosfera de doença e de delírio em que se movem os personagens e que constitui peça essencial para o modo como a realidade é representada nesses romances. Os *Famintos*, como consequência da miséria, da fome e do abandono em que se encontram, vivem em meio a várias moléstias (a disenteria, a sífilis, as febres, a lepra que conhecem na “Costa d’África”, além dos piolhos e pulgas) que por vezes os deixam “sem figura de gente”. Essas doenças somadas ao isolamento e a carestia levam muitos ao delírio e à loucura, como é o caso da personagem Fina Candinha, cuja família outrora rica caíra em desgraça e que perdeu o filho não nascido em consequência de um espancamento, bem como o são as crianças que, no frio da madrugada ao relento, começam a entoar cantigas desconhecidas. Tanto as crianças quanto Fina Candinha, que é mulher e que não conta com a proteção de ninguém, representam o lado mais fraco na sociedade patriarcal de

então, e por isso mesmo estão entre os mais atingidos pelos efeitos da estiagem. No caso de Fina, órfã sem posses, tomadas pelo mesmo embusteiro que a engravidara e espancara, isso fica bem evidente – embora boa parte da população conheça a verdade, não há o que se possa fazer por não haver um “poderoso” que interceda pela louca. Entre os personagens que têm sua sanidade mental comprometida podemos citar também Mulato e os delírios de grandeza que nele passam a se desenvolver, “complicações sifilíticas”, e Zula, jovem negro que estudara na Europa e cuja revolta, engendrada por sua consciência político-social muito maior do que a da maioria, tornou impossível seu convívio cotidiano com os demais. Justamente por ser considerado louco, Zula é um dos únicos da Ilha que tem liberdade para falar o que pensa, o que usa a seu favor, já que “doido é criatura já mais perto da face de Deus”. No caso de *Gente Pobre*, observemos que do começo ao fim do romance Makar e Varvara estão doentes, o que dificulta a independência dessa última e acelera sua capitulação a Bíkov. Em situação ainda pior encontram-se o tuberculoso estudante Pokróvski e a família Gorchkov, que por sinal vai diminuindo ao longo do livro. Considerando as demais obras, é fato conhecido que o destino dos funcionários que protagonizam os romances imediatamente posteriores, como Goliádkin, Prokharitchin e Chumkov, é o delírio – como aliás também o é aquele do aristocrata Ordínov. Note-se ainda que todos os protagonistas de *Humilhados e Ofendidos*, assim como em certa medida o próprio Raskólnikov de *Crime e Castigo*, o Príncipe Míchkin de *O Idiota* e vários outros personagens de romances da fase madura do autor passam a maior parte do tempo com febre ou em meio a “crises nervosas” e “terrores místicos”: a febre e a loucura, bem como a tuberculose, a epilepsia e a varíola, são frequentes na Petersburgo retratada por Dostoiévski, povoada de transeuntes “macilentos”, de “faces encovadas” ou

“bexigosos” – o herói dostoievskiano por excelência é um sujeito pálido, que vaga em estado febril e meio delirante pelas ruas enlameadas da Capital.

A mesma fragilidade das crianças desamparadas salientada em *Famintos* nas cenas de horror envolvendo bebês e andarilhos órfãos é explorada por Dostoiévski, não apenas no sofrimento calado dos pequenos Gorchkov mas também em outras situações, como o relato de Diévuchkin sobre seu encontro com uma criança que esmolava, um menino que “era para ser bonitinho, se não fosse seu aspecto tão enfermizo e mirrado”. Ao ler o bilhete portado pelo pequeno indigente e assinado por sua mãe que pedia dinheiro, o protagonista revolta-se não apenas com as “mães desnaturadas que não cuidam dos filhos e os mandam para a rua seminus” mas também com os cruéis transeuntes que já não se comovem com tais cenas, combinação que perpetua e vulgariza a miséria:

E o que há de aprender o pobre menino com um bilhete desses? Só hão de endurecer-lhe o coração; fica só andando, correndo, pedindo. [...] a morte já paira sobre ele em algum canto fedorento, sem saída, sem socorro – e aí está toda a sua vida! Há vidas que são assim mesmo! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 137)

Essa indiferença dos passantes frente às crianças que tiritam de frio pelas ruas, próxima daquela que a senhoria e os inquilinos – à exceção de Diévuchkin – manifestam pela família Gorchkov, lembra-nos, ainda que em menor grau, o ambiente de embrutecimento da Ilha-Sem-Nome: “O povo estava cego. A fome matara os sentimentos. Enlouquecida, aquilo não era mais gente, para ser então uma coisa triste, a dois passos de uma demência coletiva.” (ROMANO, 1975, p. 232).

O desamparo de mulheres jovens e desprovidas tanto de meios estáveis de sobrevivência quanto de “protetores”, representado por Luís Romano nas desventuras

das “mocratas” e de Fina Candinha, constitui igualmente tema de destaque em *Gente Pobre*. Tanto que Varvara Alieksiêievna e Rosenda, principais figuras femininas de um e de outro romance, têm bastante em comum: ambas são órfãs que perdem a situação de relativo conforto em que viviam, ambas procuram obstinadamente sobreviver com dignidade por meio do próprio trabalho, resistindo ao assédio e ao suborno de homens socialmente melhor colocados, e ambas acabam por não encontrar outra saída que não a venda – de uma forma ou de outra – dos próprios corpos.

Outro motivo recorrente – muito embora o tratamento a ele dado por Romano seja muito mais direto e “didático” do que aquele de Dostoiévski, constituindo-se mais claramente como uma censura – é o fatalismo mórbido de alguns personagens, sua aceitação passiva do destino, tema posto em discussão através dos *Famintos* como Mateus e Rufino, que preferem morrer à míngua a desafiar a ordem vigente, e, numa certa medida em personagens como Diévuchkin, que considera a hierarquia essencial e natural: “[...] qualquer condição que caiba ao homem é destinada pelo Todo Poderoso. A um foi determinado usar dragonas de general, a outro, servir como conselheiro titular, a este a mandar, àquele a obedecer, submisso e amedrontado” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 92). Além de condenar o “livre-pensamento” ele submete-se à mais profunda miséria para fazer agrados a sua protegida e no fim das contas ainda lhe serve de garoto de recados, indo ele mesmo fazer as encomendas necessárias para o casamento dela – afinal o medo e a submissão, como já vimos, são inerentes não só à personalidade de Makar Alieksiêievitch mas também às dos protagonistas que o sucederam. Diametralmente oposta a essa passividade é a ganância desenfreada dos insensíveis “negociantes desonestos” da São Petersburgo dostoiévskiana e dos “santos de carne” da Ilha-Sem-Nome, imortalizada no “roupão sebento” com que Márkov recebia os pobres-

diabos que o procuravam e nos “livros grossos, sebentos”, em que o Sr. Joãozinho anotava os empréstimos feitos aos camponeses e calculava os juros. É interessante ressaltar que a agiotagem e a extorsão, assim como a penhora e venda de bens como medida desesperada, fazem parte do universo de ambos os autores.

Considerando esses pontos de contato entre as obras em questão e certas coincidências na visão “humanista” de seus autores, talvez não seja exagero dizer que, apesar de suas profundas e naturais diferenças, *Gente Pobre* e *Famintos* têm em essência a mesma orientação e como principal objetivo o retrato do mesmo fenômeno: a miséria moral que resulta da miséria material, o definhamento forçado do indivíduo e a mutilação da sua personalidade, quando inserido num meio completamente adverso. Essa atrofia revela-se na submissão imanente que caracteriza Diévuchkin, nas deformações psíquicas sofridas pelos funcionários agonizados que povoam as histórias que Dostoiévski escreveu logo depois, no silêncio antinatural da família Gorchkov, na frieza dos transeuntes petersburgenses, na demência coletiva que ronda os famintos da Ilha-Sem-Nome já indiferentes ao padecimento do próximo, na insensibilidade dos trabalhadores dos caminhos-de-Estado que, morto um companheiro, tiram-lhe as roupas que ainda prestam antes mesmo que o corpo esfrie. Não obstante o fato de que em Romano esse embrutecimento seja geralmente representado num plano mais coletivo, evocando em vários momentos a imagem de multidões esfaimadas e semienlouquecidas enquanto Dostoiévski costuma focalizar o indivíduo e a luta desesperada deste pela manutenção do seu ego, pode-se dizer que os efeitos da miséria retratados por ambos são mais ou menos os mesmos, e tanto em um como no outro percebemos como principal motivação a simpatia pelo mais fraco.

4. Considerações sobre a Forma

Como já foi mencionado, um dos principais traços distintivos dos escritores naturalistas, além de sua predileção pelas classes sociais mais baixas e pelos tipos criminais ou patológicos, é a “dissecação” do real, um olhar “de médico” que pretende explicar o indivíduo pela hereditariedade e sobretudo pelo meio em que vive – daí a importância de descrever esse meio e os traços exteriores do indivíduo. Essa abordagem determinista visa à explicação do “homem natural” por leis físico-químicas, ou seja, em certa medida visa a explicar o homem enquanto animal. Dostoiévski, preocupado com “o homem no homem”, com a luta do indivíduo para manter a dignidade e aquilo que ele tem de só dele mesmo em meio à miséria, talvez por isso mesmo não prime pelas descrições, indo na contramão do Naturalismo. Otto Maria Carpeaux diz (1951, p. 22) que “Não há propriamente descrições na obra de Dostoiévski, nem de personagens nem de paisagens”, e o próprio Dostoiévski (1921 apud GROSSMAN, 1967, p. 78) previne:

Eu não descrevo cidades, ambientes, costumes, pessoas, empregos, as relações [...] da vida provinciana e particular de nossa cidade. [...] também eu não poderia deixar de abordar às vezes o lado puramente cotidiano de nossas vidas, mas previno que hei de fazê-lo unicamente na medida em que isto for ditado pela necessidade mais inadiável. E não me dedicarei à arte descritiva de nossos costumes contemporâneos.

Na definição de Leonid Grossman (1967, p. 107), Dostoiévski “fazia com que suas personagens passassem [...] ‘das realidades às generalizações filosóficas’, elevando o realismo ‘até ao símbolo animado e profundamente pensado’ [...] Eram personagens-símbolos”. Esse conceito de “personagens-símbolos” parece-nos bem adequado, pois a grande força dos romances dostoiévskianos está na discussão de ideias. Seus

personagens são muitas vezes obcecados por uma ideia ou teoria, vivem por e para essa teoria, tornando-se verdadeiras “ideias personificadas”, muito embora às vezes a teoria pela qual vivem não sobreviva à sua aplicação na vida, a exemplo do que acontece com Raskólnikov em *Crime e Castigo*. Nesses porta-vozes de ideias é muito mais importante a descrição dos “movimentos da alma”, em detrimento dos aspectos exteriores. É conhecida a admiração de Dostoiévski por Victor Hugo, fato ao qual já aludimos, e a profunda influência exercida pelos romances desse último, especialmente *Os Miseráveis* e *O Último Dia de um Condenado à Morte*, sobre o escritor russo. Grossman considera *Os Miseráveis* obra pioneira numa “nova fórmula romanesca”, que define (1967, p. 104) da seguinte forma:

Tentando resolvê-los [os problemas de ordem moral e política] na base de sua doutrina utópica sobre a luta, no mundo, dos princípios do bem e do mal, Vítor Hugo procura encarnar essas categorias morais na figura de suas personagens mais importantes. Daí as discussões filosóficas e outras digressões publicísticas de seu romance, que iluminam de lados opostos problemas cardeais da sociologia e da moral.

Mesmo atribuindo esse pioneirismo a Hugo, talvez seja justo dizer que Dostoiévski no mínimo extrapola essa fórmula, aprendida ou não com o romancista francês, e leva o conceito de protagonistas como categorias morais encarnadas a um novo nível – nível no qual a descrição exterior, abundante n’*Os Miseráveis*, torna-se desnecessária. O fato é que nos romances dostoiévskianos as “ideias” têm tamanha importância que é como se elas mesmas, à moda da cidade de São Petersburgo conforme a representa o escritor, tivessem status de personagens – não é à toa que Melchior de Vogüé, o grande divulgador do romance russo no Ocidente, impressiona-se (1949, p. 210): “A força que impele esse homem [Raskólnikov] é posta em relevo com tal plasticidade que a vemos como um ator vivo do drama, como a fatalidade nas tragédias gregas antigas;”.

Contudo, a descrição da qual Dostoiévski abre mão é um procedimento de verossimilhança, e de fato a profusão de detalhes do Naturalismo trabalha nesse sentido: daí a antipatia de alguns para com a obra de Dostoiévski. Assim, o mesmo Melchior de Vogüé que exalta a plasticidade assumida pelas ideias no mundo dostoiévskiano acaba, mais à frente, por reconhecer nesse procedimento certo exagero: “[...] os trechos demasiado longos tornam-se intoleráveis, a ação não é mais do que uma tessitura complacente, prestando-se a todas as teorias do autor [...]” (1949, p. 214). Grossman relata (1967, p. 102) que N. A. Dobroliúbov classificara *Humilhados e Ofendidos* como “abaixo da crítica estética”, ao que o próprio autor teria reconhecido que nesse romance há “livros ambulantes em lugar de pessoas”. A obra em questão, diga-se de passagem, foi o primeiro trabalho de Dostoiévski a aparecer traduzido na França, e pelo que escrevia Vogüé (1949, p. 205) ainda na década de 1880, também lá essa narrativa fortemente autobiográfica não fora muito bem recebida:

não sei se estará mal apresentada ou se o nosso coração será mais egoísta, mas dificilmente a aceitamos e ela não se prolonga senão com algum ridículo. A exposição muito lenta e a ação dramática dupla chocam todos os nossos hábitos de composição; no momento em que nos interessamos pela intriga, surge outra, em segundo plano, distinta, mas parecendo copiada da primeira. [...] É muita finura para o público.

Essa depreciação foi manifestada não apenas por contemporâneos do autor mas também por intelectuais do século XX como Vladímir Nabókov, morto em 1977, para quem o mundo dos romances dostoiévskianos não consegue ser plausível para um leitor minimamente atento e para quem, de uma forma geral, “Dostoiévski não é um grande escritor, e sim um bem medíocre” (2010, p. 76). Nabókov chama a atenção para a ausência de descrições objetivas dos personagens, o que faria esses romances inverossímeis e mal acabados:

Se examinarmos atentamente qualquer uma de suas obras, [...] veremos que o pano de fundo natural e todas as coisas relevantes para a percepção dos sentidos quase não existem. O plano existente é o plano das ideias, um plano moral. O clima não existe em seu mundo, assim como não importa muito com as pessoas se vestem. [...] Após descrever a aparência de uma personagem, ele usa o mecanismo ultrapassado de não mais se referir à sua aparência física nas cenas em que a personagem está envolvida (2010, p. 86).

Apesar de abrir mão dessas descrições exteriores, Dostoiévski considerava-se um realista por excelência, um realista “no sentido mais elevado”, e seu compromisso era com a verdade. Acontece que para ele essa verdade não pode ser apreendida das descrições de homens e objetos, ela é muito mais difícil de se sondar, e por isso seu objetivo enquanto artista não era reproduzir a “fachada” das coisas (parafraseando T. Adorno). É bastante ilustrativa a esse respeito a seguinte afirmação do autor em uma de suas cartas (1928 apud GROSSMAN, 1967, p. 62): “[...] aquilo que a maioria chama de fantástico e excepcional constitui às vezes pra mim a própria essência do real”. A realidade como a vê Dostoiévski não é só a lógica – o “dois e dois são quatro” contra o qual se insurge o paradoxalista de *Memórias do Subsolo* – e a aparência das coisas, ela tem muito de absurdo, de fantástico, de inexplicável, de forma que o romancista pode e deve se valer de todos os recursos estilísticos possíveis se quiser mostrar o cerne dos homens e de suas relações, se quiser chegar mais perto da verdade.

No que diz respeito à pouca descrição, Luís Romano chega a ser até mais radical do que Dostoiévski. Para Helena Riausova (1983, p. 15), a própria brutalidade do tema de seu romance-denúncia estimula a ênfase na sucessão dos acontecimentos,

excluindo a possibilidade de uma descrição tranquila e desapaixonada, [e] condiciona o impulso e a tensão do desenvolvimento da acção. Romano recria dinâmicos “pedaços de vida”. Em Romano, como nos neo-realistas portugueses, o acontecimento é o conteúdo principal. Ele prefere a acção à descrição.

Em *Famintos* praticamente não há dados objetivos sobre a aparência de personagem algum, mesmo os protagonistas – sobre Campina descobrimos com muito custo que é negro, forte “como um penedo” e tem a barba cerrada; sobre Estudante, que usa o chapéu meio de lado; a respeito da aparência de Paulino, fica-se sabendo que tinha “braços grossos de atleta”, braços “como barras de ferro”, que deram lugar a “fibras dos músculos que lhe pendiam dos ossos”. A extrema carência que há na Ilha, essa ausência quase total de recursos, parece refletir-se na forma do romance, e até o nome da maioria dos personagens principais acaba sendo o “rótulo” do que são: Estudante, Crioulo, Comerciante, Apontador, Doutor, Mulato. A respeito desse último, note-se que em Cabo Verde, diferentemente do que aconteceu em outras colônias portuguesas, desde muito cedo surgiu uma burguesia essencialmente mulata, nativa, composta pelos filhos dos colonos com as negras trazidas da costa, que teve acesso vertical aos cargos de comando e ao poder econômico, às vezes por mérito e às vezes por herança – fato que talvez explique a escolha do nome desse despótico personagem. Talvez valha a pena lembrar que, ainda que sem muito destaque, são feitas menções a um violento policial chamado Patrício, responsável pela manutenção da ordem durante a distribuição de comida organizada pelo Governo. Pode ser que o nome dado por Romano a esse oficial que chicoteia seus conterrâneos ao menor sinal de indisciplina, “batendo sem dor de ver criatura na pobreza” (ROMANO, 1975, p. 59), seja uma referência velada à falta de colaboração entre os ilhéus em sua própria terra embora formem no exterior colônia das mais solidárias, paradoxo já aludido pelo autor em outros momentos – nesse caso,

funcionando como mais uma alegoria de como a fome “mata os sentimentos”. O mesmo procedimento é realizado com os lugares: Santo Antão, onde se passa a maior parte do romance, torna-se a Ilha-Sem-nome. Em outros momentos a ação acontece na Ilha-da-Cidade – São Vicente – e na Costa d’África – São Tomé e Príncipe –, e há também referências à Terra-Longe, Portugal, onde os filhos dos ricos iam estudar, e à Ilha-do-Salitre, muito provavelmente a ilha de Sal, no norte do arquipélago. No mundo criado por Romano nada parece ter nome próprio e tudo é reduzido a seu estado mais bruto: a estrutura do romance é contaminada pelo seu “conteúdo”, a carência e a aridez. Dessa forma, a ausência quase total de descrições que é um traço comum a Romano e Dostoiévski talvez sirva a propósitos diferentes em cada um: no primeiro reflete a miséria que serve de tema, no segundo é um recurso para priorizar o interior do personagem. Não obstante, se admitirmos que os nomes-rótulos de Luís Romano pretendem revelar características psicológicas de seus personagens, podemos vê-los como sucessores em linha reta de “Diévuchkin”, “Bíkov” e “Dobrosiólova”, entre outros – não sem ironia, Nabókov afirma que “Dostoiévski segue a tendência da comédia do século dezoito de dar nomes descritivos às pessoas” (2010, p. 109).

A linguagem é sem dúvida outro fator que sempre gerou bastante polêmica sobre o fato de Dostoiévski “escrever mal”. Em fins do século XIX, quando o Ocidente, por via da França, descobriu o romance russo como opção ao Naturalismo que então se esgotava, houve grande estranhamento em relação à linguagem em que esses livros eram escritos. Mesmo Melchior de Vogüé, em sua postura bastante entusiástica em relação à Literatura Russa, enxergava nela certo exotismo:

Vêem eles [os autores russos] as coisas e as figuras à luz cinzenta do despontar do dia; as linhas imprecisas se esbatem num tom confuso e nebuloso; [...] E a língua, sobretudo

essa língua popular, empregada de bom grado por Dostoiewski, presta-se maravilhosamente a tais efeitos pela sua indeterminação e fluidez (1949, p. 196).

A língua literária russa, mais jovem e menos desenvolvida do que as ocidentais – mesmo porque o francês havia se tornado, a partir das reformas petrinas, a língua de maior prestígio entre os russos da aristocracia –, soava para os europeus como uma língua bárbara. Criou-se o mito de que os russos tinham a “ideia” mas não dominavam a “forma”, defeito que os franceses tentaram contornar com traduções que embora deturpassem por completo a obra, tornavam-na mais bem acabada. No caso de Dostoiévski essa linguagem sem belezas é ainda mais acentuada, o que talvez se explique parcialmente pela necessidade do escritor, que se dizia um “proletário” (ao contrário de Tolstói, que dispunha do tempo que precisasse, ou de Turguêniev, que recebia até quatro vezes mais do que Dostoiévski por folha escrita), de entregar os textos para publicação em prazos mais curtos do que gostaria, sem a possibilidade de maiores revisões. Essa “pressa” pode ter contribuído como fator secundário, mas parece haver um “desleixo” intencional: as famosas repetições, o excesso de partículas expletivas. Essas repetições causavam estranhamento aos próprios russos e valeram ao escritor críticas bastante depreciativas da parte de literatos como Konstantin Aksákov, crítico e escritor eslavófilo, o próprio Bielínski, que considerava um gênio o autor de *Gente Pobre* e para quem *O Duplo*, em parte devido a essa linguagem repetitiva, foi uma grande decepção, e muito depois Nabókov, que afirma (2010, p. 104) que “A repetição de palavras e frases, o tom obsessivo, a banalidade irrestrita de cada palavra, a eloquência vulgar e barata, marcam o estilo de Dostoiévski”. O fato é que o uso desse tipo de linguagem revela-se um recurso dos narradores dostoiévskianos – no caso, aqueles em terceira pessoa – para reproduzir a linguagem que é própria do personagem e também o que ele sente: como esse personagem está geralmente numa situação de

crise, ou de limiar, costuma haver uma profusão meio caótica de sentimentos e impressões, representada por essas repetições excessivas e por uma pontuação não usual. Aqui é interessante observar que o narrador dostoiievskiano costuma seguir o personagem muito de perto, recurso já esboçado na história do Senhor Goliádkin, de forma a ter sua onisciência limitada pela consciência que o personagem tem do mundo e de si mesmo – em verdade, mesmo os trejeitos verbais típicos do universo e da classe social a que pertence o herói acabam por “contaminar” a narrativa. No dizer de Joseph Frank (1999, p. 396),

O Duplo é narrado por um observador externo que aos poucos se identifica com a consciência de Goliádkin e conduz a narrativa segundo o modo de falar do personagem. Assim, sua construção verbal contém uma grande mistura de frases feitas, clichês, lemas, frases rituais de polidez e exclamações sem sentido [...].

Note-se ainda que em Dostoiévski costuma haver poucos *flashbacks*, embora seus personagens caiam vez ou outra em digressões “filosóficas” – os fatos narrados dão-se geralmente num período curto de tempo – o momento de crise –, e o narrador parece segui-los como uma câmera de cinema, inclusive mesclando por vezes verbos no passado e no presente. Sobre esse procedimento de se colar ao herói, dando ênfase à ação e à interação entre os personagens e deixando de lado descrições longas e eventuais “explicações” – fato ao menos em parte ensejado, como em Romano, pela própria natureza desesperadora da crise narrada – já o narrador de *Coração Frágil* ironicamente esclarece:

Também seria natural que eu explicasse com exatidão a idade, hierarquia e profissão das pessoas em questão. Como, porém a maior parte dos escritores começam por uma introdução desse gênero, preferi iniciar logo a minha história pela ação [...] só para não

incorrer na falta de gosto de que alguns enfermam, ou como hão de afirmar alguns, por um prurido de originalidade e fantasia.

De modo que dou por terminada aqui a minha introdução e vou entrar diretamente no assunto. (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 527)

Conforme aponta Mikhail Bakhtin em seu célebre estudo *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a grande inovação que Dostoiévski trouxe para o romance consiste na chamada “polifonia”. O romance polifônico, em oposição ao romance europeu tradicional que Bakhtin denomina “monológico”, é aquele em que os heróis são como que independentes do autor, porta-vozes do próprio discurso. Nessa nova forma de narrativa cada um dos personagens principais tem sua própria voz e “competência ideológica”, participa do diálogo com as outras vozes em pé de igualdade. Essas “pessoas livres” “não são objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 5) – é como se o personagem se revelasse ao leitor por si mesmo, através de seu discurso. A voz do autor, dessa forma, não é o pano de fundo que dá o tom da narrativa, nem se configura como o ponto de vista dominante, que ao fim e ao cabo revelar-se-ia superior aos demais: ela soa ao lado das outras vozes, que são plenas de valor (“plenivalentes”) e a ela não se subordinam. Observemos aqui que a tensão característica dos aflitivos diálogos que ocupam boa parte dos romances dostoiévskianos, que por vezes consistem em obras notavelmente extensas, resulta em larga medida da capacidade revelada por um personagem, e entrevista pelo leitor, de entender as nuances da “voz” de um outro, com quem eventualmente compartilha algum tipo de suspeita ou segredo: ou seja, de perceber as alusões, as meias-palavras, os não ditos, que esses “outro” deixa transparecer. Em carta destinada a seu irmão Mikhail Mikhailovitch sobre a recepção de

Gente Pobre, o próprio Dostoiévski expõe a novidade de seu método: “Eles se acostumaram a ver em tudo a cara do criador; no entanto, a minha eu não mostrei. Eles não conseguem perceber que é Diévuchkin quem fala, e não eu” (apud BIANCHI, 2001, p. 93).

O caminho que Dostoiévski encontrou para dar plena voz aos seus personagens, em sua obra de estreia, foi a forma epistolar: a troca de cartas e o diário de Varvara constituem a armação engendrada pelo autor para que os personagens exponham sua tomada de consciência de si mesmos através de sua própria linguagem – como “é Diévuchkin quem fala”, as repetições enfadonhas, a “falta de estilo” e os jargões de repartição que podem causar estranhamento revelam-se absolutamente necessários, para efeito de verossimilhança. Em obras posteriores nas quais a opção foi pela terceira pessoa, foi necessário o narrador “contaminado” pelo modo de falar do protagonista e cuja onisciência é limitada pelo ponto de vista deste, ou seja, que no final das contas não fala *do* personagem, mas *pelo* personagem. N’*O Duplo* já é possível observar essa limitação, em trechos como “Lembra-se então – não se sabe por que – do antigo vizir turco Marsimir e da bela condessa Luísa, cuja história lera há muito tempo”, ou “É evidente que o senhor Goliádkin começa a se sentir mais adaptado à situação” (DOSTOIÉVSKI, 1995, pp. 307 e 310, respectivamente). Esse conto, já o dissemos, não obteve o sucesso esperado nem entre a crítica e nem entre o público, e boa parte da produção literária apresentada na década de 1840 pelo jovem escritor, de quem se esperava muito depois da grande repercussão de *Gente Pobre*, teve fortuna semelhante. Talvez isso advenha, ao menos parcialmente, da obsessão de Dostoiévski pela contramão da estética, pelas constantes tentativas de revigorar formas consideradas

ultrapassadas – na interpretação que propõe do romance inacabado *Niétotchka Niezvânova*, Joseph Frank faz algumas observações (1999, p. 447) nesse sentido:

O livro deveria ser a autobiografia romanceada de uma artista venerada pelos escritores nos anos 30, e, ao escolher como modelo esse gênero ultrapassado, Dostoiévski seguiu o mesmo impulso estilístico que o conduziu ao romance epistolar sentimental em *Pobre Gente*, ao recurso técnico do Doppelgänger em *O Duplo* e às histórias folclóricas românticas em *A Dona da Casa* [*A Senhoria*]. Em cada um desses casos, ele partiu de uma forma ultrapassada e procurou revitalizá-la, conferindo-lhe um significado contemporâneo.

Leonid Grossman atribui o fracasso de *Humilhados e Ofendidos*, romance publicado em 1861 que recupera a temática “social-sentimental” de *Gente Pobre*, a esse mesmo fator, ao dizer que “O romance-folhetim de 1840 parecia aos publicistas de 1860 uma forma ultrapassada e defunta” (GROSSMAN, 1967, p. 102).

Manuel Ferreira, um dos maiores críticos da Literatura Cabo-Verdiana, faz algumas ressalvas a respeito da qualidade de *Famintos* enquanto obra artística por conta de “um certo verbalismo na fala dos personagens, funcionando como interferências longas do narrador”, que em seu ponto de vista “prejudica o equilíbrio da estrutura romanesca, cuja verossimilhança ou autenticidade terá sido prejudicada” (1977, p. 68). Talvez Ferreira tivesse em vista principalmente o personagem Estudante com seus longos discursos e explicações, porta-voz de Romano em sua ânsia – que podemos dizer mais didática do que estética – de conscientizar o colonizado. Essas críticas fazem lembrar, novamente, os supostos defeitos que levaram Vladímir Nabókov a trabalhar no sentido de “tirar do pedestal” o autor de *Gente Pobre*. Para ele, “Dostoiévski às vezes chega muito próximo de perigosamente afundar no tagarelismo e na besteira vulgar”, e

há em todos os escritos dostoiévskianos “uma avalanche de palavras com repetições sem fim, cercadas de murmúrios, uma verborragia que choca o leitor” (2010, pp. 120 e 122, respectivamente) – no fundo toda essa depreciação parece ter a mesma raiz daquela manifestada pelos críticos de Luís Romano, pois provém do fato de Nabókov considerar os romances de Dostoiévski didáticos demais: ele o enquadra entre os “autores que têm uma mensagem a passar a todos os homens”, nos quais usualmente “a arte do escritor perde para seu objetivo” (p. 104). Outro importante estudioso das literaturas africanas, Pires Laranjeira, faz observações dignas de nota sobre a linguagem de *Famintos*, a ele referindo-se como “escrito numa linguagem perceptível a qualquer leitor, sem preciosismos barroquizantes ou nefelibatas”, ou ainda “alheio às exigências da evolução literária” (1995, p. 216). Russel Hamilton fala de “defeitos técnicos” e “falta de organicidade” (1984, p. 170) e José Luís Hopffer Almada, em ensaio presente na antologia *Cabo Verde, Insularidade e Literatura*, organizada por Manuel Veiga, faz comentários na mesma linha, colocando em xeque o valor literário do romance ao falar em “nítidas deficiências no que tange à sua conformação literária” (1998, p. 169). Esses “defeitos” levantados pela crítica, porém, talvez mostrem a intenção do autor de, assim como Dostoiévski, deixar o personagem falar por si mesmo - e não de “interferir” em sua fala –, o que só confirmaria a crueza do romance e seu caráter extremamente realista. Como se sabe, Luís Romano foi um obstinado defensor da cultura genuinamente popular de Cabo Verde, e isso se manifesta na tentativa de reproduzir, não só nas falas dos personagens, mas no próprio narrador, uma linguagem próxima da do povo: “a sociedade tem o direito de exigir do Escritor uma linguagem escrita que deverá ser compreendida por toda a gente” (ROMANO, 1982, p. 35). Ainda que o romance tenha sido escrito em português, ao contrário do que acontece em publicações posteriores como os contos e poemas reunidos em *Negrume (Lzimparin)*, trata-se de um

português um tanto “subversivo”, onde se entrevê o falar de Santo Antão – o próprio Manuel Ferreira observa (1977, p. 68) que em *Famintos* “evidencia-se o largo recurso ao léxico crioulo, inesgotável em Luís Romano”. Note-se ainda que o romance em questão é “emoldurado” por poemas que fazem as vezes de prólogo e epílogo, e há outros trechos em verso em momentos cruciais da história. A inserção de poemas em pontos-chave de textos narrativos em prosa, procedimento um tanto inusitado, ao menos para o leitor dito “ocidental”, talvez remeta a narrativas orais da tradição popular, como bem observa Helena Riausova (1983, p. 7): “Semelhante sincretismo, pouco característico da literatura de expressão portuguesa das Ilhas de Cabo Verde, revela a proximidade de Romano com a tradição narrativa folclórica”.

Se colocarmos lado a lado o pouco apreço pela descrição repercutido tanto nos “livros encarnados” que povoam os romances dostoiévskianos como nos heróis reduzidos ao essencial de Romano, a narrativa galopante e focada na sucessão veloz de acontecimentos mas que cede lugar às digressões filosóficas e à “tagarelice” de um e às intervenções “verbalistas” de outro, e a linguagem livre de floreios, de cunho coloquial e entremeada por construções e clichês característicos das classes sociais retratadas, veremos que todos esses “defeitos” estruturais conspiram para uma forma romanesca na qual o foco está na discussão e na divulgação de ideias, o que reflete o objetivo de intervenção social comum aos dois romancistas – e por outro lado evidenciam a busca por uma representação da verdade como ela realmente é, ainda que para isso seja necessário deixar de lado certos procedimentos usuais de verossimilhança. Além disso, tanto o português subversivo e quase híbrido do qual se valem os personagens de *Famintos* como a polifonia orquestrada por Dostoiévski podem ser interpretados como estratégias para permitir que os oprimidos cujas histórias são narradas falem com sua

própria voz, de forma que a linguagem “mal acabada” e às vezes estranha que se manifesta em ambos os autores – e pela qual, como vimos, os dois foram bastante comentados – talvez seja uma das principais chaves para se entender a intenção artística que lhes é comum. Observemos ainda que a divisão de *Famintos* em “quadros” quase independentes focalizando ora um, ora outro personagem, acaba tendo efeito parecido com o narrador dostoiévskiano “colado” ao herói, que narra os fatos como que em tempo real e só sabe o que o próprio herói sabe: anula-se o distanciamento, anula-se a superioridade hierárquica do narrador. O “outro”, mesmo o miserável, mostra-se por si mesmo, é visto como igual. Um olhar vindo de cima, como o dos narradores de Gógol, como o dos narradores do Naturalismo, acabaria por implicar logo de partida certa humilhação – mas tanto para Dostoiévski como para Luís Romano o bem maior é o homem, com seu próprio pensamento e sua própria linguagem.

5. Conclusões

5.1. As obrigações do intelectual e o “Telurismo”

Considerando as enormes diferenças no que respeita ao contexto sócio-político e cultural da Rússia autocrata do século XIX e aquele do Cabo Verde colônia de meados do século XX, bem como a discrepância de proporções entre a vasta e influente obra de Fiódor Dostoiévski e a relativamente modesta produção literária de Luís Romano, são notáveis os pontos de contato entre *Gente Pobre* e *Famintos*, obras que assinalam a estreia na Literatura de dois jovens idealistas, ambos engenheiros de profissão, ambos impulsionados em grande medida pela profunda desigualdade social que imperava em seus países – desigualdade que nos dois casos explodiu em Revolução, algumas décadas depois.

O compromisso dos escritores em pauta com a fermentação político-intelectual que os envolvia, bem como sua inclinação pelo retrato sério do lado mais feio de suas sociedades e dos seres humanos que lá definhavam, é bastante claro. Em *Gente Pobre*, esse pendor já evidente na escolha do título e na posição social dos protagonistas revela-se ainda na intensa interlocução com seus principais predecessores russos na representação da pobreza, Púchkin e Gógol – e a visão do autor transparece através das reações de Diévuchkin frente à descrição de seus semelhantes pela Literatura. Observando *Humilhados e Ofendidos*, considerado “o romance que inclui mais elementos autobiográficos transfigurados” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 29) deixado por Dostoiévski, e seu narrador em primeira pessoa – o que reforça o tom de

“confissão” –, é possível levantar algumas referências explícitas aos percalços do ofício do escritor e à postura que dele se esperava em relação à miséria. A exemplo de seu criador, o jovem romancista Ivan Pietróvitch é sujeito a certos “terrores místicos” e se vê obrigado a trabalhar arduamente, por vezes dia e noite, para entregar seus manuscritos ao editor que, como Kraiévski,²⁶ o mantém cativo mediante a concessão de adiantamentos. Apesar do endividamento e a escrita exaustiva terem sido fatos constantes por praticamente toda a vida de Dostoiévski, e muito embora seja possível observar certo paralelo entre a relação abnegada de Ivan Pietróvitch e Natália Ikhamiênieva e aquela do escritor e sua primeira esposa (com quem se casara em 1857), percebe-se que a maioria dos traços autobiográficos remete aos anos quarenta. Os pais adotivos do narrador, apesar de bastante comovidos com a estreia literária do rapaz (o romance cujo enredo é aquele de *Gente Pobre*), previnem-no de que por mais que em alguns casos o escritor consiga dinheiro e prestígio – e como exemplo, mencionam Gógol –, no mais das vezes “a Musa se encolhe nas águas-furtadas, morta de fome” (DOSTOIÉVSKI, 1951, p. 65). A tendência, encabeçada por Bielínski, que impelia a Literatura da época no sentido de trocar temas elevados e personagens extraordinários pela “vida real”, é diretamente referida: “É verdade que vocês agora só pintam misérias, capotes rotos, inspetores de polícia, oficiais violentos, empregadinhos”, diz a Ivan o aristocrático Príncipe Valkóvski (p. 320). Já em *Gente Pobre* era possível ver,

²⁶ A. A. Kraiévski, editor dos *Anais da Pátria*, de quem Dostoiévski recebia, na década de 1840, por trabalhos ainda não escritos. Sabe-se que a migração do círculo de Bielínski dos *Anais* para *O Contemporâneo*, cuja direção fora assumida em 1846 por Nekrássov, deixou o escritor em situação difícil: endividado com Kraiévski ele não pôde seguir seus companheiros da Escola Natural, o que teria acelerado o já crescente desgaste de suas relações com Bielínski. J. Frank afirma (1999, p. 24) que nesse ano Dostoiévski, que já sofria bastante para cumprir os prazos do editor, “se sentiu cada vez mais desanimado por ter de produzir por encomenda para Kraiévski, e sonhava poder escrever em paz e por prazer [...]”. Talvez seja interessante notar que o próprio *Humilhados e Ofendidos* foi escrito a toque de caixa para sua publicação em forma de folhetim: B. Schnaiderman faz referência (1983, p. 29) a um artigo em que “o escritor Apolon Grigóriev dizia que a redação de *Vrêmia* não devia ‘fustigar, como um cavalo de posta, os altos dons de Dostoiévski, mas cuidar dele, poupá-lo e frear sua atividade folhetinesca’”.

explicitamente levantada, a polêmica sobre o retrato da miséria – bastaria para isso observarmos a epígrafe escolhida pelo autor, retirada de um conto de V. F. Odóievski escrito em 1839: “Oh, estou farto desses contadores de história! Em vez de escrever alguma coisa útil, agradável, prazerosa, mas não, revolvem todos os podres da terra!... Pois eu os proibiria de escrever!”. Mais do que isso, Dostoiévski deixa clara, através de Diévuchkin, sua inclinação a uma abordagem que retoma o sentimentalismo e que se poderia dizer mais puchkiniana do que gogoliana do tema – mais “trágica”, ou mais “séria”, do que aquela de *O Capote*. Já foi dito que “Os procedimentos gogolianos, com sua ênfase no grotesco, teriam sido insuficientes e foi Dostoiévski quem percebeu que novos meios estilísticos eram necessários” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 24) – em certa medida, parte desses novos meios é pura retomada do velho sentimentalismo, do qual Dostoiévski talvez nunca tenha aberto mão por completo. Makar Alieksiêievitch recebe um exemplar das *Novelas do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin* e, ao ler *O Chefe da Estação*, extasia-se com a simplicidade e a “verdade” com que a obra foi escrita: “[...] isso é natural! Isso é real! Eu mesmo vi isso – eu mesmo convivo com isso tudo;” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 88). Na triste figura de Samson Vírin ele reconhece seu amigo Gorchkov, “E, além disso, quantos Samson Vírins não andam entre nós mesmos, e todos igualmente uns pobres-diabos amorosos? [...] Por pouco não chorei, minha filha [...]”. Sua reação ao ler *O Capote*, no entanto, é diametralmente oposta. Makar indigna-se com o tratamento dado ao protagonista, o que revela as intenções do próprio Dostoiévski e sua busca por “novos meios”, que obtivessem mais sucesso na reabilitação do “homem pequeno” do que aqueles de Gógol – segundo Fátima Bianchi, a tradutora de *Gente Pobre*, “nem mesmo o Capote, de Gógol, havia conseguido vencer a torrente de zombaria sobre os funcionários pobres, que na época eram quase um terço da população. Ao contrário, parece ter aumentado a atratividade do tema” (2009, p.

179). Diévuchkin sente-se exposto e ridicularizado naquela obra, considerando-a, na posição de modesto amanuense, uma ofensa pessoal: “[...] de tudo lhe armam uma pasquinada, e eis que toda a sua vida civil e familiar anda pela literatura, tudo impresso, lido, ridicularizado, bisbilhotado!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 95). O ódio do protagonista contra a invasão da vida do pobre pela literatura de cunho humorístico ou satírico, pela literatura descritiva onde ele vê mais curiosidade maldosa do que intenção de ajuda, explode ainda em outras de suas cartas:

E eles vão andando, os pasquineiros indecentes, e olhando, por exemplo, se você pisa na calçada de pedra com o pé inteiro ou só com uma pontinha; olha lá, dizem eles, o funcionário tal, conselheiro titular do departamento tal, com os dedos nus saindo para fora da bota, e olha como os cotovelos estão puídos – e depois ainda descrevem isso tudo lá do jeito deles e publicam esse lixo... (p. 105).

No que respeita aos aspectos autobiográficos, além dessa antipatia de Diévuchkin para com os “pasquineiros” ser uma espécie de reflexo da obsessão dostoievskiana pelo respeito ao “homem no homem” e ao direito universal à dignidade, sabemos que o escritor também passou por privações materiais durante toda a vida: desde a infância em Moscou, quando dormia com o irmão Mikhail num canto da sala separado por tabiques, até a fase adulta complicada pelos adiantamentos que contraía por romances prometidos e pelo vício no jogo. Sabe-se também que seu orgulho exacerbado nunca formou uma boa combinação com essas restrições de ordem orçamentária e que o jovem Dostoiévski sofria bastante, principalmente quando frequentou a Academia de Engenharia Militar, ao comparar sua situação com a dos colegas. Já Vogüé observara (1949, p. 183) que o escritor, embora “Muito resistente para as privações materiais, [...] mostrava-se fraco ante as feridas morais produzidas pela indigência; o orgulho doloroso, que lhe formava

o fundo do caráter, sofria horivelmente com tudo que lhe traía a pobreza.” As queixas que Diévuchkin faz ao longo de sua correspondência vão mais ou menos na mesma linha:

Mas o principal, minha querida, é que não é por mim que me aflijo, nem é por mim que sofro; por mim tanto faz, mesmo que tivesse de andar num frio de rachar sem capote e sem botas, eu aguentaria, suportaria tudo, para mim é indiferente; sou um homem simples, um homem sem importância – mas o que vão dizer os outros? O que vão dizer meus detratores, essas más línguas todas, quando aparecer sem capote?
(DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 118)

Além disso, J. Frank, em sua biografia sobre o autor, chama a atenção para a rigidez demonstrada pelo pai de Dostoiévski nas questões relativas ao estudo dos filhos, e levanta a hipótese de que a ansiedade constante e o medo de não corresponder às expectativas paternas que assombravam o então estudante Fiódor Mikhailovitch tenham sido artisticamente transpostos para o universo de angústia em que viviam os “tchinóvniks” de suas primeiras obras – cujo trabalho de fazer cópias, ao fim e ao cabo, não difere tanto de uma tarefa escolar.

Em *Famintos* Luís Romano fala através do poeta Africano, representante dos elos culturais com o Continente, e do Doutor humanista e indignado que age na medida de suas forças e personifica a atitude correta do homem culto frente à miséria – mas é na “dicotomia” Estudante / Campina que fica mais evidente a voz do autor. Estudante é sem sombra de dúvida o personagem que reúne mais elementos autobiográficos: é ele quem se escandaliza com a miséria e o desamparo em que vivem seus patrícios, ciclicamente dizimados pela seca, e promete denunciar tal situação num romance. Em conversas com Campina, ele critica os cabo-verdianos de famílias abastadas que se

formam na Europa e voltam para ocupar cargos de chefia, defendendo os interesses colonialistas – Campina, por sinal, desconfia constantemente de seu interlocutor:

– Que, não diga isso, rapaz. Você tem pai que tem dinheiro como areia. Você é nosso amigo, é agora que ainda não é nada. Quando tirar sua carta de doutor, com óculos nos olhos, ganhando dinheiro num dia, que eu não ganho num ano, também vai esquecer de seus amigos pretos, de padecimento de pretalhada para mandar e desmandar, como poderoso daqui está fazendo todos os dias (ROMANO, 1975, p. 105).

O rapaz, por sua vez, segue sustentando que a obrigação moral do cabo-verdiano culto é fomentar a cultura genuinamente nacional e proteger os interesses do povo, lançando assim as bases do “Mundo Diferente de Amanhã”. O caráter de intervenção social imediata, de denúncia e conscientização, que se entrevê no livro que Estudante tenciona escrever, é bem parecido com o efeito que o próprio Romano procurava com *Famintos*: “Para ele, o acto de escrever é uma prática essencialmente sócio-cultural, desprovida de qualquer subjectividade. Porta-voz de um povo de quem se sente o filho reconhecido e o seu fiel representante” (CHALENDAR, 1983, p. 30). Campina de certa forma é também um autorretrato de seu criador, um viajante como ele e portador talvez de suas ideias mais amargas, que completa e corrige o pensamento de Estudante com sua experiência. Sua visão, bem menos utópica, parte do princípio de que a violência, ao menos num primeiro momento, combate-se também com violência. Na sua forma pragmática de analisar a situação ele não acredita na bondade voluntária e abstrata, e clama pela destruição não das instituições enquanto ideias e sim dos homens maus que as representam – por isso, sugere aos famintos que apedrejem o capataz Lúcio e os inescrupulosos comerciantes. Esse renegado foragido da América do Sul, para quem a única justiça possível é aquela feita com as próprias mãos, desconfia de tudo aquilo que

é oficialmente instituído, inclusive da Educação que se oferece, que quando não corrompe bons jovens como Estudante no mínimo desvia-os perniciosamente do caminho que leva ao verdadeiro progresso social, econômico e moral. No dizer de Chalendar,

Campina compreendeu bem que, numa sociedade de classes, o sermão com tendência pedagógica, na maior parte das vezes, não era senão manobra ideológica para distrair a atenção dos jovens das realidades sócio-econômicas em que se encontram. É apologista de um modelo de educação fundado no imediatismo das sensações (1983, p. 26).

Não obstante, o personagem defende a instrução – contanto que não tendenciosa – das classes mais pobres como único meio possível para mudar as bases da sociedade, tornando-a mais igualitária: “Só sei de um remédio: é livro para todos os meninos deste mundo. Assim, quando for homem já conhece seu valor” (ROMANO, 1975, p. 302). No que tange a essa universalização da Educação, as opiniões de Romano e de Dostoiévski parecem bem próximas. No *Diário de um Escritor*, o escritor russo propõe:

[...] em vez de fazer da instrução um privilégio, uma exceção, tornai-a acessível a todos na medida do possível, que nunca ela infundirá em ninguém soberbia e arrogância. Já não haverá perante quem fazer-se presumido. [...] todos serão instruídos. Por isso, para conjurar as nocivas consequências da instrução, o que há a fazer é infundi-la o mais possível; aí está todo o remédio. (1994, p. 1241)

Tanto na Rússia da primeira metade do século XIX como no Cabo Verde do início do século XX a sensação geral era de precariedade, no que diz respeito a uma literatura nacional propriamente dita. Embora houvesse expoentes em ambos os casos, faltava um sistema literário de fôlego e livre dos paradigmas europeus. Uma convergência que se pode apontar entre os dois autores em pauta, a respeito de sua

posição enquanto intelectuais e artistas, é a luta de ambos por uma expressão genuinamente nacional. Luís Romano foi um dos “inventores” de Cabo Verde, um dos que lutaram para dar ao arquipélago o status de Nação independente, não apenas do ponto de vista político, mas também cultural. A filiação ao PAIGC, a pesquisa do folclore e das manifestações culturais das ilhas, o uso do crioulo em obras literárias, bem como a defesa de sua oficialização, são faces de seu empenho na formação de uma identidade cabo-verdiana. Como homem de letras, ele via na destruição da hierarquia entre o português ensinado nas escolas e o crioulo falado pela imensa maioria da população, hierarquia essa que fazia parte do estratagema imperialista de clandestinizar tudo aquilo que é espontâneo do colonizado, o único caminho possível para a emancipação, que tem de ser antes de tudo cultural:

O reconhecimento oficial da nossa língua, na sua plenitude e legitimidade pertencida, virá contribuir para o fortalecimento de consciência de um povo, há bem pouco colonizado, dividido em sedimentações étnicas nas camadas sociais, a quem se inculcou inferioridade perante as potências no poder que repudiavam a expressão nativa da comunicação. (ROMANO, 1982, p. 42)

Em *Famintos*, por trás do objetivo moral de denúncia das adversidades a que se sujeitava a população das ilhas, subjaz a intenção de usar a linguagem do povo, de criar uma linguagem literária livre dos modelos portugueses. Dostoiévski, por sua vez, embora não fosse um “eslavófilo” propriamente dito, via algo de bastante profundo nessa corrente de pensamento, e parecia acreditar que o melhor caminho a ser trilhado pela Rússia deveria passar, necessariamente, pelo eslavofilismo – que considera “um pensamento vivo, vigoroso” – em sua forma mais “pura”: “O certo é que não nos caiu do céu o eslavofilismo, e, embora ele se tenha transformado depois num divertimento

moscovita, o fundamento dessa diversão é mais amplo [...]” (DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 198). De qualquer forma o escritor odiava o racionalismo europeu, e, como já mencionamos, desaprovava as reformas petrinas ocidentalizantes: “Detestava a Europa burguesa, assim como rejeitava a necessidade de ‘uma janela para a Europa’, dizendo que através dela a elite russa olhava para o Ocidente, sem ver nada que prestasse”. (VOLKOV, 1997, p.76).

Depois do exílio siberiano, período em que, acusado de conspiração, viveu em contato com presidiários comuns, homens do povo sem instrução, Dostoiévski fortaleceu sua fé ortodoxa e seu conceito de nacionalismo, baseado em larga medida no respeito à sabedoria simples do camponês. De volta a Petersburgo ele defendeu, inclusive como orientação geral de sua revista *O Tempo* (“*Vriêmia*”), o “potchviennitchestvo”, algo como “telurismo” (derivado de “potchva”, solo), apontando como problema o abismo entre a elite intelectual e o povo:

Os adeptos dessa corrente voltavam-se contra o caminho do desenvolvimento burguês, no qual viam características anti-humanistas, mas também contra qualquer transformação revolucionária. Sob certos aspectos, a corrente aproximava-se dos eslavófilos, mas ao contrário de muitos destes, que negavam o papel da intelectualidade russa no processo histórico, Dostoiévski sublinhava a importância de uma ligação das “classes instruídas” com o povo. (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 29)

O próprio Dostoiévski, em artigo publicado em 1860 à guisa de “manifesto telurista”, defende da seguinte forma suas ideias:

A reforma de Pedro o Grande nos custou demasiado caro: ela nos separou do povo [...]. Convencemo-nos finalmente que nós somos também uma nação independente, em alto grau original, e que nosso problema consiste em criar para nós uma nova forma, que

seja realmente nossa, retirada do nosso solo, do espírito popular e dos princípios populares [...] (apud GROSSMAN, 1967, p. 212).

Edição de *Vriêmia*, de Janeiro de 1863

Essas afirmações fazem eco no ensaio de Luís Romano, escrito um século depois, sobre *O Papel do Escritor na Afirmação e Desenvolvimento da Língua Nacional*: nele, o autor afirma que antes de mais nada é necessário anular o “afastamento entre a minoria instruída sob cuidada orientação premoldada e a maioria popular abandonada pelas Ilhas” (ROMANO, 1982, p. 42). Note-se ainda que, em comentário sobre o Realismo em Cabo Verde, Romano define seu *Famintos* como “teluricamente gritante” (ROMANO, 2000, p. 317), o que remete à mesma “ligação com o solo” defendida por

Dostoiévski. A apologia daquilo que é nativo, a consciência de que é absolutamente necessário levar em conta as tradições genuinamente populares em qualquer projeto bem sucedido de nação, talvez seja uma das principais convergências no pensamento dos dois escritores. Por sinal, ambos foram críticos mordazes daqueles membros das pequenas elites cultas às quais pertenciam que renegavam o solo nativo e que, no intuito de afirmar seu maior nível de “civilização” frente à massa analfabeta, procuravam se “aportuguesar”, sendo cabo-verdianos, ou se “afrancesar”, no caso dos russos – Romano fala com tristeza (1982, p. 42) do “cabo-verdiano mais privilegiado [que] procurou desesperadamente se instruir, se diplomar, aparentemente se europeizar e muitas vezes recusar falar em público seu próprio idioma”; e Dostoiévski faz referências bastante irônicas (1992, p. 97) a seu “grupinho privilegiado”, encantado com o “país das santas maravilhas” que é a Europa e apartado dos “russos de modesta condição, que se chamam cinquenta milhões, e a quem nós, que somos cem mil, até agora consideramos com toda a seriedade como sendo ninguém e de quem as nossas revistas satíricas ainda hoje zombam, pelo fato de não rasparem as barbas”. Ainda que as tendências ortodoxo-eslavófilas desse autor tenham sido interpretadas por muitos como manifestações de puro reacionarismo político e à primeira vista pareçam completamente opostas à exortação à Revolução proclamada pelos escritores militantes africanos, lembremo-nos das seguintes palavras do Doutor em *Famintos*, que expressam a opinião de seu criador: “Não podemos remover de um dia para outro o que gerações transmitem de séculos para séculos” (ROMANO, 1975, p. 134).

5.2. Socialistas Cristãos?

Para Dostoiévski, está claro, a compreensão do caráter e das peculiaridades do povo russo tinha como pré-requisito a Ortodoxia, e nesse ponto – a religiosidade, ou a necessidade desta – parece haver uma profunda divergência entre os dois escritores em pauta. Isso porque Luís Romano, ao menos em *Famintos*, associa a devoção à fraqueza dos que definham sem se revoltar, e a Igreja, enquanto instituição, à corrupção e ao ócio. Nesse romance, enquanto o povo morre de fome sem esboçar um único gesto de rebelião por temor a Deus e à autoridade, os gordos clérigos refestelam-se em banquetes na companhia dos poderosos daquela Ilha – ilha que por sinal está repleta de seus filhos não reconhecidos, a ponto de Campina afirmar que “Quase toda a gente daqui tem sangue de pregador. [...] Nunca vi terra melhor para criar filho de padre” (ROMANO, 1975, pp. 182 e 183). Notemos que a religião, na obra em pauta, quase sempre é abordada através da visão prática desse personagem – que a bem dizer não se choca muito com o número de beatas que os padres engravidam. A culpa é “dessa mania de confissões”, afinal “Pregador é feito de carne como todo fiel-cristão” e “Mulher contando a homem suas fraquezas, está enrascada na vida”. Para Campina – e para Romano – todo o problema está no fato do povo acreditar em Deus como uma força abstrata e misteriosa e nos padres como criaturas feitas de outra matéria que não a dos demais seres humanos: visto que são homens como os outros, com as mesmas fraquezas e assombrados pela mesma miséria que ciclicamente arrasa o Povoado, é até natural que, podendo escolher, posicionem-se ao lado dos ricos, abençoando suas hortas recém adquiridas por meio de falcatruas e participando de seus suntuosos almoços regados a vinhos finos. Ao longo do romance são feitas diversas censuras bastante contundentes à

superstição popular, que se manifesta principalmente nos mais velhos e menos instruídos – daí a defesa da Educação como prioridade absoluta:

Não havia um gesto de revolta. Os pobres oravam por tudo e por nada, e expiavam entregando-se nas mãos do destino. [...] Era a graça de Deus, – diziam. Quem blasfemasse seria punido nas caldeiras do Inferno. Melhor era morrer em paz com Deus e com a ajuda de todos os santos, porque a verdadeira vida estava no céu, muito longe da Ilha onde a chuva deixara de cair anos seguidos e tudo se estorricava numa maldição maior.

[...]

– Ver comida, estar com fome e não poder comer, é castigo mais duro que Deus podia mandar para endireitar seus filhos, – rosnavam os velhos, que atribuíam essa calamidade àqueles que esqueceram de seguir os Dez Mandamentos. (ROMANO, 1975, pp. 115 e 119, respectivamente)

A curiosidade dos meninos que perguntam sobre Deus e os santos é satisfeita com murros e pontapés, pois para os anciões “Menino perguntando coisa assim está ofendendo a face de Deus” e só pode ser “por isso que o mundo está acabando dessa maneira” (p. 217). Enquanto isso, o narrador alude triste e ironicamente às crianças que morriam de frio mesmo em frente “à porta sempre fechada da Casa de Deus” e aos gordos e bem vestidos comerciantes que muito piamente desfilam carregando cruzes nas procissões, indiferentes aos vadios que a poucos metros matam-se por migalhas – os ricos rezando, os miseráveis engalfinhado-se, e “No alto do céu, Deus olhando para todos, enquanto as chuvas despejavam-se no mar” (p. 52). A voz do autor faz-se ouvir nas palavras de Zula, o doido, que de forma bastante didática – talvez com certo “verbalismo” – explica a seus famintos conterrâneos que de nada adianta acreditar no

Deus-Carrasco que o colonizador trouxe e impôs, o Deus que sempre castiga o mais fraco, verdadeiro “comedor de crianças e doentes”. Em uma de suas raras aparições públicas o “doido” faz um inflamado discurso, dizendo que a submissão e o arrependimento não salvarão ninguém e que

Só a boa acção de cada um de nós, posta num plano colectivo e progressivo conseguirá modificar melhormente a vida em geral, com benefícios iguais. O homem que confia nos anjos que não vê, porque nunca existiram, é um irresponsável. Não é mais que um fraco que não tem coragem de reagir perante a luta, a adversidade, e lança tudo sob a protecção desses fantasmas que a idolatria criou. [...] O melhor Deus do cavador é a enxada com a qual ele prepara o pão de cada dia. A melhor reza deve ser o afecto fraternal do homem para o seu semelhante (pp. 194 e 195).

A ideia geral que se depreende do romance é que Romano defende uma espécie de Cristianismo pragmático, baseado não na fé irracional mas em ações práticas que conduziriam à sonhada igualdade. A imagem da cruz, acompanhada de reflexões sobre o insucesso dos valores que ela deveria significar, está presente em vários momentos do livro: o narrador descreve a cruz pintada de cal que “erguia seus braços sobre o vale, sobre aquele mundo de gente, como símbolo de amor fraterno, de Piedade e emblema do Carinho que ninguém, nem mesmo a providência dos homens, nutria pelos filhos da Ilha Sem Nome”, e em outras passagens afirma que “os braços da Cruz, estendidos, não conseguiram incutir na essência dos Outros Homens a compreensão desse gesto de irmão para irmão [...]” (pp. 114 e 119, respectivamente). Talvez a melhor definição da religiosidade na forma como a defende o autor esteja mesmo nas falas de Campina, que diz preferir Jesus Cristo, em quem enxerga o sacrifício pelo próximo, à ideia abstrata e por vezes tirana de Deus. Questionado a respeito disso pelo Estudante o personagem parece, assim como o Doutor e Zula, muito mais interessado nas ações do que nas

ideias, e explica: “Em Deus não vejo nada. Nunca ninguém viu a face dele [...]. Eu quero é um bom coração em cada homem. Um irmão em cada fulano que passa na rua. Sendo assim ninguém precisa de Deus para nada” (pp. 184 e 185).

É sabido que a religiosidade de Dostoiévski acentuou-se por conta do sofrimento e do contato com os outros presos vivenciados na Sibéria, fundindo-se com seu patriotismo numa espécie de radicalização da ideia de Tiútchev ²⁷ de que “Não se compreende a Rússia pela razão / [...] / Não se pode senão acreditar na Rússia”. Olhando para o cristão ortodoxo que sobrepõe a fé à razão quando se trata de compreender o espírito russo e cujos personagens são ferinamente acusados por Nabókov de “respingar Jesus por todo lado” ²⁸, dificilmente veremos algum paralelo com a religiosidade prática e a serviço da razão expressa nas páginas de *Famintos*. Efetivamente, o Cristianismo do Dostoiévski mais maduro parece ser de natureza completamente diversa daquele de Luís Romano, mas considerando as ideias do autor à época de *Gente Pobre*, talvez não seja tanto exagero afirmar que há algo como um ponto de contato. Consta que Fiódor Mikhailovitch mesmo na juventude sempre levou a Ortodoxia muito a sério, pelo que teria inclusive sofrido certa chacota dos colegas de Academia, e, conforme aponta Joseph Frank, esse fascínio observado no jovem literato pela ideia cristã de redenção pelo sofrimento tinha um quê de estético – ele associava-a com os valores românticos, com “os cumes e abismos da experiência romântica” que então assimilava e dos quais nunca se livraria completamente: “Os valores românticos que Dostoiévski absorveu [...] eram então uma reformulação, nos termos do início do século XIX, das mesmas inquietações e dúvidas religiosas que o tinham sensibilizado tão profundamente quando criança [...]”, e “a insatisfação romântica com as limitações

²⁷ F. I. Tiútchev (1803-1873), poeta e pensador eslavófilo.

²⁸ Na verdade Nabókov, atribui essas palavras ao escritor I. A. Búnin (1870 – 1953).

da vida terrena e, principalmente, a valorização do sofrimento moral inscreveram-se indelevelmente na visão de mundo de Dostoiévski” (FRANK, 1999, pp. 141 e 459, respectivamente). Diga-se de passagem, Frank também defende que mesmo antes do exílio, nos últimos escritos dostoiévskianos dos anos quarenta, já se insinuavam artisticamente os

fundamentos emotivos e sentimentais do cristianismo de Dostoiévski. Para ele, a salvação dependerá da capacidade do ego orgulhoso (que posteriormente será identificado com a inteligência orgulhosa) para render-se ao ato livremente escolhido de abnegação realizado por Cristo em nome do amor (p. 459).

Observa-se assim que na visão de mundo do jovem Dostoiévski os valores artísticos e religiosos tinham estreita ligação, e a eles podemos somar, em certa medida, suas concepções políticas. Para o Dostoiévski pós-exílio, em termos de organização social e política, parece que o mais importante seria uma mudança moral e não uma mudança de regime – o problema estaria não tanto na autocracia, mas principalmente nas desonestidades individuais que rompem a estrutura moral da sociedade, o que afinal também não difere tanto do que diz Chalendar sobre o personagem Campina e seu criador: “Ele sonha com uma mudança moral no seu semelhante, de forma a que ninguém tenha a ideia nem o desejo de explorar o seu próximo, seja de uma forma ou de outra” (1983, p. 26). Porém não se pode negar que a utopia do militante Luís Romano incluía, necessariamente, o fim do Colonialismo e a implantação à força de um sistema socialista que associado à Educação ensejaria a criação do sonhado “Mundo Diferente de Amanhã”, enquanto Dostoiévski “Concordava de todo o coração com o impulso moral que inspirava os diversos sistemas socialistas, mas não estava convencido de que todas as suas panaceias pudessem ser postas em prática” (FRANK, 1999, p. 328). De

qualquer forma, o marxismo que norteava ideologicamente os militantes africanos do século XX – Romano incluso, ao menos em parte – foi um fenômeno tardio na Rússia, configurando-se como tema central das discussões principalmente a partir da década de 1880, ou seja, com autor de *Gente Pobre* já morto. O Dostoiévski maduro não acreditava na implantação de um Socialismo nos moldes ocidentais, o que seria tão artificial quanto o Capitalismo importado que invadia a Rússia e sob o qual se construíam reputações da noite para o dia. Ortodoxo e visto como reacionário, ele defendia um Estado cristão no qual não haveria necessidade de abrir mão da figura do Tzar, o “Paizinho”, que julgava fundamental para a psicologia do russo. O Comunismo soava ao romancista – para quem era necessária a manutenção da dignidade e da especificidade de cada indivíduo – como mais uma forma de massificação, de “coisificação” do homem (talvez ele já previsse com horror uma sociedade ao estilo soviético). Para Dostoiévski o racionalismo defendido pelos materialistas radicais da Esquerda russa, e que culminou na Revolução de 1917, tem algo de demoníaco. A imposição da razão e dos critérios de utilidade, inclusive na arte, acabariam por destruir a liberdade individual tão prezada pelo romancista – esse racionalismo aplicado à arte, a arte para fins úteis, concretos, puramente racionais, é para ele um anseio ingênuo e absurdo que só poderia fracassar, “tal como seria o anseio duma criança que, ao ver o sol, pedisse que o fossem buscar no céu e lhe dessem” (DOSTOIÉVSKI, 1994, p. 1245). Em seu ponto de vista a razão abstrata torna os homens sem raízes, e ao fim e ao cabo cria cidades como São Petersburgo e sujeitos como Raskólnikov, que assassina uma velha apoiado em teorias racionais, para provar a si mesmo que tinha a força moral de um Napoleão. Em *Crime e Castigo*, escrito na década de sessenta, já estava mais do que evidente a associação que Dostoiévski fazia entre Napoleão, o egoísmo, o racionalismo, Pedro o Grande, São Petersburgo, o Ocidente e os revolucionários

materialistas como forças “malignas” ou anti-naturais, mas essas concepções talvez já se agitassem nas ideias do autor, ainda que em estágio embrionário, nos anos quarenta – “é surpreendente ver como Dostoiévski identificou tão cedo – ainda que só ironicamente – a ideia de um egoísmo absoluto e autocentrado com nome simbólico de Napoleão”, diz Joseph Frank em análise do conto *O Senhor Prokharitchin* (1999, p. 410). Mais à frente (p. 443), o biógrafo afirma:

E por mais que Dostoiévski posteriormente ridicularizasse as pretensões e o vazio moral da geração romântica dos “pais”, sempre os preferiu à geração dos filhos, que insistiam fanaticamente em reduzir a “vida real” ao mundo dos fatos práticos, prosaicos e até grosseiramente materiais.²⁹

Embora esteja claro que o autor nunca demonstrou muita simpatia com o tipo de pensamento radical que culminaria no bolchevismo, é evidente que na época de seus primeiros romances ele tomava abertamente o partido dos mais pobres e via necessidade de reformas na estrutura social russa, como a emancipação dos servos – caso contrário não se teria envolvido o pensamento socialista utópico nem arriscado a liberdade e a própria vida participando das reuniões clandestinas do círculo de Pietrachévski, no qual se posicionou, a certa altura, entre os mais radicais. Acontece que o tipo de Socialismo que então empolgava o escritor não tinha nada de “materialista” e nunca excluiu sua fé cristã, o que na época soava afinado com as ideias que chegavam da França e encontravam ressonância entre a juventude petersburguesa: ainda de acordo com Frank, “Dostoiévski era um convicto progressista moral-religioso”, e “A ideia de um Cristo

²⁹ Entre as décadas de 1850 e 1860, a divisão da inteligentsia entre ocidentalistas e eslavófilos dá lugar àquela entre “Pais” (aristocratas liberais, reformistas relativamente moderados, mais ligados à teoria do que à ação, “homens supérfluos”) e “Filhos” (democratas revolucionários, muitos dos quais não oriundos da nobreza, materialistas “nihilistas” que consideravam as “boas intenções” da geração anterior insuficientes e propunham mudanças radicais). Na Literatura, essa contenda manifesta-se em obras como *Pais e Filhos* (1862), de Turguêniev, *O que Fazer?* (1863), de Tchernichévski, e *Memórias do Subsolo* (1864), de Dostoiévski – cada uma de certa forma funcionando como “resposta” à anterior.

revolucionário era muito comum na década de 1840” (1999, pp. 268 e 279, respectivamente). O socialismo utópico francês de cunho moral, que atraiu Bielínski e muitos outros intelectuais russos no início dessa década, por via dos romances de George Sand e de teóricos como E. Cabet e Saint-Simon, tinha algo de profundamente cristão – tanto que a doutrina tornou-se conhecida como *Nouveau Christianisme*, título de uma obra desse último. A esse respeito são muito interessantes as seguintes afirmações, feitas pelo próprio Dostoiévski na década de 1870 no intuito de esclarecer a concepção de Socialismo, baseada na responsabilidade moral do homem e na “sede espiritual da humanidade pela perfeição e pureza”, que ganhava força na Rússia de trinta anos atrás:

De fato, verdadeiramente, o socialismo então nascente costumava ser comparado, mesmo por alguns de seus mentores, com o cristianismo: era entendido meramente como uma correção ou aperfeiçoamento do cristianismo de acordo com o século e a civilização. Todas essas novas ideias nos agradavam muito em Petersburgo e pareciam eminentemente santas e morais... [...] Por volta de 1846, eu já tinha sido iniciado por Bielínski em toda a *verdade* dessa “futura regeneração do mundo” e em toda a *santidade* da futura sociedade comunista (1873 apud FRANK, 1999, pp. 253 e 254).

Obviamente é sempre um tanto temerário formular uma definição cabal do pensamento de Dostoiévski seja como “socialista” seja como “reacionário”, e talvez o mais sensato seja mesmo afirmar, com Boris Schnaiderman (1983, p. 50), que “Quanto mais a crítica engajada em posições políticas de momento se dedica ao escritor, em busca de um aliado, menos compreensíveis se tornam certos aspectos de sua obra”. Contudo, parece claro que política e religião de uma forma ou de outra sempre se cruzaram no modo dostoiévskiano de pensar o mundo, numa espécie de amálgama catalisado pela Arte. Na época de seus primeiros passos como escritor tudo nesse amálgama parecia conspirar,

ética e esteticamente, para essa fusão cristã-socialista – tanto que na virada dos anos trinta para os quarenta, no período imediatamente anterior à sua “descoberta” de Gógol – que precedeu em poucos anos sua própria estreia literária – e quando seus ideais artísticos eram algo entre o romantismo “metafísico-idealista” alemão de Schiller e Hoffman e o romantismo social francês de Balzac e Victor Hugo, “o cristianismo de Dostoiévski já adquirira uma ênfase fortemente social e humanitária, praticamente idêntica ao que se chamava então na França de ‘socialismo’”, conforme afirma Frank (1999, p. 154).

Pensando dessa forma, pode-se dizer que há muito em comum entre as ideias que se agitavam em Dostoiévski pouco antes do aparecimento de *Gente Pobre*, ou seja, esse

“‘novo cristianismo’ do socialismo utópico [que] baseava-se numa oposição entre a verdadeira religião de Cristo – uma religião de esperança e luz, de fé nas potencialidades do homem e na benevolência de Deus – e uma falsa religião de medo e danação eterna” (FRANK, 1999, p. 246),

e a oposição que se observa nas páginas de *Famintos*, entre a crença no Deus-Carrasco que castiga com as secas e o ideal de “um bom coração em cada homem”. Se concordarmos com P. Chalendar, quando afirma que “Campina [...] defende, sobretudo, o ideal do Cristianismo primitivo” e que “Esta vontade de acreditar num progresso moral é, certamente, a filosofia do autor” (1983, p. 26), veremos que no livro de Luís Romano transparece algo muito semelhante ao socialismo cristão de Dostoiévski – Campina, talvez o personagem mais positivo do romance, parece de fato entender cristianismo como fraternidade e igualdade:

Tanta gente fala de Cristo sem saber o verdadeiro mandamento que pediu, quando passou pelo mundo.

Tudo quanto ele disse foi invertido. Há grande complicação na maneira de seguir a lei que ele deixou: – “Amar o próximo como a nós mesmos” (ROMANO, 1975, p. 184).

5.3. O Humanismo

O Doutor, expressão máxima em *Famintos* do homem culto que trabalha no sentido da melhoria geral, é definido ao longo do romance como um “humanista”. Esse humanismo, da forma como o define o próprio personagem, nada mais é do que o mesmo “cristianismo aplicado” que Campina defende:

O humanismo é a linguagem de todo aquele que possui aquilo que chamamos consciência para o bem. Nele se condensa o ensinamento de Cristo. Daquele Cristo puro, incompreendido até hoje. Não desse Cristo atrofiado pelas conveniências das oportunidades e do mercantilismo (ROMANO, 1975, p. 147).

O humanismo do jovem Dostoiévski parece ser de natureza parecida, por estar embebido em cristianismo, idealismo, utopia. Afinal, o rompimento do autor com Bielínski, que pouco antes o havia elevado às alturas com seus comentários e o tornado famoso da noite para o dia, tem a ver com as mudanças no pensamento do crítico, que embora permeado por contradições passou a se fundamentar em bases cada vez mais “racionais” e menos idealistas – Bielínski, famoso por suas súbitas e inflamadas mudanças de opinião, por volta de 1847 inclinava-se em direção ao “materialismo fisiológico” que se desenvolveria nas propostas da Esquerda radical dos anos sessenta, e “passa a referir-se”, de acordo com Joseph Frank, “aos socialistas utópicos, sempre de olhos cravados nas estrelas, numa linguagem obscena e insultuosa, chamando-os de ‘aqueles insetos chocados no esterco amontoado pelas nádegas de Rousseau’”, muito embora seja “difícil afirmar se antes de morrer Bielínski chegou a rejeitar totalmente seu ‘humanismo’;” (1999, pp. 251 e 252). Enquanto isso Dostoiévski manteve suas orientações humanistas, e sua literatura conservou a ênfase social pelo menos até o final

dos anos quarenta, embora por vias nem sempre compreendidas. Essa incompreensão, digamos de passagem, aparece já nas conhecidas apreciações negativas de *O Duplo*, encabeçadas pelo próprio Bielínski, então incomodado com a estranheza da linguagem e com o destaque no delírio do Sr. Goliádkin, apesar desse delírio provir diretamente da condição social do personagem. O biógrafo supracitado sustenta que

talvez Dostoiévski tenha confiado demais na capacidade do leitor para captar as implicações ideológicas da sua psicologia e entender que as ‘anormalidades’ dos seus personagens tinham origem na pressão da situação social russa sobre a personalidade individual (1999, p. 397),

e o problema da crítica dominante na época – a de Bielínski – parece ser justamente com a obsessão dostoiévskiana pelo indivíduo – um pouco antes ele cita o crítico V. N. Maikov como representante de uma corrente crítica alternativa na década de quarenta, que via o romance social com ênfase no indivíduo como algo perfeitamente possível:

Para o primeiro [Gógol], o indivíduo é importante como representante de uma determinada sociedade ou de um determinado grupo; para o segundo [Dostoiévski], a sociedade em si mesma é importante por causa de sua influência na personalidade do indivíduo. [...] Mesmo em *Pobre Gente*, o interesse despertado pela análise das pessoas [...] é incomparavelmente mais forte do que a [...] descrição do mundo em que elas vivem. (1891 apud FRANK, 1999, pp. 274 e 275).

Esse foco no indivíduo, afinal, está em estreita ligação com a busca desesperada pela manutenção da própria dignidade que se observa nos funcionários miseráveis de Dostoiévski. No Posfácio a *Gente Pobre*, F. Bianchi diz que “No ‘homem sem importância’ na mais limitada natureza humana, ele procura mostrar um ser pleno, capaz de pensar e sentir, e mesmo de agir, da maneira mais profunda, apesar de sua

pobreza e humildade social” (2009, p. 178), e aqui observemos que Mikhail Bakhtin aborda a relação Makar Alieksiêievitch / Akáki Akákievitch do mesmo ponto de vista, pensando num Diévuchkin “plenivalente” e chamando a atenção para o fato de que, na concepção de Dostoiévski, o mundo não se explica pela lógica pura e o homem nem sempre pode ser “calculado”. Sempre há algo no homem que é só dele, que é sua essência, e não pode ser visto de fora. Um olhar “de cima”, como o dos narradores de Gógol, pressupõe distanciamento, e como que enquadra o personagem numa fôrma. A reação de Diévuchkin seria expressão da negação dostoiévskiana da clausura do homem em esquemas fixos:

Diévuchkin se viu na imagem de Akaki Akakievitch, [...] viu-se inteiramente calculado e mensurado e totalmente definido. [...] Sentiu-se irremediavelmente predeterminado e acabado, como que morto antes da morte, e sentiu ao mesmo tempo a falsidade de semelhante enfoque. [...]

O sentido sério e profundo dessa revolta pode ser assim expresso: não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. (BAKHTIN, 2010, p. 66)

A quebra de hierarquia que se propõe nos aspectos formais de *Gente Pobre* e se retoma em *Famintos*, ligada à busca por dignidade que serve de tema a ambos, pode estar por sua vez relacionada com a anulação da distância entre povo e elite, defendida por ambos os autores. Da mesma forma como Diévuchkin condena os “pasquineiros indecentes” que lhe medem as passadas e magoa-se por se sentir “calculado” de fora, o Doutor humanista de *Famintos* vem em defesa dos miseráveis acusados por Mulato de ingratidão, explicando-lhe o seguinte:

O assunto é fundamentalmente psicológico. Deve ser estudado de modo a dar à plebe a compreensão de que é irmã nossa, ao contrário daquilo que adivinha a gente de esfera mais alta pensar dela. Sim, o povinho sente a sua inferioridade pela maneira como é manejado. Diga-me como poderá achar reconhecimento, gratidão em alguém constantemente espezinhado e submetido aos caprichos dos mandões, reduzido à contingência irônica das secas e ao desapoio, na desdita? (ROMANO, 1975, pp. 152 e 153)

Essa mesma “ingratidão”, e suas fontes, são referidas em *Gente Pobre* num episódio narrado por Makar Alieksiêievitch de forma bastante amarga:

Emiliá estava me dizendo outro dia que não sei onde fizeram uma subscrição para ele, de modo que a cada dez copeques arrecadados lhe faziam uma espécie de inspeção oficial. Eles achavam que estavam lhe dando suas moedas de dez copeques de graça – mas não: eles estavam pagando para que lhes fosse exibido um homem pobre. Hoje em dia, minha filha, até mesmo a caridade é feita de um modo esquisito... (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 104 e 105).

Pode-se dizer que o “Humanismo” de ambos os autores tem muito mais a ver com a reabilitação moral do homem do que com a simples melhoria de suas condições materiais – melhoria essa fundamental, mas insuficiente. Nesse sentido, é bem apropriado o seguinte comentário do poeta N. A. Nekrássov sobre *Gente Pobre*:

Encontramos na obra do Sr. Dostoiévski um traço comum, mais ou menos perceptível em tudo o que escreveu: é a aflição pelo homem que se reconhece sem forças ou até sem o direito de ser homem de verdade, completo, independente, dono de si mesmo... Já na sua primeira obra, Dostoiévski apareceu como um admirável militante neste sentido, que eu chamei de essencialmente humanístico (1861 apud GROSSMAN, 1967, p. 213).

Por isso foi mais importante para Diévuchkin o aperto de mão do Ministro do que o foram os cem rublos, e por isso o Doutor previne que os moribundos que se tencionava socorrer com milho cru necessitam sim de abrigo e assistência, mas de “muito carinho sobretudo”, pois “um povo sentimental deve ser tratado também com sentimento” (ROMANO, 1975, p. 134). Parece-nos portanto que os piores efeitos da miséria, tanto para Dostoiévski como para Luís Romano, são sempre os morais. O primeiro representa-os nos horrores do universo de submissão de Makar Diévuchkin, Gorchkov e Z. P. Pokróvski, bem como nas deformações psicológicas dos funcionários que seguiu criando nos anos quarenta, enquanto o outro apresenta-nos seres humanos já quase desprovidos de qualquer humanidade, insensíveis à dor dos irmãos, e representados não mais como indivíduos mas como que fundidos uns aos outros em “cachos de meninos” ou numa “leva” que “como massa escura espalhava-se pelas vielas” (ROMANO, 1975, pp. 146 e 61, respectivamente). Ainda assim sempre se percebe uma faísca de esperança entre esses personagens caídos, visto que mesmo naquela massa escura “Cada vagabundo guardava a esperança de se tornar homem” (ROMANO, 1975, p. 200), e que o próprio Diévuchkin toma consciência de si e afirma à força a própria humanidade: “[...] compreendi que não era pior que os outros; que apenas não sou brilhante em coisa alguma, não tenho polimento, não tenho estilo, mas que ainda assim sou um homem, que por meu coração e por meus sentimentos, eu sou um homem” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 128).

Bibliografia

ALMADA, José Luís Hopffer. *A Ficção Cabo-Verdiana Pós-Claridosa: Aspectos Fundamentais da Sua Evolução*. In: VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo verde, Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998.

AMÉRICO, Edécio R. *Texto de São Petersburgo na Literatura Russa*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao DLO, da FFLCH, da USP. São Paulo, 2006).

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEZERRA, Paulo. *Nas Sendas de Crime e Castigo* (Prefácio). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2005.

BIANCHI, Maria de Fátima. *Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração: a representação da realidade em “A dócil” de Dostoiévski*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao DLO, da FFLCH, da USP. São Paulo, 2001).

_____. *Dostoiévski e a crítica russa*. Revista Magma nº 8, 2002 / 2003.

_____. *Posfácio*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Gente Pobre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no Século XIX: O Espetáculo da Pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *Dostoiévski como poeta* (Prefácio). In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Humilhados e Ofendidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

CAVALIERE, A.; GOMIDE, B.; SILVA, N.; VÁSSINA, E. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa nº 2*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CHALENDAR, Pierrete et Gérard. *Estrutura Tipológica e Alcance Político de Famintos de Luís Romano*. In: ROMANO, Luís. *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Gente Pobre*. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992.

_____. *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*. In: DOSTOIÉVSKI, F. M., *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Paulicéia, 1992.

_____. *O Senhor Prokhardtchin*. Tradução de Boris Schnaiderman. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Obra Completa Volume I: Novelas da Juventude*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Excertos do Diário de Um Escritor*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. In: *Obra Completa Volume IV*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

EIKHENBAUM, Boris M. *Como é feito 'O Capote' de Gógol*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

FERNANDES, Margarida M. de Menezes F. M. *Hora di Bai: Os Cabo-Verdianos e a Morte: uma abordagem antropológica através da literatura de ficção*. Lisboa: Editora Vega, 2004.

FERREIRA, Manuel. *Introdução*. In: LOPES, Baltasar (org.). *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*. Praia: Edições Henriquinas, 1960.

_____. *O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido*. In: *Les Literatures Africaines de Langue Portugaise a la Recherche de l'Idendité Individuelle et Nationale – Actes du Colloque International*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: ICP, 1977.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski – As Sementes da Revolta (1821-1849)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Pelo Prisma Russo: Ensaios sobre Literatura e Cultura*. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

GÓGOL, Nikolai Vassilievitch. *O Capote*. Tradução de Flávio M. da Costa. In: COSTA, Flávio, Moreira (org.). *Os 100 Melhores Contos de Humor da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GONÇALVES, Antônio Aurélio. *Problemas da Literatura Romanesca em Cabo Verde*. In: LOPES, Baltasar (org.). *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*. Praia: Edições Henriquinas, 1960.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski Artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HAMILTON, Russel G. *Literatura Africana, Literatura Necessária Volume II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.

HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. Tradução de Frederico O. P. de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

KARAMZIN, N. M. *Pobre Liza*. Tradução de Natália M. de Carvalho. In: Gomide, Bruno (org.). *Nova antologia do conto russo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LOPES, Manuel. *Os Flagelados do Vento Leste*. São Paulo: Ática, 1979.

LÓTMAN, Iúri Mikhailovitch. *A simbologia de S. Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade*. Tradução de Edécio R. Américo. In: AMÉRICO, Edécio R. *Texto de São Petersburgo na Literatura Russa*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao DLO, da FFLCH, da USP. São Paulo, 2006).

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou Descrever*. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Os Arquétipos Literários*. Tradução de Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, Ana Maria L. de. *A Paris de Os Miseráveis de Victor Hugo*. In: *Ciências e Letras* nº 25. Porto Alegre: FAPA 1999.

NABÓKOV, Vladímir Vladímirovitch. *Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881)* (Extraído da coletânea *Lectures on Russian Literature*, editada por Fredson Bowers, em 1981). Tradução de Fábio B. Abdulmassih. In: ABDULMASSIH, Fábio Brazolin. *Aulas de Literatura Russa – F. M. Dostoiévski por V. Nabókov: por que tirar Dostoiévski do pedestal?* (Dissertação de Mestrado apresentada ao DLO, da FFLCH, da USP. São Paulo, 2010).

NOA, Francisco. *Literatura Colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. In *Via Atlântica* nº 3. Maputo, 1999.

PESAVENTO, Sandra J. *A Representação da Pobreza na Literatura: a Miséria na Paris do Século XIX*. In: *Ciências e Letras* nº 25. Porto Alegre: FAPA, 1999.

PÚCHKIN, Alieksandr Serguiêievitch. *O Cavaleiro de Bronze: Conto de Petersburgo*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. In: *O Cavaleiro de Bronze e Outros Poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

_____. *O Chefe da Estação*. Tradução de Boris Schnaiderman. In: *A Dama de Espadas: Prosa e Poesia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

RIAUSOVA, Helena. *Famintos*. In: ROMANO, Luís. *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

RIBEIRO, Renato Janine. *Um Novo Olhar* (Apresentação). In: HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. Tradução de Frederico O. P. de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ROMANO, Luís. *A Língua Caboverdiana*. In: ROMANO, L. (org.). *Contravento: Antologia Bilingue de Poesia Caboverdiana*. Taunton: Atlantis Publishers, 1982.

_____. *Contravento: Antologia Bilingue de Poesia Caboverdiana*. Taunton: Atlantis Publishers, 1982.

_____. *Famintos*. Lisboa: Nova Aurora, 1975

_____. *Kabverd: Civilização e Cultura*. Rio de Janeiro: Minerva Press, 2000.

_____. *Negrume (Lzimparin)*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1973

_____. *O Papel do Escritor na Afirmação e Desenvolvimento da Língua Nacional*. In: ROMANO, L. (org.). *Contravento: Antologia Bilingue de Poesia Caboverdiana*. Taunton: Atlantis Publishers, 1982.

_____. *Os Flagelados de Manuel Lopes*. In: LOPES, Manuel. *Os Flagelados do Vento Leste*. São Paulo: Ática, 1979

SCHNAIDERMAN, Boris. *A São Petersburgo de Fiódor Dostoiévski*. In: *Ciências e Letras* nº 25. Porto Alegre: FAPA, 1999.

_____. *Dostoiévski Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Turbilhão e Semente: Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHÜLLER, Donaldo. *Rumo a Novo Nilbud, a cidade dos pobres*. In: *Ciências e Letras* nº 25. Porto Alegre: FAPA, 1999.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SPÍNOLA, Daniel. *Sementeira, Chuva e Seca*. In: VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo verde, Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998

VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo verde, Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998.

VOGÜÉ, Eugène-Melchior de. *O Romance Russo*. Tradução de Brito Broca. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1949 (?).

VOLKOV, Solomon. *São Petersburgo – uma história cultural*. Tradução de Marco A. Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.