

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

FÁBIO BRAZOLIN ABDULMASSIH  
(fbrazolin@gmail.com)

***AULAS DE LITERATURA RUSSA***

F. M. Dostoiévski por V. Nabókov: por que tirar Dostoiévski do pedestal?

SÃO PAULO  
2010

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

***AULAS DE LITERATURA RUSSA - F. M. Dostoiévski por V. Nabókov: por  
que tirar Dostoiévski do pedestal?***

Fábio Brazolin Abdulmassih

Dissertação apresentada junto à  
área de Literatura e Cultura Russa  
da Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo, com vista à obtenção  
de título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade

SÃO PAULO

2010

**Para**

Omar, Cleusa,  
Thiago, Ligia  
e Pupi

pelo apoio e paciência.

## **Agradecimentos especiais a**

Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ivone Daré Rabello

Prof. Dr. Marcos Soares

Capes

(Coordenação de Aperfeiçoamento  
de Pessoal de Nível Superior)

## Resumo

Este trabalho é composto pela tradução anotada do texto original em inglês “Fyodor Dostoevski (1821 – 1881)”, que faz parte das aulas de literatura russa que o autor russo Vladímir Nabókov ministrou em universidades americanas de 1941 a 1959, bem como por uma introdução biobibliográfica e crítica sobre o autor, de um modo geral, e de um ensaio crítico sobre suas opiniões a respeito das principais obras de Fiódor Dostoiévski, em particular. Para tanto, serão comentadas as principais opiniões críticas de Nabókov sobre os romances *Crime e Castigo*, *Memórias do Subsolo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e os *Irmãos Karámazov* de Dostoiévski à luz das concepções de Mikhail Bakhtin, Leonid Grossman, Joseph Frank, entre outros.

## Palavras-chave

- Vladímir Nabókov;
- aulas de literatura russa;
- “Fyodor Dostoevski (1821 – 1881)”
- Fiódor Dostoiévski;
- Literatura russa;
- Prosa russa do séc. XIX.

## **Abstract**

This research is composed of the annotated translation of the original text in English “Fyodor Dostoevski (1821 – 1881)”, which is part of the lectures on Russian literature that the Russian author Vladimir Nabokov gave in American universities from 1941 to 1959, as well as by a biobibliographical and critical introduction about the author, in a general way, and a critical essay about his opinions concerning the major works of Fyodor Dostoevski, in particular. To accomplish this task, Nabokov’s opinions about the novels *Crime and Punishment*, *Memories from the Underground*, *The Possessed*, *The Idiot* and *The Brothers Karamazov* have been studied in the light of Mikhail Bakhtin, Leonid Grossman, Joseph Frank, among others.

## **Key words:**

- Vladimir Nabokov;
- Lectures on Russian literature;
- “Fyodor Dostoevski (1821 – 1881)”
- Fyodor Dostoevski;
- Russian Literature;
- Russian Prose of the 19th century.

## Índice

Apresentação .....	I
Introdução .....	1
I. As aulas: o estilo do Professor V. Nabókov .....	16
II. O Dostoiévski de Nabókov: espelho das concepções artísticas do autor .....	21
“Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881)” .....	73
Bibliografia Geral .....	131
Apêndice .....	138

## Apresentação

O centro deste estudo será a tradução do texto “Fyodor Dostoevski (1821 – 1881)” de Vladímir Nabókov<sup>1</sup> (que faz parte da coletânea de suas aulas sobre literatura russa ministradas em universidades nos Estados Unidos), e a análise de seu método crítico e de suas opiniões sobre Dostoiévski, à luz das ideias de outros autores que se debruçaram sobre os mesmos temas, como Mikhail Bakhtin e Leonid Grossman. A tradução conta com notas explicativas e críticas que se referem tanto a fatos da vida de Dostoiévski quanto a questões que envolvem as obras estudadas pelo autor/professor. Além disso, faz parte desta pesquisa uma introdução de caráter biobibliográfico que busca contemplar aspectos importantes da formação do Nabókov-escritor e seu percurso humano e intelectual até chegar aos Estados Unidos em 1940.

Para tanto, foi fundamental a leitura das obras de Dostoiévski estudadas por Nabókov, bem como de obras que contemplam opiniões acerca do método criativo do próprio autor, como uma coletânea de diversas entrevistas de Nabókov, a biografia escrita por Brian Boyd e sua autobiografia<sup>2</sup>.

Do ponto de vista teórico, o estudo do estilo das aulas do autor e de suas opiniões só pôde ser realizado graças à leitura de diversas obras de crítica literária sobre Vladímir Nabókov, e o confronto de suas ideias com as opiniões de outros autores deu-se em grande parte a partir da leitura das obras de Mikhail Bakhtin e Leonid Grossman<sup>3</sup> sobre Dostoiévski, bem como muitas das opiniões de Nabókov sobre o caráter e a vida do escritor foram confrontadas com as informações presentes

---

<sup>1</sup> O presente texto, bem como todas as aulas de Nabókov, publicadas em inglês em *Lectures on Literature* e *Lectures on Russian Literature*, é inédito no Brasil. Muitos de seus romances (principalmente os de sua fase norte-americana) encontram-se publicados em português, mas sua obra crítica ainda é pouco divulgada no país. Além de alguns de seus romances e novelas, apenas a autobiografia *A pessoa em questão* encontra-se publicada em português.

<sup>2</sup> Respectivamente, V. Nabókov, *Strong Opinions*; Brian Boyd, *Vladímir Nabókov: The Russian Years* e *Vladímir Nabókov: The American Years*; e V. Nabókov, *A pessoa em questão*, cit.

<sup>3</sup> Principalmente *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *Dostoiévski Artista*, de M. Bakhtin e L. Grossman, respectivamente, cit.



na extensa biografia de Dostoiévski por Joseph Frank<sup>4</sup>. Tais materiais (e outros, todos indicados na bibliografia que se encontra no fim do presente estudo) foram indispensáveis para a conclusão de nossa pesquisa.

Meu interesse pela obra crítica de Nabókov nasceu a partir da leitura de suas aulas sobre literatura russa (que contemplam Gógol, Turguêniev, Dostoiévski, Tolstói, Tchékhev e Górkí) sugerida em meados de 2006 por meu então professor e futuro orientador, Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade, ao qual sou muito grato. À primeira vista, as opiniões iconoclastas de Nabókov sobre grandes escritores russos do século XIX podem parecer bravatas vazias de um autor ressentido, desprovidas de qualquer substrato crítico/teórico mais substancial. Porém, uma leitura atenta dos textos, acompanhada de um estudo da poética e das opiniões do autor sobre a literatura e o fazer literário nos mostram que cada palavra de Nabókov é cuidadosamente medida. Não existe discurso vazio por parte do autor e, por trás de sua atitude aristocrata e exclusivista de encarar a literatura, esconde-se muito de sua concepção sobre o fazer literário e a criação artística.

Mais do que um estudo da poética de Dostoiévski, ao lermos as aulas de Nabókov sobre o escritor, fazemos uma reflexão sobre as próprias ideias do autor/professor no que concerne à literatura. Tendo em vista que Nabókov foi também escritor, esperamos que esse trabalho possa contribuir para futuros estudos brasileiros da obra literária de Vladímir Nabókov.

---

<sup>4</sup> Os cinco volumes que compreendem a biografia de Dostoiévski por Joseph Frank são: *Dostoiévski: as sementes da revolta. 1821 – 1849*; *Dostoiévski: os anos de provação. 1850 – 1859*; *Dostoiévski: os efeitos da libertação. 1860 – 1865*; *Dostoiévski: os anos milagrosos. 1865 – 1871* e *Dostoiévski: o manto do profeta. 1871 – 1881*, cit.

*“Tenho uma concepção muito diferente de realidade e realismo, muito diferente daquela de nossos realistas e críticos. Meu idealismo é mais real que o realismo deles.*

*Você não acha que, se nos dissessem o que nós, russos, temos passado nesses últimos dez anos em nosso desenvolvimento espiritual, nossos realistas gritariam que há fantasia? Mas é puro, autêntico realismo. Isto aqui exatamente é realismo, apenas está na profundidade, enquanto com eles está na superfície”.*

*(Dostoiévski. Carta a A. N. Máikov, 11-23 de dezembro de 1868)*

## Introdução

“Eu sou um escritor americano, nascido na Rússia e educado na Inglaterra, onde estudei literatura francesa antes de passar quinze anos na Alemanha.”

(V. Nabókov, *Strong Opinions*, 1964, p. 26)

Vladimir Vladimirovitch Nabókov (1899-1977) foi o filho mais velho de Vladimir Dmítrievitch Nabókov e Eliena Ivánovna Rukávichnikova. Os Nabókov eram uma família tradicional da Rússia pré-revolucionária, membros da aristocracia da época, cujas origens remontam a Dmítri Nabókov, ministro da Justiça no reinado de Alexandre II e a Maria Von Korff, baronesa de uma rica família alemã da região de Courland, no Báltico.

Vladimir Vladimirovitch passou sua infância e parte da juventude em São Petersburgo, na propriedade de seus pais, localizada próxima da região de Siviérskaia, ao sul da cidade. Descrevendo essa época de sua vida como “perfeita”, ele afirma em sua autobiografia *A pessoa em questão* (*Speak, Memory*, no original em inglês) ter sido criado em um ambiente trilingue – em sua casa falava-se russo, inglês e francês - e foi marcante para sua formação literária o fato de, segundo suas próprias palavras, ter lido os clássicos ingleses antes de ser fluente em russo<sup>5</sup>. Já em 1916, aos 17 anos, publicou às próprias custas sua primeira obra, uma coletânea de poemas que primavam pela “versificação correta e total falta de originalidade”.<sup>6</sup> Segundo seus registros, dos dez aos quinze anos ele leu todos os autores importantes que escreveram nessas três línguas, demonstrando especial apreço pelas obras de Wells,

---

<sup>5</sup> Tal fato é discutido em estudos sobre a vida e a obra de Nabókov, além de ter sido citado pelo próprio autor em sua autobiografia. (V. Nabókov. *A pessoa em questão*, cit.)

<sup>6</sup> V. Nabókov, *Strong Opinions*, cit.

Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Tchékhev, Tolstói e Aleksandr Blok<sup>7</sup>.

Seu pai foi um famoso jurista e professor de criminologia na Escola Imperial de Direito de São Petersburgo. De tendências liberais<sup>8</sup>, ou seja, contrário ao absolutismo tsarista e favorável à reformas que visassem a melhoria das condições de vida da população, foi editor do jornal *Riéch (Discurso)* de 1904 a 1917. Além disso, segundo as palavras do filho, Vladímir Dmítievitch “era uma autoridade em Dickens e, além de Flaubert, prezava muito Stendhal, Balzac e Zola”<sup>9</sup> e foi graças a ele que Nabókov começou a interessar-se pela literatura e pela lepidopterologia. Membro proeminente do Partido Democrata Constitucional, cujos filiados eram chamados de *Kadiéts*, Vladímir Dmítievitch foi deputado da Primeira Duma, o Parlamento russo antes da Revolução de 1917. Depois da revolução de fevereiro, que derrubou a monarquia, foi nomeado secretário do Governo Provisório de Keriênski, sendo forçado a abandonar a então Petrogrado com a família após a revolução bolchevique de outubro.

A família Nabókov exilou-se na Criméia, região dominada pelo Exército Branco, durante dezoito meses. Em 1918, Vladímir Dmítievitch serviu como ministro da justiça do governo dos Brancos. O que deveria ser um curto período de exílio acabou tornando-se uma saída sem retorno após o Exército Branco da região ter sido derrotado pelos bolcheviques.

---

<sup>7</sup> “Eu era uma criança trilingue perfeitamente normal numa família que possuía uma grande biblioteca”, diz Nabókov em uma entrevista concedida a Alvin Toffler para a revista americana *Playboy* em 1964, não sem certa ironia. Além disso, segundo suas lembranças, “entre os 14 e 15 anos, já havia lido ou relido todo Tolstói em russo, todo Shakespeare em inglês e todo Flaubert em francês, além de centenas de outros livros” (V. Nabókov, *Strong Opinions*, cit., p. 42).

<sup>8</sup> De fato, o próprio Vladímir Nabókov reconhece seu pai como um “liberal à moda antiga”. Além disso, em um dos raros momentos em que fala sobre política, define-se também como ele: “(...) historicamente eu mesmo sou um ‘russo branco’, visto que todos aqueles que deixaram a Rússia como o fez minha família durante os primeiros anos da tirania bolchevique devido à oposição a ela eram e continuaram a ser ‘russos brancos’, no sentido amplo do termo. Meu pai era um liberal à moda antiga, e eu não me importo de ser classificado como um liberal à moda antiga também” (V. Nabókov, *Strong Opinions*, cit., p. 96).

<sup>9</sup> V. Nabókov, *A pessoa em questão*, cit., p. 158.

Nabókov e sua família, fugindo do avanço das tropas vermelhas, emigraram então para a Europa Ocidental, abandonando definitivamente o território russo para estabelecer-se na Inglaterra em 1919, onde Vladímir Dmítrievitch havia trabalhado como representante do Governo Provisório em Londres. Nessa época, Nabókov matriculou-se no Trinity College em Cambridge, onde estudou línguas eslavas e latinas, mais especificamente russo e francês. Em 1920 sua família mudou-se para Berlim, e seu pai, juntamente com outros emigrados, fundou o jornal liberal *Rul (O Timão)*.

O *Rul (O Timão)* foi considerado o melhor periódico dos emigrados russos na Europa. O diário cobria todos os acontecimentos que diziam respeito aos emigrados e unia a comunidade. Ele acabou por se colocar no centro dessa comunidade tanto como uma fonte de informações quanto na forma de um catalisador social, que sustentava muitos artistas e intelectuais emigrados. O jornalista e editor Aleksandr Izgoiév era o responsável pelo caderno de política e as páginas literárias ficavam a cargo do crítico literário Lúli Aikenvald e apresentavam poemas do futuro Prêmio Nobel de Literatura Ivan Búnin (1870 – 1953) e do jovem Nabókov, que também era o responsável pelas palavras cruzadas do jornal<sup>10</sup>. Foi em Berlim que, depois de concluir seus estudos em Cambridge (1922), Nabókov iniciou seu trabalho como escritor e adquiriu certa reputação como poeta e romancista no círculo dos emigrados, publicando sob o pseudônimo de Vladímir Sírin<sup>11</sup> no *Rul (O Timão)* e em outro periódico, o *Sovremiénnie Zapíski (Notas Contemporâneas)*.

No período mais crítico da emigração (entre 1920 e 1940), estimativas aproximadas dão conta de três milhões de russos vivendo em países da Europa Ocidental e do Leste Europeu. Eles eram os principais (e muito provavelmente os

---

<sup>10</sup> Segundo o próprio Nabókov, foi ele o criador das palavras cruzadas em russo.

<sup>11</sup> A origem de tal pseudônimo é curiosa. Segundo o próprio autor, hoje em dia *sirin* é um dos nomes russos populares para a Coruja da Neve, “o terror dos roedores da tundra”. Porém, na mitologia russa antiga, tal ave é um pássaro multicolorido, com rosto e busto de mulher, muito semelhante à “siren” da mitologia grega. Nabókov explica a adoção de tal pseudônimo como

únicos) leitores das obras escritas e publicadas pelos emigrados<sup>12</sup>. Um romance de sucesso tinha, geralmente, tiragem de mil a dois mil exemplares, que eram comprados e emprestados pelos russos que viviam na Europa, além de fazerem parte de bibliotecas de literatura russa em lugares como França, Berlim e Praga, grandes destinos da emigração. Tais obras eram proibidas na União Soviética e só entravam no país se eventualmente contrabandeadas por cidadãos que voltavam de viagem dos países europeus.

A Berlim dos emigrados possuía cerca de 360 mil russos dos mais diversos estratos sociais, que devido às circunstâncias viram-se obrigados a dividir uma vida em comum, povoando as inúmeras pensões de viúvas alemãs, com seus quartos apertados, numa cidade que ainda se recuperava no pós-guerra. A maioria dos russos que viviam em Berlim era “burguesa” e bem educada em comparação à sociedade que os abrigou; um grupo bastante heterogêneo que se assemelhava apenas pelo seu antibolchevismo explícito. Essa comunidade, bem informada e de formação cultural refinada, no começo aproveitou o fato do marco alemão estar desvalorizado e costumava se reunir em cafés e restaurantes, dividindo-se em grupos de acordo com suas posições políticas. Essa boemia abrigava muitos membros da *intelligentsia*<sup>13</sup> russa do século XIX, que se valeram do fato de antes mesmo da revolução já existirem tipografias em cirílico na cidade para publicar suas obras e jornais. Após um curto período de relativa estabilidade econômica, os russos de Berlim, assim como os cidadãos alemães, passaram a sofrer com a inflação avassaladora que atingiu o país em meados dos anos 20. O ambiente de oportunidades e vida cultural efervescente foi aos poucos se esvaindo, até tornar-se virtualmente nulo com a ascensão do partido nazista na década de 30.

---

um resquício do falso glamour das imagens bizantinas que atraíam os jovens poetas russos da época do poeta simbolista A. Blok (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 161).

<sup>12</sup> Somente a revista literária *Nakanúnie (Às Vésperas)* e suas coletâneas, editadas em Berlim por Aleksei Tolstói, entravam livremente na Rússia soviética.

<sup>13</sup> O termo *intelligentsia* denomina a camada instruída da população russa que fazia oposição ao tsarismo.

Em março de 1922, Vladímir Dmítrievitch foi assassinado por terroristas na cidade enquanto participava de uma conferência política juntamente com outros emigrados. O tiro que o matou foi disparado por um monarquista russo que tinha como objetivo assassinar Pável Miliúkov, fundador do Partido Democrata Constitucional, amigo e à época adversário político de Vladímir Dmítrievitch, que morreu defendendo-o após uma tentativa mal-sucedida de imobilizar um dos atiradores<sup>14</sup>.

Ainda em 1922, vivendo dos poucos recursos provenientes da publicação de suas obras em periódicos dos emigrados e complementando sua renda com aulas particulares de francês, tênis e boxe, Nabókov ficou noivo de Svetlana Siewert. Porém, o noivado foi rompido devido a pressões da família de Svetlana, que não aceitava o fato de Nabókov não ter um emprego fixo. A vida de um emigrado, com raras exceções, era repleta de dificuldades. Na condição de apátridas, não tinham o direito de trabalhar como assalariados, ficando assim à mercê de trabalhos esporádicos com remunerações incertas e recebendo alguma quantia da ajuda vinda de parentes que já moravam na Europa antes da revolução de 1917 ou de alguma sociedade filantrópica de ajuda aos intelectuais russos emigrados.

Em 1923, Nabókov conheceu sua futura esposa, Vera Evséievna Slonim, casando-se em 1925<sup>15</sup>. É com Vera, filha de uma família judaica, que Nabókov teve seu único filho, Dmítiri, em 1934. Em 1936 Vera perdeu seu emprego devido ao

---

<sup>14</sup> O assassinato de seu pai marcou a vida do jovem Nabókov e, em certa medida, pode ser uma explicação para a aversão do escritor a qualquer questão política ou ideológica. O fato de Nabókov buscar conscientemente manter suas obras (talvez com a exceção de *Priglachénie na Kazn/Convite para uma execução* e *Bend Sinister*) afastadas de tais discussões é conhecido, e suas declarações em entrevistas sobre tais temas também são bastante famosas. Pode-se dizer que o mundo de Vladímir Nabókov, já alheio a qualquer generalização (seja ela social ou política), torna-se ainda mais pessoal depois do fatídico acontecimento que vitimou seu pai. Como disse certa vez, “eu não tenho um objetivo especial, nenhuma mensagem moral; não tenho idéias gerais para explorar, gosto apenas de compor charadas com soluções elegantes” (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 16). Para mais detalhes sobre a influência de V. D. Nabókov na obra de V. V. Nabókov, cf. o ensaio de Maria Malikova, “V. V. Nabokov and V. D. Nabokov: His Father’s Voice”, in: *Nabokov’s World – Volume 2: Reading Nabokov*, cit. pp. 15 – 26.

<sup>15</sup> Segundo Nabókov, “nós éramos ridiculamente pobres. Seu pai [de Vera] estava arruinado, minha mãe viúva sobrevivia de uma pensão insuficiente, minha esposa e eu vivíamos em

crescimento do movimento anti-semita que se espalhava pela Alemanha com a ascensão do Partido Nacional-Socialista e no ano seguinte a família viu-se obrigada a emigrar. Nessa época, além de poemas e problemas enxadrísticos publicados com frequência na revista *Sovremiennie Zapiski (Notas Contemporâneas)*, Nabókov já escrevera os romances *Máchenka* (1926); *Karol, Dama, Valiet (Rei, Dama e Valete, 1928)*, *Zachtchita Lújina (A defesa de Lújin, 1929-1930)*, *Sogliadátai (O espião, 1930)*, *Pódvig (A façanha, 1932)*, *Kamera Obscura (Câmera Obscura, 1932)*, *Ottcháianie (Desespero, 1934)* e *Priglachénie na Kazn (Convite para uma execução, 1935-1936)*.

Depois de passar rapidamente por Praga, outro grande centro de emigrados patrocinados diretamente pelo governo tcheco<sup>16</sup>, Nabókov e a família mudaram-se para a França, estabelecendo-se em Paris. Ali ele publicou *Dar (A dádiva)* em 1937-38 (seu último romance escrito em russo, o mais famoso e estimado pelo autor) e traduziu para o inglês *Ottcháianie (Despair)*, que foi publicado em Londres em 1937<sup>17</sup>, além de ter escrito *The Real Life of Sebastian Knight*, sua primeira obra concebida originalmente em inglês. Além dessas duas obras, Nabókov escreveu em Paris em 1937 o ensaio “Puchkine, ou le vrai et le vraisemblable”, composto em decorrência das celebrações pelo centenário da morte do poeta. A vida da família Nabókov em Paris, assim como a de grande parte dos emigrados, não era mais fácil que em Berlim. A miséria dos russos “apátridas” era muita. De acordo com as reminiscências da escritora Nina Berbiérova<sup>18</sup>, os russos de Paris organizavam-se em torno da Igreja Ortodoxa, dos restaurantes russos e, sobretudo, da fábrica da Renault, onde os

---

quartos obscuros que alugávamos em Berlim Ocidental, no seio estreito de famílias militares alemãs” (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 191).

<sup>16</sup> Com a “fuga de cérebros” ocorrida após a revolução de outubro e a Guerra Civil (1918-1921), o governo tcheco providenciou instalação, colocação e sustento para famílias de emigrados que quisessem se fixar no país (cf. Lesley Chamberlain, *A guerra particular de Lênin. A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*, cit.). Eliena Nabókova, mãe do escritor, iria se estabelecer em Praga após sair de Berlim.

<sup>17</sup> Em entrevista, Nabókov afirma que foi essa tradução de *Ottcháianie* que lhe deu confiança para escrever em inglês: “Eu mudei para o inglês depois de me convencer com a força de minha tradução de *Despair* de que eu poderia usar o inglês como um substituto firme do russo” (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 88).

<sup>18</sup> Cf. *El subrayado es mío*, cit.



soldados do antigo Exército Branco trabalhavam. A grande maioria, porém, continuava sobrevivendo de trabalhos independentes, como aulas particulares, contribuições para a imprensa emigrada ou “bicos” em restaurantes<sup>19</sup>. Até 1936, os estrangeiros não tinham direito a benefícios sociais na França, o que agravava ainda mais a situação dos russos emigrados.

Assim como Berlim, a Paris dos emigrados era um ambiente de atividade cultural variada e estonteante, que incorporava diversos movimentos artísticos e literários, do naturalismo ao modernismo, mantendo ainda produções de viés simbolista, recuperadas por autores influenciados pelos escritores da Época de Prata russa do começo do século. Em Paris, Nabókov contribuiu com o jornal *Posliédnie Nóvosti* (*Últimas Notícias*), fundado pela primeira onda de emigrados em 1920 e que tinha como editor Miliúkov, além de continuar escrevendo também para o *Sovremiénnie Zapíski*, publicação que seguia a tradição da revista “grossa” do século XIX. Os *Zapíski* publicavam os melhores autores russos emigrados da época, assim como as publicações “grossas” do século XIX publicavam os melhores autores de então<sup>20</sup>. Além de todas as dificuldades financeiras enfrentadas pelos emigrados em Paris, agentes da GPU, polícia secreta soviética, infestavam as ruas da cidade, obrigando-os a viverem sujeitos aos caprichos persecutórios da União Soviética mesmo distantes de seu solo natal.

---

<sup>19</sup> Nina Berbiérova lembra-se de ter conhecido Nabókov em Paris: “Vi a Nabókov por primera vez en París, en 1940, cuando vivía provisionalmente en Passy, en un piso carente de todo confort, donde fui a visitarle. Nabókov había tenido la gripe, pero ya empezaba a levantarse de la cama. Prácticamente, no tenía muebles y el piso estaba vacío.” (*El subrayado es mío*, cit., p. 174).

<sup>20</sup> Nina Berbérova lembra em sua autobiografia da importância da revista *Sovremiénnie Zapíski*: “En los círculos de la emigración, colaborar en *Anales Contemporáneos* representaba una especie de distinción honorífica. Con sus setenta tomos, esa revista es un verdadero monumento literario. No se trataba de una publicación de «vanguardia»; pero, durante un cuarto de siglo, se publicaron obras realmente importantes en sus páginas a pesar de la falta de libertad sufrida por la mayor parte de escritores que colaboraban en ella y que escribían acechados por las exigencias y los gustos caducos de redactores que podían contarse entre los últimos representantes del populismo.” (*El subrayado es mío*, cit., p. 159).

Foi então que, fugindo do avanço das tropas nazistas, Nabókov e sua família emigraram para os Estados Unidos em 1940<sup>21</sup>. Ali, mais precisamente em Manhattan, o escritor começou a trabalhar no American Museum of Natural History<sup>22</sup> e conheceu Edmund Wilson, que o apresentou a editores americanos e com quem iniciou uma forte amizade.

Desde o começo de sua carreira, sob o pseudônimo de Vladímir Sírin, Nabókov passou a envolver-se nos embates literários que proliferavam entre os emigrados russos em Berlim e Paris. É já nessa época que o autor adquire a fama de “criador de confusões” devido a suas entrevistas em jornais, em que o escritor V. Sírin manifestava suas opiniões controversas sobre muitos dos escritores russos da emigração, além de seu aparente descaso com os círculos intelectuais que se formavam nos meios russos na Europa<sup>23</sup>. Tal fama o acompanharia durante toda a sua

---

<sup>21</sup> Ao que parece, a mudança para os Estados Unidos foi fruto de uma feliz coincidência. Em uma entrevista, Nabókov lembra que “(...) um certo dia em 1939, Aldánov, um colega escritor e grande amigo, disse-me: ‘Olhe, no próximo verão ou no outro estou convidado para dar uma palestra em Stanford, na Califórnia, mas não posso ir. Gostaria de me substituir?’ É dessa forma que a terceira espiral de minha vida começou a se enrolar”. (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 127).

<sup>22</sup> Além de escritor e compositor de problemas enxadrísticos, Nabókov é um pesquisador renomado de lepidópteros, tendo publicado diversos artigos sobre o tema. Além disso, sua coleção de borboletas faz hoje parte do acervo de diversos museus nos Estados Unidos e na Suíça.

<sup>23</sup> Segundo o próprio autor, “Durante os anos de 1920, eu fui atacado por um certo Motchúlski que nunca pôde engolir minha profunda indiferença ao misticismo organizado, à religião, à igreja – qualquer igreja. Havia também outros críticos que não podiam me perdoar por ficar distante dos ‘movimentos’ literários, por não dar vazão à ‘angoisse’ que eles queriam que os poetas sentissem, e por não pertencer a nenhum desses grupos de poetas que mantinham sessões de inspiração mútua nos salões dos fundos de cafés parisienses”. (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 29).

Além desse relato, Nina Berbiérova lembra o Nabókov que ela e outros escritores conheceram em Paris: “Nabókov declaró que nunca había leído los *Relatos de Sebastopol* y, por tanto, no podía opinar al respecto. «Así es», dijo; «nunca he tenido ocasión de echar un vistazo a esos “pecados de juventud”». Aldánov apenas logró ocultar su indignación. Bunin, que se ponía verde cuando montaba en cólera, murmuró una grosería entre dientes. Jodasiévich soltó una carcajada escéptica, a sabiendas de que los *Relatos de Sebastopol* constaban en el programa de enseñanza de los institutos rusos.”. (*El subrayado es mío*, cit., p. 171). De fato, tal atitude é muito famosa em Nabókov. Durante toda sua vida e principalmente em seu período nos Estados Unidos, o autor buscou sempre afirmar-se como um autor singular, desvinculado de

vida literária, fazendo com que a figura de Nabókov seja muito *popular* (no sentido americano) até hoje em diversas áreas e não só na Academia.

O mundo da emigração é o pano de fundo de suas primeiras obras, que retratavam a vida desses russos que estavam longe de seu solo natal, mostrando todo o sofrimento e as dificuldades que a ascensão do Estado Soviético tinha imposto a essas pessoas. Já na França, em conjunto com a continuação de sua produção em russo, Nabókov começou a escrever em francês e em inglês. Ao emigrar para os Estados Unidos, passou a escrever em inglês e a assinar seus trabalhos não mais como V. Sírin, mas como Vladímir Nabókov, assumindo-se definitivamente como escritor “cosmopolita”. Aquele mundo de outrora deixava de ser definitivamente tema de suas obras. Zoran Kuzmánovitch, professor de literatura e cinema no Davidson College (EUA) e editor do periódico *Nabokov Studies*, reconhece nessa “peregrinação linguística” de Nabókov uma de suas virtudes essenciais, como um escritor que viveu uma série de choques culturais importantes para a formação de seu mundo criativo<sup>24</sup>.

Esse segundo processo de absorção de uma nova cultura é dramático, pois representa a opção por uma nova língua literária, o inglês<sup>25</sup>. Alexander Dolinin, professor de literatura russa no Departamento de Línguas Eslavas e Literatura da Universidade de Wisconsin - Madison e autor de *Istínaia jizn pissátelia Sírina. Rabótu o Nabókove (A verdadeira vida do escritor Sírin. Trabalho sobre Nabókov)*, reconhece na

---

qualquer grupo do presente e não influenciado por qualquer autor anterior. Nabókov sempre ressaltou em suas aulas e entrevistas a importância que dava ao *talento individual*, mantendo-se distante das tentativas de classificação da literatura em períodos ou escolas, desprezando tais iniciativas. Além disso, fazia questão de afirmar que sua obra era algo extremamente particular, diferente de tudo o mais, como toda grande obra literária deveria ser.

<sup>24</sup> Zoran Kuzmanovich, “Strong opinions and nerve points: Nabokov’s life and art”, in: *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit., pp. 11 - 30.

<sup>25</sup> O próprio Nabókov reconhece tal processo como doloroso. Em entrevista à revista *The Paris Review* publicada em outubro de 1967, o autor afirma que sua falha como escritor é “a falta de um vocabulário natural. (...). Dos dois instrumentos em minha posse, um – minha língua nativa – eu não posso mais usar, e isso não é apenas porque eu não tenho uma audiência russa, mas também porque a alegria de uma aventura verbal em russo tem desaparecido gradativamente depois de eu ter mudado para o inglês em 1940. Meu inglês, esse segundo instrumento que eu sempre tive, é uma coisa dura, artificial, que pode servir bem para a descrição de um pôr-do-sol ou um inseto, mas que não pode esconder a pobreza da sintaxe e a falta de uma dicção

transição do russo para o inglês como língua literária um processo de formação de uma nova identidade, obtida não só por meio da perda de seu território original, mas também de sua identidade anterior<sup>26</sup>, afirmando que é devido a esse distanciamento de sua terra natal (e, conseqüentemente, de sua cultura e de sua língua) que Nabókov passou a reconhecer-se como um escritor cosmopolita, dizendo que “a nacionalidade de um autor de valor é de importância secundária”<sup>27</sup>. Ao tomar tal atitude e passar a escrever em inglês, Nabókov de certa forma criou seu próprio meio, pois passou a ser então um escritor russo que escrevia suas obras em língua inglesa, porém não era nem americano nem inglês de origem, ao mesmo tempo estando distante da Rússia e não querendo mais ser classificado como parte do grupo dos escritores russos emigrados. Além disso, ao começar a sua nova carreira nos Estados Unidos, deu início a uma reconstrução de seu passado, negando a existência de vínculos anteriores com o mundo dos emigrados russos na Europa, tendo em vista o fortalecimento dessa nova faceta assumida na época<sup>28</sup>. Susan Elizabeth Sweeney, Associate Professor of English do Holy Cross College e estudiosa da obra de Nabókov, no ensaio “By some sleight of *land*’: how Nabokov rewrote America”<sup>29</sup>, cita uma frase de Nabókov muito interessante para a compreensão dessa imagem cosmopolita assumida pelo autor. Em uma entrevista já nos Estados Unidos, tempos depois da publicação de *Lolita*, Nabókov diz: “Sinto-me americano, e gosto da

---

doméstica quando eu preciso do caminho mais curto entre ‘armazém’ e ‘loja’.” (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p.106).

<sup>26</sup> A tese de Dolínin é interessante e nos ajuda a compreender o processo de formação do escritor em língua inglesa *Vladimir Nabokov*. Porém, consideramos questionável a afirmação de que ao adotar o inglês como língua literária, Nabókov tenha perdido sua identidade anterior. Rigorosamente, acreditamos que o autor continua o mesmo, esteja ele escrevendo como *V. Sírin* ou como *V. Nabókov*. Por trás dessas duas identidades literárias está a pessoa *Vladimir Vladimirovitch Nabókov*, com toda sua biografia e suas experiências fazendo parte das diferentes *personae* que assumiu durante sua carreira. Em verdade, tal guinada a partir de 1940 deve-se muito mais à necessidade de Nabókov de afirmar-se como autor e de sua iniciativa de apagar sua imagem de autor emigrado.

<sup>27</sup> V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit.

<sup>28</sup> Alexander Dolinin. In: Julian W. Connolly (org.). *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.

<sup>29</sup> Julian W. Connolly (org.), *The Cambridge companion to Nabokov*, cit. pp. 65 – 84.

sensação; eu me vejo como um escritor americano criado na Rússia, educado na Inglaterra, preenchido pela cultura da Europa Ocidental”<sup>30</sup>.

Além disso, outro fato serve para mostrar que tal guinada em direção à produção de obras em língua inglesa, embora dolorosa, foi extremamente consciente por parte do autor: Nabókov reconhece em seu desenvolvimento como um autor em língua inglesa uma necessidade de “reverberação”, ou resposta, dos leitores. Buscando desprender-se do limitado círculo de leitores que compunha o grupo de russos emigrados e cada vez mais distante da realidade russa, além de progressivamente mais conformado com o fato de que suas obras não alcançariam os leitores na União Soviética, decide escrever em inglês, assumindo essa imagem de “escritor sem fronteiras” que se tornou uma espécie de marca própria do autor<sup>31</sup>.

Além de apresentar o escritor a editores americanos, o amigo Edmund Wilson abriu-lhe as portas das universidades dos Estados Unidos, para que ensinasse literatura russa. Sua estréia deu-se com um curso de verão, ministrado na Stanford University, em 1941. No mesmo ano, Nabókov começou a trabalhar como professor no Wellesley College, em Massachusetts, dando aulas de literatura comparada. A área, criada exclusivamente para ele, representava um salário fixo, que permitia a Nabókov dedicar-se quase que integralmente ao seu trabalho como escritor. Ele foi o fundador do Departamento de Russo de Wellesley, sendo famosas suas aulas sobre os autores do século XIX. Essa fama deve-se não só ao seu estilo único de tratar os autores estudados e à sua “sinceridade”, que muitas vezes ia contra as concepções ocidentais

---

<sup>30</sup> Susan Elizabeth Sweeney. In: Julian W. Connolly (org.). *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit. A entrevista citada por Sweeney pode ser encontrada em V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit.

De fato, com o passar do tempo e o crescimento de sua fama nos Estados Unidos e em outros países, Nabókov sente cada vez mais a necessidade de afirmar-se como um “escritor do mundo”. Em diversas entrevistas, faz questão de declarar-se americano simplesmente pelo fato de possuir cidadania, deixando claro o valor secundário da origem de um grande autor.

<sup>31</sup> V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 37.

sobre alguns deles<sup>32</sup>, mas principalmente ao forte interesse por tudo que era russo despertado nos Estados Unidos, seja em termos ideológicos, seja em decorrência da Segunda Guerra Mundial.

Ainda em 1941 publicou sua primeira obra escrita originalmente em inglês, *The Real Life of Sebastian Knight*. Trabalhou ainda como colaborador do Museu de Zoologia Comparada de Harvard de 1942 a 1948. Após um período de aulas em outras universidades como professor convidado, Nabókov retornou a Wellesley para o ano letivo de 1944 – 45. Trabalhou lá durante os anos de 1947 – 48, sendo o único professor do Departamento de Russo, ministrando cursos de língua e literatura. Seu estilo como professor, com suas aulas cheias de declarações bombásticas e ironias, bem como suas críticas ao governo soviético da época, garantiram grande fama à figura do *Professor Vladimir Nabókov*, fazendo com que seus cursos fossem muito procurados e proporcionando-lhe diversos convites para ministrar aulas em outras faculdades. Além disso, são famosos seus esforços para fazer com que os alunos norte-americanos conseguissem visualizar algumas cenas e fatos considerados por ele como essenciais para a compreensão de determinadas obras. Dessa maneira, seus esboços na lousa de um vagão de viagem russo semelhante àquele em que viajou Anna Kariênina, ou do mapa da Dublin de *Ulisses*, ou mesmo o importante aviso de que Gregor Samsa não havia se transformado em uma barata, mas sim numa

---

<sup>32</sup> O método do professor Nabókov sem dúvida chama a atenção por sua singularidade. Nunca preocupado em interpretar “símbolos” ou em buscar o sentido social ou as “ideias gerais” de qualquer obra, Nabókov voltava-se sempre à análise minuciosa dos detalhes que garantiam a verossimilhança do mundo criado pelos autores em suas obras. Essa preocupação com o detalhe e com a sensibilidade ao criar as cenas era o que, segundo Nabókov, diferenciava um grande artista de um escritor medíocre. “Aprenda a distinguir a banalidade. Lembre-se de que a mediocridade prolifera nas ‘ideias’. Tome cuidado com as mensagens da moda. Pergunte-se se o símbolo que você encontrou não é sua própria pegada. Ignore alegorias. Em todos os casos coloque o ‘como’ acima do ‘o quê’, mas não o deixe confundir-se com o ‘e então’”. (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 66). Talvez essa frase de Nabókov seja a síntese de suas preocupações como professor.

espécie de besouro, faziam parte de suas aulas e eram considerados imprescindíveis pelo professor<sup>33</sup>.

Nabókov deixou Wellesley em 1948 para ministrar aulas de literatura russa e européia na universidade de Cornell, Ithaca<sup>34</sup>. Publicou em Nova Iorque em 1951 sua autobiografia *Conclusive Evidence*, mais tarde revisada e lançada como *Speak, Memory*<sup>35</sup>. Com o romance *Lolita* pronto e após o relativo silêncio que se seguiu à publicação de *Bend Sinister* em 1947, recebeu respostas negativas das editoras à sua publicação nos Estados Unidos e acabou lançando-o primeiramente na França em 1955 por meio da editora Olympia Press, especializada em literatura pornográfica. Em 1956, as primeiras resenhas sobre *Lolita* foram publicadas, e a controvérsia sobre seu caráter pornográfico teve início. Em 1957, trechos de *Lolita*, ainda não publicada nos Estados Unidos, apareceram em *Anchor Review*, uma revista literária da época, causando grande alvoroço. *Lolita* foi finalmente publicada nos Estados Unidos em 1958, tornando-se um *best-seller*.

Depois do sucesso de *Lolita*, Nabókov abandonou seu cargo na universidade em 1959, mudando-se para Montreux, na Suíça, e dedicando-se integralmente à atividade de escritor até o fim da vida. Ele possui hoje uma vasta obra escrita em inglês, extensamente estudada em universidades norte-americanas e muito admirada no mundo todo. Além disso, frente ao interesse surgido após o estrondoso sucesso de *Lolita*, e dando continuidade ao trabalho iniciado com a tradução de *Ottcháianie (Despair)* para o inglês, o autor passou a traduzir suas obras escritas originalmente em russo auxiliado pelo seu filho Dmítri, o que contribuiu para a divulgação dos romances, novelas e contos de sua fase de emigrado para um maior número de leitores. Essas

---

<sup>33</sup> “Em meus anos acadêmicos eu batalhei para proporcionar aos alunos de literatura a informação exata sobre os detalhes, sobre certas combinações de detalhes que alimentam a centelha sensual sem a qual um livro é morto. Dessa maneira, ideias gerais não tem nenhuma importância”, disse Nabókov certa vez quando perguntado sobre suas preocupações como professor. (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 156).

<sup>34</sup> “Eu adorava dar aulas, adorava Cornell, adorava escrever e apresentar minhas palestras sobre autores russos e grandes livros europeus”. (V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 21).

<sup>35</sup> Traduzida para o português como *A pessoa em questão*, cit.

traduções funcionavam como uma espécie de recriação em inglês das obras escritas originalmente em russo, num esforço de preservar e reinventar na nova língua o estilo que marcava suas obras no círculo dos emigrados no começo do século XX. Além de *The Real Life of Sebastian Knight* (1938-39, publicada em 1941) e *Lolita* (1955), foram escritas originalmente em inglês as obras *Bend Sinister* (1947, sem grande reconhecimento à época de sua publicação), *Pnin* (1957), *Pale Fire* (1962), *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), *Transparent Things* (1972), *Look at the Harlequins!* (1974) e *The Original of Laura* (1977, romance inacabado), além da autobiografia *Speak, Memory* (1966), alguns contos e poemas e dos trabalhos de crítica *Nikolai Gogol*, *Lectures on Literature*, *Lectures on Russian Literature* e *Lectures on Don Quixote*. Além dessa vasta obra, merece atenção também a controversa tradução para o inglês com notas do *Evgueni Oniéguin* de Púchkin, que acabou sendo o pivô da discussão pública travada com Edmund Wilson, que encerrou uma amizade de mais de vinte anos. Essa tradução em quatro volumes foi publicada em 1964 e, além dos dois volumes de notas, possui o ensaio *Notes on Prosody*, que discutia e comparava o verso jâmbico em inglês e russo. O ensaio em questão proporcionou diversos debates nos meios acadêmicos norte-americanos e até hoje é considerado leitura essencial para o estudo de poesia nos Estados Unidos.

Em declaração de 1940, Nabókov afirmava: “felizmente preoquei-me em escrever cem aulas – aproximadamente duas mil páginas – sobre a literatura russa... Isso me manteve feliz em Wellesley e Cornell durante vinte anos acadêmicos”.<sup>36</sup> Ao que tudo indica, essas aulas – cuidadosamente planejadas para a duração de cinqüenta minutos das aulas americanas, como nos informa Fredson Bowers no prefácio à edição original americana – foram escritas entre sua chegada aos Estados

---

<sup>36</sup> V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 5.



Unidos em 1940 e seu primeiro trabalho como professor, o curso sobre literatura russa em 1941 na Stanford University Summer School.

O volume estudado, indicado na bibliografia, reúne tudo o que chegou até nós dos manuscritos do próprio Nabókov sobre os autores russos<sup>37</sup>. Essas aulas sobre literatura russa possuem um modelo comum, em que se apresenta uma breve biografia, seguida de uma enumeração do(s) trabalho(s) do autor estudado, e na sequência tem-se então um exame minucioso de alguma(s) de suas obras que Nabókov considera mais significativa(s).

Devemos ressaltar a importância de tais aulas: ao discutir os autores da segunda metade do século XIX, Nabókov estava em seu próprio elemento. Esses autores representavam para ele o marco supremo da literatura russa (juntamente com Púchkin), e também se destacaram em oposição aos críticos radicais da época (como Belínski) - preocupados em avaliar as obras de acordo com as ideias políticas e sociais, deixando em segundo plano as características literárias -, e também em oposição ao desenvolvimento da crítica soviética, que Nabókov desprezava. Devem-se a isso os comentários ácidos e por vezes extremos sobre o elemento social na obra de Turguêniev, a ridicularização daquilo que ele chamou de “sentimentalismo barato” na obra de Dostoiévski, ou o espezinhamento da obra de Górkí.

---

<sup>37</sup> As aulas de Nabókov sobre escritores europeus não-russos foram publicadas em *Lectures on Literature* (Nova York, Harcourt, Brace Jovanivich/Bruccoli Clark, 1980; Londres, Weidenfeld e Nicholson, 1981).

## I. As aulas: o estilo do Professor V. Nabókov

“Meu curso, entre outras coisas, é um tipo de investigação  
detetivesca do mistério das estruturas literárias.”

(V. Nabókov, *Lectures on Literature*)

A ênfase de suas aulas era dada à criação artística, e é por isso que Nabókov tece considerações tão intensas, visto que, em sua opinião, o princípio da arte combate não apenas os dogmas do leitor da década de 50 do século XIX, mas – mais importante – o viés utilitarista da crítica russa do século XIX, uma crítica voltada mais às idéias sociais e filosóficas das obras do que aos procedimentos de criação literária<sup>38</sup>. Tal tendência de valorizar a “mensagem social” de uma obra é mais tarde retomada e completamente estabelecida no período soviético, que adota algumas concepções dos críticos do século XIX para formar a corrente oficial, estabelecendo assim as regras do que mais tarde consolidou-se na literatura da época como realismo socialista.

Se contemplado à luz dos anos 50 do século XX, é possível notar que o método de análise e as opiniões sobre literatura apresentadas durante as aulas sugerem uma aproximação do autor com o método do *close reading* que alcançou grande fama com os trabalhos de seu contemporâneo F. R. Leavis, muito em voga na época em que Nabókov lecionava<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> “Uma obra de arte não tem nenhuma importância para a sociedade”, afirmou Nabókov certa vez.

<sup>39</sup> John Updike, ao comentar a postura do professor Nabókov afirma que “os anos cinquenta, com sua ênfase no espaço privado, sua atitude desdenhosa com respeito aos interesses públicos, sua sensibilidade para a arte solitária e desengajada e sua fé neocriticista de que toda a informação essencial está contida na própria obra foram um palco mais apropriado para as

Na primeira metade do século XX, a disciplina *English* em Cambridge foi o espaço de divulgação das concepções sobre a análise de literatura e cultura de Leavis, sendo, nas palavras de Maria Elisa Cevalco, o modo “natural de se fazer crítica literária”<sup>40</sup> da época (e, em certa medida, até hoje). Segundo a autora, Leavis acreditava que a análise literária, feita por meio da técnica do *close reading*, era o ponto a partir do qual eram ativados os valores humanos mais centrais, que se realizavam por meio da inteligência e da sensibilidade. Dessa maneira, Leavis buscou estabelecer uma tradição altamente seletiva que estivesse de acordo com suas concepções de valor em literatura, selecionando autores que correspondessem aos seus critérios<sup>41</sup>. A partir de então passou a estudar a *forma* da obra literária em separado da vida social, encarando o texto como um objeto autônomo que poderia ser decomposto e analisado por meio da descrição de seus mecanismos constitutivos<sup>42</sup>. A maior preocupação da crítica passou a ser o estudo das partes que compõem o objeto artístico para que ele pudesse ser compreendido (ou *consumido*) adequadamente. O *English* de Leavis em sua versão de Cambridge estabelecia a literatura como uma série de autores para os quais era necessário apresentar uma resposta pessoal; tal prática devia muito às concepções de I. A. Richards, um dos fundadores do New Criticism e precursor do método do *close reading* durante os anos 1920, considerado uma das maiores influências no pensamento de Leavis. Richards promulgava o estudo do texto como um objeto em si mesmo e rejeitava a crítica baseada em fatores

---

ideias de Nabókov do que as décadas posteriores poderiam ter sido. Mas o enfoque de Nabókov pareceria radical em qualquer época, pois supõe um corte extremo entre a realidade e a arte.” (Cf. John Updike, *Lectures on Literature*. Estados Unidos: Harvest/HBJ, 1982, p. xxv).

<sup>40</sup> Maria Elisa Cevalco, *Para ler Raymond Williams*, cit., p. 77.

<sup>41</sup> Tal postura é semelhante a de Nabókov, que reconhecia os escritores “de talento” como figuras singulares: “Na verdade, a literatura se compõe não de ideias gerais, mas de revelações específicas, não de escolas de pensamento, mas de indivíduos geniais. A literatura não fala sobre algo: ela é esse algo mesmo, a quiddidade. Sem a obra-prima, a literatura não existe.” (Cf. V. Nabókov, *Lectures on Literature*. Estados Unidos: Harvest/HBJ, 1982, p. 116).

<sup>42</sup> O próprio Nabókov afirmou certa vez que “devemos sempre nos lembrar que a obra de arte é, invariavelmente, a criação de um mundo novo, de maneira que a primeira coisa que devemos fazer é estudar esse mundo novo com a maior atenção possível, abordando-o como algo inteiramente novo, que não tem nenhuma conexão evidente com outros mundos, com outros

extraliterários, como a biografia dos autores<sup>43</sup>. Nabókov estudou em Cambridge de 1919 a 1922 e esteve imerso nesse contexto de efervescência dos estudos de literatura.

Mais ainda, determinadas opiniões de Nabókov de certa maneira aproximam-no da corrente partidária do *close reading* promulgada por Leavis e seus seguidores. Sua forma aristocrática e exclusivista de encarar literatura é bastante semelhante à dos leavistas. Assim como Nabókov, Leavis também via a capacidade descritiva como o grande poder e a maior qualidade do romancista. Mais do que isso, a posição objetiva, categórica e extremamente pessoal que a crítica de Nabókov (e Leavis) sugere é uma postura, segundo Raymond Williams, acessível somente aos que consideram suas ideias e procedimentos como universais<sup>44</sup>. Além do mais, a postura leavista (em certo aspecto) de Nabókov é aristocrática, limitadora, característica daqueles que enxergam a cultura e suas manifestações como formas exclusivas de pessoas especiais, diferenciadas. Assim como Nabókov, os partidários do *close reading* de Leavis na década de 1950 encaravam a literatura como a forma artística por excelência, superior a todas as outras manifestações, sendo assim uma exclusividade de poucos, que se distanciavam das “massas ignorantes”, não-apreciadoras da alta cultura. Se vistas em perspectiva, as opiniões gerais de Nabókov sobre literatura (e conseqüentemente seu desagrado com relação à obra de Dostoiévski) muito se assemelham às posições fundamentais de Leavis. Segundo Maria Elisa Cevasco, Leavis acreditava que:

“(...) sempre foram poucos os que apreciaram a literatura, o que pressupõe um conceito fixo de apreciação estética e do que constitui,

---

ramos do conhecimento.” (Cf. V. Nabókov, *Lectures on Literature*. Estados Unidos: Harvest/HBJ, 1982, p. 1).

<sup>43</sup> Na Rússia, os estudos dos assim chamados formalistas russos, desenvolvidos nas duas primeiras décadas do século XX, também seguiram essa tendência. No entanto, não há indícios das opiniões de Nabókov sobre tais escritos.

<sup>44</sup> Maria Elisa Cevasco, *Para ler Raymond Williams*, cit., p. 21.

em todas as épocas, a literatura; há uma tradição literária que mantém o idioma do espírito – há o papel redentor da minoria que mantém esta tradição e cujo papel é disseminá-la, mas somente entre os *happy few*, que podem atingir a distinção de espírito”.<sup>45</sup>

Sendo assim, não é de se espantar que, para Nabókov, assim como para os leavistas, outra prosa, que não guarde relação com aquela descritiva e comedida que tanto apreciavam, seja considerada vulgar, imprópria, mal-acabada.

Nabókov encara a literatura como algo que possui estreitas relações com o divino. Dessa forma, eleva a criação literária (e conseqüentemente aqueles que a produzem e apreciam-na *corretamente*) a um outro patamar<sup>46</sup>. Para Nabókov, assim como para os leavistas partidários do *close reading* em sua época, a literatura, por estar separada da esfera natural da vida, não possuía compromissos com as preocupações comuns da vida humana. As obras literárias e seus autores deviam então satisfações somente a si mesmas e à organização interna de seus microcosmos. Para Leavis, os competentes, os cultivados (os grandes escritores, diria Nabókov), agem numa esfera superior e não têm nenhum compromisso com a vida diária. Dessa forma, os artistas aceitos pela tradição estabelecida são pessoas acima das comuns, seres dotados de uma sensibilidade superior, capazes de reconhecer valores mais “humanos”. Por conseguinte, a minoria, os que são capazes de reconhecer essa tradição, devem treinar outros nesse reconhecimento, numa perpetuação desse clube seleto.

Em suas aulas, como se verá no ensaio a seguir, Nabókov preocupava-se em estimular a sensibilidade de seus alunos frente às obras estudadas, buscando criar nos leitores uma apreciação da obra de arte baseada no olhar alerta e inteligente,

---

<sup>45</sup> Maria Elisa Cevalco, *Para ler Raymond Williams*, cit., p. 87.

<sup>46</sup> “Há três pontos de vista a partir do qual podemos considerar um escritor: como contador de histórias, professor ou encantador. Um grande escritor combina as três - contador de histórias,

mais do que naquilo que ele chamava de “teoria crítica estéril”, uma interpretação de aspectos extraliterários das obras e/ou uma redução do processo criativo a uma série de esquemas e estudos qualitativos que se afastavam, em sua opinião, do verdadeiro processo de criação artística; ou seja, combatia uma crítica que buscava o “espírito da sociedade ou da época” nas imagens criadas pelos autores estudados. Por ser um escritor fazendo crítica literária, Nabókov podia dar vida às histórias e personagens dos outros autores através de seu olhar acurado sobre aquilo em que, segundo suas concepções, consistia a arte da escrita, tratando as obras como engenhos, buscando trabalhar com seus alunos os aspectos formais que caracterizavam as obras dos autores estudados<sup>47</sup>.

---

professor, encantador - mas é o encantador nele que predomina e que o faz ser um grande escritor.” (Cf. V. Nabókov, *Lectures on Literature*. Estados Unidos: Harvest/HBJ, 1982, p. 5).

<sup>47</sup> Tal apreciação parece dever muito à atitude do Nabókov-escritor, como nos mostra este trecho do estudo de V. Sakhárov: “Nabókov é o escritor e o entomologista que prefere ver o mundo através do olho frio de um microscópio, (...)”. V. Sakhárov. “Nabókov – Escritor russo”, texto *on line* do site [www.ostrovok.de](http://www.ostrovok.de).

## II. O Dostoiévski de Nabókov: espelho das concepções artísticas do autor

“Não vejo a hora de tirar Dostoiévski do pedestal”.

(V. Nabókov, *Lectures on Russian Literature*)

A parte mais interessante das aulas certamente diz respeito ao estudo da obra de F. M. Dostoiévski. São famosos no círculo dos estudos norte-americanos de suas obras os comentários que Nabókov tece sobre o processo criativo do escritor, bem como a ironia mordaz que caracteriza as pesadas críticas que lhe faz. Porém, mais do que isso, a crítica literária de Nabókov é tão heterodoxa ao fazer comentários negativos sobre o processo criativo de Dostoiévski (desprezando quase que por completo a sua obra<sup>48</sup>), que, quando comparada ao trabalho de outros críticos e estudiosos especializados, gera discussões interessantes acerca de elementos imprescindíveis à compreensão das obras do escritor.

Embora leitor de opiniões fortes e, na maioria das vezes, bem desenvolvidas, o trabalho crítico de Nabókov não é volumoso. O estudo de maior fôlego sobre Dostoiévski é realmente o conjunto de suas aulas traduzido no presente trabalho. É importante ressaltar que Nabókov não é um estudioso *tout-court* da obra de Dostoiévski. Durante sua carreira, o autor dedicou-se mais especificamente à obra de

---

<sup>48</sup> “Minha posição a respeito de Dostoiévski é curiosa e difícil. Em todos os meus cursos trato da literatura a partir do único ponto de vista no qual ela me interessa – a saber, do ponto de vista da arte duradoura e do talento individual. A partir desse ponto de vista, Dostoiévski não é um grande escritor, e, sim um escritor bem medíocre”, diz Nabókov em um trecho de suas aulas. Todas as citações que aparecem em nota de rodapé nesta e nas outras partes deste trabalho sem referência bibliográfica foram extraídas da tradução do inglês para o português do texto “Fyodor Dostoevsky (1821 - 1881)” que faz parte deste trabalho.

Púchkin (sua famosa tradução com notas para o inglês de *Evguiêni Oniéguin*) e Gógol (a biografia crítica em inglês *Nikolai Gogol*), além de iniciar um trabalho sobre *Anna Kariênina* de Tolstói, que não foi concluído<sup>49</sup>. Todo o trabalho crítico de Nabókov sobre outros autores está contido nos livros em que foram publicadas suas aulas em universidades nos Estados Unidos<sup>50</sup>. Além desses, tudo aquilo que o autor disse sobre outros escritores pode ser encontrado em entrevistas e em prefácios a livros de sua fase americana.

Para compreender melhor as opiniões de Nabókov sobre Dostoiévski, é importante voltarmos ao século XIX na Rússia, considerado o período de ouro da prosa russa, e também o momento em que se dá o surgimento de uma escola de crítica literária que influenciaria os trabalhos críticos posteriores.

O início da produção artística de Dostoiévski coincide num certo sentido com o início de um período de grande efervescência política e cultural da intelectualidade russa, e não é incorreto dizer que a crítica russa começou a se desenvolver como escola a partir da década de 40 do século XIX. Os críticos dessa época foram fortemente influenciados pelo Idealismo alemão e pelas ideias de Hegel, muitas vezes buscando a essência da literatura em suas concepções filosóficas<sup>51</sup>. Nesse contexto é que surge Vissarion Bielínski, considerado o iniciador da crítica literária russa moderna e que, imbuído dessas ideias vindas da Alemanha, propõe que o texto artístico deve ser avaliado a partir de princípios estéticos. Ele foi a voz mais influente da crítica russa em sua época, sendo muito importante para uma corrente mais radical e de viés socialista que se desenvolveu posteriormente<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Segundo Fredson Bowers, editor de *Lectures on Russian Literature*, acredita-se que as aulas sobre *Ana Kariênina* presentes no livro seriam o esboço para esse trabalho.

<sup>50</sup> Os livros que publicaram suas aulas são *Lectures on Literature*, *Lectures on Russian Literature* e *Lectures on Don Quixote*.

<sup>51</sup> René Wellek. *História da crítica moderna – vol. III*, cit., parte VII.

<sup>52</sup> Bielínski é uma figura singular na história da crítica russa e conserva sua influência até hoje. Em certa medida, todo o material posterior dos estudos literários russos parte das ideias do crítico, sendo uma espécie de defesa ou de refutação de seu método e suas opiniões.



Muito influenciados pelo Idealismo alemão, os primeiros textos críticos de Bielínski, além de privilegiarem uma abordagem do texto artístico com base em princípios estéticos, propunham uma busca pela “verdade” em literatura. Segundo o crítico, cabia aos escritores retratar em suas obras a realidade do cotidiano russo, aliada a comentários de cunho moralizante que combatessem as desigualdades sociais, evidenciando o abismo colossal que existia entre nobreza e plebe. Essa série de direcionamentos definiria o que Bielínski chamou de realismo crítico, ou escola natural, que tinha como modo de representação mais cara o “ensaio fisiológico”, espécie de descrição daguerrotípica da vida da população pobre da cidade, e que possuía implicitamente um caráter de protesto.

Em seus últimos trabalhos, Bielínski, se não abandona totalmente as concepções românticas e idealistas alemãs, passa a dedicar-se com mais afinco à crítica social de viés socialista (influenciado pelos socialistas utópicos franceses), que exercia por meio de seus trabalhos como crítico literário. Nesses textos, levantou-se contra a literatura de viés aristocrático que tinha raízes no século XVIII, desmerecendo até mesmo a obra de Púchkin (que em seus primeiros textos chegara a elogiar), e também foi um forte opositor do folclore popular e do nacionalismo romântico. Rejeitava a concepção de “arte pela arte” e valorizava apenas as manifestações literárias que expressassem a “realidade”, ou seja, o mundo contemporâneo e a evolução histórica do período nacional. Na opinião de René Wellek em sua obra *História da Crítica Moderna*, Bielínski foi um crítico que valorizou a arte que exercia um efeito social (mesmo que esta fosse “má arte”) em detrimento de criações menos voltadas à sociedade e ao progresso<sup>53</sup>. Em seus últimos textos, a arte só seria digna de nota para o crítico russo se reproduzisse valores como o progresso e retratasse a sociedade de sua época. Pelo fato de privilegiar uma arte de caráter “realista”, condenava a utilização do fantástico e do espectral, aspectos românticos que desprezava como elementos de composição literária.

O crítico defendia uma arte voltada a um “bem maior”, o combate ao regime tsarista. Estimulava a criação de obras que descrevessem a realidade social da Rússia, fomentando assim uma opinião pública hostil ao regime. Nesse sentido, saudou o primeiro romance de Dostoiévski, *Gente Pobre*, como um novo marco na literatura russa. Bielínski viu essa obra do escritor como o bastião de suas concepções artísticas e principalmente sociais. Porém, com o lançamento de *O Duplo*, obra repleta de elementos fantásticos e paródicos de sabor gogoliano, o crítico não perdoou o escritor, tirando-o de seu panteão de autores da escola natural.

Bielínski morreu em 1848. No entanto, as sementes para o desenvolvimento da assim chamada crítica radical russa já estavam plantadas, e a partir da década de 60 as ideias do crítico irão influenciar inúmeros seguidores e gerar grandes debates. No mesmo ano da morte de Bielínski, Dostoiévski é preso e condenado ao degredo na Sibéria, acusado de participação em um grupo de ideias revolucionárias (o círculo de Petrachévski). Antes de ser preso, Dostoiévski já havia publicado os romances *Gente Pobre* (1846), *O Duplo* (1846) e *Noites Brancas* (1848), além das novelas e contos “O Senhor Prokhárchin” (1846), *Romance em Nove Cartas* (1847), “A Senhora” (1847), “Polzúnkov” (1848), “Um Coração Fraco” (1848), “A Mulher Alheia e o Marido Debaixo da Cama” (1848), “O Ladrão Honesto” (1848), “A Árvore de Natal e o Casamento” (1848). Na época em que foi mandado à Sibéria, apenas seu primeiro romance havia adquirido certo sucesso. Suas outras obras pré-degredo não tiveram a mesma recepção calorosa de *Gente Pobre* e grande parte da crítica via Dostoiévski como um escritor que tinha sido mais elogiado do que de fato merecia. Tal situação demoraria muito tempo para mudar.

A década de 60 viu a crítica russa dividida em dois campos: os radicais, seguidores das últimas ideias de Bielínski, representados por Tchernichévski e Dobroliúbov, e os conservadores, favoráveis a uma concepção de literatura que valorizasse aspectos da cultura popular russa e ideias sociais e culturais de viés

---

<sup>53</sup> René Wellek. *História da crítica moderna – vol. III*, parte VII, cit..

geralmente eslavófilo<sup>54</sup>. As concepções da crítica russa da época confundiam-se então com as ideias sociais e culturais dos ocidentalistas e eslavófilos.

Os seguidores de Bielínski na década de 1860 são muito diferentes do crítico dos anos 40. Os chamados “radicais” (Tchernichévski, Dobroliúbov e mais tarde Píssariev) e rotulados pela cultura russa de *raznotchíntsy*<sup>55</sup> nada tinham em comum com as ideias românticas alemãs que influenciaram Bielínski num primeiro momento, aproximando-se muito mais de seus últimos escritos. Suas ideias partiam de uma concepção materialista e eles foram muito influenciados pelos utilitaristas ingleses (principalmente Bentham) e pelo pensador francês Feuerbach. Tchernichévski, por exemplo, em seu livro *O princípio antropológico em filosofia*, publicado em 1860, defende que “só o que é útil ao homem no sentido geral se reconhece como o verdadeiro bem”, desprezando assim toda a literatura que não se assumisse como ferramenta de protesto; mais tarde Píssariev afirmará em seu artigo “Os realistas” que “os escritores realistas desprezam e hostilizam tudo o que divide os interesses humanos, tudo que desvia o homem da atividade pública, tudo que não traz utilidade essencial, e reivindicam utilidade *real* do poeta e do historiador”<sup>56</sup>. Os críticos radicais, assim como o último Bielínski, defendiam uma concepção utilitarista de literatura e valorizavam apenas aquelas obras que exprimiam uma realidade social. Não seria incorreto dizer que eles não estavam lá muito preocupados com a literatura artística (*khudójestvenaia litieratura*), sendo mais revolucionários que críticos literários. Para eles, a literatura era só mais um instrumento nessa luta revolucionária.

---

<sup>54</sup> O crítico soviético L. M. Lotman afirma que “os anos 60 são uma época inédita de uma atividade política e de lutas ideológicas, que se deram naquele momento não só na base, mas na imagem, e conseqüentemente também na trama central de romances e novelas; os anos do ‘seguidor da verdade’ artístico, o nascimento do fato literário, do ensaio, do escrito da natureza, foram também o período das buscas intensas da imagem da encarnação de um ideal”. In: L. M. Lotman. *Realism v rússkoi literature 60-kh viéka (O realismo na literatura russa dos anos 60 do século XIX)*, cit., p. 207. É justamente a partir dos anos 60 que Dostoiévski lança suas grandes obras, começando com *Memórias do Subsolo* em 1864 e terminando com *Os Irmãos Karamázov* em 1880.

<sup>55</sup> O termo fazia referência a intelectuais e estudantes que não tinham origem nobre, em sua maioria contrários ao tsarismo. Grande parte da intelectualidade russa da época era *raznotchínets*.

A ala conservadora da crítica russa, que teve como figuras principais Apolon Grigóriev e o próprio Dostoiévski (que retornara a Petersburgo em 1859), voltava-se também para questões sociais da época, mas enxergava a literatura como manifestação artística, mais próxima dos escritos do primeiro Bielínski. Grigóriev, por exemplo, não se impressionou com as primeiras obras de Dostoiévski. Considerava-as derivadas de Gógol e “tão repulsivas quanto um cadáver”<sup>57</sup>. Influenciado por Schelling, Grigóriev acreditava que a arte era um meio de conhecimento metafísico, um veículo para a revelação dos segredos do Absoluto no tempo e na história. Juntamente com Dostoiévski, o crítico defendia o *status* de arte da obra literária e combatia as opiniões dos radicais, sustentando o direito da literatura de ser reconhecida como uma função autônoma do espírito humano, sem um objetivo direto no que concernia às questões políticas e sociais. Dessa forma, os conservadores defendiam, baseados em concepções românticas repletas de ideais metafísicos e de um certo obscurantismo, que a “arte é um fim em si mesma”, sendo partidários de uma concepção de “arte pela arte” e pregando a liberdade criativa dos escritores, que não deveriam ser privados de qualquer recurso para alcançar esse ideal de beleza estética.

Dostoiévski tinha ideias muito particulares no que concerne a essa questão estética que dividia o campo da crítica russa entre radicais e conservadores. Já na década de 40, o escritor discordara de Bielínski quanto à questão da função social da arte. Aceitava a afirmação do crítico de que, especialmente na Rússia (que sofria tanto com a censura tsarista), a arte desempenhava um papel social importante, mas ao mesmo tempo sustentava que o artista deveria ter total liberdade para realizar sua obra da maneira que lhe fosse mais conveniente.

O escritor não aceitava de maneira nenhuma a concepção dos radicais de 1860 de que a arte deveria ser apenas a preparação para leituras essenciais capazes de suscitar a revolução a partir do momento em que o público leitor tomasse

---

<sup>56</sup> *Apud.* Paulo Bezerra em nota à tradução de *Crime e Castigo*, cit., p. 382.

<sup>57</sup> René Wellek. *História da crítica moderna – vol. IV*, cit. p. 256.

consciência da situação do país<sup>58</sup>. Embora concordasse com os radicais quando eles afirmavam que a obra de arte é o resultado de uma ausência no mundo real, criticava a concepção de Tchernichévski de que ela existe apenas como um substituto das carências e frustrações materiais do homem, afirmando que o homem tem outras necessidades, como a necessidade de beleza. Dessa forma, Dostoiévski enxergava a arte como uma materialização dessa necessidade humana da beleza, uma concepção metafísica (muito próxima de seus ideais religiosos), e não como uma forma de preencher a distância entre o real e o ideal, de acordo com a opinião dos radicais. Por isso, não discordava totalmente dos radicais, ao afirmar que a arte *pode* funcionar como mecanismo de interação com a sociedade, mas condenava a atitude deles de tentar sistematizá-la, definindo normas que os artistas deveriam seguir. Acima de tudo, o escritor pregava uma liberdade do artista, que deveria escolher os procedimentos que julgasse necessários para a criação de sua obra. É importante ressaltar que tal defesa, embora muito próxima das concepções da ala conservadora da crítica, não está em desacordo com todas as ideias radicais, pois Dostoiévski julgava que apenas sendo livre a arte seria útil aos interesses da humanidade<sup>59</sup>.

Durante toda sua carreira, Dostoiévski foi atacado pela corrente radical da *intelligentsia*, seja na década de 40, seja na década de 60 ou na de 70, com os populistas. Os radicais viam a obra de Dostoiévski como um desvio do programa da escola natural, desvalorizando as preocupações estéticas e espirituais do escritor (já no final da década de 40 Belínski criticava-o justamente por essa recusa de converter-se ao ateísmo, que o crítico passara a defender, e pelo apego do escritor ao

---

<sup>58</sup> Tchernichévski chegou a afirmar em um de seus textos que a arte deveria ser comparada a textos de escola cujo “propósito é preparar o estudante para ler as fontes originais e mais tarde servir vez por outra de livros de referência”. *Apud.* Joseph Frank, *Dostoiévski: os efeitos da liberdade. 1860 – 1865*, cit.

<sup>59</sup> Dostoiévski, apesar de “pertencer” à ala conservadora, não era um defensor da “arte pela arte”, muito pelo contrário. Como afirma René Wellek, “Dostoiévski argumenta que o dilema de ‘arte pela arte’ contra ‘utilidade social’ é falso, e falsamente formulado. Admite, como os utilitaristas, que a arte pode ser deslocada num determinado momento (...), e que ela tem um elevado valor social. Mas este valor pode ser conquistado, afirma, apenas através da completa

fantástico). Além disso, criticavam aquilo que julgavam ser uma visão eslavófila na obra de Dostoiévski. As fortes críticas que o autor fazia em suas obras e em seus textos jornalísticos à influência européia na sociedade russa eram vistas por essa corrente radical de caráter ocidentalista como um símbolo do atraso ideológico do escritor e de seu apego a valores do século XVIII, que eles tanto desprezavam. Dostoiévski negava-se a aceitar a concepção materialista e determinista da corrente representada por Tchernichévski, e por isso atraiu a fúria dos radicais dos anos 1860.

Porém, o fato de Dostoiévski ser constantemente atacado pela ala radical da crítica não fazia dele um escritor bem aceito pelos conservadores. Embora adotasse ideias básicas do eslavofilismo, como uma aversão à influência ocidental e uma valorização das características populares da sociedade russa em literatura, não aceitava a tendência que tal corrente tinha de glorificar e idealizar o passado do país (com sua vergonhosa história de servidão e violência), além de colocar-se contra a aversão por parte dessa crítica conservadora das realizações literárias da segunda metade do século XIX.

O escritor foi, antes de tudo, um crítico de seu tempo. Ele buscou, em toda sua obra, investigar as falhas do pensamento idealista da década de 1840 e expor os perigos escondidos por debaixo das ideias radicais de 1860, fazendo uso de quaisquer procedimentos estéticos para realizar seus objetivos em literatura. Tal atitude fez com que ambos os lados da crítica russa o atacassem. Alguns críticos conservadores, como Nikolai Strákhov, por exemplo, criticaram o aspecto publicista da obra do escritor, enxergando suas obras como mal-acabadas e vulgares<sup>60</sup>.

---

liberdade de inspiração e criação”. Cf. René Wellek. *História da crítica moderna – vol. IV*, cit., p. 256.

<sup>60</sup> Joseph Frank lembra que na década de 1860 Dostoiévski “era considerado um escritor que se dedicava freneticamente a escrever romances sensacionais do começo ao fim, e não estava muito preocupado, ou não tinha tempo de preocupar-se, com questões artísticas como a coerência interna da motivação de suas personagens”. In: Joseph Frank. *Dostoiévski – Os anos milagrosos*, cit., p. 131. É muito comum tal crítica ser ouvida ainda hoje por aqueles que não enxergam Dostoiévski como um escritor de destaque.

O escritor faleceu em 1881, vítima de uma hemorragia pulmonar causada por um enfisema; sua saúde já estava muito debilitada devido à sua condição de epilético. Em seus últimos anos, Dostoiévski gozava de forte aclamação pública. Seus livros eram publicados, lidos e incessantemente discutidos, e suas opiniões a respeito de questões sociais e políticas (muitas vezes controversas, imbuídas de forte teor nacionalista e geralmente carregadas de um matiz xenófobo) eram publicadas em sua revista *Diário de um Escritor*, que possuía grande número de assinantes. O forte apelo popular de Dostoiévski em certa medida devia-se também ao fato do escritor ser um participante assíduo de leituras públicas em saraus, onde contribuía com a leitura de trechos inéditos ou importantes de seus romances já publicados. Além disso, o discurso em homenagem a Púchkin, escrito e proferido pelo escritor no Festival Púchkin de Moscou em 1880, garantira a Dostoiévski enorme apreço popular<sup>61</sup>. Por ocasião de sua morte, todos aqueles que faziam parte dos movimentos culturais da época vieram prestar-lhe homenagem, inclusive seus opositores. A juventude estudantil, embora não o perdoasse pela publicação de *Os Demônios*, nos últimos anos já simpatizava com algumas das ideias do escritor (publicadas no *Diário*), principalmente com sua concepção de “povo”, que era reconhecida pela maioria como uma tendência populista e democrática e por outros como uma espécie de “socialismo evangélico” (exposto principalmente na figura de Aliócha Karamázov). O reconhecimento de Dostoiévski pela sociedade russa da época foi tão grande que na tarde de 30 de janeiro, dois dias após a sua morte, o diretor da censura, N. S. Abaza, entregou uma carta a Ana Dostoiévskaja (esposa do escritor) informando que o tsar havia concedido à família Dostoiévski uma pensão vitalícia de dois mil rublos ao ano

---

<sup>61</sup> O discurso de Dostoiévski, pronunciado no dia 8 de junho de 1880 no Festival Púchkin, igualava o talento do poeta com qualquer coisa que o talento europeu conseguira produzir. Em poucas palavras, o longo discurso exalta Púchkin como o arauto poético da missão que a Rússia deveria cumprir em nome da humanidade, transformando o poeta num símbolo do messianismo russo que Dostoiévski pregava, juntamente com sua concepção de “povo”. O escritor reconhece em Púchkin a capacidade de penetrar no espírito de outras culturas, entendê-las e reproduzi-lo no mesmo grau, uma característica que Dostoiévski enxergava como inerente ao povo russo.

“por serviços prestados à literatura russa”<sup>62</sup>, além de conceder aos filhos de Dostoiévski uma vaga no Corpo de Pajens e outra no Instituto Smólni para mulheres, dois prestigiosos institutos da época. Nos últimos anos de sua vida, Dostoiévski era visto por seus admiradores como uma espécie de “profeta” (assim o chamou o filósofo V. Solovióv dois dias após a morte do escritor) e respeitado por seus opositores. Suas obras passaram a ser encaradas como o resultado das inquietações de um escritor que foi capaz de apreender os ideais espirituais da época, buscando mostrar à civilização um caminho possível.

Já no século XX, começam a aparecer estudos sistemáticos da obra do escritor: não eram mais resenhas ou críticas preocupadas com a função utilitarista (ou não) da obra de Dostoiévski que atraíam a atenção desses novos estudiosos. Muitos autores passaram a voltar-se a aspectos estéticos e, mais preocupados com o processo de criação das obras, deixaram as questões sociais e morais que tanto preocupavam os críticos do século XIX em segundo plano. O primeiro que tentou estudar Dostoiévski como um escritor e artista quando todos olhavam-no como pensador e filósofo foi Leonid Grossman. Sua obra *A Poética de Dostoiévski (Poétika Dostoiévskovo, 1925)* é a primeira a tratar o escritor como o criador de um novo tipo de romance, colocando em debate a questão do realismo em suas obras. Segundo Grossman, o que define a poética de Dostoiévski é a unificação de vários elementos heterogêneos em seus romances. Tais elementos, afirma o autor, são organizados e subordinados em sua poética em função da violação do tecido integral da narrativa, realizada conscientemente pelo escritor. Combinar confissões filosóficas com incidentes criminais, incluir o drama religioso na fábula da estória vulgar, conduzir as revelações de um novo mistério por meio de peripécias próprias da narrativa de aventuras, são todos mecanismos utilizados por Dostoiévski em sua obra, que dessa forma rompia com as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o

---

<sup>62</sup> Segundo Joseph Frank, não há notícia na história da literatura russa de outro escritor que tenha recebido tal benesse.



material e a elaboração e pressupõe uma unidade homogênea entre os elementos constitutivos de uma dada criação artística. Nas palavras de Grossman, “Dostoiévski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral”<sup>63</sup>. Foi Grossman também um dos primeiros a perceber a importância excepcional do diálogo na obra de Dostoiévski. O crítico reconheceu o diálogo dostoiévskiano como o espaço onde diferentes pontos de vista entravam em conflito, refletindo matizes diversos de opiniões opostas.

As obras de Grossman e seus estudos sistemáticos da poética de Dostoiévski em muitos sentidos prenunciam a noção de *romance polifônico* que será desenvolvida por outro importante crítico e teórico de literatura russo, Mikhail Bakhtin, autor de *Problemas da Poética de Dostoiévski* e talvez o estudioso da obra dostoiévskiana mais influente do século XX.

Partindo das concepções de Grossman e de outros autores (como o estudioso alemão Otto Kaus), Bakhtin desenvolve sua concepção de polifonia e romance polifônico. O crítico concorda com as considerações de Grossman sobre a peculiaridade de Dostoiévski de unificar elementos heterogêneos e aparentemente incompatíveis na composição de seus romances. Além disso, partilha da concepção de Grossman, que reconhece um caráter personalista da percepção das ideias em Dostoiévski, em que cada opinião assume a imagem de um ser vivo, sendo assim inseparável da voz humana materializada<sup>64</sup>. Porém, diverge de Grossman ao não reconhecer uma “marca profunda dos seus estilos e tom [de Dostoiévski]” nas obras. De acordo com o crítico, não é o estilo e o tom pessoais nos termos da concepção

---

<sup>63</sup> *Apud.* Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit., p. 12. Um estudo tardio de Leonid Grossman, *Dostoiévski Artista*, foi publicado no Brasil em 1967. Em tal obra, o autor busca sintetizar suas análises sobre a poética de Dostoiévski, numa espécie de conclusão dos estudos que vinha realizando desde os anos 1920.

<sup>64</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit., pp. 15 – 16.

monológica que definem o romance de Dostoiévski. Segundo Bakhtin, o escritor produz romances *poliestilísticos* e *poliencínicos*, sem assumir um estilo ou tom dominante. Assim, para Bakhtin, Dostoiévski é o iniciador de um novo caminho no romance moderno, o *romance polifônico*, que tem origens em fontes clássicas, como o diálogo socrático e a sátira menipéia.

Não iremos traçar aqui um levantamento histórico das origens do diálogo socrático e da sátira menipéia. Para tal, sugerimos a leitura dos textos do próprio Bakhtin, sobretudo a quarta parte de *Problemas da Poética de Dostoiévski* e os ensaios “Da Pré-História do Discurso Romanesco” e “Epos e Romance”, presentes na coletânea *Questões de Literatura e Estética*, livros indicados na bibliografia. Porém, acreditamos ser importante apresentar resumidamente algumas das características principais de ambos os gêneros que mais tarde nos auxiliarão a compreender a sua influência nos romances dostoiévskianos.

Bakhtin reconhece o diálogo socrático e a sátira menipéia como gêneros pertencentes ao campo do sério-cômico. Tal campo tem suas origens na Antiguidade e engloba diferentes manifestações, como os mimos, o diálogo socrático, os simpósios, a primeira memorialística, os panfletos, a poesia bucólica, a sátira menipéia, entre outros<sup>65</sup>. O sério-cômico seria então o âmbito que reuniria diversos gêneros que apresentavam algumas características em comum, entre elas talvez a mais importante sendo a preocupação com a atualidade da vida que tais gêneros manifestavam. A atualidade, que até então era tema apenas do gênero baixo, mantendo-se distante da epopéia e da tragédia, no sério-cômico passa a ser pano de fundo (e às vezes tema) central. O dia-a-dia é o objeto de representação desse campo, pela primeira vez a atualidade passa a ser objeto da representação séria (e cômica) em literatura. Essa realidade é vista sem qualquer distanciamento épico ou trágico, apreendida na esfera familiar da contemporaneidade.

---

<sup>65</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit, p. 106.

Todos os gêneros compreendidos no campo do sério-cômico apresentam também uma pluralidade de estilos e variedade de vozes internas, que dialogam entre si. Os gêneros do sério-cômico não estão presos à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica ou da lírica, e misturam em seu corpo o sublime e o vulgar, o alto e o baixo, o sério e o cômico, além de intercalarem livremente diversos gêneros, como as cartas, as citações, os relatos, etc., muitas vezes reproduzidos numa chave parodística. Os gêneros do sério-cômico não tinham pudores ao misturar a prosa e o verso, os dialetos e os jargões; não há uma preocupação em manter-se o tom elevado. Todos esses são processos que remetem à cultura popular de origem oral, que têm bases na carnavalização, que rebaixa, destrona e coloca o mundo de pernas para o ar.

Essa variedade dialógica é, segundo Bakhtin, a origem do romance polifônico, que alcançou seu estágio supremo de desenvolvimento com Dostoiévski. De acordo com Bakhtin, dois gêneros do campo do sério-cômico foram essenciais para o desenvolvimento do romance de tipo dostoiévskiano: o *diálogo socrático* e a *sátira menipéia*.

O diálogo socrático, embora de vida breve, apresenta características interessantes para o estudo das origens do romance de tipo dostoiévskiano. O gênero se baseia na concepção dialógica de Sócrates, que busca através do diálogo alcançar a verdade. Além disso, o diálogo socrático faz uso da *síncrise* e da *anácrise* em sua estrutura primordial<sup>66</sup>. Ele é também o gênero que introduz o *herói ideólogo*, a encarnação da ideia, o representante de determinada concepção filosófica.

Porém, sem dúvida alguma o gênero mais importante no campo do sério-cômico, no que diz respeito ao processo de formação do romance de Dostoiévski, é a sátira menipéia. Ela tem como chave principal a comicidade e a paródia. Na menipéia, a

---

<sup>66</sup> A síncrise constitui, segundo Bakhtin, a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto. Já a anácrise são os métodos pelos quais as palavras do interlocutor são provocadas. É por meio da anácrise que o interlocutor expressa inteiramente suas opiniões, sem pudores. Cf. Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit., p. 110.

liberdade dá o tom, a liberdade de enredo, filosófica, que suplanta todos os obstáculos impostos pelos gêneros mais antigos, como o épico e o trágico. Aqui, todas as fantasias e aventuras são motivadas, não há limites estipulados e tudo é permitido e estimulado, justificado por um fim filosófico-ideológico; na menipéia, as situações mais extremas justificam-se como forma de provocar e colocar à prova uma determinada filosofia. As personagens da menipéia viajam da terra ao céu e do céu ao inferno buscando vivenciar situações-limite que coloquem em xeque seus valores e suas verdades.

Essa combinação do fantástico e muitas vezes do místico-religioso com as variações mais baixas do naturalismo é comum na menipéia. Seus diálogos são travados nas estradas, nos bordéis, nas prisões, nas tabernas e nas feiras, e o diálogo filosófico se mistura com o burburinho das conversas cotidianas, da fofoca e dos boatos. O elevado mistura-se com o baixo sem restrição também no nível das ideias, numa mistura do fantástico, do místico e do plano mais vulgar<sup>67</sup>. A paródia<sup>68</sup> de outras

---

<sup>67</sup> Tal característica irá perdurar em toda a linha evolucionária da prosa romanesca que tem como fonte a sátira menipéia, inclusive sendo muito comum nos romances de Dostoiévski, que serão tratados especificamente mais adiante.

<sup>68</sup> O autor que melhor tratou da questão da paródia na obra de Dostoiévski foi sem dúvida Iúri Tyniánov. Em seu ensaio “Dostoiévski e Gógol – Para uma teoria da paródia” (cit.), o autor busca reconhecer ecos do estilo gogoliano na obra de Dostoiévski, principalmente em seus primeiros trabalhos. Tyniánov define a paródia como uma forma nova de trabalhar velhos elementos, numa luta incensante entre o velho e o novo. Desse modo, elementos caros ao estilo gogoliano, como aliterações, o jogo sonoro com nomes, a mistura entre o elevado e o cômico, são retrabalhados por Dostoiévski, numa chave parodística, que busca subverter a ordem estabelecida, criando uma nova. Ainda segundo o autor, tal atitude era reconhecida pelos contemporâneos de Dostoiévski, “que viam nele o sucessor direto de Gógol” (cit.). Porém, é importante ressaltar que Dostoiévski não copiava os procedimentos de Gógol. A originalidade de suas obras reside no fato de que o escritor usava os métodos de Gógol de uma maneira nova e somente quando julgava necessário fazê-lo. A paródia, segundo Tyniánov, é um passo além da estilização pura e simples: é a existência tanto do plano original quanto do outro, o parodiado. A compensação da paródia, que transforma a tragédia em comédia ou vice-versa, é o elemento que evidencia a mecanização de um velho procedimento, tornando-o um novo material, parodiado. Tyniánov reconhece tal processo nas obras de Dostoiévski, porém afirma que nelas o procedimento só é destacado se visto contra o fundo completo, não havendo coincidência entre ele e o texto anterior, estilizado. Em Dostoiévski, o tom elevado de Gógol aos poucos vai perdendo espaço, sendo tomado por uma comicidade crescente, que culmina em grandes frenesis contrastantes com o ponto inicial. O “destronamento” (assim diria Bakhtin) do estilo de Gógol é completo em Dostoiévski, que transforma o mundo gogoliano em algo novo fazendo uso dos mesmos procedimentos de Gógol, apenas combinando-os de maneira diferente,

vozes e outros gêneros é ferramenta essencial da sátira menipéia, que recupera e subverte obras e temas dos mais variados gêneros da Antiguidade.

A menipéia é também o gênero que trata das últimas questões, que discute as últimas posições filosóficas e os valores mais atuais. É na menipéia que as ideias mais recentes são colocadas em ação, postas à prova. Assim, toda a experimentação moral e psicológica é permitida na menipéia. Estados psicológico-morais que estão fora da normalidade são representados; a loucura é contemplada em suas diversas manifestações, a dupla personalidade, o devaneio, o sonho, as paixões limítrofes, todos esses estágios fazem parte do mundo da menipéia, são estimulados e tratados com o mesmo valor de “normalidade”. Dessa forma, cenas de escândalos, comportamentos excêntricos, discursos exaltados e declarações inoportunas fazem parte do enredo das sátiras; todas as variações das normas comportamentais têm seu espaço e justificam-se no mundo da menipéia, destruindo uma integridade épica e trágica do mundo antigo, o que acaba por abrir uma brecha na tessitura normal da ordem estabelecida. Essas cenas e atitudes acabam livrando o comportamento humano de reações pré-estabelecidas, gerando novos conflitos e desnudando novas verdades e valores.

A menipéia joga com os contrastes. Os oxímoros, as passagens bruscas, o alto e o baixo sem distinção, a ascensão e a decadência misturam-se no mundo da sátira menipéia, virando o mundo épico ao contrário, destruindo seus pudores e suas normas. Ela intercala gêneros, não vê distinção entre eles: cartas, novelas, discursos oratórios, confissões, sonhos, etc., são colocados na menipéia em pé de igualdade. Ela é, em certo sentido, uma espécie de “diário do escritor”<sup>69</sup>, um tipo de gênero jornalístico que enfoca mordazmente a atualidade ideológica e busca registrar e avaliar o espírito geral e as ideias em voga e, dessa forma, discute a atualidade em que está inserido. A menipéia se formou numa época de desintegração de uma

---

subvertendo-os (Cf. I. Tyniánov. “Dostoiévski i Gógol (K teorii parodi)” (“Dostoiévski e Gógol - Para uma teoria da paródia”), cit.).

tradição popular nacional, uma época de lutas filosóficas e ideológicas entre diversas escolas e tendências, que já não admitiam mais as imposições daquilo que era considerado “agradável”. A menipéia está inserida num tempo em que os debates sobre as “últimas questões” eram uma constante em qualquer círculo de discussão.<sup>70</sup>

O romance de tipo dostoiévskiano está então muito próximo da menipéia, de acordo com as características definidas por Bakhtin. Porém, o próprio crítico busca deixar claro que *Dostoiévski não é um mero continuador do gênero*. Embora seja o mesmo universo de gênero, é importante reconhecer que na menipéia tais características ainda se encontram na etapa inicial de formação e, em Dostoiévski o gênero está em sua plenitude, suas especificidades estão plenamente desenvolvidas e problematizadas (complicadas). *Dostoiévski também não foi um mero estilizador do gênero da menipéia*. O escritor está inserido numa tradição que remete à Antiguidade, sendo bastante familiar com o gênero. Ele fez uso de suas características naqueles pontos em que julgava necessário, e tinha uma compreensão exata de suas possibilidades de gênero, como buscaremos deixar claro com a exposição posterior dos estudos de Grossman.

Já o teórico e estudioso de literatura György Lukács, em seu ensaio “Dostoiévski”<sup>71</sup>, valoriza outro aspecto da obra do escritor que também foi desprezado por Nabókov, a saber, o caráter social e filosófico de seus romances. Para ele, Dostoiévski mantém-se atual justamente por ter sido capaz de exprimir poeticamente os problemas de uma época crítica não só para a Rússia, como também para o mundo. Devemos lembrar que as discussões que fervilhavam no meio da intelectualidade russa da segunda metade do século XIX eram um reflexo das polêmicas que as novas concepções filosóficas e sociais geravam na Europa. As grandes questões suscitadas pelas novas ideias, sobretudo pelos pensamentos socialista e utilitarista, estão, segundo Lukács, representadas artisticamente nos

---

<sup>69</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit., p. 118.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 119.

romances dostoiévskianos na vida íntima de suas personagens e nas relações e conflitos que se dão entre elas. O choque dessas personagens *ideólogas* (o termo é de Bakhtin) é um reflexo (muitas vezes de tom parodístico) das discussões da época. As personagens dostoiévskianas e as consequências de suas ações, mais do que uma série de aventuras dignas de romances sentimentais, são o resultado da experimentação dessas novas concepções colocadas em prática num mundo artisticamente estabelecido. Essa Petersburgo, germe da grande cidade moderna, é o campo em que estão acontecendo as grandes mudanças sociais, morais e psicológicas que já se encontram plenamente realizadas na Europa e que Dostoiévski foi capaz de reconhecer na realidade em que vivia e reproduzir artisticamente em suas obras.

As obras de Dostoiévski serão definidas depois da morte do autor como um marco do que se chamou de “romance realista do século XIX”, apresentando particularidades de composição que posteriormente serviriam de base para diversos outros escritores. Justamente esse aspecto do romance dostoiévskiano, um romance de ideias (segundo Bakhtin), tão criticado por Nabókov - que não aceitava a falta de descrições e atacava a aparente superficialidade com que Dostoiévski caracterizava fisicamente suas personagens - é o que em certo sentido é visto como o ponto de partida para as narrativas modernas do século XX, que apresentam uma estética romanesca muito próxima à obra do escritor. Lukács afirma que é justamente a busca dos indivíduos rumo a um conhecimento de si mesmos que define o romance moderno<sup>72</sup>. Nele, o mundo já não é dado *a priori*, ele é formado a partir da ótica individual de uma personagem frente a uma realidade que já não pode mais ser estabelecida *de fora*. Esse mundo é então resultado das *experiências* possíveis do herói, é formado a partir dessa ótica isolada, um mundo de ideias, de buscas solitárias. Sendo assim, o mundo do romance é o mundo da percepção interior, que se forma a

---

<sup>71</sup> G. Lukács, *Ensaio sobre Literatura*, cit., p. 164.

<sup>72</sup> G. Lukács. *Teoria do Romance*, cit.

partir do choque de experiências das personagens, do *diálogo* desses vários agentes, portadores de diferentes ideias e vivências. É um mundo *polifônico*, como diria Bakhtin, um lugar onde a objetividade do autor é impossível. Nesse sentido, as concepções estéticas de Dostoiévski, criticadas já em sua época, tornam-se de certa forma um exemplo das inquietações de autores posteriores. É interessante notar que esses autores, em certa medida “seguidores” do romance de tipo dostoiévskiano, como Camus e Sartre, também são vistos por Nabókov como autores menores, indignos de figurar entre os verdadeiros grandes escritores. É fácil perceber (e não seria diferente) que Nabókov, ao criticar Dostoiévski, na verdade está voltado à não-aceitação de uma determinada estética, e não de um autor isolado.

As opiniões de Nabókov sobre a obra dostoiévskiana são completamente diferentes das de Grossman, Bakhtin e Lukács, e em muitos aspectos também se distanciam daquelas dos críticos do século XIX. Sempre partindo do ponto de vista estético, Nabókov faz críticas ferrenhas à construção das obras de Dostoiévski, acusando-o de “uma sentimentalidade dramática”. Segundo ele, Dostoiévski foi influenciado por autores de romances de mistério<sup>73</sup> ou sentimentais, como Samuel Richardson, Ann Radcliffe, Dickens, Rousseau e Eugène Sue. O autor critica um exagero não-artístico das emoções que, de acordo com suas concepções, tinha como objetivo provocar uma compaixão automática no leitor<sup>74</sup>. Para ele, Dostoiévski nunca

---

<sup>73</sup> “Há algumas variedades de ficção das quais eu não me aproximo – histórias de mistério, por exemplo, que eu abomino. Também detesto o assim chamado ‘romance poderoso’, repleto de obscenidades chãs e torrentes de diálogos”. V. Nabókov. *Strong Opinions*, cit., p. 42. Ironicamente, o próprio Nabókov usou a forma do romance de mistério em alguns de seus romances e principalmente em seus contos (a novela *Sogliadatái [O espião]*, por exemplo, é vista por muitos críticos como uma paródia do gênero do romance de mistério).

<sup>74</sup> “Lembrem-se que quando falamos de sentimentalistas, entre eles Richardson, Rousseau, Dostoiévski, estamos nos referindo ao exagero não-artístico de emoções comuns, que buscam provocar automaticamente no leitor a tradicional compaixão”, afirma Nabókov em certo momento das aulas.



superou as influências desses autores românticos, sendo apenas um potencializador de formas que já nas mãos de seus precursores mostravam-se menores<sup>75</sup>.

Além disso, é visível o desprezo de Nabókov pelo aspecto “social” das obras de Dostoiévski. O autor deixa muito claro logo de partida que o “Dostoiévski-profeta” não o agrada<sup>76</sup>, definindo essa particularidade da obra do escritor como “de mau-tom”. Nabókov parece criticar aqui o *status* de observador social e de visionário que o escritor adquiriu após sua morte, principalmente no fim do século XIX e começo do século XX, e que uma corrente da crítica moderna tanto exaltava. Os aspectos extraliterários da obra dostoiievskiana são assim anulados pelo autor logo de partida. Tal opinião mostra-se extrema ao notarmos que justamente o caráter profético/religioso e social das obras de Dostoiévski é valorizado por uma crítica mais preocupada em debruçar-se sobre peculiaridades de caráter social e filosófico do escritor, em certa medida características também importantes para a melhor compreensão do processo criador e da estrutura de alguns romances de Dostoiévski. São famosos os textos dos filósofos russos Vladímir Solovióv e Nikolai Berdiáev sobre o caráter religioso das obras do escritor, assim como algumas marcas da cultura popular nos romances de Dostoiévski são reconhecidas por Bakhtin e por outros autores, entre eles I. Tyniánov<sup>77</sup>. Uma análise sincrônica também é feita por Grossman, que busca abordar a obra do escritor em sua totalidade, não só voltando-se a questões estéticas. Devemos lembrar também que o caráter de crítica social da produção dostoiievskiana, reconhecido por alguns estudiosos que viam a obra do escritor como uma espécie de crítica à Rússia de sua época, é valorizado e visto por alguns críticos (entre eles o soviético N. M. Tchírkov) como elemento constitutivo

---

<sup>75</sup> “Dostoiévski nunca superou realmente a influência que o romance de mistério europeu e o romance sentimental exerceram sobre ele. A influência sentimental levava àquele conflito de que gostava – colocar pessoas virtuosas em situações patéticas e então extrair dessas situações a última gota de *pathos*”, diz Nabókov.

<sup>76</sup> “Assim como não tenho ouvido para música, eu também não tenho, para meu infortúnio, ouvido para o Dostoiévski profeta”, lamenta o autor, ironicamente.

<sup>77</sup> I. Tyniánov. “Dostoiévski i Gógol (K teorii parodi)” (“Dostoiévski e Gógol - Para uma teoria da paródia”), cit.

essencial de suas obras<sup>78</sup>. De fato, nenhuma característica da obra dostoiévskiana deve ser desprezada, e a rejeição de qualquer camada de sua poética resulta num empobrecimento e de certa forma numa espécie de “miopia crítica”, como Grossman já tentava mostrar no começo dos anos 1920.

Nabókov reconhece outras falhas nas obras de Dostoiévski ao apontar, por exemplo, que seus romances não apresentam aquilo que ele chama de “pano de fundo natural”, as descrições dos ambientes, do clima e dos lugares onde se desenvolve a ação, tão importantes para a percepção dos sentidos, segundo o autor. Para ele, as personagens de Dostoiévski estão inseridas em um mundo que se torna inverossímil por ser desprovido de elementos sensoriais, além de não terem suas características físicas bem delineadas<sup>79</sup>. O mundo de Dostoiévski, segundo Nabókov, é um mundo desprovido de “coisas relevantes para a percepção dos sentidos”. A aparente falta de descrições dos locais onde se passa a ação, uma pobreza de detalhes e de cores, na ótica de Nabókov, constitui em uma grande falha na obra do escritor. Tudo aquilo que nos auxiliaria a construir e aceitar o mundo de Dostoiévski como verossímil não existe, de acordo com a apreciação do professor. Segundo ele, é impossível aceitar como real um mundo tão desprovido de características físicas. Como Nabókov ressalta, “o plano existente é o plano das ideias, um plano moral”. E justamente esse plano moral é visto por Bakhtin como uma característica nova do romance polifônico, principalmente o do tipo dostoiévskiano, um romance em que vozes díspares vão de encontro umas às outras, personificadas nas personagens, que travam os mais variados diálogos, tanto reais quanto imaginados, debates e monólogos mentais compostos de várias vozes (onde a personagem muitas vezes faz conjecturas e supõe as respostas dos outros, dando a palavra a um interlocutor imaginado, ausente no momento), com diferentes personagens defendendo diversos pontos de vista e representando diferentes visões de mundo no decorrer das obras.

---

<sup>78</sup> N. M. Tchírkov. *O stile Dostoiévskovo* (Sobre o estilo de Dostoiévski), cit.

Esses aspectos criticados por Nabókov no romance dostoiévskiano são vistos de maneira diferente por Lukács. Em seu ensaio “Narrar ou Descrever”<sup>80</sup>, Lukács busca definir as características que constituem o romance moderno, dividindo-o em dois modos de representação diferentes: o que se concentra na descrição objetiva e minuciosa do ambiente (chamado por Lukács de *naturalismo*), em que a caracterização dos ambientes não tem nenhuma relação com as personagens; e aquele em que predomina a narração, ou seja, em que o destino das personagens, seus atos (a *praxis*) e suas reações diante dos acontecimentos de suas vidas são o mais importante. Nesse segundo modo de representação, em que o *narrar* tem maior importância, as descrições dos espaços e a reconstituição dos ambientes tornam-se significativas apenas quando estão ligadas intrinsecamente à ação das personagens, aos acontecimentos de sua evolução na trama.

A crítica de Lukács recai sobre a importância excessiva que alguns autores do século XIX davam à descrição extensa e objetiva, que passou a não ser mais um acessório da construção romanesca, mas sim seu método dominante. Essa descrição que assumia um caráter autônomo acabava por desviar o foco do mais importante: o desenvolvimento da vivência dos acontecimentos pelos homens, sua evolução ao longo da obra. Esse predomínio da descrição, segundo o autor, rebaixaria o homem ao nível das coisas inanimadas; com ela em primeiro plano, as relações humanas perderiam o seu sentido essencial no romance moderno por não estarem em relação com as coisas descritas.

Ora, o romance de Dostoiévski, por menos que Nabókov queira reconhecê-lo, é o espaço do choque entre as personagens, das relações que elas estabelecem entre si e com o meio social em que estão inseridas. Nos romances os ambientes, os trajés, o espaço físico, são acessórios que auxiliam no desenvolvimento da ação que, segundo Lukács, é o espaço de manifestação da verdade da vida no romance. A falta

---

<sup>79</sup> “O clima não existe em seu mundo, assim como não importa muito como as pessoas se vestem”, lamenta Nabókov.

de descrições objetivas em suas obras não é então uma falha, é uma escolha consciente, uma tomada de posição estilística que privilegia, para usarmos a terminologia de Lukács, o *narrar*, assumindo uma postura mais voltada ao desenvolvimento da ação das personagens, que são colocadas sempre em relações umas com as outras. Ao dar maior importância ao narrar, Dostoiévski está mais preocupado com os destinos humanos, com a vida de suas personagens inseridas nesse meio social que criou. Dessa forma, segundo Lukács, o escritor não se limita à descrição nem à análise. Seu romance é a conjunção do desenvolvimento das personagens por meio da ação com a caracterização essencial do espaço para garantir esse desenrolar de acontecimentos; o romance dostoiévskiano oferece, nas palavras do crítico húngaro, “a gênese, a dialética e as perspectivas”<sup>81</sup>. O escritor foi capaz de reconhecer a unidade da vida íntima e da sociedade exterior.

São essas as “falhas” na obra de Dostoiévski apontadas por Nabókov e as críticas que definirão o tratamento que ele dá à obra do escritor no decorrer de suas aulas. Cabe aqui destacarmos um trecho das aulas sobre Dostoiévski que talvez sirva como explicação do método empregado pelo professor Nabókov:

Literatura, a verdadeira literatura, não deve ser tragada como alguma poção que possa ser boa para o coração ou boa para o cérebro – o cérebro, esse estômago da alma. Literatura deve ser engolida e quebrada em partes, desmanchada, esmagada – então seu belo âmago será sentido na palma da mão, será abocanhado e passeará pela língua com prazer; então, e só então, seu sabor único será apreciado em seu devido valor, e as partes quebradas e esmagadas irão novamente juntar-se em sua mente e revelarão a beleza de uma unidade a qual você deu um pouco de seu próprio sangue.

---

<sup>80</sup> G. Lukács, *Ensaio sobre Literatura*, cit.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 155

Ao fazer um levantamento biográfico de Dostoiévski antes de se dedicar à apreciação de suas obras, Nabókov, além de apresentar uma interpretação bastante pessoal de fatos da vida do escritor, apenas ressalta aquilo que lhe serviria como base para sua crítica posterior. Por exemplo, trata o período que Dostoiévski passou na *kátorga*<sup>82</sup> como uma experiência na psique do escritor que influenciou negativamente seus romances posteriores. Segundo Nabókov, foi durante esse período de reclusão entre prisioneiros violentos (vale lembrar que à época não havia distinção entre criminosos políticos e comuns em prisões militares, como a destinada ao escritor) que Dostoiévski desenvolveu o que Nabókov chama de um “cristianismo neurótico”, que buscava encontrar e valorizar eventuais marcas de humanidade nos prisioneiros<sup>83</sup>. Essa “neurose” ajudaria então a compreender a idealização (“bastante artificial e patológica”, segundo Nabókov) feita por Dostoiévski do homem simples russo em seus

---

<sup>82</sup> Dostoiévski foi enviado como prisioneiro à Sibéria em 1849 por fazer parte de um grupo de discussão de ideias revolucionárias, o círculo de Petrachévski, em Petersburgo. No círculo, discutiam-se as ideias dos socialistas utópicos franceses, como Fourier, e liam-se textos contra o tsar, como a “Carta a Gógol” de Bielínski, que Nabókov usa na abertura de suas aulas sobre Dostoiévski e que o escritor leu em voz alta numa das reuniões de que participou. O grau de envolvimento de Dostoiévski com o grupo de Petrachévski até hoje não foi devidamente estabelecido. Sabe-se que o escritor participou esporadicamente de alguns encontros do círculo, embora não se tenha ideia se ele era figura notável ou mesmo se era partidário de todas as ideias em discussão nas reuniões. É certo também que Dostoiévski fez parte de uma organização interna do círculo, o chamado grupo de Spechniev, que nutria ideais mais radicais, uma espécie de célula prototerrorista, que planejava inflamar a ira das camadas mais esclarecidas da sociedade e estimular o fim da servidão por meio da distribuição de panfletos de caráter revolucionário. Muitos historiadores partilham da opinião de que o círculo de Petrachévski era apenas um centro de discussões ociosas de um grupo de jovens esclarecidos, e que a pena imposta a seus participantes tenha sido fruto de uma tentativa do tsar Nicolau I de “dar um exemplo” a todos que se opunham ao seu governo. Cf: Joseph Frank. *Dostoiévski: os anos de provação. 1850 – 1859*, cit.

<sup>83</sup> Tentativas de humanização e de compadecimento com o sofrimento de presos, principalmente os presos políticos, são muito comuns em toda a literatura russa. Desde os poemas de Púchkin em homenagem aos Dezembristas de 1825, até os romances de Soljenítsin e Rýbakov na União Soviética, a literatura russa apresenta uma vasta gama de obras que buscam retratar humanamente os condenados. Talvez mais próxima da concepção de Dostoiévski esteja a obra *Os sete enforcados*, de Leonid Andréiev, publicada em 1908, que narra os últimos dias, desde o julgamento até a morte, de sete jovens prisioneiros condenados ao enforcamento por um atentado que nem sequer chegou a ser concretizado.

romances da década de 1860 em diante. Esse “cristianismo neurótico” de Dostoiévski é considerado pelo professor como a válvula de escape do escritor frente às agruras de sua vida prisional<sup>84</sup>. Embora também critique essa idealização do homem simples russo, Joseph Frank, em sua volumosa biografia de Dostoiévski, enxerga o período de degredo como central na formação ideológica do escritor. Frank vê o período de exílio como o momento em que ocorre o reconhecimento e a valorização por parte do escritor da cultura popular que definia o homem russo. É na prisão, por exemplo, que, segundo o biógrafo, tem início o interesse de Dostoiévski por obras de caráter religioso e popular, como aquelas de São Dmítri Rostóvski, em cuja obra teatral intercalam-se episódios religiosos com cenas de comédia realista<sup>85</sup>. Mais do que uma mudança de opinião (ou uma “mudança de lado” no campo político), Frank reconhece o período na *kátorga* como essencial para o desenvolvimento no escritor de uma nova maneira de ver o mundo. Segundo Frank, foi após o período na Sibéria que Dostoiévski passou a ver a vida a partir de seu confronto contínuo com a morte. Dessa forma, o que passou a preocupar o escritor foram aquelas chamadas “perguntas malditas”, as inquietações espirituais que, a partir desse momento, obtiveram suas respostas somente através da fé.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> “Para não enlouquecer completamente em tal lugar [na prisão], Dostoiévski teve que achar algum tipo de válvula de escape. Ele a encontrou num tipo de cristianismo neurótico que desenvolveu durante esses anos. É natural que alguns dos condenados com os quais conviveu tenham mostrado ocasionalmente, além de uma bestialidade mortal, uma certa marca de humanidade. Dostoiévski juntou essas manifestações e construiu com elas um tipo de idealização bastante artificial e completamente patológica do homem simples russo. Este foi o passo inicial no caminho espiritual que viria a acontecer posteriormente.”, afirma Nabókov.

<sup>85</sup> O aspecto dramático das obras de Dostoiévski pode ter sua origem na leitura das obras de São Dmítri. Trataremos do “romance-tragédia”, concepção formulada pelo poeta simbolista e estudioso da literatura russa V. Ivánov e difundida por muitos estudiosos da poética de Dostoiévski, mais adiante.

<sup>86</sup> Além disso, Frank ressalta que nunca houve tal mudança de opinião em Dostoiévski: “Seja qual for a transformação que Dostoiévski começou a sofrer durante sua estada na prisão, não há indícios de que tenha renunciado a nenhuma das convicções que inicialmente o levaram para lá. Vinte e quatro anos depois, ele escreveu no *Diário de um Escritor* que, ‘senão todos, pelo menos a grande maioria de nós (os membros do grupo de Petrachévski) considerou desonroso abdicar de nossas convicções’ por causa da prisão. E essas palavras foram confirmadas, pelo menos no que diz respeito a Dostoiévski, pela publicação dos documentos relativos ao seu processo. Todos esses documentos estão disponíveis desde a década de 1930, mas

Além disso, Nabókov, assim como parte da opinião pública do século XIX, aponta as incontáveis atribulações financeiras e emocionais do escritor, juntamente com sua condição de epilético, como razões para um pretenso “mal-acabamento” de suas obras, visto que, dada à necessidade de cumprir prazos cada vez mais sufocantes, Dostoiévski não podia reler o que escrevia até que os capítulos fossem publicados nas revistas literárias da época<sup>87</sup>. Tais afirmações novamente vão contra o que foi documentado por Frank. Embora sempre sufocado pelos prazos impostos pelos periódicos com os quais contribuía, além de assumir diversos compromissos (mesmo depois de consagrado como escritor, Dostoiévski nunca abandonou as leituras públicas de trechos de suas obras, atividade que fazia sem fins lucrativos em várias ocasiões), Joseph Frank ressalta que é possível notar, a partir da leitura de cadernos e rascunhos do autor, a meticulosidade de Dostoiévski durante a elaboração dos esboços de suas obras.<sup>88</sup>

---

surpreendentemente têm sido pouco utilizados para esclarecer suas idéias e atitudes nesse período.” (Joseph Frank. *Dostoiévski – Os anos de provação*, cit., p. 61).

Antes de tudo, Frank interpreta a nova linha de raciocínio de Dostoiévski após o período siberiano como uma maior compreensão das questões da época: “(...) Dostoiévski não saiu do campo de trabalhos forçados com um conjunto de novas convicções fixa e firmemente definidas em lugar das que tinha abandonado. É muito mais plausível vê-lo, no início, tentando encontrar aos poucos um sentido humano para a sua exposição a toda uma gama de novas impressões que conflitavam com suas noções prévias, e somente mais tarde começando a compreender melhor como essa experiência havia modificado suas ideias. A formulação explícita dessas ‘ideias’ tinha começado a configurar-se quando Dostoiévski, retomando contato com a vida sociopolítica e cultural russa de meados dos anos 50 e início dos anos 60, descobriu que era necessário assumir uma posição definida diante das abruptas transformações e dos importantes acontecimentos daqueles anos agitados”. (Joseph Frank. *Dostoiévski – Os anos de provação*, cit., p. 134).

<sup>87</sup> “Depois da morte de Mikhail [irmão de Dostoiévski], o fechamento da revista que editavam levou Dostoiévski à falência e o fardo de cuidar da família do irmão, um dever que ele assumiu imediata e voluntariamente, levou-o à exaustão. Para dar conta dessas dificuldades avassaladoras, Dostoiévski pôs-se a trabalhar freneticamente. Todas as suas obras mais elogiadas, *Crime e Castigo* (1866), *Um Jogador* (1867), *O Idiota* (1868), *Os Demônios* (1872), *Os Irmãos Karamázov* (1880), etc., foram escritas sob pressão constante: ele tinha que trabalhar com pressa, cumprir prazos que quase não lhe davam tempo para reler o que havia escrito ou o que havia ditado a alguma estenógrafa que tivesse sido obrigado a contratar”, diz Nabókov.

<sup>88</sup> Como também nos lembra Leonid Grossman, “não raro, conforme testemunham suas cartas, ele ficava extenuado sob o peso das tarefas que se propusera. A tensão do processo criador, que atirava incansavelmente sobre o papel dezenas de planos, imagens e episódios, descarregava-se inesperadamente por meio de prolongadas interrupções, que suscitavam no autor dúvidas torturantes sobre a exequibilidade do que pensara. Iniciando *Crime e Castigo* no verão de 1865, ele queima em novembro tudo o que escrevera e inicia uma nova elaboração do romance. *O*

Nabókov busca também encontrar nas influências européias de Dostoiévski as características mais marcantes de sua obra. Ao fazer um levantamento dos autores lidos por Dostoiévski (notadamente sentimentalistas e góticos), o crítico sugere que o escritor foi apenas um mero propagador desses dois estilos, misturando-os a uma concepção religiosa bastante pessoal da compaixão cristã. Essa combinação, segundo Nabókov, culminava numa sentimentalidade melodramática bastante difícil de ser aceita. É interessante notar que, ao citar os autores lidos por Dostoiévski, principalmente em sua juventude (Samuel Richardson, Ann Radcliffe, Dickens, Rousseau, Eugène Sue), Nabókov esquece-se do apreço que o autor russo tinha por Victor Hugo, George Sand e Balzac<sup>89</sup>. Uma pesquisa voltada às fontes de Dostoiévski nos mostra que, além dos sentimentalistas ingleses e franceses, o escritor era um ávido leitor, conhecendo a fundo as obras dos autores realistas de sua época, tanto russos quanto estrangeiros, além de ter bastante familiaridade com a literatura clássica da Antiguidade. Segundo Leonid Grossman, que, entre outros trabalhos, debruçou-se sobre a biblioteca de Dostoiévski, o autor era um grande estudioso do gênero romanesco, conhecendo a fundo suas mais variadas formas<sup>90</sup>; Grossman afirma também que é graças a esse profundo conhecimento do gênero que é impossível classificar a obra de Dostoiévski em alguma das formas já existentes. O

---

*idiota* teve oito redações. Pelas cartas de Dostoiévski a seus amigos literários constata-se que, no primeiro semestre do trabalho com *Os demônios*, ele não cessou de rasgar e reescrever, que modificou o projeto inicial pelo menos dez vezes, que acumulou variantes inúmeras, que na pilha enorme de papel rabiscado ele até perdeu o sistema de referências, e que em certos momentos caía em verdadeiro desespero ante a complexidade incomum do romance imaginado”. (Leonid Grossman. *Dostoiévski artista*, cit., p. 24).

<sup>89</sup> Vale lembrar que Nabókov também desprezava esses três autores. Aliás, é interessante notar que grande parte do romantismo europeu é visto por Nabókov como algo sem valor ou que agradava apenas a crianças e jovens.

<sup>90</sup> “Dostoiévski estudou incansavelmente o seu gênero predileto. A poética do romancista russo lançava raízes no solo literário de alguns séculos e abrangia a evolução do romance, desde o Renascimento até fins do Século XIX. Ele era leitor atento da grande prosa de ficção e, no que se refere ao conhecimento das obras, poderia discutir com os melhores filólogos”. (Leonid Grossman, *Dostoiévski artista*, cit., p. 27).



pesquisador afirma que o romance dostoiévskiano é um entrelaçamento (ou uma fusão) de muitas dessas formas<sup>91</sup>.

Nabókov resume toda a poética de Dostoiévski a uma concepção religioso-filosófica do amor cristão e do sofrimento como caminho para a salvação. Além disso, afirma que a discussão central da obra do escritor é a questão do livre-arbítrio amoral da juventude russa, fruto de uma nefasta influência do Ocidente (Europa) egoísta e anticristão, em oposição a uma Rússia impregnada de valores supremos de bondade em suas camadas populares. Assim, o professor também afirma que as personagens de Dostoiévski são meros bonecos a serviço da “pregação” do escritor<sup>92</sup>, bonecos vazios e sem qualquer traço de comportamentos socialmente aceitáveis; bonecos que, além de tudo, não se desenvolvem enquanto seres humanos no decorrer das obras, aparecendo completos desde o começo. Diz que todos os heróis dostoiévskianos são “pessoas sofrendo de complexos pré-freudianos”, muito distantes de qualquer comportamento comum, o que torna difícil aceitar suas proposições metafísicas e morais. Dentre outras afirmações, Nabókov diz que as personagens de Dostoiévski são pessoas que sofrem de doenças mentais, o que torna difícil a aceitação de suas ideias como valores que poderiam ser levados como regra para toda a raça humana. Afirma que, ao tratar dessas “almas deformadas e arqueadas”, Dostoiévski não resolve o problema que se colocou desde o início, pois não está tratando do homem comum<sup>93</sup>. Além disso, acha difícil discutir valores como o realismo e a experiência

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 29. Esse caráter de fusão, de *polifonia do estilo*, também é apontado por Bakhtin como marca central da poética de Dostoiévski.

<sup>92</sup> “Eu não gosto do hábito que seus personagens têm de ‘ir pecando em seu caminho até Jesus’, ou, como o autor russo Ivan Búnin disse mais ríspidamente, ‘respingar Jesus por todo lado’”, diz Nabókov.

<sup>93</sup> “E, por fim, quando um artista decide explorar os movimentos e reações de determinada alma humana durante as insuportáveis provações da vida, nosso interesse cresce de imediato, e podemos seguir mais prontamente o artista como nosso guia através dos corredores escuros daquela alma humana se as reações dessa alma são mais ou menos humanas. Por certo, não quero dizer com isso que estamos, ou deveríamos estar, interessados somente na vida espiritual do assim-chamado homem comum. É certo que não. O que quero dizer é que embora o homem e suas reações sejam infinitamente variados, nós dificilmente podemos aceitar como humanas as reações de um lunático enraivecido ou de uma personagem que tenha acabado de sair de um hospício, e esteja a ponto de retornar para lá. As reações de tais almas disformes, estropiadas e

humana ao tratar da vida de pessoas tão transtornadas<sup>94</sup>. As reações das personagens, por se tratarem de pessoas transtornadas, são, segundo Nabókov, sempre extremas, muito difíceis de serem aceitas em pessoas normais<sup>95</sup>. Tais opiniões novamente vão contra muito do que Bakhtin notou como uma característica peculiar das obras dostoiévskianas, sendo quase que o inverso da moeda, já que o autor de *Problemas da Poética de Dostoiévski* interpretava as reações extremas dessas personagens como plenamente aceitáveis dentro do contexto formulado pelo escritor<sup>96</sup>. Segundo Bakhtin, as personagens dostoiévskianas estão sempre inseridas em situações-limite, estão sempre à beira de um precipício existencial e precisam por à prova suas crenças constantemente. Nessas situações, suas respostas extremas são plenamente justificadas, de acordo com o crítico. É interessante notar que as opiniões de Nabókov e Bakhtin são completamente opostas, embora os dois

---

perdidas, geralmente não são mais humanas, no sentido próprio da palavra, ou elas são tão mórbidas que o problema que o autor propôs para si mesmo permanece não-resolvido, independentemente de como ele pressupôs resolvê-lo, seguindo as reações de indivíduos tão incomuns”, afirma Nabókov.

<sup>94</sup> Caberia aqui perguntar a Nabókov: Lújin, personagem de *Záschita Lújina (A Defesa de Lújin)* não se enquadraria também no rol das “personagens transtornadas” dostoiévskianas?

<sup>95</sup> Joseph Frank chega a propor que as personagens de Dostoiévski são realmente “ideológicas”, afirmação que vai de encontro àquilo que Bakhtin afirmou em seu célebre estudo da poética de Dostoiévski. Frank afirma ainda que todas as personagens dostoiévskianas do período pós-siberiano são tipos representativos das tendências em voga na época (Joseph Frank, *Dostoiévski – Os anos de provação*, cit., p. 361). De certa maneira, tal caracterização das personagens coincide com as opiniões de Bakhtin, embora seja necessário ressaltar que, segundo o teórico russo, “(...) não se deve interpretar a questão de maneira como se ele tivesse escrito romances de ideias e novelas orientadas e sido um artista tendencioso, mais filósofo do que poeta. Ele não escreveu romances de ideias, romances filosóficos segundo o gosto do século XVIII, mas *romances sobre ideias*.” (M. Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit., p. 22). Para Bakhtin, as personagens porta-vozes de ideias são na verdade personagens que têm vozes diferentes, sendo as ideias expressas por elas o objeto da representação, suas diversas visões de mundo, que entram em choque quando postas frente a frente. (M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 24).

<sup>96</sup> É de Bakhtin também a definição essencial da forma como Dostoiévski trabalhava suas personagens: “em linhas gerais, o processo criativo em Dostoiévski, na maneira como se refletiu em seus rascunhos, difere acentuadamente do processo criativo de outros escritores (de Tolstói, por exemplo). Dostoiévski não trabalha com imagens objetivas de pessoas, não procura discursos objetivos para as *personagens* (características e típicas), não procura palavras expressivas, diretas e conclusivas do autor; procura, acima de tudo, palavras *para o herói* muito ricas de significado e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou a tipicidade) do herói nem sua posição em dadas circunstâncias vitais mas a sua posição ideativa (ideológica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando *para o autor e enquanto autor*

enxerguem as mesmas peculiaridades na obra de Dostoiévski no que tange à construção das personagens. Devemos lembrar que Lukács também reconhece o caráter “transtornado” das personagens dostoiévskianas como artisticamente positivo. Em sua interpretação estética e social da obra do escritor, o crítico vê as personagens “desesperadas” de Dostoiévski como uma espécie de protesto contra a ordem social que estava em vias de se estabelecer com o advento do capitalismo na sociedade russa. O desespero das personagens de Dostoiévski é visto por Lukács como um sentimento autêntico e profundo, e as ações descabidas e à primeira vista dignas de um louco dessas personagens são na realidade um protesto contra a ordem social que se estabelecia na sociedade da época e que de certa maneira evoluiu até chegar à nossa realidade social de hoje. Nas palavras de Lukács, o desespero das personagens dostoiévskianas é “um desespero no sentido mais estrito e literal da palavra: uma desesperada tentativa de abrir e derrubar portas fechadas, uma inútil e desesperada luta pelo sentido perdido – ou em vias de perder-se – da vida.”<sup>97</sup>

Nabókov também critica a falta de qualquer pano de fundo natural nas obras de Dostoiévski, bem como a falta de qualquer descrição física das personagens, que garantiria a verossimilhança. Nesse ponto, o autor coloca o modo de representação de Dostoiévski em oposição ao de Tolstói, valorizando a maestria deste no que se refere à concepção das personagens<sup>98</sup>. Tal diferença de tratamento nos dois autores é também notada por Bakhtin, e sobretudo por George Steiner, que vê a falta de

---

palavras e situações temáticas provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo.” (M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 41).

<sup>97</sup> G. Lukács, *Ensaio sobre Literatura*, cit., p. 158.

<sup>98</sup> “Após descrever a aparência de uma personagem, ele usa o mecanismo ultrapassado de não se referir mais à sua aparência física específica nas cenas em que a personagem está envolvida. Esta não é a forma de um artista, digamos, Tolstói, que enxerga sua personagem todo o tempo em sua mente, e sabe exatamente o gesto específico que ela vai empregar neste ou naquele momento”, lembra Nabókov.

caracterização das personagens e a “nudez” do pano de fundo como características que aproximam o romance dostoiévskiano da tragédia<sup>99</sup>.

A propósito do aspecto dramático da obra de Dostoiévski, é importante ressaltar o fato de que Nabókov (da mesma forma que o poeta simbolista e estudioso de literatura Viatchesláv Ivánov, o crítico soviético V. Kirpótin e outros estudiosos de literatura russos e ocidentais) reconhece nas obras do escritor traços elementares do drama<sup>100</sup>. Porém, se para os outros críticos o aspecto de *romance-tragédia* das obras de Dostoiévski é exaltado como uma característica essencial e positiva de seus romances, segundo Nabókov esse também é um ponto negativo da obra do escritor. Afirma, categoricamente, que “se forem consideradas romances, suas obras esmigalham-se; vistas como peças, elas são longas demais, difusas e mal equilibradas”. Tais afirmações vão contra aquilo que Kirpótin reconhece como marca positiva da influência da tragédia clássica na obra de Dostoiévski. Segundo o crítico soviético, o predomínio da ação, o caráter perturbado e transgressor das personagens, o diálogo como marca essencial de sua poética, são indícios que colocam o romance dostoiévskiano em uma outra categoria, a do *romance-tragédia*. Tal definição tem origem nos estudos do poeta simbolista e estudioso de literatura V. Ivánov sobre as mesmas características tratadas posteriormente por Kirpótin na obra de Dostoiévski, que busca dessa forma definir o romance dostoiévskiano como uma categoria diferente daquele de Tolstói, acentuadamente épico. Kirpótin afirma que “Dostoiévski criou sua forma de romance-tragédia superando o romance da ‘vida privada’ de Turguêniev, no debate com o romance épico de Tolstói.”<sup>101</sup>. Ivánov define o romance-tragédia de Dostoiévski:

---

<sup>99</sup> “O drama – e Dostoiévski – isola personagens humanas numa nudez essencial; a sala é privada de móveis para que assim nada amortença o choque da ação”. (George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, cit., p. 135).

<sup>100</sup> “Ele parece ter sido escolhido pelo destino das letras russas a tornar-se o maior dramaturgo da Rússia, mas tomou o caminho errado e escreveu romances”, afirma Nabókov, com certa ironia.

O romance de Dostoiévski é o romance da catástrofe, pois tudo nele leva ao acontecimento trágico. Ele difere da tragédia apenas em dois momentos: primeiramente, a tragédia em Dostoiévski não se desenvolve em nossa frente como numa construção cênica, mas é realizada na narração; depois, no lugar de algumas poucas linhas simples de uma ação única nós temos em nossa frente uma espécie de tragédia potencializada, internamente complicada e rompendo com os limites de uma ação única: como se olhássemos a tragédia através de uma lupa e víssemos em sua estrutura molecular a marca e a recorrência dos mesmos princípios trágicos aos quais estão subordinados todos os organismos.

Isso não pode ser chamado de falha, e o fato de haver uma condição de feito ressuscitador não pode ser reconhecido como uma imperfeição. Mas a falta de modos de nosso artista genial pode ser chamada de monotonia da recepção, que parece estar transferindo para o campo da narração épica algumas condições do palco: a comparação artificial de pessoas e posições em determinado lugar durante certo tempo; suas colisões propositais; a condução de diálogos menos peculiares por sua validade do que pelo favorecimento de uma certa parte do tablado; a imagem de um desenvolvimento psicológico como impulso inteiramente catastrófico, tão enraivecido e perturbado, e sua exposição, em público, na ação, em condições improváveis, mas cenicamente perfeitas; a exposição de cenas separadas com efeitos acabados de ação, puros '*coups de theatre*', - e, durante esse momento, quando a verdadeira catástrofe ainda não está pronta e não pode acontecer, a sua antecipação em acidentes caricaturais - em cenas de escândalos.

(IVÁNOV, V., "Dostoiévski i Roman-traguédia" ("Dostoiévski e o Romance-tragédia").

Após esses comentários de caráter geral, Nabókov busca fazer um levantamento nas grandes obras de Dostoiévski de todas essas características

---

<sup>101</sup> V. Ia. Kirpótin, "Dostoiévski", in: *Caderno de literatura e cultura russa*, vol. 2, cit., p. 380.

comentadas anteriormente. Em todas as suas análises, ressalta a inverossimilhança dos acontecimentos e a dificuldade que o escritor tinha em colocar suas personagens de forma realista na trama, bem como a condição de transtornados mentais de todas as personagens centrais das obras, o que apenas dificulta, segundo o autor, a aceitação das palavras de Dostoiévski frente a leitores socialmente “normais”.<sup>102</sup>

Em *Crime e Castigo*, por exemplo, o autor critica duramente a cena central, onde Sônia e Raskólnikov lêem juntos o Evangelho. Para Nabókov, tal cena é completamente inverossímil, justamente pelo fato de que a distância dos crimes de ambas as personagens é tão grande que seria impossível que eles se encontrassem juntos numa mesma sala lendo as Sagradas Escrituras<sup>103</sup>. Além disso, critica o moralismo de Dostoiévski ao colocar uma prostituta e um assassino no mesmo

---

<sup>102</sup> Nesse ponto devemos lembrar do processo de *carnavalização* proposto por Bakhtin, que remete a formas da Antiguidade. Tal processo é caracterizado por Bakhtin como o ponto central para a compreensão das peculiaridades de gênero do romance dostoiévskiano. A *carnavalização*, que gera o caráter dialógico do romance de Dostoiévski, remete às formas antigas do diálogo socrático e da sátira menipéia, que fazem uso do diálogo e de situações extremas e por vezes escandalosas na construção dos enredos. Bakhtin afirma que as “cenas de escândalos – e elas ocupam lugar muito importante nas obras de Dostoiévski – foram quase sempre comentadas negativamente pelos contemporâneos, o que continua acontecendo até hoje. Elas eram e continuam sendo concebidas como inverossímeis em termos reais e artisticamente injustificadas. Foram freqüentemente atribuídas ao apego do autor a uma falsa eficácia puramente externa. Em realidade, porém, essas cenas estão no espírito e no estilo de toda a obra de Dostoiévski. E são profundamente orgânicas, nada tem de inventado: são determinadas no todo e em cada detalhe pela lógica artística coerente das ações e categorias carnavalescas que anteriormente caracterizamos e que séculos a fio absorveram a linha carnavalesca da prosa literária. Elas se baseiam numa profunda cosmovisão carnavalesca, que assimila e reúne tudo o que nessas cenas parece absurdo e surpreendente, criando para elas uma verdade artística”. (M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 147).

No que diz respeito às personagens “perturbadas” de Dostoiévski (como as classifica Nabókov), devemos novamente remeter a Bakhtin e lembrar de suas palavras quando o autor afirma que os acontecimentos nos romances de Dostoiévski dão-se sempre no “limiar” (*Ibid.*, p. 178), ou seja, em determinado momento extremo da vida das personagens. Nesse sentido, achamos difícil concordar com Nabókov quando este afirma que as personagens de Dostoiévski são “perturbadas”. Em verdade, elas estão inseridas em situações que suscitam fortes emoções, daí seu aspecto transtornado.

<sup>103</sup> “A falha, sua rachadura, que na minha opinião faz com que todo o edifício desabe tanto ética quanto esteticamente, pode ser encontrada no capítulo IV da quarta parte. É o início da cena da redenção, quando Raskólnikov, o assassino, descobre através de Sônia o *Novo Testamento*. Ela lia para ele sobre Jesus e o despertar de Lázaro. Até aí tudo bem. Mas então chegamos até essa frase singular que por sua enorme estupidez dificilmente encontra paralelos na literatura mundial: ‘O toco de vela há muito se extinguiu no castiçal torto, iluminando frouxamente naquele quarto miserável um assassino e uma devassa, que se haviam unido estranhamente

patamar; para Nabókov, ao fazer isso, Dostoiévski assume que o ato de Sônia é um crime tão imoral quanto os assassinatos cometidos por Raskólnikov<sup>104</sup>. É interessante notar que outros autores têm opinião completamente diversa sobre o tema. O crítico soviético N. M. Tchírkov, por exemplo, reconhece nessa cena a consumação de um traço que se desenvolve por toda a obra, o tema da prostituição. Como afirma Tchírkov,

“o tema da prostituição é visto indissoluvelmente com o ‘crime’ de Raskólnikov, sendo lembrado, como nós vimos, por todo o romance. A percepção e a interpretação da prostituição é um momento atual na formulação e na apresentação das ideias de Raskólnikov. A prostituição está em concordância com a lógica do herói, no detalhe do destino de Sônia, servindo de justificação total e contemporânea para o assassinato”

(TCHIRKOV, N. M. *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 91)

Mais adiante, o autor afirma que a cena em questão é uma das chaves ideológicas do romance. Ainda segundo Tchírkov,

“Raskólnikov comete o assassinato por uma extrema impressionabilidade com o sofrimento dos outros, antes de tudo com o sofrimento de seus familiares. Sônia torna-se prostituta por sentir o mesmo sofrimento extremo pelos outros. Mas Raskólnikov decide pelo assassinato por meio de uma auto-afirmação extrema. Sônia decide pela prostituição através de uma auto-negação profunda”.

---

durante a leitura do livro eterno.’ ‘O assassino e a devassa’ e ‘o livro eterno’ – que triângulo”, diz o professor.

<sup>104</sup> “O Deus cristão, assim como o compreendem aqueles que acreditam no Deus cristão, perdoou a devassa dezenove séculos antes. O assassino, no entanto, deve primeiramente ser examinado do ponto de vista médico. Os dois estão em níveis completamente diferentes”, afirma Nabókov.

(TCHIRKOV, N. M. *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., pp. 106 e 107)

Opinião semelhante à de Tchirkov tem Bakhtin, que reconhece na cena traços que remetem à sátira menipéia e a textos da cultura cristã<sup>105</sup>. Novamente devemos lembrar da ideia de “coadunação dos contrários” de Grossman. Colocando dois pecadores juntos, por mais distantes que estejam no que diz respeito ao pecado cometido, Dostoiévski novamente está de certa forma rompendo com as leis estabelecidas pela estética vigente. Unindo as duas personagens, que para Nabókov nada têm em comum, o escritor busca um sentido mais profundo de pecado e, por que não, de redenção. Reconhecendo o sofrimento interno das duas personagens, o escritor as une numa expiação comum. Também é necessário lembrar do efeito que a cena da leitura do Evangelho tem em Raskólnikov e no desdobramento de toda a ação posterior. É a partir dessa cena que muitas das crises morais do assassino se desenlaçam, o que faz com que Raskólnikov assuma a autoria do crime, reconhecendo-se fraco para carregar tal fardo<sup>106</sup>. Mais ainda, se remetermos à tragédia clássica, fazendo a aproximação tão cara a Ivanov e outros defensores do caráter de “romance-tragédia” da obra dostoiévskiana, não será difícil notar que a cena em questão do romance possui fortes semelhanças com o fim usual da quarta parte das peças da Antiguidade, quando os atores tiravam suas máscaras,

---

<sup>105</sup> “Em *Crime e Castigo*, a famosa cena da primeira visita de Raskólnikov a Sônia (com a leitura do Evangelho) é quase uma menipéia cristianizada acabada: agudas síncries dialógicas (da crença com a descrença, da resignação com o orgulho), anácrise penetrante, combinações de oxímoros (o pensador com o criminoso, a prostitua com a justa), colocação patente das últimas questões e leitura do Evangelho num clima de submundo”. (M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 157).

<sup>106</sup> Vale a pena lembrarmos também da opinião de Lukács sobre a mesma cena: “Quando Raskólnikov e Sônia são recíproca e fatalmente atraídos, manifesta-se apenas aparentemente a atração dos pólos opostos. Atrás dos caracteres opostos, encerra-se uma profunda afinidade. Raskólnikov diz com toda a razão a Sônia que ela, com sua ilimitada disposição para o sacrifício e com sua bondade desinteressada, que a tinham levado a ponto de prostituir-se para manter a família, tinha passado dos limites, não diferentemente dele, que havia assassinado a velha usurária. Só, acrescenta Dostoiévski poeta, que a superação das etapas no caso de Sônia



desnudando-se da imagem das personagens e estabelecendo diálogo direto com a plateia. Nesse momento, os espectadores, os atores e mesmo as personagens eram como se aliviados de toda a tensão crescente, para depois envolverem-se na parte final das peças, quando todo o pathos era derramado. Tal momento da peça, assim como no romance de Dostoiévski, pode ser encarado como uma espécie de preparação para a catarse, potencializando seu efeito posterior.

O que Nabókov pareceu não querer reconhecer é que a cena justifica-se plenamente na estrutura interna do romance e moralmente está de acordo com as convicções estéticas do escritor. A leitura do Evangelho é o clímax que Dostoiévski providencia para dar uma nova guinada nos acontecimentos presentes na obra, sendo essencial e verossímil dentro de sua concepção.

Já em *Memórias do Subsolo*, Nabókov desenvolve sua ideia da “falta de harmonia e equilíbrio” em Dostoiévski. Sem preocupar-se com o enredo<sup>107</sup>, faz comentários bastante negativos quanto à estrutura e ao estilo da obra<sup>108</sup>, criticando o descompasso entre a primeira e a segunda parte, além de novamente notar que alguns trechos pouco desenvolvidos acabam por confundir o leitor. Além disso, evita fazer qualquer menção ao conteúdo do livro<sup>109</sup>, além de desprezar toda a parte que diz respeito ao encontro do homem do subsolo com a prostituta Liza, chamando esse trecho de “uma nota falsa” na novela. Porém, deve ser ressaltada a admiração que Nabókov tem do trecho que diz respeito ao jantar do homem do subsolo com seus ex-colegas de escola. Essa cena é usada pelo autor para destacar o senso de humor

---

ocorre de um modo mais autêntico, mais humano, mais imediato e mais plebeu do que com Raskólnikov”. (G. Lukács, *Ensaio sobre Literatura*, cit., p. 160.).

<sup>107</sup> ” Meu interesse por ela [a obra *Memórias do Subsolo*] limita-se a um estudo do estilo”, diz Nabókov logo no começo de seus comentários sobre a obra.

<sup>108</sup> “A repetição de palavras e frases, o tom obsessivo, a banalidade irrestrita de cada palavra, a eloqüência vulgar e barata, marcam o estilo de Dostoiévski”, afirma ele em certo momento.

<sup>109</sup> “Devo avisá-los agora de que a primeira parte da história, os onze pequenos capítulos, são importantes não pelo que está expresso ou é contado, mas pela forma como é feito”, insiste o professor.

caótico de Dostoiévski, uma das poucas marcas admiradas pelo crítico<sup>110</sup>. Esse senso de humor é notado também por outros críticos, porém a análise de Nabókov deixa de contemplar *Memórias do Subsolo* como um símbolo da evolução de Dostoiévski em direção a algo novo, uma espécie de desdobramento do romance psicológico, evidenciado sobretudo no monólogo que constitui a primeira parte<sup>111</sup>. Bakhtin, por exemplo, tem opinião diferente da de Nabókov sobre a primeira parte da obra, o monólogo do homem do subsolo. Para o crítico, essa primeira parte “lírica” é um exemplo da lírica que a aproxima de obras como *Werther* de Goethe por seu traço prosaico<sup>112</sup>, enquanto Tchírkov reconhece no monólogo traços das *Confissões* de J. J. Rousseau<sup>113</sup>, dois autores conhecidos e admirados por Dostoiévski. É interessante notar que o mesmo caráter confessional do monólogo do homem do subsolo é notado por Bakhtin, que o vê como um discurso-apelo<sup>114</sup>. Também devemos ressaltar o fato de que, segundo as observações de Bakhtin, dois gêneros muito próximos ao monólogo do homem do subsolo – a diatribe e o solilóquio – desenvolveram-se na órbita da menipeia<sup>115</sup>. Sobretudo a diatribe guarda muitas semelhanças com o discurso-apelo da personagem: de acordo com a definição de Bakhtin, ela é um gênero retórico dialogado, em que a personagem (ou o narrador) sustenta um diálogo

---

<sup>110</sup> “O que se segue é uma das melhores cenas em Dostoiévski. Ele tinha um tato maravilhoso para a comédia misturada com a tragédia; poderia ter acabado como um ótimo humorista, com o humor sempre no limite da histeria e com as pessoas ferindo umas às outras numa selvagem troca de insultos”, afirma Nabókov, quando comenta sobre a referida cena.

<sup>111</sup> N. M. Tchírkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p.56.

<sup>112</sup> M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 234.

<sup>113</sup> N. M. Tchírkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 56.

<sup>114</sup> “O discurso do ‘homem do subsolo’ é integralmente um discurso-apelo. Para ele, falar significa apelar para alguém; falar de si significa apelar via seu discurso para si mesmo, falar do outro significa apelar para o outro, falar do mundo, apelar para o mundo.

“O momento de *apelo* é inerente a todo o discurso em Dostoiévski, ao discurso da narração no mesmo grau que ao discurso do herói. No mundo de Dostoiévski não há, de um modo geral, nada de concreto, não há objetos, referentes, há apenas sujeitos. Por isso não há o discurso-apreciação, o discurso sobre o objeto, o discurso premeditadamente concreto: há apenas o discurso-apelo, o discurso que contata dialogicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso.” (M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 240).

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 120.

com um interlocutor ausente, o que leva à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento<sup>116</sup>.

Além disso, Joseph Frank, numa leitura sincrônica baseada em outros textos do escritor (como cartas e anotações em diário), reconhece a obra como um diálogo com as opiniões vigentes à época na sociedade russa, assumindo que *Memórias do Subsolo* é uma espécie de resposta às ideias difundidas por Tchernichévski e seus companheiros radicais e também como uma espécie de síntese das opiniões que amadureceram em Dostoiévski a partir de suas vivências na prisão siberiana<sup>117</sup>. Muito daquilo que Nabókov julga difícil de compreender na obra seria, de acordo com Frank, atual para o público leitor da época, que reconheceria nas polêmicas do homem do subsolo um debate das muitas questões morais e filosóficas em voga então. O tradutor e estudioso da obra de Dostoiévski Paulo Bezerra nos lembra que uma das características do processo dialógico de Dostoiévski é o fato do escritor deixar sempre um espaço aberto à inserção de outras vozes e de outros textos, sejam eles do mesmo autor ou de autores diferentes. Segundo Bezerra, o dialogismo pressupõe essa interrelação de enunciados e textos, que acabam estabelecendo relações dialógicas dentro de um mesmo enunciado<sup>118</sup>. Ao que parece, Nabókov não conseguiu (ou não quis) notar todas essas polêmicas que fervilhavam no discurso do homem do subsolo. Ao dedicar-se estritamente ao que chama de “um estudo do estilo”, o autor deixa de contemplar as motivações internas que definiriam o estilo desse discurso, e por isso não dá importância ao que é narrado, o que acaba por tornar tendenciosa sua leitura da obra. Ao desprezar as ideias que são discutidas dentro da fala do homem do subsolo, Nabókov apenas enxerga uma “eloqüência vulgar e barata”, o que não poderia ser diferente. A crítica de Nabókov ao estilo dostoiévskiano em *Memórias do*

---

<sup>116</sup> Como já dissemos anteriormente, Dostoiévski faz grande uso desses diálogos internos em seus romances. Frequentemente nos deparamos com personagens travando diálogos imaginários com interlocutores ausentes ou imaginados (ou com suas próprias consciências), estruturas muito próximas do solilóquio e da diatribe.

<sup>117</sup> Joseph Frank, *Dostoiévski – Os Feitos da Libertação*, cit., pp. 414 – 455.

*Subsolo* nos faz lembrar de alguns críticos do século XIX que, ao fazer uma interpretação monológica das obras de Dostoiévski, acabavam tendo como único objetivo desqualificar sua obra e, assim, seu próprio criador<sup>119</sup>.

De qualquer maneira, Nabókov, quase sempre um leitor atento e apegado aos mais mínimos detalhes tanto em suas leituras quanto em suas obras, não seria incapaz de notar essas características e, se o faz, é com um outro objetivo, que vai se revelando aos poucos no decorrer de suas aulas. Sem dúvida, as análises de Nabókov usam as obras de Dostoiévski para discutir um certo modo de representação artística, uma poética em especial, e isso vai se tornando cada vez mais claro à medida que avançamos nas leituras de suas interpretações das obras dostoiévskianas.

Em *O Idiota*, além de criticar toda a formação da personagem Mýchkin, Nabókov também aponta para o fato de ser difícil aceitar todas as reviravoltas da trama, novamente asseverando que, devido a uma pressa para cumprir os prazos, Dostoiévski deixa de desenvolver muitos pontos, deixa de explicar muitos trechos que necessitariam de uma maior evolução para serem realisticamente aceitos<sup>120</sup>. Afirma que todas as relações entre as personagens são inverossímeis por serem artificiais, além de serem de difícil aceitação por se darem entre seres humanos mentalmente doentes. Na verdade, alguns estudiosos afirmam que a personagem Mýchkin tem como origem as figuras icônicas da Ortodoxia e a imagem de Jesus Cristo. O próprio Dostoiévski assume

“(...) que o extremismo moral de seu [de Dostoiévski] próprio ideal escatológico, personificado pelo Príncipe [Mýchkin], é igualmente incompatível com as exigências normais da vida social de todo dia e constitui o mesmo

---

<sup>118</sup> Paulo Bezerra, “O universo de ‘Bobók’”. In: BEZERRA, P. *Dostoiévski: “Bobók” – Tradução e análise do conto*, cit., p. 120.

<sup>119</sup> *Ibid.*, cit., p. 71.

<sup>120</sup> “O autor confia totalmente em definições sem preocupar-se em justificá-las com provas”, diz o professor.

escândalo desagregador que foi o aparecimento de Cristo entre os fariseus enfatuadamente respeitáveis”.

(FRANK, Joseph. *Dostoiévski – Os anos milagrosos*, p.449)

Essa personagem, quase um símbolo, é assim difícil de ser aceita pelos padrões estipulados por Nabókov<sup>121</sup>. Acreditamos ser desnecessário retomar a discussão sobre o fato de Nabókov considerar as personagens dostoiévskianas “perturbadas”. Novamente, é importante lembrar que, como afirmou Bakhtin, todos os acontecimentos centrais das obras de Dostoiévski situam-se no *limiar*, ou seja, em um momento extremo da vida de suas personagens. As grandes tragédias humanas que ocorrem nos romances do escritor devem ser vistas como situações-limite na vida das personagens. Em tais situações, talvez seja demais exigir comportamentos mais contidos, como pede Nabókov. Talvez o que realmente incomode o autor seja a aparente falta de sutileza de Dostoiévski, o que mais uma vez nos leva a crer que o que Nabókov de fato não aceita é o modo de representação escolhido pelo escritor, o uso que ele faz de certas técnicas, e não a concepção de suas personagens.

Em *Os Demônios*, Nabókov novamente trata da construção artificial da trama e das personagens dostoiévskianas<sup>122</sup>. Critica duramente trechos e *leitmotifs* do autor, principalmente a cena do encontro na sala de Varvara Pietrovna. Essa cena é, para

---

<sup>121</sup> A personagem de Mýchkin, tão difícil de ser aceita por Nabókov, é de suma importância para a teoria do homem-universo desenvolvida por Tchírkov. Segundo o autor, Mýchkin é uma evolução da figura do homem-universo, aquela personagem que é capaz de circular por todos os grupos sociais, o homem dotado de uma compreensão global. Essa característica, tão desprezada por Nabókov, é vista por Tchírkov como um dos pontos centrais para a compreensão da poética de Dostoiévski. “Mas o essencial na imagem de Mýchkin, de acordo com nosso ponto de vista, é aquilo que se mostra em sua nova forma como o ‘homem-universo’, que ocupa o centro das atenções de Dostoiévski, tendo iniciado em *Recordações da Casa dos Mortos*. “Mýchkin circula entre os aristocratas e entre as ‘pessoas de antes’. Lembramos de tais figuras, como o general Ívolguin, Ferdischenko e outras. Neles há um enorme diapasão entre as relações sociais e a impressão social. A parte mais importante de Mýchkin é sua compreensão universal, a capacidade de entender qualquer pessoa e qualquer ação.” (N. M. Tchírkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 140).

<sup>122</sup> “Pode-se sentir que ele não vê suas personagens fisicamente, que elas são meros títeres, títeres extremamente fascinantes, presas no fluxo contínuo das ideias do autor”, diz ele em certo momento das aulas.

Nabókov, um exemplo das características de dramaturgo de Dostoiévski, pois o crítico reconhece-a como o recurso de um autor de farsas que prepara as personagens para o clímax da peça ao colocá-las todas juntas em um mesmo aposento<sup>123</sup>. Aqui, devemos novamente lembrar das opiniões de Bakhtin, que reconhece essa cena como um exemplo do método artístico de Dostoiévski e de sua característica tendência de concentrar a ação em momentos específicos, o já comentado *limiar*. O espaço da sala na obra de Dostoiévski é, segundo Bakhtin, a imagem moderna da *praça pública*, onde personagens que representam pontos de vista e opiniões diferentes encontram-se para colocar em voz alta suas idéias e onde ocorrem as catástrofes e os escândalos<sup>124</sup>. É interessante notar que tais cenas de concentração de personagens em momentos-chave nas obras é também usada por Tolstói, autor muito admirado por Nabókov. Basta lembrar da cena da corrida de cavalos em *Ana Kariênina*, quando Ana deixa transparecer para toda a sociedade o que sente por Vrônski ao vê-lo sofrer um acidente com sua égua de corrida. Resta-nos buscar compreender porque Nabókov critica tanto em determinado autor uma característica que mais tarde irá exaltar em outro. Não é necessário ir muito longe: o que motiva a crítica do autor é, antes de tudo, uma *discordância quanto ao estilo de Dostoiévski*, e não a concepção de determinadas cenas. Não é Dostoiévski que Nabókov está tentando derrubar, é tudo o que a obra dele representa enquanto poética e princípios estéticos.

Finalmente, o crítico usa *Os Irmãos Karamázov* para justificar sua opinião no que diz respeito à forma do romance de mistério adotada por Dostoiévski<sup>125</sup>, o que foi feito também, mas em menor medida, durante seus comentários a *Crime e Castigo*. Novamente deixando de lado aspectos mais profundos da trama, interpreta a obra

---

<sup>123</sup> “Na casa de Varvara Pietrovna o autor, com todas as características de um dramaturgo preparando seu clímax, reúne, uma depois da outra, todas as personagens de *Os Demônios*, duas delas que acabaram de chegar do exterior. É uma asneira incrível, mas é uma asneira indescritível com lampejos de genialidade iluminando toda a farsa loucamente obscura”, afirma Nabókov.

<sup>124</sup> M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, cit., p. 150.

como um romance policial altamente elaborado, uma obra do tipo “quem é o assassino”.<sup>126</sup>

Nabókov exalta as partes da obra que dizem respeito a Dmítri Karamázov<sup>127</sup>, mas despreza totalmente tudo aquilo que é escrito sobre Aliócha<sup>128</sup> e o monge Zossima<sup>129</sup>. Para o crítico, essas duas personagens estão totalmente deslocadas do eixo central da trama, e as partes da obra que dizem respeito a elas servem apenas para estender o romance, prejudicando seu equilíbrio e harmonia<sup>130</sup>. Aliócha é

---

<sup>125</sup> “*Os Irmãos Karamázov* é o mais perfeito exemplo da técnica do romance policial da forma em que é constantemente aplicada por Dostoiévski em seus outros romances”, afirma Nabókov logo no começo das aulas sobre o romance.

<sup>126</sup> É interessante notar que outros críticos reconhecem favoravelmente essa característica de romance de mistério da obra de Dostoiévski. Para Tchírkov, por exemplo, “De um modo ou de outro, *Os Irmãos Karamázov* apresenta uma espécie de renascimento da forma do mistério numa nova perspectiva. Mas o mais curioso é a junção do gênero antigo transformado com a forma do romance europeu social e psicológico do século XIX. Apresenta-se uma simbiose literária das formas mais contemporâneas e arcaicas, que determinam a peculiaridade de gênero do último romance de Dostoiévski.” (N. M. Tchírkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 235).

Curiosamente, o próprio Nabókov faz uso da narrativa de mistério em mais de uma de suas obras de ficção. *Otchaiánie (Desespero)*, por exemplo, apresenta o tema do duplo, tão famoso na obra de Dostoiévski, além de ser considerado por muitos críticos como uma espécie de paródia dos romances policiais de Dostoiévski. Já *The Real Life of Sebastian Knight* é essencialmente um romance de mistério/detetive, um *thriller* de suspense escrito a partir de 1935 e publicado em 1941.

É importante lembrar que o aspecto parodístico da própria obra dostoiévskiana é reconhecido por muitos autores, entre eles I. Tyniánov.

<sup>127</sup> “No geral, toda a vez que o autor ocupa-se de Dmítri, sua escrita tem uma vivacidade excepcional. Dmítri parece ser constantemente iluminado por luzes fortes, da mesma forma que todos à sua volta”, diz Nabókov.

<sup>128</sup> Novamente, uma personagem descartada por Nabókov assume imensa importância para outros críticos. Tchírkov, por exemplo, vê na figura de Aliócha outra imagem do homem-universo dostoiévskiano. Segundo o autor, a crise pela qual Aliócha passa durante o desenrolar da trama é um resultado de sua “multilateraridade de sensações”, suscitada por sua capacidade de compreensão total das emoções de outras personagens. (N. M. Tchírkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 291).

<sup>129</sup> “Aliócha é novamente um expoente (o outro era o Príncipe Mýchkin) do desafortunado amor do autor pelo herói simples do folclore russo. Toda a longa história do monge Zossima poderia ter sido excluída do romance sem enfraquecê-lo; mais ainda, sua exclusão teria dado ao livro mais unidade e uma construção mais equilibrada”, afirma Nabókov e, mais adiante, completa: “Mas quando chegamos a Aliócha, afundamos em um elemento diferente, completamente sem vida. Caminhos poeirentos levam o leitor a um mundo obscuro de raciocínio frio, abandonado pelo espírito da arte”.

<sup>130</sup> Não é de espantar que a atitude de Nabókov frente aos trechos do romance que dizem respeito a Aliócha e Zossima de certa maneira fazem eco à opinião defendida por Leavis ao comentar uma obra de George Eliot em 1948: “Quanto à parte ruim de *Daniel Deronda* não há nada a fazer a não ser cortá-la. (...) Do jeito que está, pode-se conseguir, perdido sob aquele título prejudicial, extrair um grande romance. Extraí-lo e publicá-lo como *Gwendolen Harleth*

reconhecido por outros autores como a evolução do “ser humano completamente bom” de Dostoiévski, iniciado com a figura de Mýchkin. Toda a parte do romance que diz respeito à vida do monge Zossima, vista por Nabókov como cansativa e sem propósito na trama central da obra, é interpretada por outros estudiosos como o contraponto ideal – uma espécie de fiel da balança – ao caos karamazoviano. Não é exagero dizer que o *stáriets* é também um símbolo das concepções religioso-filosóficas de Dostoiévski<sup>131</sup>.

Curiosamente, Nabókov não faz nenhuma menção à “Lenda do Grande Inquisidor”, e quase nenhuma a Ivan Karamázov, passando ao largo até mesmo de seu encontro fantástico com o diabo. Talvez por desprezar a elaboração das cenas, talvez por não conseguir encontrar justificativas que sustentassem uma opinião negativa frente a tais partes da obra, ou mesmo por julgar desnecessários quaisquer comentários concernentes a essa personagem, todos os trechos que são relacionados a Ivan não merecem a atenção do autor.

O historiógrafo e estudioso da literatura russa D. S. Mírski, em seu livro *A History of Russian Literature – From Its Beginnings to 1900*, publicado originalmente em 1949 nos Estados Unidos, traça um panorama interessante ao tratar das possíveis formas de encarar a obra de Dostoiévski. Mírski afirma que, no século XIX, Dostoiévski era visto como um escritor original, que em suas obras apresentava os assuntos atuais da vida russa, mas dotado de gostos duvidosos e nenhuma disciplina artística, o que acabava por gerar uma interpretação grotesca da vida real; um escritor de notável capacidade, criador de personagens singulares e grande conhecedor de tipos

---

parece-me ser a maneira mais provável de se conseguir uma boa recepção para a obra. *Gwendolen Harleth* teria alguns problemas, mas formaria um todo substancial.” (F. R. Leavis, *The Great Tradition*, 1948, p. 122. *apud.* Maria Elisa Cevalco, *Para Ler Raymond Williams*, p.105).

<sup>131</sup> “O *stáriets* Zossima e seus adeptos apontam outra utopia social, contrária à utopia do Grande Inquisidor. O distante ideal político-social do *stáriets* Zossima é o da verdadeira igreja ortodoxa histórica. Por meio de sua ‘conversão’ e de seus ‘ensinamentos’ realiza-se o *leitmotiv* da idéia do coletivismo, da união do homem, da integridade humana.” (N. M. Tchirkov, *O stile Dostoiévskovo (Sobre o estilo de Dostoiévski)*, cit., p. 254).



humanos mórbidos e psicóticos, mas que infelizmente maculava suas obras devido a um mal acabamento; um escritor, finalmente, que fazia uso de efeitos sensacionais brutos para representar artisticamente sua visão da realidade social da época.

Uma outra forma de ler as obras de Dostoiévski, ainda segundo Mírski, seria por meio da interpretação metafísica de seus textos, um tipo de “novo cristianismo”, que seria colocado por meio das figuras do monge Zossima e de Aliócha Karamázov; uma espécie de análise filosófico-religiosa de suas obras, muito comum a críticos do fim do século XIX e começo do século XX. É essa a forma de encarar os romances de Dostoiévski que passou a ser a corrente dominante após a morte do escritor em 1881 até o começo dos anos 1920, com grandes filósofos russos como expoentes, entre eles Vladímir Solovióv e Nicolai Berdiáev. Mírski ainda nos lembra do tipo de leitura que encara as obras do escritor como uma espécie de anatomia da experiência espiritual de Dostoiévski, partindo de *Memórias do Subsolo* até *Os Irmãos Karamázov*, algo como um desdobramento da interpretação metafísica, centrando as experiências na figura do escritor, numa espécie de leitura que mistura religião com biografia.

Já no século XX, afirma o crítico, as obras de Dostoiévski passaram, na maioria das vezes, a ser encaradas como uma série de romances de aventuras absolutamente interessantes, com os estudiosos quase colocando Dostoiévski ao lado de Dumas, numa espécie de miopia que claramente demonstra a falta de sensibilidade desses leitores frente a uma individualidade essencial<sup>132</sup>.

Tendo em vista suas concepções expostas anteriormente, não seria difícil afirmar que as opiniões de Nabókov de certa maneira encaixam-se nessa leitura desprovida de sensibilidade que Mírski atribui a seus contemporâneos, com certas doses do mesmo preconceito que os leitores do século XIX possuíam em relação ao estilo de Dostoiévski. Porém, uma leitura atenta das aulas de Nabókov faz com que notemos que algumas de suas ideias acerca da obra do escritor refletem muitas de suas convicções sobre o processo de criação literária. Por Nabókov ser também um

escritor, acreditamos que a leitura e a análise de suas aulas têm muito a contribuir para qualquer estudioso de suas obras ficcionais, ajudando a compreender as motivações e preferências artísticas do autor.

Fica evidente nas críticas que faz que Nabókov busca, mais do que “tirar Dostoiévski do pedestal”, filiar-se nominalmente a uma determinada corrente de representação realista, diferente daquela do escritor. Quando critica o estilo de Dostoiévski, ao mesmo tempo reafirma suas concepções de como o mundo e as personagens devem ser criados em uma obra literária: ao reconhecer a falta de descrições físicas das personagens e de descrições naturais do pano de fundo como falhas na obra do escritor, Nabókov mostra como acredita que tais imagens e personagens deveriam aparecer numa verdadeira obra de arte, deixando clara sua concepção de criação artística<sup>133</sup>, muito distante da concepção de realismo de Dostoiévski, e mais próxima estilisticamente de Tolstói (e até mesmo de Turguêniev) no que concerne ao uso de técnicas de representação e construção das personagens<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> D. S. Mirski, *A History of Russian Literature – From Its Beginnings to 1900*, cit., p. 291.

<sup>133</sup> V. Sakhárov vê em Nabókov a imagem de um aristocrata expulso de sua terra natal e vivendo no exílio. Dessa forma, segundo a concepção do crítico, a Rússia de Nabókov é um país idealizado, distante já em sua época da Rússia real. I. Tolstói, em prefácio à edição russa das aulas de Nabókov, vai mais longe e afirma que o autor Nabókov é um aristocrata que despreza tudo que seja minimamente ligado à *intelligentsia*. Assim, a literatura de Dostoiévski e tudo o que ela é em matéria de representação de uma realidade social é vista por Nabókov como algo de baixo valor, não só artístico, mas também criativo. (SAKHÁROV, V. “V. V. Nabókov – Escritor Russo”, texto *on line* do site [www.ostrovok.de](http://www.ostrovok.de), pp. 4 e 12 e TOLSTÓI, I. “Algumas palavras sobre o “grande herói” de Nabókov”, in: V. Nabókov. *Aulas de Literatura Russa (Létsi po rússkoi literature)*, cit., p. 8).

<sup>134</sup> Não é à toa que Nabókov frequentemente usa Tolstói como contraponto àquilo que critica em Dostoiévski. “Após descrever a aparência de uma personagem, ele usa o mecanismo ultrapassado de não se referir mais à sua aparência física específica nas cenas em que a personagem está envolvida. Esta não é a forma de um artista, digamos, Tolstói, que enxerga sua personagem todo o tempo em sua mente, e sabe exatamente o gesto específico que ela vai empregar neste ou naquele momento”, afirma Nabókov, por exemplo, quando critica o tratamento de Dostoiévski com relação à descrição de suas personagens. Mais tarde, ao tratar da construção da trama de *O Idiota*, diz: “Mas a trama em si é habilmente desenvolvida com muitos mecanismos engenhosos usados para prolongar o suspense. Alguns destes mecanismos parecem-me, quando comparados aos métodos de Tolstói, pancadas de um porrete ao invés do toque leve dos dedos de um artista, mas há muitos críticos que não concordariam com esse ponto de vista”. É importante lembrarmos que o autor valorizava o *belo* e reconhecia essa beleza em obras bem acabadas do ponto de vista formal. Dessa forma, não causa espanto o fato de

Não é de se espantar que em mais de uma vez Nabókov repudia a forma de Dostoiévski colocando-a em comparação com a de Púchkin e Tolstói<sup>135</sup>. E as diferenças marcantes entre as formas de representação desses dois autores, principalmente Tolstói, e de Dostoiévski são bastante conhecidas<sup>136</sup>. Nabókov critica em Dostoiévski justamente aquilo que não vê nas obras do escritor, e que tanto admira nas de Tolstói e de outros autores de estilo mais clássico: uma prosa refinada, rigor estrutural, uma obra vividamente concreta no conteúdo (daí a importância que o autor dá para a construção física das personagens e do pano de fundo das cenas), todas características obtidas após um árduo trabalho criativo, formando o que o autor mais valorizava na literatura: um grupo de *imagens*<sup>137</sup>. Fica claro que, para Nabókov, a observação e o equilíbrio são essenciais para que um escritor possa chegar à harmonia que garante uma representação mais verossímil da realidade e o ritmo suave da narrativa, fatores não reconhecidos nas obras de Dostoiévski, taxado pelo autor de “apressado” e “descuidado”.<sup>138</sup>

---

Nabókov ter Tolstói em alta conta, como mais de uma vez deixa claro em suas aulas: “Deixando de lado Púchkin e Liérmontov, seus precursores, nós poderíamos listar os grandes artistas em prosa russos dessa forma: primeiro, Tolstói; segundo, Gógol; terceiro, Tchékhev; quarto, Turguêniev. É algo como dar nota aos trabalhos dos alunos e sem sombra de dúvidas Dostoiévski e Saltikóv estão esperando na porta de minha sala para discutir suas notas baixas”, afirma logo no começo de suas aulas sobre *Ana Kariênina* (V. Nabókov, *Lectures on Russian Literature*, cit.).

<sup>135</sup> Tal iniciativa de Nabókov é reconhecida também por outros autores. Julian Connolly afirma que “A antipatia de Nabókov a estereótipos fixos também levou o escritor a diminuir o *status* que alguns críticos ocidentais deram a Dostoiévski em seus estudos sobre o desenvolvimento do modernismo russo. No lugar de Dostoiévski, Nabókov colocou Púchkin e Tolstói como figuras centrais nesse desenvolvimento.” (Julian W. Connolly (org.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.).

<sup>136</sup> De fato, outros autores reconhecem na obra de Nabókov marcas que a distanciam da produção de Dostoiévski e a aproximam do estilo de Tolstói. V. Sakhárov vê na obra de Nabókov marcas de uma literatura clássica: “O racionalismo, a correção fria e alguns mecanismos da moribunda literatura clássica eram próximos a Nabókov, no sentido do que ele era capaz de chamar de clássico; o amor de Nabókov pelo neoclassicismo exangue de uma era do positivismo é franco e um tanto explicável. O mesmo lustro aristocrático e o movimento lânguido de difíceis entrelaçamentos verbais, que escondem a descrença e o desespero...” (V. Sakhárov, “V. V. Nabókov – Escritor Russo”, texto *on line* do site [www.ostrovok.de](http://www.ostrovok.de), p. 4).

<sup>137</sup> Segundo o próprio Nabókov, “literatura não é um grupo de *ideias*, mas um grupo de *imagens*. As ideias não interessam muito se comparadas às imagens e à mágica de um livro.” (V. Nabókov, *Lectures on Russian Literature*, cit., p. 166).

<sup>138</sup> Esse acabamento meticuloso, que Nabókov não reconhece em Dostoiévski, é valorizado pelo próprio autor em trecho de sua autobiografia, escrito em 1948: “(...) meus rascunhos confusos,

Tudo isso fica evidente também se analisarmos que justamente um dos aspectos centrais da obra de Dostoiévski, suas concepções filosóficas e morais, é completamente desprezado por Nabókov. Ao não dar importância para esse lado do escritor, o professor ignora o fato de que as obras de Dostoiévski remetiam em sua concepção muitas vezes a textos da ortodoxia e da cultura popular e a acontecimentos da atualidade da época, compondo uma espécie de síntese histórico-cultural. Além disso, o caráter jornalístico da obra do escritor, outro fator que nos ajuda a compreender a estrutura de seus romances, situando suas obras cronologicamente e garantindo de certa maneira a verossimilhança, é quase que totalmente esquecido ou totalmente repudiado por Nabókov. Algumas das características que fazem do romance dostoiévskiano um objeto singular na história da evolução romanesca são negadas por Nabókov, que não valoriza o uso de certas técnicas e materiais distantes das concepções do realismo do século XIX<sup>139</sup>. Tais técnicas, tão distantes da poética de Dostoiévski, são muito caras ao professor Nabókov e podem ser reconhecidas em suas obras literárias. Ele é um autor moderno que, se não na construção da trama ou do ponto de vista do narrador, mas na concepção de suas personagens, no uso de descrições e em sua linguagem literária, está muito mais próximo daquilo que caracteriza o realismo clássico do século XIX do que Dostoiévski.

O estilo de Nabókov é reconhecido como uma espécie de eco da observação naturalista<sup>140</sup>. A exatidão das imagens, o detalhe minucioso e o estilo rebuscado aliado

---

implacavelmente revistos e reelaborados, e submetidos a novas revisões, (...)”. (V. Nabókov, *A pessoa em questão*, cit., p. 159).

<sup>139</sup> A crítica que Nabókov faz às ideias presentes na obra dostoiévskiana faz coro às concepções de um outro escritor contemporâneo de Dostoiévski e muito estimado por Nabókov: Flaubert também afirmava que as ideias não tinham lugar na ficção. Porém, uma afirmação de Mirski talvez sirva como contraponto a essa atitude extrema de Nabókov: “a ideia do romance é inseparável de sua concepção imaginativa, e nenhum dos dois pode ser abstraído da trama, nem a trama pode ser arrancada da ideia”. In: D. S. Mirski, *A History of Russian Literature – From Its Beginnings to 1900*, cit., p. 280.

<sup>140</sup> Brian Boyd faz referência ao “olho de um naturalista” de Nabókov. In: Julian W. Connolly (org.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.

a uma prosa extremamente bem acabada são marcas de suas obras<sup>141</sup>. Suas personagens e o mundo que habitam são dotados de uma concretude física e espacial que remetem, por exemplo, a Tolstói e Flaubert, dois autores muito admirados por Nabókov. O autor afastava-se de qualquer tentativa de estilização da linguagem, como a reprodução de marcas da linguagem falada<sup>142</sup>. Nabókov sentia-se como o responsável por dar continuidade à tradição literária após os arroubos e excessos modernistas dos escritores russos do começo do século XX, sendo uma espécie de modernista-arcaizante, que trabalha elementos e temas clássicos de uma forma nova e num espaço atual em sua época (primeiro o mundo da emigração, depois os Estados Unidos dos anos 50 e 60), ao mesmo tempo em que recupera a linguagem clássica<sup>143</sup>. Muitos críticos concordam quando afirmam que a personagem, mais do que a trama, é o ponto mais importante da narrativa nabokoviana<sup>144</sup>, o que acaba por inseri-lo na tradição da literatura russa da segunda metade do século XIX, herdeira de Gógol, que também tinha como preocupação central a construção de personagens singulares. Em parte, tal característica pode ser explicada pela tendência que o autor possui de evitar o uso de convenções já gastas do romance ocidental, como o

---

<sup>141</sup> Em Berlim, após Nabókov ter lido à comunidade intelectual de emigrados um capítulo de sua obra *Máschenka*, o crítico Aikenvald declarou que havia surgido um novo Turguêniev. Cf. Lesley Chamberlain, *A guerra particular de Lenin*, cit., p. 288.

<sup>142</sup> Tal característica é facilmente percebida se nos lembrarmos de Humbert, o narrador de *Lolita*, por exemplo. A linguagem da personagem é artificial, altamente imagética, fazendo uso de palavras e expressões muito distantes do inglês americano da época. Humbert, um erudito europeu decadente em solo americano, não é capaz de usar o inglês corrente do homem comum, fato constantemente lembrado pelo próprio narrador no decorrer da obra e que causa grande espanto à Lolita em diversos momentos. Não apenas em *Lolita*, mas também em suas obras da fase da emigração, o narrador nabokoviano parece preferir sempre as palavras mais incomuns, menos usuais, em suas descrições e caracterizações. O autor justificava tal escolha afirmando que julgava necessário buscar a palavra exata, que exprimisse da melhor maneira possível o sentido imaginado: “(...) seja qual for o termo ou tropo que uso, meu objetivo não é ser faceiramente ostentoso ou grotescamente obscuro, mas expressar o que sinto e penso com a maior veracidade e percepção possível”, afirma Nabókov em uma entrevista em 1971 (V. Nabókov, *Strong Opinions*, cit.).

<sup>143</sup> Cf. Alexander Dolinin, in: Julian W. Connolly (org.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.

<sup>144</sup> Como diz Leona Toker, “Sua exigência de que o estudo da literatura seja conduzido com ‘a paixão da ciência e a paciência da poesia’ envolvia um grupo de preferências (‘o detalhe específico à generalização, imagens à ideias, fatos obscuros à símbolos claros, e a fruta

desenvolvimento dramático do enredo, que avançaria através de conflitos entre as personagens como uma sequência de reações aos choques de figuras diferentes na obra. Para Nabókov, o conflito é uma fórmula que já foi fartamente explorada pelos autores, e por isso acaba tornando-se uma armadilha para o escritor, que, ao fazer uso de tal mecanismo, acaba reduzindo a trama a uma série de movimentos falsos em direção a um final trágico premeditado, gerando a impressão errônea de que a vida resume-se a essa série de acontecimentos que vão se sucedendo um após o outro. Não é exagero dizer, frente às suas obras, que Nabókov preocupa-se muito mais com o desenvolvimento interno das personagens do que com seu desenvolvimento na trama<sup>145</sup>. Mais de uma vez afirmou-se que a maior preocupação de Nabókov é a personagem e não o enredo. O foco narrativo do autor está situado no mundo interno de uma personagem singular (e o conseqüente conflito desse mundo interior com o exterior), sua atenção é dada à centralidade e ao isolamento dessa consciência individual, sem fazer uso de uma narrativa carregada de elementos dramáticos e conflitos externos<sup>146</sup>. Também é importante lembrar mais uma vez que a poética de Dostoiévski, através do desenvolvimento dramático do enredo, busca também o desenvolvimento interno das personagens. Aparentemente, essa aliança das duas técnicas e o valor que Dostoiévski dava aos conflitos dramáticos em suas obras é o que incomodava Nabókov. O autor mais de uma vez afirmou em suas aulas que as personagens dostoiévskianas não se desenvolviam nas obras, aparecendo já completamente formadas desde o começo, o que de certa forma serve para percebermos como Nabókov valorizava tal questão e não via nas obras de Dostoiévski

---

selvagem encontrada à geléia sintética’” *In: Julian W. Connolly (org.), The Cambridge Companion to Nabokov*, cit., p. 224.

<sup>145</sup> Tal característica faz com que alguns estudiosos de sua obra aproximem-no de escritores como Borges e Beckett. (J. B. Foster Jr. *In: Julian W. Connolly (org.), The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.

<sup>146</sup> “O ‘verdadeiro conflito’, Nabókov nos diz, é sempre entre o autor e o leitor, entre as soluções singulares do autor a ‘jogos de sua própria intenção’ e os conceitos habituais e prévios do leitor sobre ficção.” Cf. Julia Bader, *in: Harold Bloom (org.), Vladimir Nabokov*, cit., p. 16.

a mesma sensibilidade com a relação ao desenvolvimento das personagens que notava em outros autores do século XIX, como Tolstói e Tchékhev.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que Nabókov deixa a trama em segundo plano em detrimento da ambientação da personagem e de seu desenvolvimento como figura central, aplicando em suas obras um rigor específico quanto à forma, à linguagem e ao equilíbrio, sua atitude com relação à tradição literária russa do século XIX gerava a necessidade do estabelecimento de um diálogo com os autores desse passado. Nabókov acreditava que os escritores russos de sua época deveriam testar incessantemente a tradição, apropriando-se dos temas das obras do século XIX e subvertendo-os, desenvolvendo assim novas peculiaridades que passaram despercebidas ou foram pouco notadas na época, dando uma roupagem modernista a velhos temas por meio de uma chave parodística e ao mesmo tempo fazendo uso de concepções clássicas no que diz respeito ao estilo e a construção da obra<sup>147</sup>. E justamente por meio desse diálogo com a tradição e do uso da paródia, tão cara também a Dostoiévski, como tentamos evidenciar anteriormente, podemos compreender melhor as críticas do autor.

É muito comum na obra de Nabókov a apropriação de temas, personagens e técnicas narrativas de autores clássicos russos e europeus e a releitura desses elementos, subvertendo-os e investindo-os de uma roupagem modernista que acabava por fim dotando-os de novos significados e funções<sup>148</sup>. A operação paródica em Nabókov acaba servindo como um questionamento das crenças literárias do leitor do século XX (baseadas na tradição literária do século XIX), e o autor pode ser

---

<sup>147</sup> “Um autor criativo deve estudar cuidadosamente os trabalhos de seus rivais, inclusive do Todo-Poderoso. Ele deve possuir a capacidade inata não apenas de recombinação, mas de recriar o mundo dado”, afirma Nabókov em entrevista de 1964.

<sup>148</sup> Tais características são facilmente percebidas se analisarmos os romances de Nabókov, além de serem amplamente discutidas pelos estudiosos de suas obras. Porém, não devemos esquecer também o fato de Nabókov ter sentido durante toda a sua vida literária a necessidade de inserir-se na tradição da literatura russa. Dessa forma, as críticas que fez não só a Dostoiévski, como a muitos outros escritores russos (inclusive seus contemporâneos) podem ser vistas também como exemplos dessa competitividade do autor e de um movimento iconoclasta em direção a assumir

encarado como um reorganizador de elementos clássicos, uma espécie de reescritor de histórias que já foram contadas. Ao fazer isso e jogar com os conceitos e elementos que os leitores já possuíam interiorizados, Nabókov deixa clara sua intenção de reconstruir a tradição por meio da apropriação de seus elementos e técnicas e da reinvenção de suas concepções, oferecendo um novo mundo ao leitor, porém um mundo que está apoiado no antigo. Tal atitude parodística e tal valorização de um estilo de caráter mais clássico frequentemente fizeram com que, como dissemos anteriormente, Nabókov fosse comparado a autores como Púchkin e Tolstói, mas também, ironicamente, a Gógol e Saltikóv-Schedrin<sup>149</sup>.

Ao subverter certas técnicas e convenções do romance ocidental, criando em suas obras paródias desses elementos, Nabókov também aproxima-se de Dostoiévski. Neste ponto, é importante lembrarmos das afirmações de Bakhtin, que, ao definir a sátira menipéia como uma das raízes do romance de tipo dostoiévskiano, reconhece a paródia (elemento comum na menipéia) como uma das técnicas essenciais para a compreensão do estilo de Dostoiévski. Ao mesmo tempo, devemos nos recordar do que afirma Grossman, que nos lembra do profundo conhecimento que o escritor tinha dos clássicos da Antiguidade e europeus. É esse conhecimento dos temas e formas de seus predecessores e contemporâneos que propicia a Dostoiévski a subversão de certos gêneros e elementos em suas obras<sup>150</sup>, da mesma forma como Nabókov faria

---

seu lugar na tradição. Cf. Alexander Dolínin, *in*: Julian Connolly, *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit., p. 57.

<sup>149</sup> Devemos lembrar aqui da comparação de Tyniánov entre o estilo de Dostoiévski e o de Gógol, chegando a demonstrar como o escritor em suas primeiras obras fazia uso da paródia do estilo e dos temas gogolianos, numa espécie de diálogo com a tradição literária russa. Cf. I. Tyniánov. “Dostoiévski i Gógol (K teorii parodi)” (“Dostoiévski e Gógol - Para uma teoria da paródia”), cit.

<sup>150</sup> Esse caráter parodístico da obra de Dostoiévski fica bastante evidente já em sua primeira obra. *Gente Pobre* é um romance em cartas, gênero muito comum no século XVIII. Porém, as personagens que escrevem as cartas e os temas tratados nelas são novos, característicos do século XIX, inaceitáveis na época em que o gênero do romance epistolar teve sua maior popularidade. *O Duplo*, segunda obra do escritor, é reconhecido por muitos críticos, entre eles o próprio Nabókov, como uma paródia do estilo e de temas gogolianos. Outras obras, como *Noites Brancas* e *A Senhora*, são encaradas como paródias de temas caros ao Romantismo europeu (cf. Fátima Bianchi, *A Senhora*, cit.). O caráter parodístico das obras de Dostoiévski é



mais tarde. Cabe aqui lembrarmos também da frase de Tyniánov, que reconhece a linha de evolução literária como uma eterna luta, a “destruição do velho e a nova edificação de antigos elementos”<sup>151</sup>. Novamente, percebe-se que a antipatia de Nabókov com relação a Dostoiévski não se dá quanto ao *método* do escritor, mas sim no que tange à *forma* com que Dostoiévski usa o método de representação realista e a paródia. Como vai ficando cada vez mais claro, é a linguagem (Bakhtin diria “linguagens”) de Dostoiévski e a forma como o escritor organiza seu material que tanto incomodam Nabókov. Em sua visão aristocrática, “leavista”, de literatura e do fazer literário não há espaço para o estilo dostoiévskiano, tão saturado de aspectos trágicos, de conflitos dramáticos, tão distante do “belo” que Nabókov reconhece em Turguêniev, Tolstói e Tchékhev. Nabókov tem em tão grande estima certas convenções do romance ocidental do século XIX (com as quais Dostoiévski rompe em busca de seu “realismo que está na profundidade”), que acaba por desvalorizar Dostoiévski, muito embora ainda apresente semelhanças essenciais com o escritor quanto ao método de criação literária. Em sua atitude iconoclasta e elitista, Nabókov parece reconhecer a necessidade não de “tirar Dostoiévski do pedestal”, mas de deslocá-lo para outro espaço que não seja o dos romances realistas do século XIX. Ao desvalorizar algumas das técnicas que Dostoiévski usava para representar sua concepção de realidade e realismo (tão diferentes daquelas de sua época), o autor busca colocá-lo em outro patamar, que não seja aquele de Púchkin ou Tolstói. Em certa medida, isso também é feito por outros críticos, como Bakhtin, que reconhece o romance dostoiévskiano como algo novo, diferente daquele de sua época.

A discussão que Nabókov suscita ao criticar as obras de Dostoiévski é de certa maneira uma discussão sobre as técnicas que definiriam o romance. Esse gênero tão difícil de ser definido (justamente por estar em constante evolução) acaba ramificando-

---

discutido por diversos autores, entre eles Bakhtin, que reconhece a paródia como uma das técnicas essenciais para a compreensão do romance polifônico de tipo dostoiévskiano.

<sup>151</sup> I. Tyniánov. “Dostoiévski i Gógol (K teorii parodi)” (“Dostoiévski e Gógol - Para uma teoria da paródia”), cit.

se, oferecendo diferentes caminhos, como já disse Erich Auerbach<sup>152</sup>. De certa forma, Nabókov desprezava o romance dostoiévskiano numa tentativa de estabelecer sua definição normativa de gênero romanesco; o autor buscava mostrar por meio do exemplo negativo a única forma que acreditava ser a correta, o único caminho que via como dotado de real valor artístico, que muito exatamente correspondia ao seu próprio. Esse combate interno reflete a dificuldade que qualquer estudioso do gênero romanesco tem ao tentar definir as características essenciais do romance. Esse gênero vivo, fluido, está, segundo Bakhtin, numa luta frequente e profunda com os outros gêneros e consigo mesmo<sup>153</sup>. As críticas de Nabókov são um reflexo dessa luta interna.

Fica claro que, ao criticar Dostoiévski, Nabókov está na verdade alinhando-se a uma certa corrente de estilo definida, de viés clássico e estilisticamente conservadora no que tange à construção da narrativa, e que busca reinventar elementos da tradição fazendo uso de uma linguagem e de certas técnicas muito caras ao estilo do século XIX. O “caos” dostoiévskiano, visto por Bakhtin e por outros teóricos como o prenúncio de uma nova forma de romance, é rebaixado por Nabókov, que, mesmo fazendo uso de técnicas modernas de criação romanesca (e de algumas semelhantes às de Dostoiévski, como a paródia), ainda enxerga a construção da obra com o olho clínico e detalhista do observador do século XIX. Por mais que divergências político-ideológicas possam ser levantadas entre os dois autores, a antipatia de Nabókov frente à obra de Dostoiévski é motivada essencialmente por questões estéticas. Da mesma forma que fazia com seus contemporâneos emigrados quando escrevia sob o pseudônimo de V. Sírin, o professor Vladímir Nabókov rebaixa a obra de Dostoiévski para se afirmar esteticamente e ocupar a posição que acredita caber-lhe na tradição da literatura universal. Por meio de uma atitude iconoclasta e aristocrática, o autor apropria-se da tradição, faz uso de algumas das características do romance do século XIX

---

<sup>152</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, cit.

<sup>153</sup> Mikhail Bakhtin. “Epos e Romance”. In: *Questões de Literatura e Estética*, cit.

(subvertendo aquelas para as quais já não vê utilidade), criando assim seu próprio mundo literário e afirmando-se como um autor de sua época.

**“FIÓDOR DOSTOIÉVSKI (1821 – 1881)”<sup>154</sup>**

*Vladímir Nabókov*

---

<sup>154</sup> Todas as notas à tradução são de autoria do tradutor, a não ser quando especificadas.

## Nota geral à tradução

O texto que se segue é a tradução dos manuscritos das aulas de Nabókov sobre Fiódor Dostoiévski. Esta tradução baseou-se na versão original em inglês publicada em *Lectures on Russian Literature*, uma coletânea de textos das aulas do autor sobre escritores russos editada por Fredson Bowers em 1981.

Com o intuito de proporcionar ao leitor um melhor entendimento da obra, foram comentadas nas notas de rodapé questões relativas à tradução, fatos da biografia de Nabókov e de Dostoiévski, bem como autores, obras e assuntos citados pelo autor nas aulas. É importante informar que a tradução ora apresentada procurou, na medida do possível, preservar as marcas do discurso de Nabókov, bem como a organização do texto da forma em que ele se encontra na edição original.

O inglês de Nabókov, embora claro e inteligível, apresenta algumas marcas que o distinguem da linguagem coloquial, tais como o uso de palavras menos comuns, ou a organização peculiar de algumas frases, fazendo às vezes o uso de inversões, por exemplo. Tentamos manter, na presente tradução, essas marcas, pois acreditamos que tal característica é parte importante para o estudo da figura Vladimir Nabókov.

As aulas de Nabókov fazem grande uso de citações das obras discutidas. Nesses casos, usamos no texto a seguir trechos das traduções diretas do russo para o português, que se encontram indicadas na bibliografia presente no fim do trabalho.

Bielínski em “Carta a Gógol” (1847)<sup>155</sup>: “...você não percebeu que a Rússia vê sua própria salvação não no misticismo, no ascetismo, no pietismo<sup>156</sup>, mas nos sucessos da civilização, do iluminismo, do humanitarismo. A Rússia não precisa de pregações (há muito tempo ela já as ouviu), nem de orações (ela as tem feito continuamente), mas sim de um despertar do senso de dignidade humana em seu povo comum, perdido durante tantos séculos entre a lama e o esterco, e os direitos e as leis, de acordo não com os ensinamentos da Igreja, mas com o bom-senso e a justiça e, na medida do possível, mediante o cumprimento desses valores. Mas ao invés disso, a Rússia apresenta o horrível espetáculo de um país onde pessoas negociam pessoas, não possuindo nem mesmo aquela justificativa que os donos das plantações americanas habilmente criaram para si, afirmando que o negro não é um homem; o espetáculo de um país onde as pessoas não são chamadas pelo nome, mas por alcunhas: Juca e Zé (Vankas, Vaskas, Stechkas, Palachkas); o espetáculo de um país, finalmente, onde não há nenhum tipo de garantia para a integridade física de alguém, sua honra, propriedade, mas onde não há nem mesmo qualquer ordem garantida pela polícia, havendo em vez disso apenas enormes corporações de vários ladrões e bandidos administrativos. As questões nacionais mais gritantes na Rússia contemporânea são: a abolição do direito de possuir servos<sup>157</sup>, o fim do castigo físico, a introdução de um cumprimento até onde seja possível ao menos daquelas leis que já existem. Isso é sentido até mesmo pelo próprio governo (que está bastante ciente do

---

<sup>155</sup> A “Carta a Gógol”, como ficou conhecida, foi uma missiva escrita por Belínski após a publicação de *Passagens Seleccionadas da Correspondências com Amigos*, onde Gógol deixa clara sua religiosidade neurótica, agravada pela depressão. Tal obra recebeu inúmeros comentários negativos à época, e a carta de Bielínski é uma resposta feroz do crítico aos valores defendidos pelo autor nas cartas, acusando Gógol de falsificar o Cristianismo em benefício daqueles que estavam no poder e de adorar a reação e a barbárie. Mais tarde, ao ser preso e condenado ao degredo na Sibéria, uma das acusações que culminaram com a decisão da justiça contra Dostoiévski foi justamente o fato de o escritor ter lido em voz alta a “Carta a Gógol” em uma das reuniões do círculo de Petrachévski.

<sup>156</sup> “pietismo” aqui deve ser entendido como uma afirmação da fé sobre a razão, com o que Gógol parecia concordar em seus últimos dias.

<sup>157</sup> Números indicam que em 1857 a Rússia possuía 23,1 milhões de servos. Em 1861 o tsar Aleksandr II pôs fim à servidão no país com a chamada “Revolução dos Servos”, garantindo os direitos civis a esses cidadãos.

que os proprietários fazem com seus servos e de quantas gargantas destes são cortadas todos os anos por aqueles), o que é provado pelas suas meias-medidas tímidas e ineficazes para o benefício dos ‘negros brancos’...”<sup>158</sup>

Minha posição a respeito de Dostoiévski é curiosa e difícil. Em todos os meus cursos<sup>159</sup> trato da literatura a partir do único ponto de vista no qual ela me interessa – a saber, do ponto de vista da arte duradoura e do talento individual. A partir desse ponto de vista, Dostoiévski não é um grande escritor, e sim um bem medíocre – com lampejos de um excelente humor, mas em compensação, com desertos de planícies literárias por toda volta. Em *Crime e Castigo*, Raskólnikov por um motivo qualquer mata uma velha usurária e sua irmã. A justiça encarnada em um oficial de polícia implacável lentamente fecha-se a sua volta, até que no fim ele é impelido a uma confissão pública e, através do amor de uma nobre prostituta, é levado a uma regeneração espiritual que não parecia tão incrivelmente banal em 1866, quando o livro foi escrito, quanto hoje, quando nobres prostitutas estão prontas para serem recebidas um tanto cinicamente por leitores experientes. Minha dificuldade, porém, é que nem todos os leitores com quem converso nesta ou em outras classes são experientes. Um bom terço, eu diria, não sabe a diferença entre a verdadeira literatura e a pseudo-literatura, e para esses leitores Dostoiévski pode parecer mais importante e mais artístico que lixos como nossos romances históricos americanos ou coisas chamadas *From Here to Eternity*<sup>160</sup> e bobagens do tipo.

No entanto, eu falarei demoradamente sobre vários artistas realmente grandes – e é nesse alto nível que Dostoiévski deve ser criticado. Sou apenas um mero professor universitário, mas não vou ensinar o que não gosto. Não vejo a hora de tirar

---

<sup>158</sup> Aqui Bielínski refere-se aos servos, que viviam em condições semelhantes às dos negros americanos da época.

<sup>159</sup> Os cursos a que Nabókov refere-se estão descritos na introdução ao presente texto.

<sup>160</sup> Romance do escritor americano James Jones, publicado em 1951, traduzido para o português como *A um passo da Eternidade*.

Dostoiévski do pedestal. Mas percebo que leitores que não tenham lido muito possam ficar confusos diante do conjunto de valores implícitos.

---

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski nasceu em 1821 na família de um homem um tanto pobre. Seu pai era médico em um dos hospitais públicos de Moscou, mas o emprego como médico de um hospital público na Rússia de sua época era bastante modesto, e a família de Dostoiévski viveu em cômodos apertados e em condições nada luxuosas.

Seu pai era um pequeno tirano que foi assassinado em condições obscuras<sup>161</sup>. Exploradores freudianos do trabalho literário de Dostoiévski são inclinados a ver um aspecto autobiográfico na atitude de Ivan Karamázov frente ao assassinio de seu pai: embora Ivan não fosse o verdadeiro assassino, por sua atitude displicente e por não ter evitado um assassinio que poderia ter evitado, ele era de uma certa forma culpado de parricídio. Parece, de acordo com esses críticos, que Dostoiévski trabalhou durante toda a sua vida sob uma consciência similar de culpa depois de seu próprio pai ter sido assassinado pelo seu cocheiro. De qualquer modo, não há dúvidas de que Dostoiévski era neurótico, pois desde muito jovem ele sofria daquela doença misteriosa, a epilepsia. Os ataques epiléticos e sua condição geral de neurótico pioraram consideravelmente, influenciados pelas desgraças que recaíram sobre ele mais tarde.

Dostoiévski foi educado primeiramente em um internato em Moscou, e depois na Escola de Engenharia Militar de Petersburgo. Ele não tinha nenhum interesse

---

<sup>161</sup> A morte do pai do escritor ainda hoje está envolta em circunstâncias obscuras. Alguns textos dão conta de que Mikhail Dostoiévski foi assassinado pelos próprios servos após eles se rebelarem contra um surto de violência do patrão. De acordo com essa versão, Mikhail foi amarrado e teve vodka despejada em sua boca até que se afogasse. Uma outra versão menos “dostoiévskiana” afirma que Mikhail morreu de causas naturais e que um vizinho, desejoso de comprar a propriedade de Dostoiévski por um preço muito abaixo do valor real, inventou a história do assassinato.



especial pela engenharia militar, mas seu pai quis que cursasse essa escola. Mesmo lá, dedicou a maior parte de seu tempo ao estudo de literatura. Após a formatura ele serviu no departamento de engenharia apenas o tempo obrigatório para compensar a educação que tinha recebido. Em 1844, deu baixa de seu posto e embarcou na carreira literária. Seu primeiro livro, *Gente Pobre*<sup>162</sup> (1846), foi um sucesso tanto de crítica quanto de público. Há todo o tipo de comentários a respeito de sua história precedente. O amigo de Dostoiévski, e também escritor, Dmítiri Grigoróvitch, persuadira o autor a deixá-lo mostrar o manuscrito a Nikolai Negrásov, que era na época o editor da revista de crítica literária mais influente, *Sovremiénik* (*O Contemporâneo*). Negrásov e sua amiga Sra. Panáieva mantinham um *salon*<sup>163</sup> literário na redação da revista, que era frequentado por todas as figuras de destaque da literatura russa da época. Turguêniev, e mais tarde Tolstói, estavam entre os frequentadores. Também estavam lá os famosos críticos de esquerda Nikolai Tchernichévski e Nikolai Dobroliúbov. Ser publicado na revista de Negrásov era suficiente para construir a reputação literária de alguém. Depois de ter deixado o manuscrito com Negrásov, Dostoiévski foi para a cama cheio de arrependimentos: “Eles vão fazer troça de meu *Gente Pobre*,” ele não parava de repetir a si mesmo. Às quatro da manhã foi acordado por Negrásov e Grigoróvitch, que irromperam em seu apartamento e cobriram-no de beijos russos: eles tinham começado a ler o manuscrito naquela noite e não conseguiram parar até chegar ao fim. A admiração deles tinha sido tão grande que decidiram acordar o autor e dizer a ele de uma vez o que pensavam. “O que importa que ele esteja dormindo: *isto* é mais importante que o sono”, disseram.

Negrásov levou o manuscrito a Bielínski e declarou que um novo Gógol havia nascido. “Gógols parecem brotar como cogumelos com você”, lembrou secamente Belínski. Mas sua admiração depois de ter lido *Gente Pobre* foi imensa também, e ele

---

<sup>162</sup> *Бедные люди* (Biédnye liúdi).

<sup>163</sup> Em francês, no original.

pediu imediatamente para ser apresentado ao novo autor, cobrindo-o de congratulações entusiasmadas. Dostoiévski não cabia em si de tanta felicidade; *Gente Pobre* foi publicado na revista de Negrásov. Foi um sucesso enorme. Infelizmente, não durou. Seu segundo romance, ou conto longo, *O Duplo*<sup>164</sup> (1846), que é a melhor coisa que já escreveu, e certamente muito melhor que *Gente Pobre*, teve uma recepção indiferente. Entrementes, Dostoiévski tinha desenvolvido uma enorme vaidade literária e, sendo bastante ingênuo, descortês e muito mal fornido no que diz respeito às boas maneiras, acabou fazendo papel de palhaço entre seus novos amigos e admiradores, e no final das contas destruiu completamente suas relações com eles. Turguêniev sagrou-o como uma nova espinha no nariz da literatura russa<sup>165</sup>.

As primeiras inclinações de Dostoiévski eram para o lado dos radicais; ele pendia mais ou menos para os Ocidentalistas. Também flertou com uma sociedade secreta (embora aparentemente não tenha se tornado um membro<sup>166</sup>) de jovens que adotavam as teorias socialistas de Saint-Simon e Fourier. Esses jovens reuniam-se na casa de um conselheiro de Estado, Mikhail Petrachévski, e liam em voz alta e discutiam os livros de Fourier, falavam sobre o socialismo e criticavam o governo. Após os levantes de 1848 que aconteceram em diversos países da Europa, houve uma onda de reação na Rússia; o governo estava alarmado e atacou todos os dissidentes. Os membros do Círculo de Petrachévski foram presos, entre eles Dostoiévski. Ele foi culpado de “ter tomado parte em planos criminosos, de ter posto em circulação a carta de Belínski (a Gógol), repleta de expressões insolentes contra a Igreja Ortodoxa e o Poder Supremo, e de ter tentado, juntamente com outros, pôr em

---

<sup>164</sup> *Двойник. Петербургская поэма* (Dvóinik. Pieterburgskaiá poéma).

<sup>165</sup> O poema onde Turguêniev faz tal afirmação foi escrito a Negrásov em 1846 para ridicularizar Dostoiévski e seus aparentes arroubos egocêntricos frente ao estrondoso sucesso de sua primeira obra.

<sup>166</sup> O “círculo de Spechniev” era um pequeno núcleo que existia dentro do grupo dos *petrachévtsy* e que, segundo relatos da época, tinha o objetivo de insuflar uma insurreição contra o tsar por meio de propaganda e até mesmo ações terroristas. Os membros desse grupo secreto nunca admitiram sua existência e o grupo só foi conhecido numa carta que se tornou pública apenas na década de 1920.

circulação textos contrários ao governo através de tipografias particulares<sup>167</sup>". Ele esperou pelo seu julgamento na Fortaleza de São Pedro e São Paulo<sup>168</sup>, na qual o comandante era um general Nabókov, meu ancestral (a correspondência que circulou entre este general Nabókov e o tsar Nikolai a respeito de seu prisioneiro é uma leitura bem interessante). A sentença foi severa – oito anos de trabalhos forçados na Sibéria (mais tarde comutada pelo tsar para quatro anos) – mas um procedimento monstruosamente cruel foi adotado antes que a verdadeira sentença fosse lida aos condenados: disseram a eles que seriam fuzilados; foram levados até o local marcado para a execução, as camisas arrancadas, e o primeiro grupo de prisioneiros foi amarrado aos postes. Só então a verdadeira sentença foi lida para eles. Um dos homens enlouqueceu. A experiência desse dia deixou uma profunda cicatriz na alma de Dostoiévski. Em certa medida, ele nunca a superou.

Os quatro anos de servidão penal de Dostoiévski na Sibéria foram passados na companhia de assassinos e ladrões, pois não havia ainda a divisão entre criminosos comuns e políticos. Ele os descreveu em suas *Recordações da Casa dos Mortos*<sup>169</sup> (1862). Elas não são uma leitura prazerosa. Todas as humilhações e dificuldades que ali passou são descritas em detalhes, assim como os criminosos entre os quais viveu. Para não enlouquecer completamente em tal lugar, Dostoiévski teve que achar algum tipo de válvula de escape. Ele a encontrou num tipo de cristianismo neurótico que desenvolveu durante esses anos. É natural que alguns dos condenados com os quais conviveu tenham mostrado ocasionalmente, além de uma bestialidade mortal, uma certa marca de humanidade. Dostoiévski juntou essas manifestações e construiu com elas um tipo de idealização bastante artificial e completamente patológica do homem simples russo. Este foi o passo inicial no caminho espiritual que viria a acontecer

---

<sup>167</sup> Possuir máquinas tipográficas particulares era crime em altíssimo grau durante o período tsarista.

<sup>168</sup> A Fortaleza na época era uma espécie de prisão provisória, onde pessoas consideradas perigosas para o Estado eram mantidas enquanto aguardavam julgamento. Praticamente todos os intelectuais contrários ao tsarismo passaram pelas celas da Fortaleza no século XIX.

<sup>169</sup> *Записки из мертвого дома* (Zapiski iz miértvovo dóma).

posteriormente. Em 1854, quando terminou de cumprir sua pena, Dostoiévski foi feito soldado em um batalhão aquartelado numa cidade siberiana<sup>170</sup>. Em 1855 Nikolai I morreu e seu filho Aleksandr tornou-se imperador sob o nome de Aleksandr II. Ele foi notadamente o melhor de todos os governantes russos do século XIX (ironicamente foi ele quem morreu nas mãos dos revolucionários, literalmente partido em dois por uma bomba jogada a seus pés<sup>171</sup>). O início de seu reinado trouxe o perdão a muitos prisioneiros. A patente de oficial foi devolvida a Dostoiévski. Quatro anos depois foi permitido que ele retornasse a Petersburgo.

Durante os últimos anos de exílio, seu trabalho literário resumiu-se a *A Aldeia de Stepántchikovo*<sup>172</sup> (1859) e *Recordações da Casa dos Mortos*. Depois de seu retorno a Petersburgo, ele mergulhou na atividade literária. Logo começou a publicar, juntamente com seu irmão Mikhail, uma revista literária chamada *Vriémia (O Tempo)*<sup>173</sup>. Seu livro *Recordações da Casa dos Mortos* e ainda uma outra obra, um romance, *Humilhados e Ofendidos*<sup>174</sup> (1861), apareceram nessa revista. Sua atitude com relação ao governo tinha mudado completamente desde seus dias de radicalismo juvenil. “A Igreja Ortodoxa, a monarquia absoluta, e o culto do nacionalismo russo”, esses três pontos, sobre os quais erigia-se o eslavofilismo político reacionário, eram sua fé política. As teorias do socialismo e do liberalismo do Ocidente tornaram-se para ele as encarnações da contaminação ocidental e do pecado satânico, voltados à destruição de um mundo eslavo e ortodoxo. É a mesma atitude que se vê no fascismo e no comunismo – a salvação universal.

---

<sup>170</sup> A cidade em questão é Semipalatínsk, que se situava entre as ruínas de uma antiga cidade mongólica, na margem direita do rio Irtych. A cidade ficou gravada na memória de pessoas como o barão Wrangel, amigo de Dostoiévski, e George Kennan, que a descreveu como um local de aparência “monotonamente cinza, devido em parte à completa ausência de árvores e verde, em parte por causa das casas feitas de toras de madeira, sem pintura, cobertas de cinza e deterioradas pela intempérie”. O local também era chamado pelos soldados de “o Areeiro do Diabo”. (Joseph Frank, *Dostoiévski – os anos de privação*, cit., p. 248).

<sup>171</sup> O tsar Aleksandr II foi morto em 1881 por uma bomba lançada por uma partidária do grupo revolucionário Narodnáia Vólia (Vontade Popular).

<sup>172</sup> *Село Степанчиково и его обитатели* (Siélo Stiepántchikovo i evo obitátieli).

<sup>173</sup> A revista *O Tempo* teve grande sucesso na época e foi o primeiro canal de divulgação das ideias de Dostoiévski após seu regresso a Petersburgo.

Sua vida emocional até essa época havia sido infeliz. Ele foi casado na Sibéria, mas seu primeiro casamento mostrou-se insatisfatório<sup>175</sup>. Em 1862-1863 teve um caso com uma escritora<sup>176</sup>, e em sua companhia visitou a Inglaterra, a França e a Alemanha. Essa mulher, que mais tarde caracterizou como “infernai”, parece ter sido uma pessoa maléfica. Mais tarde ela casou-se com Rozánov, um escritor extraordinário que combinava momentos de genialidade excepcional com manifestações de uma ingenuidade surpreendente (conheci Rozánov, mas ele era casado com outra mulher na época). Essa mulher parece ter exercido uma influência um tanto infeliz sobre Dostoiévski, abalando seu espírito instável. Foi durante essa primeira viagem à Alemanha que se deram as primeiras manifestações de sua paixão pelo jogo, que foram durante o resto de sua vida a praga de sua família e um obstáculo intransponível na direção de qualquer tipo de estabilidade material ou paz interior.

Depois da morte de Mikhail, o fechamento da revista que editavam levou Dostoiévski à falência e o fardo de cuidar da família do irmão, um dever que ele assumiu imediata e voluntariamente, levou-o à exaustão. Para dar conta dessas dificuldades avassaladoras, Dostoiévski pôs-se a trabalhar freneticamente. Todas as suas obras mais elogiadas, *Crime e Castigo* (1866), *Um Jogador* (1867), *O Idiota* (1868), *Os Demônios* (1872), *Os Irmãos Karamázov* (1880)<sup>177</sup>, etc., foram escritas sob pressão constante: ele tinha que trabalhar com pressa, cumprir prazos que quase não

---

<sup>174</sup> Униженные и оскорбленные (Unijénie e oskorblénie).

<sup>175</sup> Sua primeira esposa foi Maria Dmítrievna, viúva de um funcionário pobre. Até sua morte (já em Petersburgo), a relação de Maria e Dostoiévski foi permeada de conflitos e momentos que variavam da hostilidade mútua ao amor incondicional.

<sup>176</sup> Trata-se de Apolinária Súslova, jovem de 23 anos à época, escritora e admiradora de Dostoiévski, com quem manteve um tórrido caso. A relação de ambos também foi bastante tensa, agravada pela diferença de mais de vinte anos de idade entre o casal. Súslova era uma jovem idealista e uma feminista russa dos anos 1860, impetuosa e dada a fortes emoções. As relações entre Dostoiévski e Súslova tiveram início quando o escritor ainda estava casado com Maria Dmítrievna, o que apenas piorava a situação, visto que a jovem parecia não aceitar sua condição de amante. O fim do relacionamento entre os dois deu-se em Paris em 1863, quando Súslova, cansada de sustentar um relacionamento adúltero com o escritor, trocou-o por um jovem espanhol chamado Salvador.

lhe davam tempo para reler o que havia escrito ou o que havia ditado a alguma estenógrafa que tivesse sido obrigado a contratar. Ele finalmente encontrou em sua estenógrafa<sup>178</sup> uma mulher repleta de devoção e com tal senso prático que com sua ajuda conseguia cumprir os prazos e gradualmente começou a sair de sua desordem financeira. Em 1867, Dostoiévski casou-se com ela. Esse casamento foi no geral bastante feliz. Durante quatro anos, de 1867 a 1871, eles conquistaram certa segurança financeira e foram capazes de retornar à Rússia<sup>179</sup>. Desde então, até o fim de seus dias, Dostoiévski teve paz. *Os Demônios* foi um grande sucesso. Logo depois de sua publicação foi-lhe oferecido o cargo de editor do semanário ultra-reacionário do príncipe Mechtchérski, *Grajdánin* (*O Cidadão*)<sup>180</sup>. Sua última obra, *Os Irmãos Karamázov*, da qual escreveu apenas o primeiro volume e trabalhava no segundo quando morreu, foi a que mais lhe deu fama entre seus romances.

Porém, conquistou mais evidência ainda durante a inauguração do Monumento a Púchkin em Moscou, em 1880. Foi um grande evento, a manifestação do amor incondicional que a Rússia tinha por Púchkin. Os maiores escritores da época estavam envolvidos nele. Mas de todos os discursos, o maior sucesso recaiu sobre o de Dostoiévski. O centro de seu discurso era Púchkin como a manifestação do espírito nacional da Rússia, que sutilmente compreende os ideais de outras nações, mas os assimila e digere de acordo com suas próprias convicções. Nesse sentido, Dostoiévski via a prova da missão universal do povo russo, etc. Quando lido, esse discurso não justifica o grande sucesso que conquistou. Mas se levarmos em consideração o fato

---

<sup>177</sup> *Преступление и наказание* (Prestuplênie e nakazânie), *Игрок* (Igrók), *Идиот* (Idiót), *Бесы* (Biéssy) e *Братья Карамазовы* (Brátia Karamázovy), respectivamente.

<sup>178</sup> Ana Grigórievna Snítkina, futura Ana Dostoiévskaja, segunda esposa do escritor.

<sup>179</sup> Na verdade, a família Dostoiévski retornou à Rússia muito mais por não aguentar os longos anos distantes do solo natal do que por ter resolvido seus problemas monetários. Relatos da época dão conta de que as dívidas de Dostoiévski ainda eram imensas quando de seu retorno, e os credores bateram incessantemente à sua porta desde o primeiro dia em que colocou os pés novamente em solo russo. (Joseph Frank, *Dostoiévski – os anos milagrosos*, cit.).

<sup>180</sup> *O Cidadão* era um periódico editado pelo reacionário Príncipe Mechtchérski. Nele Dostoiévski publicou seu “Diário de um escritor” e a novela “Bobók”, além de ter sido o redator-chefe da publicação.

de que era uma época em que toda a Europa aliava-se contra o crescimento - tanto em poder quanto em influência - da Rússia, podemos entender melhor o entusiasmo que o discurso de Dostoiévski gerou entre seus ouvintes patriotas.

Um ano depois, em 1881, e pouco tempo antes do assassinio de Aleksandr II, Dostoiévski morreu, recebendo reconhecimento geral e estima.

---

Através de traduções em francês e russo, a influência ocidental, tanto sentimental quanto gótica - Samuel Richardson (1689 – 1761), Ann Radcliffe (1764 – 1823), Dickens (1812 – 1870), Rousseau (1712 – 1778), Eugène Sue (1804 – 1857) – mistura-se, nas obras de Dostoiévski, com uma concepção religiosa da compaixão, que se funde num sentimentalismo melodramático.

É necessário fazermos uma distinção entre “sentimental” e “sensível”. Um sentimentalista pode ser um bruto perfeito em suas horas vagas. Uma pessoa sensível nunca é uma pessoa cruel. O sentimental Rousseau, que podia chorar por uma idéia progressista, espalhou seus diversos filhos naturais por vários albergues e casas de trabalho, e nunca deu a mínima para nenhum deles. Uma solteirona sentimental pode mimar seu papagaio e envenenar sua sobrinha. O político sentimental pode se lembrar do Dia das Mães e inescrupulosamente destruir um rival. Stálin amava bebês. Lênin chegava às lágrimas em óperas, especialmente na *Traviata*. Um século inteiro de autores louvou a vida simples dos pobres, e assim por diante. Lembrem-se que quando falamos de sentimentalistas, entre eles Richardson, Rousseau, Dostoiévski, estamos nos referindo ao exagero não-artístico de emoções comuns, que buscam provocar automaticamente no leitor a tradicional compaixão.

Dostoiévski nunca superou realmente a influência que o romance de mistério europeu e o romance sentimental exerceram sobre ele. A influência sentimental levava àquele conflito de que gostava – colocar pessoas virtuosas em situações patéticas e então extrair dessas situações a última gota de *pathos*. Quando, ao retornar da

Sibéria, suas ideias essenciais começaram a amadurecer – a ideia da salvação que seria encontrada através da transgressão, a supremacia ética do sofrimento e da submissão sobre a luta e a resistência, a defesa do livre-arbítrio não como uma proposição metafísica, mas moral, e a derradeira fórmula da Europa egoísta e anticristã de um lado e a irmandade Cristo–Rússia do outro – quando essas ideias (que são todas extensamente examinadas em incontáveis livros escolares) ocupavam seus romances, restava ainda muito da influência ocidental, e alguém pode ser tentado a dizer que de certa forma Dostoiévski, que tanto odiava o Ocidente, foi o mais europeu dos escritores russos.

Outra linha interessante de pesquisa é a do exame de suas personagens em seu desenvolvimento histórico. Assim, o herói favorito do velho folclore russo, Ivánuchka Duratchók<sup>181</sup>, que é considerado por seus irmãos um parvo confuso, mas é na realidade tão esperto quanto uma raposa e perfeitamente imoral em seus atos, uma figura nada poética ou simpática, a personificação da malandragem secreta triunfando sobre os grandes e fortes, João o Simples, esse produto de uma nação que teve mais do que o necessário em matéria de miséria, é um protótipo curioso do Príncipe Mýchkin de Dostoiévski, o herói de seu romance *O Idiota*, o homem positivamente bom, o bobo puro e inocente, o creme da humildade, renúncia e paz de espírito. E o Príncipe Mýchkin, por sua vez, teve como neto o personagem recentemente criado pelo escritor contemporâneo soviético Mikhail Zóchtchenko, o tipo do bobo alegre, vagando por um estado policial de um mundo totalitário, a imbecilidade sendo o último refúgio nesse tipo de mundo.

A falta de gosto de Dostoiévski, sua preocupação monótona com pessoas sofrendo de complexos pré-freudianos, o jeito como ele passeia por todos os infortúnios da dignidade humana – tudo isso é difícil de ser admirado. Eu não gosto do hábito que seus personagens têm de “ir pecando em seu caminho até Jesus”, ou, como o autor russo Ivan Búnin disse mais rispidamente, “respingar Jesus por todo



lado”. Assim como não tenho ouvido para música, eu também não tenho, para meu infortúnio, ouvido para o Dostoiévski profeta. Para mim, a melhor coisa que ele já escreveu parece ser *O Duplo*. Trata-se da história – contada bastante elaboradamente, em grandes detalhes, quase joyceanos (como nota o crítico Mírski), e com um estilo intensamente saturado de expressividade fonética e rítmica – de um funcionário do Estado que enlouquece, obcecado pela ideia de que um outro funcionário roubou sua identidade. É uma obra de arte perfeita, essa história, mas ela quase não existe para os seguidores do Dostoiévski profeta, pois foi escrita nos anos de 1840, muito antes de seus assim chamados grandes romances; e, sobretudo, sua imitação de Gógol é tão chocante que às vezes soa quase como uma paródia<sup>182</sup>.

À luz do desenvolvimento histórico da visão artística, Dostoiévski é um fenômeno extremamente fascinante. Se examinarmos atentamente qualquer uma de suas obras, digamos *Os Irmãos Karamázov*, notaremos 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 idéias, um plano moral. O clima não existe em seu mundo, assim como não importa muito como as pessoas se vestem. Dostoiévski caracteriza suas personagens através da situação, através de questões éticas, suas reações psicológicas, seus movimentos internos. Após descrever a aparência de uma

---

<sup>181</sup> *John, the Simpleton* no original. Algo como Ivã, o Bobo, em português.

<sup>182</sup> A obra *O Duplo* é de fato vista como uma paródia de *O Nariz* de Gógol. Deve-se observar que a paródia é elemento essencial da sátira menipéia e um recurso bastante empregado por Dostoiévski, principalmente em obras como *O Sonhador*, *Noites Brancas* e seus romances da última fase, sobretudo *Os Irmãos Karamázov*. A figura do duplo também é bastante presente na obra dostoiévskiana. A rigor, quase todos os grandes romances de Dostoiévski apresentam duplos de seus heróis, entre eles cabe lembrar, a título de exemplificação, os pares Raskólnikov – Svidrigáilov, Mýchkin – Rogójin e Ivan Karamázov – Smerdiákov. (M. Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cit.).

A paródia e o duplo também são elementos essenciais da poética de Nabókov. Em seu trabalho de reinvenção dos modelos clássicos e de referência e autorreferência, o autor faz amplo uso das duas técnicas. As obras de Nabókov estão sempre repletas de citações (estilizadas ou literais) a outros autores, entre eles Poe, Joyce e Merimée, além de releituras de diversos gêneros, como o romance de mistério e o policial (alguns estudiosos inclusive chegam a interpretar *Lolita* como um romance de formação). Os duplos também povoam o mundo de Nabókov, sendo Humbert e Quilty (de *Lolita*) talvez o par mais célebre. (Julian Connoly (org.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit.).

personagem, ele usa o mecanismo ultrapassado de não se referir mais à sua aparência física específica nas cenas em que a personagem está envolvida. Esta não é a forma de um artista, digamos, Tolstói, que enxerga sua personagem todo o tempo em sua mente, e sabe exatamente o gesto específico que ela vai empregar neste ou naquele momento. Mas há algo mais chocante em Dostoiévski. Ele parece ter sido escolhido pelo destino das letras russas a tornar-se o maior dramaturgo da Rússia, mas tomou o caminho errado e escreveu romances. O romance *Os Irmãos Karamázov* sempre me pareceu ser uma peça fenomenal, com toda aquela quantidade de móveis e outros implementos necessários para os vários atores: uma mesa redonda com a marca molhada de um copo, uma janela pintada de amarelo para parecer que há luz do sol lá fora, ou um arbusto rapidamente acrescentado e colocado por um funcionário do teatro.

---

Deixe-me falar de mais um método de tratar de literatura – e este é talvez o mais simples e mais importante deles. Se você odeia um livro, ainda pode ter prazer artístico ao imaginar outras e melhores formas de ver as coisas, ou, o que dá na mesma, expressar as coisas, do que a forma que usou o escritor que você odeia. O medíocre, o falso, o *pochlost*<sup>183</sup> – lembrem-se dessa palavra – pode ao menos oferecer um prazer mesquinho, mas bastante saudável, ao pisarmos e insultarmos um livro de segunda categoria que tenha ganhado um prêmio. Mas mesmo os livros que você gosta devem também ser lidos com ressalvas. Deixem-me acrescentar a seguinte sugestão prática. Literatura, a verdadeira literatura, não deve ser tragada como alguma poção que possa ser boa para o coração ou boa para o cérebro – o cérebro, esse estômago da alma. Literatura deve ser tomada e quebrada em partes, desmanchada, esmagada – então seu belo âmago será sentido na palma da mão,

---

<sup>183</sup> Algo como “vulgaridade”, “trivialidade” em português. A palavra encontra-se em russo transliterada no original.

será abocanhado e passeará pela língua com prazer; então, e só então, seu sabor único será apreciado em seu devido valor, e as partes quebradas e esmagadas irão novamente juntar-se em sua mente e revelarão a beleza de uma unidade a qual você deu um pouco de seu próprio sangue.

---

Ao dar início ao seu trabalho, o escritor propõe a si mesmo um determinado problema artístico a ser resolvido. Ele seleciona as personagens, o tempo e o espaço e daí encontra as circunstâncias especiais que lhe permitam descrever naturalmente o que deseja, isto é, sem forçar o material, desenvolvendo o desejado lógica e naturalmente a partir da combinação e interação das forças que colocou em andamento.

O mundo que o artista cria para seu objetivo pode ser completamente irreal – como, por exemplo, o mundo de Kafka, ou aquele de Gógol –, mas há uma necessidade absoluta que nós podemos exigir: esse mundo em si mesmo, dure o quanto durar, deve ser plausível ao leitor ou ao espectador. Não é muito essencial, por exemplo, que Shakespeare introduza em *Hamlet* o fantasma do pai de Hamlet. Quer concordemos com aqueles críticos que dizem que os contemporâneos de Shakespeare acreditavam na existência de fantasmas, e por isso Shakespeare tinha o direito de introduzir esses fantasmas em suas peças como figuras reais, quer assumamos que esses fantasmas são próprios das convenções teatrais, isso não importa: a partir do momento em que o fantasma do rei assassinado entra em cena, nós o aceitamos e não duvidamos que Shakespeare tinha todo o direito de colocá-lo na peça. Na realidade, o que distingue o talento de um escritor é em que medida o mundo que ele criou é dele, um mundo que não tenha existido antes (ao menos aqui, em literatura) e, mais importante que isso, o quão plausível ele conseguiu torná-lo. Eu

---

gostaria que vocês considerassem o mundo de Dostoiévski a partir desse ponto de vista<sup>184</sup>.

Ademais, ao tratar de uma obra artística, nós devemos sempre ter em mente que a arte é um jogo divino. Esses dois elementos – os elementos do divino e do jogo – são igualmente importantes. A arte é divina por ser o elemento no qual o homem fica o mais próximo de Deus ao tornar-se um verdadeiro criador. E é um jogo por continuar sendo arte somente enquanto nos é permitido lembrar que, ao fim e ao cabo, tudo não passa de faz-de-conta, que as pessoas no palco, por exemplo, não foram assassinadas de fato; em outras palavras, somente enquanto nossos sentimentos de horror e aversão não obscurecerem nossa crença de que nós, leitores ou espectadores, estamos participando de um jogo elaborado e encantador: quando esse equilíbrio se rompe, temos, no palco, um melodrama canhestro, e, num livro, apenas uma descrição vazia de, digamos, um caso de assassínio que, sendo assim, deveria estar em um jornal. E então nós deixamos de nos deleitar com aquele sentimento de prazer, satisfação e vibração espiritual, aquele sentimento combinado que é a nossa reação frente à arte verdadeira. Por exemplo, nós não sentimos horror nem aversão diante do desfecho sangrento daquelas que são as três maiores peças já escritas: o enforcamento de Cordélia, a morte de Hamlet, o suicídio de Otelo nos causam um estremecimento, mas um estremecimento com um forte sentimento de prazer. Esse prazer não vem do fato de gostarmos de ver essas pessoas perecerem, mas simplesmente de nossa satisfação em contemplar o gênio irresistível de Shakespeare. Gostaria que vocês mais tarde avaliassem *Crime e Castigo* e *Memórias do Subsolo*,

---

<sup>184</sup> O mundo dos romances de Nabókov é o da experiência individual. Suas obras preocupam-se em mostrar a centralidade e o isolamento da consciência do herói, que se desenvolve individualmente, marcando assim a disparidade entre o mundo interno da personagem e o externo. Justamente por isso, o enredo de suas obras tende a não avançar por meio do conflito, elas evitam o desenvolvimento “dramático”, diferentemente do que ocorre nas obras de Dostoiévski.

Seu mundo da imigração (em suas obras das fases alemã e francesa) é extremamente limitado, concernente às experiências individuais do autor, da mesma forma que a Rússia de suas memórias ou os Estados Unidos de sua fase americana. (Julian Connolly (org.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, cit. e Harold Bloom (org.), *Vladimir Nabokov*, cit.).

também conhecido como *Notas do Subterrâneo*<sup>185</sup> (1864), a partir do seguinte ponto de vista: o prazer artístico que se obtém ao acompanhar Dostoiévski na incursão que faz às almas doentes de suas personagens, é esse prazer consistentemente maior que quaisquer outras emoções, reações de aversão ou interesse mórbido por um *thriller* policial? Nos outros romances do escritor há ainda menos equilíbrio entre o resultado estético e o elemento de reportagem criminal.

E, por fim, quando um artista decide explorar os movimentos e reações de determinada alma humana durante as insuportáveis provações da vida, nosso interesse cresce de imediato, e podemos seguir mais prontamente o artista como nosso guia através dos corredores escuros daquela alma humana se as reações dessa alma são mais ou menos humanas. Por certo, não quero dizer com isso que estamos, ou deveríamos estar, interessados somente na vida espiritual do assim-chamado homem comum. É certo que não. O que quero dizer é que embora o homem e suas reações sejam infinitamente variados, nós dificilmente podemos aceitar como humanas as reações de um lunático enraivecido ou de uma personagem que tenha acabado de sair de um hospício, e esteja a ponto de retornar para lá. As reações de tais almas disformes, estropiadas e perdidas, geralmente não são mais humanas, no sentido próprio da palavra, ou elas são tão mórbidas que o problema que o autor propôs para si mesmo permanece não-resolvido, independentemente de como ele pressupôs resolvê-lo, seguindo as reações de indivíduos tão incomuns.

Consultei estudos de casos clínicos<sup>186</sup> e fiz uma lista classificando as personagens de Dostoiévski de acordo com as doenças psíquicas que as afetam:

---

<sup>185</sup> *Memoirs from a Mousehole* e *Notes from Underground*, no original em inglês. Como nos mostra Boris Schnaiderman no prefácio à sua tradução, a obra já recebeu diversos títulos em francês, inglês e português. Segundo o tradutor, dois títulos seriam corretos em nossa língua: *Notas do Subterrâneo* ou *Memórias do Subsolo*, este último escolhido por Schnaiderman por guardar maiores semelhanças semânticas com o original em russo. (Boris Schnaiderman, *Memórias do Subsolo*, cit., p. 12).

## I. EPILEPSIA

Os quatro casos evidentes de epilepsia entre as personagens de Dostoiévski são: Príncipe Mýchkin em *O Idiota*; Smerdiákov em *Os Irmãos Karamázov*; Kirílov em *Os Demônios*; e Nellie em *Humilhados e Ofendidos*.

- O caso de Mýchkin é clássico. Ele tem freqüentes espasmos de êxtase... uma tendência ao misticismo emocional, um poder empático extraordinário, que permite que ele adivinhe os sentimentos dos outros. Demonstra uma atenção meticulosa para com o detalhe, particularmente quanto à caligrafia. Na infância ele sofrera freqüentes espasmos, e fora diagnosticado pelos médicos como um “idiota” incurável...
- Smerdiákov, o filho bastardo do velho Karamázov com uma mulher imbecil<sup>187</sup>. Quando criança, Smerdiákov mostrou-se bastante cruel. Ele gostava de enforcar gatos e então enterrá-los em cerimônias profanas. Quando adulto, desenvolveu uma auto-estima exagerada, aproximando-se às vezes da megalomania... tinha freqüentes espasmos... etc.
- Kirílov, o bode expiatório em *Os Demônios*, é um epilético incipiente; embora seja nobre, gentil e de pensamentos elevados, tem uma personalidade marcadamente epilética. Ele descreve com clareza os sintomas premonitórios que frequentemente experimentou. Seu caso complica-se com uma mania suicida.

---

<sup>186</sup> A discussão de Nabokóv sobre as categorias de doenças mentais é baseada em S. Stephenson Smith e Andrei Isotoff, “The Abnormal From Within: Dostoevsky,” *The Psychoanalytic Review*, XXII (outubro de 1939), pp. 361 – 391 (N. da E.).

<sup>187</sup> O termo “imbecil” refere-se à Smerdiáschaia, mãe de Smerdiákov em *Os Irmãos Karamázov*. No texto em russo, a palavra que se refere a ela é *iuródvaia*, uma espécie de mendigo alienado que supostamente possui poderes videntes, um tipo de criatura “tocada por Deus”, segundo a expressão popular. Tais pessoas eram vistas pelo povo no século XIX como sábios e tinham certos comportamentos excêntricos tolerados. No original em inglês a palavra que traduz *iuródvaia* no texto da aula é *imbecile*.

- O caso de Nellie não é importante... não adiciona nada àquilo que os três primeiros casos revelaram da consciência íntima do epiléptico.
- 

## II. DEMÊNCIA SENIL

- O caso do General Ívolguin em *O Idiota* é o de uma demência senil incipiente, complicada pelo alcoolismo... ele é irresponsável... toma dinheiro emprestado com promissórias sem valor para comprar bebida. Quando acusado de mentir, perturba-se por um momento, mas logo recupera a confiança e continua da mesma forma. É a marca peculiar desse mentir patológico que melhor revela o estado mental que se desenvolve com a senilidade... acelerada pelo alcoolismo.
- 

## III. HISTERIA

- Lisa Khokhlákova em *Os Irmãos Karamázov*, uma menina de quatorze anos, parcialmente paralisada, a paralisia decerto histérica e curável por milagres... Ela é bem precoce, impressionável, faceira e perversa; é vítima de febres noturnas – todos sintomas em perfeita consonância com os casos clássicos de histeria. Sonha com demônios... em seus delírios ocupa-se de idéias sobre o mal e destruição. Adora perder-se em seus pensamentos sobre o parricídio recente do qual Dmítri Karamázov é acusado; e acredita que todos “gostam dele por ter matado o pai,” etc.
- Liza Túchina em *Os Demônios* é um caso no limiar da histeria. É excessivamente nervosa e agitada, arrogante, ainda que seja capaz de

esforços incomuns para ser bondosa... Ela é vítima de riso histérico, que acaba em choro, e de estranhos caprichos, etc.

Além desses casos definitivamente clínicos de histeria, as personagens de Dostoiévski incluem muitos exemplos de tendências históricas: Nastássia... em *O Idiota*, Katerina... em *Crime e Castigo*, que sofre “dos nervos”; a maioria das personagens femininas, na verdade, são mais ou menos marcadas por tendências históricas.

---

#### IV. PSICOPATAS

Entre as personagens principais dos romances podemos encontrar muitos psicopatas: Stavróguin, um caso de “insanidade moral”; Rogójin, uma vítima de erotomania; Raskólnikov, um caso... de “loucura lúcida”; Ivan Karamázov, outro meio-louco. Todos eles apresentam certos sintomas de dissociação de personalidade. E há muitos outros exemplos, incluindo-se algumas personagens completamente loucas.

A propósito, os cientistas refutam completamente a ideia apresentada por alguns críticos de que Dostoiévski previu Freud e Jung. Pode ser convincentemente provado que Dostoiévski ao construir seus personagens usou o livro de um alemão, C. G. Carus, *Psyche*<sup>188</sup>, publicado em 1846. A afirmação de que Dostoiévski previu Freud vem do fato de que os termos e as hipóteses no livro de Carus lembram as de Freud, mas na verdade não há paralelos entre Carus e Freud quanto às concepções fundamentais, trata-se simplesmente de um caso de terminologia lingüística, que possui um conteúdo ideológico diferente nos dois autores.

---

<sup>188</sup> Carl Gustav Carus (1789 – 1869) foi um pintor e médico alemão, ligado a Goethe e autor de vários trabalhos nas áreas de zoologia, entomologia, anatomia comparada, evolução, psicologia e metafísica. De acordo com C. Jung, a obra *Psyche* (1846, 1851) foi a primeira a apontar o inconsciente como a base para a psique.



É questionável que alguém possa realmente discutir os aspectos de “realismo” ou “experiência humana” quando leva em consideração um autor em que a galeria de personagens compõe-se quase que exclusivamente de neuróticos e lunáticos. Além de tudo isso, as personagens de Dostoiévski possuem ainda uma outra característica marcante: elas não se desenvolvem como personalidades no decorrer do livro. Nós as temos completas no começo da narrativa, e assim elas continuam sem nenhuma mudança considerável, embora o pano de fundo possa mudar e as coisas mais extraordinárias possam acontecer com elas. No caso de Raskólnikov em *Crime e Castigo*, por exemplo, nós vemos um homem ir do assassinio premeditado à promessa da obtenção de algum tipo de harmonia com o outro mundo, mas tudo isso de algum modo acontece de fora para dentro: no íntimo nem mesmo Raskólnikov passa verdadeiramente por algum tipo de desenvolvimento de personalidade, e os outros heróis de Dostoiévski menos ainda. A única coisa que se desenvolve, vacila, toma caminhos bruscos, desvia-se completamente para incluir novas pessoas e circunstâncias, é a trama. 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, e que elas são todas tratadas no livro em que vivem como peças de xadrez em um complicado problema enxadrístico. Sendo um construtor de tramas intrincadas, Dostoiévski tem sucesso ao prender a atenção do leitor; ele constrói seus climaxes e mantém seus mistérios com extrema maestria. Mas se você relê um de seus livros, conhecendo já as surpresas e complicações da trama, você vai perceber que o suspense que sentiu durante a primeira leitura simplesmente já não está mais lá.

---

---

*Crime e Castigo (1866)*<sup>189</sup>

Por ter a capacidade de contar uma história com tanto suspense, tantas insinuações, Dostoiévski costumava ser avidamente lido por adolescentes em idade escolar na Rússia, juntamente com Fenimore Cooper, Victor Hugo, Dickens e Turguêniev. Eu devia ter uns doze anos quando há quarenta e cinco li *Crime e Castigo* pela primeira vez e achei que esse era um livro excitante e maravilhosamente poderoso. Li novamente aos dezenove, durante os anos terríveis da guerra civil na Rússia, e achei que era um livro moroso, terrivelmente sentimental e mal escrito. O li aos vinte e oito quando tratei de Dostoiévski em um dos meus próprios livros<sup>190</sup>. Li a coisa novamente quando me preparava para falar sobre ele em universidades americanas. E só muito recentemente me dei conta do que há de tão errado com o livro.

A falha, sua rachadura, que na minha opinião faz com que todo o edifício desabe tanto ética quanto esteticamente, pode ser encontrada no capítulo IV da quarta parte. É o início da cena da redenção, quando Raskólnikov, o assassino, descobre através de Sônia o *Novo Testamento*. Ela lia para ele sobre Jesus e o despertar de Lázaro. Até aí tudo bem. Mas então chegamos até essa frase singular que por sua enorme estupidez dificilmente encontra paralelos na literatura mundial: “O toco de vela há muito se extinguia no castiçal torto, iluminando frouxamente naquele quarto miserável um assassino e uma devassa, que se haviam unido estranhamente durante a leitura do livro eterno.”<sup>191</sup> “O assassino e a devassa” e “o livro eterno” – que triângulo. Essa é uma frase crucial, de uma guinada retórica típica de Dostoiévski.

---

<sup>189</sup> Todas as citações das obras de Dostoiévski feitas por Nabókov a partir desta seção do texto baseiam-se em traduções feitas para o inglês. Em nosso texto, escolheu-se usar as traduções feitas para o português diretamente do russo, indicadas na bibliografia que se encontra no fim do volume.

<sup>190</sup> Nabókov trata de Dostoiévski e de outros autores da literatura russa sobretudo em seu livro *Dar (A dádiva)*, escrito entre os anos de 1937-39 em Berlim.

<sup>191</sup> F. M. Dostoiévski, *Crime e Castigo*, cit., p. 338.

Então, o que há de tão terrivelmente errado nisso? Por que ela é tão tosca e não-artística?

Eu afirmo que nem um verdadeiro artista nem um verdadeiro moralista – nem um bom cristão nem um bom filósofo – nem um poeta nem um sociólogo – deveria ter colocado lado a lado, de um só fôlego, num sopro de falsa eloquência, um assassino junto a quem? – uma pobre prostituta, baixando suas cabeças completamente diferentes sobre esse livro sagrado. O Deus cristão, assim como o compreendem aqueles que acreditam no Deus cristão, perdoou a devassa dezenove séculos antes. O assassino, no entanto, deve primeiramente ser examinado do ponto de vista médico. Os dois estão em níveis completamente diferentes. O crime inumano e idiota de Raskólnikov não deve nem remotamente ser comparado à situação de uma menina que fere a dignidade humana ao vender seu corpo. O assassino e a devassa lendo o livro eterno – que besteira. Não há ligação retórica entre um assassino sujo e essa menina desafortunada. Há apenas a ligação convencional do romance gótico e do romance sentimental. É um truque literário pretensioso, não uma obra-prima de *pathos* e piedade. Mais do que isso, notem a falta de equilíbrio artístico. Nós fomos apresentados ao crime de Raskólnikov em todos os seus detalhes sórdidos e também ouvimos uma meia dúzia de explicações para sua façanha. Nós nunca fomos apresentados a Sônia enquanto realizava seu negócio. A situação é um clichê glorificado. O pecado da prostituta é tido como certo. Assim eu afirmo que o verdadeiro artista é aquela pessoa que não toma nada como certo.

---

Por que Raskólnikov matou? A motivação é extremamente disfarçada.

Raskólnikov era, se acreditarmos naquilo que Dostoiévski com bastante otimismo quer que nós acreditemos, um bom jovem, leal a sua família por um lado e leal a ideais elevados por outro, capaz do auto-sacrifício, bondoso, generoso e empreendedor, embora fosse bastante convencido e orgulhoso, a ponto de se fechar

em sua vida pessoal sem sentir a necessidade de qualquer relação com o próximo. Esse jovem tão bom, generoso e orgulhoso é assombrosamente pobre.

Por que Raskólnikov assassinou a velha usurária e sua irmã?

Aparentemente para salvar sua família da miséria, para poupar a irmã, que, para ajudá-lo a concluir os estudos, estava a ponto de se casar com um homem rico e bruto.

Mas ele também cometeu esse assassinio para provar a si mesmo que não era um homem comum submetido às leis morais criadas pelos outros, mas capaz de fazer suas próprias leis e de carregar a tremenda carga espiritual de responsabilidade, capaz de viver as terríveis tomadas de consciência e de usar esse meio mau (o assassinio) para atingir um bom fim (cuidar de sua própria família, de sua educação, que vai permitir que ele torne-se um benfeitor da raça humana), sem prejudicar seu equilíbrio interno e sua vida virtuosa.

E ele também cometeu esse assassinio porque uma das idéias mais queridas de Dostoiévski era que a propagação dos ideais materialistas acaba destruindo as bases morais nos jovens, e é capaz de fazer com que mesmo um jovem fundamentalmente bom torne-se um assassino, um jovem que poderia ser facilmente levado ao crime pela sucessão de circunstâncias desafortunadas. Notem as ideias curiosamente fascistas desenvolvidas por Raskólnikov em um “artigo” que ele escreveu: notadamente a humanidade é formada de duas partes – o rebanho e os super-homens – e que a maioria deve obedecer às leis morais, mas que os poucos que estão muito acima da maioria tem o direito de estar em liberdade para fazer suas próprias leis. Assim Raskólnikov primeiramente declarou que Newton e outros grandes descobridores não deveriam ter hesitado ao sacrificar um grande número ou centenas de vidas individuais, se essas vidas tivessem ficado em seus caminhos de dar à raça humana o benefício de suas descobertas. Mais tarde ele se esquece de algum modo desses benfeitores da humanidade para concentrar-se em um ideal totalmente diferente. Toda sua ambição é centrada subitamente em Napoleão, em quem ele vê

marcadamente o homem forte que rege as massas através de sua coragem em “pegar” o poder que está lá à espera daquele que “ousa”. Essa é uma transição rápida de um aspirante a benfeitor do mundo para um aspirante a tirano que busca o poder individual. Uma transformação que merece uma análise psicológica mais detalhada que aquela que Dostoiévski, em sua pressa, pode fazer.

A próxima ideia querida de nosso autor acaba sendo a de que o crime traz ao homem que o cometeu aquele inferno interior, que é o fardo inevitável dos perturbados. Esse sofrimento interno e solitário, no entanto, por algum motivo não leva à redenção. O que traz a redenção é o verdadeiro sofrimento abertamente aceito, o sofrimento em público, a autodegradação deliberada e a humilhação ante seus pares humanos – isso pode trazer ao sofredor a absolvição de seu crime, a redenção, a nova vida, e assim por diante. Essa na verdade deve ser a estrada que Raskólnikov irá seguir, mas é impossível dizer se ele matará novamente. E finalmente há a idéia do livre-arbítrio, de cometer um crime apenas por cometê-lo.

Dostoiévski teve sucesso ao tornar tudo isso plausível? Eu duvido.

Pois bem, em primeiro lugar, Raskólnikov é um neurótico, conseqüentemente o efeito que qualquer filosofia pode ter sobre um neurótico não ajuda a pô-la em descrédito. Dostoiévski teria melhor alcançado seu objetivo se pudesse ter feito de Raskólnikov um jovem simples, sério, sincero, genuinamente desviado de seu caminho, e posteriormente levado à perdição por ter aceitado as ideias materialistas de maneira franca demais. Mas é claro que Dostoiévski se deu conta de que isso nunca iria funcionar, que mesmo se um jovem simples aceitasse as ideias absurdas que tomavam conta da mente neurótica de Raskólnikov, uma natureza humana sadia iria eventualmente dobrar-se ante a perpetração de um assassinio deliberado. Pois não é coincidência que todos os heróis criminosos de Dostoiévski (Smerdiákov em *Os*

*Irmãos Karamázov*, Fiédka em *Os Demônios*, Rogójin em *O Idiota*) não são absolutamente são.<sup>192</sup>

Sentindo a fraqueza dessa posição, Dostoiévski agarrou-se a todos os incentivos humanos possíveis para empurrar Raskólnikov ao precipício da tentação ao assassinio, que nós devemos presumir, foi-lhe apresentado pelas filosofias alemãs que ele aceitara. A pobreza sombria, não apenas sua, mas também de suas mui amadas mãe e irmã, o auto-sacrifício voluntário de sua irmã, a profunda deformação moral de sua vítima – essa profusão de causas acidentais mostram como foi difícil para o próprio Dostoiévski sustentar sua opinião<sup>193</sup>. Kropótkin lembra habilmente: “Por trás de Raskólnikov podemos sentir Dostoiévski tentando decidir se ele, ou um homem como ele, poderia ter sido levado a cometer pessoalmente o ato como Raskólnikov o cometeu... Mas escritores *não matam*”<sup>194</sup>.

Eu também concordo totalmente com a afirmação de Kropótkin, que diz... “homens como o oficial de instrução e Svidrigáilov, a personificação do mal, são invenções puramente românticas”.<sup>195</sup> Eu iria além, e adicionaria Sônia à lista. Sônia é uma boa descendente daquelas heroínas românticas que, não por sua culpa, acabaram vivendo uma vida fora dos limites estabelecidos pela sociedade, e foram obrigadas por essa mesma sociedade a carregar todos os fardos da vergonha e do sofrimento ligados a esse modo de vida. Essas heroínas nunca foram extintas do mundo da literatura desde que o bom Abbé Prévost apresentou aos seus leitores o melhor escrito e, conseqüentemente, mais comovente *Manon Lescaut* (1731). Em Dostoiévski o tema da degradação, da humilhação, está conosco desde o começo, e nessa medida, Dúnia, a irmã de Raskólnikov, e a menina bêbada vista no boulevard, e

---

<sup>192</sup> Nabókov suprimiu a frase seguinte: “Também não é nenhuma coincidência que os tiranos do regime recentemente derrubado da Alemanha basearam-se na teoria do super-homem, e que prerrogativas especiais eram, também, ou neuroses ou crimes comuns, ou ambos.” (N. da E).

<sup>193</sup> Essas primeiras conclusões de Nabókov são um eco das opiniões de Kropótkin sobre Dostoiévski.

<sup>194</sup> Kropótkin, *Ideals and Realities in Russian Literature*, cit.

<sup>195</sup> *Ibid.*, cit.

Sônia, a prostitua virtuosa, são irmãs dentro da família de personagens disformes de Dostoiévski.

A ligação apaixonada de Dostoiévski à ideia de que o sofrimento físico e a humilhação melhoram o homem moral pode ter origem em uma tragédia pessoal: ele deve ter sentido que dentro de si o amante da liberdade, o rebelde, o individualista, pode ter sofrido uma certa perda, e ter sido privado de, no mínimo, espontaneidade durante sua estada na prisão na Sibéria; mas se prendeu ferrenhamente à ideia de que tinha regressado “um homem melhor.”

---

*“Memórias do Subsolo” (1864)*

A história que deveria ter como nome *Notas do Subsolo*, ou *Memórias do Subsolo*, tem, na tradução para o inglês, o título estupidamente incorreto de *Notes from the Underground*<sup>196</sup>. Muitos podem considerá-la um caso, um exemplo de mania de perseguição, com variações. Meu interesse por ela limita-se a um estudo do estilo. É a melhor imagem que temos dos temas e fórmulas de Dostoiévski, bem como de seu tom. É uma concentração das características dostoiévskianas.<sup>197</sup>

A primeira parte consiste de onze capítulos curtos, ou seções. A segunda parte, que tem o dobro de tamanho, consiste de dez capítulos um pouco mais longos, que apresentam eventos e conversas. A primeira parte é um solilóquio, mas um solilóquio que pressupõe a presença de um público fantasma. Ao longo dessa primeira parte, o homem do subsolo, o narrador, volta-se sempre a um público que parece ser composto de filósofos amadores, leitores de jornais, e o que ele chama de pessoas normais. Esses senhores fantasmagóricos parecem estar caçando dele, enquanto ele

---

<sup>196</sup> Em inglês no original.

<sup>197</sup> Suprimiu-se a última frase do original: “Além disso, ela é muito bem traduzida para o inglês por Guernsey” (N. da E.).

deve estar desprezando as zombarias e denúncias com guinadas, dando as costas e fazendo diversos outros truques com seu suposto intelecto grandioso. Esse público imaginário ajuda a manter sua investigação histórica funcionando, uma investigação do estado de sua própria alma em frangalhos. Nota-se que serão feitas referências a acontecimentos do dia de meados dos anos de 1860. Essas referências, no entanto, são vagas e não têm poder estrutural. Tolstói também usa jornais – mas ele usa-os com maravilhosa destreza quando, por exemplo, no começo de *Anna Kariênina*, não só caracteriza Oblónski pelo tipo de notícias que ele gosta de ler no jornal matinal, como também fixa com deliciosa precisão histórica ou pseudo-histórica um certo ponto no espaço e no tempo. Em Dostoiévski, o que temos são generalidades substituídas por traços específicos.

O narrador começa descrevendo-se como um homem mau e desagradável, um mísero oficial que grunhe para os peticionários que vêm à repartição obscura onde trabalha. Depois de afirmar, “fui um funcionário maldoso”, se corrige e afirma que nem isso ele é: “Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem inseto”.<sup>198</sup> Ele se consola com o fato de que um homem inteligente não se torna algo, e que somente os ratos e os tolos tornam-se alguma coisa. Tem quarenta anos de idade, vive em um quarto miserável, tinha um posto bastante baixo no serviço público, hoje é aposentado, depois de ter recebido uma pequena herança, e não vê a hora de falar de si mesmo.

Devo avisá-los agora de que a primeira parte da história, os onze pequenos capítulos, são importantes não pelo que está expresso ou é contado, mas pela forma como é feito. A maneira reflete o homem. Dostoiévski quer depositar essa reflexão em uma vala de confissões através dos tiques de uma pessoa neurótica, exasperada, frustrada e horrivelmente infeliz.

---

<sup>198</sup> F. M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, cit., p. 17.



O próximo tema é a consciência humana, a percepção das próprias emoções. Quanto mais esse homem do subsolo tinha consciência da bondade, da beleza – da beleza moral –, mais ele pecava, mais afundava na sordidez. Dostoiévski, como é comum acontecer com autores desse tipo, autores que geralmente têm uma mensagem a passar a todos os homens, a todos os pecadores, Dostoiévski não define a depravação de seu herói. Nós ficamos apenas imaginando.

Depois de todo ato digno de ódio que o narrador comete, ele afirma que volta rastejando para seu buraco e passa a aproveitar a doçura maldita da vergonha, do remorso, o prazer de sua própria vileza, o prazer da degradação. Ter prazer na degradação é um dos temas favoritos de Dostoiévski. Aqui, como em todos seus outros escritos, a arte do escritor perde para seu objetivo, pois o pecado cometido é muito pouco especificado, e a arte é sempre específica. O ato, o pecado, é tido como certo. O pecado aqui é uma convenção literária semelhante aos procedimentos dos romances góticos e sentimentais que Dostoiévski absorveu. Nesta história em particular, a própria abstração do tema, a noção abstrata da ação odiosa e a consequente degradação é apresentada com uma força nem um pouco desprezível e bizarra, de uma forma que reflete o homem em um ninho de rato (eu repito, é a maneira que conta). No fim do capítulo II já sabemos que o homem do subsolo começou a escrever suas memórias para explicar as alegrias da degradação.

Trata-se, segundo ele mesmo diz, de um homem do subsolo altamente consciente, que está sendo insultado por um tipo de homem normal coletivo – estúpido, mas normal. Seu público está fazendo troça dele, os cavalheiros estão rindo. Desejos não-satisfeitos, a sede quente da vingança abrasadora, hesitações – meio piedade, meio fé – tudo isso se combina para formar um prazer estranhamente mórbido para o sujeito humilhado. A revolta do homem do subsolo não se baseia em um impulso criativo, mas no fato de ele ser simplesmente um desajustado moral, um anão moral, que vê as leis da natureza como uma muralha de pedra que não pode pôr abaixo. Mas novamente aqui nós caímos em uma generalização, em uma alegoria,

pois nenhum objetivo específico, nenhuma muralha específica é evocada. Bazárov (*Pais e Filhos*<sup>199</sup>) sabia que o que um niilista quer destruir é a velha ordem, que entre outras coisas permitia a servidão. O rato aqui está simplesmente listando suas mágoas contra um mundo desprezível que ele mesmo inventou, um mundo de papelão e não de pedra.

O capítulo IV contém uma comparação: seu prazer, ele diz, é o prazer de uma pessoa com dor de dente que se dá conta de estar mantendo a família acordada com seus gemidos – gemidos que talvez sejam de um impostor. Um prazer complicado. Mas o fato é que o homem do subsolo dá a pista de estar fingendo.

Então no capítulo V nós temos a seguinte situação. O homem do subsolo está enchendo sua vida de falsas emoções porque ele sente falta das reais. Mais ainda, não tem base alguma, nenhum ponto de partida do qual seguir em direção a uma aceitação da vida. Ele busca uma definição de si mesmo, um rótulo para colar a si, por exemplo, “preguiçoso”, ou “*connoisseur* de vinhos”, qualquer tipo de tarja, qualquer tipo de prego. Mas o que faz com que ele busque um rótulo não é divulgado por Dostoiévski. O homem que descreve vive somente como um maníaco, como um punhado de maneirismos. Os imitadores medíocres de Dostoiévski, como Sartre, um jornalista francês, deram continuidade ao estilo até hoje.

Nós encontramos um bom exemplo do estilo de Dostoiévski no começo do capítulo VII:

“Mas tudo isto são sonhos dourados. Oh, disse-me, quem foi o primeiro a declarar, a proclamar que o homem comete ignomínias unicamente por desconhecer os seus reais interesses, e que bastaria instruí-lo, abrir-lhe os olhos para os seus

---

<sup>199</sup> *Pais e Filhos* (*Отцы и дети*), de Turguêniev, publicado em 1862, é um romance sobre o conflito de gerações entre os membros da baixa nobreza agrícola e seus filhos, *raznotchínetsy* imbuídos de ideais progressistas, preenchidos pelo espírito de “ir ao povo”. A personagem Bazárov, um desses “filhos” dos novos tempos, é considerado o primeiro niilista da literatura russa. De fato, Turguêniev emprega o termo para definir o comportamento da personagem no romance.

verdadeiros e normais interesses, para que ele imediatamente deixasse de cometer essas ignomínias e se tornasse, no mesmo instante, bondoso e nobre, porque, sendo instruído e compreendendo as suas reais vantagens, veria no bem o seu próprio interesse, e sabe-se que ninguém é capaz de agir conscientemente contra ele e, por conseguinte, por assim dizer, por necessidade, ele passaria a praticar o bem? Oh, inocente e pura criatura! Mas, em primeiro lugar, quando foi que aconteceu ao homem, em todos estes milênios, agir unicamente em prol de sua própria vantagem? E que fazer então dos milhões de fatos que testemunham terem os homens, com *conhecimento de causa*, isto é, compreendendo plenamente as suas reais vantagens, relegado estas a um plano secundário e se atirado a um outro caminho, em busca do risco, ao acaso, sem serem obrigados a isto pra nada e por ninguém, mas como que não desejando justamente o caminho indicado, e aberto a custo um outro, com teimosia, a seu bel-prazer, procurando quase nas trevas esse caminho árduo, absurdo? Quer dizer, realmente, que essa teimosia e a ação a seu bel-prazer lhes eram mais agradáveis que qualquer vantagem...<sup>200</sup>

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.

Nesse capítulo VII, o homem do subsolo, ou seu criador, vai de encontro a uma nova série de idéias que circundam o termo “vantagem”. Há, segundo ele, casos quando a vantagem de um homem deve ser seu desejo por certas coisas que na realidade o ferem. Isso tudo são duplas palavras, é claro; e assim como o prazer da degradação e da dor não foram facilmente explicados pelo homem do subsolo, também a vantagem da desvantagem não será explicada por ele. Mas um conjunto de novos maneirismos será desfilado nas grandiosas aproximações que ocupam as próximas páginas.

---

<sup>200</sup> F. M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, cit., p. 32

O que é exatamente essa misteriosa “vantagem”? Uma pesquisa jornalística, no melhor estilo de Dostoiévski, primeiro trata da “civilização [que] fez da sociedade, se não mais sedenta de sangue, ao menos mais vil, mais odiosamente sedenta de sangue.” Essa é uma antiga ideia que remete a Rousseau. O homem do subsolo evoca a imagem da prosperidade universal no futuro, um palácio de cristal para todos, e finalmente chegamos à vantagem misteriosa: a escolha livre e desimpedida de alguém, o capricho particular de alguém, não importa o quão selvagem. O mundo foi belamente reconstruído, mas eis que chega um homem, um homem natural, que diz: a minha vontade é somente de destruir este mundo belo – e ele o destrói. Em outras palavras, o homem não quer nenhuma vantagem racional, mas meramente a escolha independente – não importa qual seja – mesmo que rompa com os limites da lógica, das estatísticas, da harmonia e da ordem. Filosoficamente, isso é tudo balela, pois a harmonia, a felicidade, pressupõem e incluem também a presença do capricho<sup>201</sup>.

Mas o homem dostoiievskiano pode escolher algo insano e estúpido ou prejudicial – a destruição e a morte - porque ao menos essa é sua própria escolha. Isto, conseqüentemente, é uma das razões para Raskólnikov matar a velha em *Crime e Castigo*.

---

<sup>201</sup> Joseph Frank, no terceiro volume de sua extensa biografia de Dostoiévski, faz uma análise profunda da estrutura, das motivações e dos temas de *Memórias do Subsolo*. O autor defende a ideia de que a obra era, desde o dia em que foi publicada, um ataque à filosofia do “egoísmo racional” de Tchernichévski, muito em voga na época. Mais do que acreditar piamente na bondade do homem, um ser congenitamente bom e aberto à razão desde que esclarecido com a ajuda da ciência, como acreditava Tchernichévski, Dostoiévski, Frank defende, enxergava o ser humano como um ser capaz do bem, mas também repleto de inclinações más, irracionais e destrutivas. O homem do subsolo, com suas falas muitas vezes inconsequentes e ambíguas à primeira vista, seria a encarnação desse dualismo entre a bondade essencial e a maldade que se esconde nas profundezas da psique humana. A personagem e seu discurso muitas vezes podem ser vistos, ainda segundo Frank, como uma paródia aos valores defendidos por Tchernichévski e a intelectualidade radical russa. A primeira parte da obra, tão criticada por Nabókov, seria, nas palavras de Frank, “um quadro do forte dilema existencial do homem do subterrâneo, cuja vida ilustra em ação o fosso existente entre a razão e a sensibilidade moral e emocional derivada da total aceitação de *todas* as implicações da filosofia de Tchernichévski”. (Joseph Frank, *Dostoiévski – Os Efeitos da Libertação*, cit. p. 444). É importante lembrar que a polêmica de Dostoiévski com os radicais já vinha acontecendo na imprensa russa da época antes mesmo da publicação da obra.

No capítulo IX, o homem do subsolo parte para a auto-defesa. O tema da destruição volta à tona. Talvez, ele diz, o homem prefira destruir a criar. Talvez não seja o alcance de nenhum objetivo a atraí-lo, mas o processo de chegada a esse objetivo. Talvez, diz o homem do subsolo, o homem tema ter sucesso. Talvez goste de sofrer. Talvez o sofrimento seja a única origem da consciência. Talvez o homem, digamos, torne-se um ser humano com a primeira percepção de sua percepção da dor.

O palácio de cristal como um ideal, como um símbolo jornalístico da vida universal perfeita no futuro, é novamente projetado na tela e discutido. O narrador levou-se a um estado de exasperação profunda, e o público de caçadores, de jornalistas zombeteiros que ele confronta, parece estar se fechando ao seu redor. Nós voltamos a um dos pontos definidos bem no começo: é melhor ser nada, é melhor ficar no buraco – ou buraco de rato. No último capítulo da primeira parte ele resume a situação ao sugerir que o público que estava evocando, os cavalheiros fantasmagóricos aos quais se dirigia, é uma tentativa de criar leitores. E é para esse público fantasma que ele vai então apresentar uma série de lembranças desconexas que irão, possivelmente, ilustrar e explicar sua mentalidade. A neve molhada está caindo. A razão por que ele a vê amarela é mais emblemática que ótica. Ele quer dizer, creio eu, que amarelo simbolize um branco sujo, “turvo”, como também diz. Deve-se notar que ele espera conseguir alívio ao escrever. Isso fecha a primeira parte, que, repito, é importante por sua forma, e não pelo conteúdo.

Por que a segunda parte tem o título de “A propósito da neve molhada” é uma questão que pode ser feita somente à luz das discussões jornalísticas dos anos 1860, proposta por escritores que gostavam de símbolos, alusões a alusões, esse tipo de coisa. O símbolo talvez seja o da pureza tornando-se úmida e desbotada. O mote –

também um gesto vago – é um poema lírico de Nekrássov<sup>202</sup>, contemporâneo de Dostoiévski.

Os eventos que nosso homem do subsolo vai descrever na segunda parte datam de vinte anos antes, na década de 1840. Ele era tão obscuro quanto é agora, e odiava seus semelhantes tanto quanto odeia agora. Também odiava a si mesmo. São mencionadas algumas experiências humilhantes. Odiando alguém ou não, não podia olhar ninguém nos olhos. Ele tentou – será que poderia encarar alguém? – e falhou. Isso o transtornava. Ele é um covarde, diz, mas por algum motivo ou outro, todo homem decente de nossa época, afirma, deve ser um covarde. Que época? Os anos de 1840 ou de 1860? Do ponto de vista histórico, político, sociológico, as duas épocas eram extremamente diferentes. Em 1844, nós estamos na época da reação, do despotismo; em 1864, quando essas anotações são feitas, é a era da mudança, do iluminismo, de grandes reformas, se comparada aos anos 40. Mas o mundo de Dostoiévski, a não ser por alusões, é o mundo cinzento da doença mental, onde nada muda, a não ser talvez o corte de um uniforme militar, um detalhe específico e não esperado naquele momento.

Algumas páginas são voltadas àquilo que nosso homem do subsolo chama de “românticos”. O leitor moderno não pode entender a afirmação, a menos que vasculhe nos periódicos russos dos anos cinqüenta e sessenta. Dostoiévski e o homem do subsolo referem-se na verdade a “falsos idealistas”, pessoas que de alguma forma podem combinar o que eles chamam de bom e belo com coisas materiais, tais como

---

<sup>202</sup> Nas palavras de Frank, “P. V. Ânénkov observara, em 1849, que os escritores da Escola Natural gostavam de empregar ‘neve molhada’ para caracterizar um aspecto típico da árida paisagem de Petersburgo; e, assim, Dostoiévski usa esse subtítulo para recuperar uma imagem de Petersburgo dos anos 1840 – uma imagem daquela que, na primeira parte, chamara ‘a cidade mais abstrata e premeditada do mundo’, uma cidade cuja própria existência se tornara, na literatura russa, emblemática da violência e do custo inumano da adaptação russa à cultura ocidental”. O poema de Nekrássov que aparece como epígrafe da segunda parte é datado de 1846 e já havia sido mencionado anteriormente por Dostoiévski na obra *A aldeia de Stepántchikovo*. Tal poema é composto do ponto de vista do benfeitor de uma prostituta arrependida e descreve as dores de consciência da mulher. (Joseph Frank, *Dostoiévski – Os Efeitos da Libertação*, cit. p. 456.).

uma carreira burocrática, etc. (Eslavófilos atacam Ocidentalistas por criarem ídolos ao invés de Ideais). Tudo isso é expresso vagamente e como banalidade pelo nosso homem do subsolo, e não precisamos nos preocupar com tal coisa. Ficamos sabendo que nosso homem do subsolo, furtivamente, sozinho à noite, caía no que ele chama de vício sórdido, e aparentemente por isso ele frequentava vários lugares obscuros (lembramo-nos de St. Preux, o cavalheiro na *Julie* de Rousseau, que também ia a um quarto remoto em uma casa de tolerância, onde ficava bebendo vinho branco com a impressão de que era água, e mais tarde encontrava-se nos braços do que chama de *une créature*.<sup>203</sup> Esse é o vício do modo como aparece nos romances sentimentais).

O tema do “espiar” sofre então uma nova reviravolta: ele é agora o tema do acotovelar-se. Nosso homem do subsolo, aparentemente um sujeito de constituição fraca, é abalroado por um transeunte, um militar de mais de um metro e oitenta. O homem do subsolo continua a encontrá-lo na Avenida Niévski, que é a Quinta Avenida de Petersburgo, e fica repetindo para si mesmo que ele, um homem do subsolo, não vai dar passagem; mas toda vez *acaba* dando passagem, acaba saindo de lado, deixando o oficial gigantesco passar direto. Um dia o homem do subsolo veste-se como se fosse a um duelo ou a um funeral, e com o coração na boca tenta manter-se no mesmo lugar e não dar passagem. Mas é empurrado pelo militar como uma bola de pano. Tenta novamente – e dá um jeito de manter-se equilibrado – eles se chocam, ombro a ombro, e cruzam-se com passos perfeitamente ritmados. O homem do subsolo está satisfeito. O único triunfo que ele tem na narrativa é este.

O capítulo II começa com a menção de seus devaneios satíricos e então a história é finalmente apresentada. O prólogo ocupou cerca de sessenta páginas, contando a primeira parte.<sup>204</sup> Uma vez ele visita um certo Símonov, um velho colega de escola. Símonov e dois amigos estão planejando um jantar de despedida em homenagem a um quarto colega de escola, Zviérkov, que é outro militar na história

---

<sup>203</sup> Em francês no original.

(seu nome vem de “pequena fera”, *zveriok*). “*Monsieur Zverkov*<sup>205</sup> fora também meu colega de escola durante todo o curso. Eu passara a odiá-lo, particularmente, quando cursávamos os últimos anos. Nos primeiros, fora apenas um menino bonitinho, vivo, de quem todos gostavam. Aliás, eu o odiara nos primeiros anos também, exatamente pelo fato de ser ele bonitinho e vivo. Zverkov sempre se saíra mal na escola e fora piorando à medida que avançava no curso; no entanto, concluiu-o com êxito, porque dispunha de proteção. No seu último ano de escola, recebeu uma herança de duzentas almas, e, visto que em nosso meio quase todos eram pobres, começou até a fanfarronar diante de nós. Era um tipo vulgar, no mais alto grau, mas, apesar disso, um bom sujeito, mesmo quando fanfarronava. E entre nós, apesar das formas exteriores fantásticas e palavras de honra e sobranceira, todos, com bem poucas exceções, procuravam até agradar Zverkov, atitude que aumentava na medida de sua fanfarronice. E não o faziam para obter alguma vantagem, mas simplesmente pelo fato de ser um homem favorecido pelos dons da natureza. Além disso, era costume nosso considerar Zverkov um especialista quanto à habilidade e boas maneiras. Esta última circunstância deixava-me sobremaneira furioso. Odiava a sua voz abrupta, de quem não duvida de si, a adoração de suas próprias pilhérias, que lhe saíam terrivelmente estúpidas, embora fosse de fato ousado ao falar; odiava o seu rosto bonito, estupidozinho (pelo qual, aliás, eu trocava de bom grado o meu, que era *inteligente*), as suas maneiras desembaraçadas de oficial de 1840.”<sup>206</sup>

O primeiro dos outros dois colegas de escola é Ferfítchkin, um nome cômico; ele é de origem alemã, uma figura vulgar e insolente (devemos lembrar que Dostoiévski tinha um tipo de ódio patológico de alemães, poloneses e judeus, como mostram seus textos). O outro colega de escola é um oficial do exército também, Trudolíubov, nome que significa “aplicado”. Dostoiévski segue a tendência da comédia

---

<sup>204</sup> O número de páginas referido por Nabókov foi alterado, levando-se em conta a tradução da aula para o português.

<sup>205</sup> O tradutor da obra para o português segue outro método de transliteração.



do século dezoito de dar nomes descritivos às pessoas. Nosso homem do subsolo, que como já sabemos, gosta de buscar o insulto, convida-se para a festa.

“- Bem, somos três, com Zverkov quatro, vinte e um rublos para o *Hôtel de Paris*, amanhã às cinco horas – concluiu Símonov, que fora eleito para tratar do caso.

“- Como vinte e um? – disse eu um tanto perturbado, parecendo até ofendido. – Contando-se comigo, serão vinte e oito rublos e não vinte e um.

“Parecera-me que seria até muito bonito oferecer-me tão súbita e inesperadamente e que todos eles seriam vencidos no mesmo instante e me olhariam com respeito.

“- Mas você também quer? – observou Símonov, descontente, como que evitando olhar-me. Conhecia-me como a palma de sua mão.

“Enfureceu-me o fato de que ele me conhecesse tão bem.

“- E por que não? Parece-me que sou igualmente colega e, confesso, sinto-me até ofendido pelo fato de não me terem convidado – exaltei-me de novo.

“- E onde iríamos procurá-lo? – intrometeu-se Fierfitchkin com grosseria.

“- Você nunca esteve em boas relações com Zverkov – acrescentou Trudolíubov franzindo o cenho.

“Mas eu me agarrara ao pretexto e não o deixava.

“- Creio que ninguém tem o direito de julgar isto – repliquei com a voz trêmula, como se tivesse acontecido Deus sabe o quê. – Talvez eu o queira agora, justamente pelo fato de não ter estado em boas relações com ele.

“- Bem, quem é que pode compreendê-lo?... Todas essas alturas... – disse Trudolíubov, sorrindo com ironia.

“- Você vai ser incluído – resolveu Símonov, dirigindo-se a mim. – Amanhã, Às cinco horas, no *Hôtel de Paris*; não se engane.”<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> F. M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, cit., p. 76.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 79.

Naquela noite o homem do subsolo sonha com seus dias de escola, um sonho generalizado que não funcionaria em uma narrativa moderna. Na manhã seguinte, ele lustrou suas botas depois que seu servo Apollon já as tinha limpado. A neve molhada está caindo simbolicamente em flocos pesados. Ele chega ao restaurante e fica sabendo que eles mudaram a hora do jantar das cinco para as seis horas e ninguém tinha se dado ao trabalho de avisá-lo. Aqui começa o acúmulo de humilhações. Finalmente os três colegas de escola e Zviérkov, o convidado, chegam. O que se segue é uma das melhores cenas em Dostoiévski. Ele tinha um tato maravilhoso para a comédia misturada com a tragédia; poderia ter acabado como um ótimo humorista, com o humor sempre no limite da histeria e com as pessoas ferindo umas às outras numa selvagem troca de insultos. Uma seqüência típica de Dostoiévski começa:

“- Di-i-ga-me, você... trabalha num departamento? – disse Zverkov, que continuava a ocupar-se de mim.

“Vendo a minha confusão, imaginara seriamente que era preciso acarinhar-me e, por assim dizer, animar. ‘Será que quer que eu atire nele uma garrafa vazia?’, pensei furioso. Por falta de hábito, irritava-me de certo modo fácil e descabidamente.

“- Na repartição de... – respondi, com voz sofreada, olhando para dentro do prato.

“- E... isto é vantajoso para você? Di-i-ga-me: o que foi que o obri-i-gou a deixar o emprego anterior?

“- O que me obri-i-gou foi justamente que eu quis deixar aquele emprego – arrastei eu, três vezes mais longamente, quase não me dominando mais.

“Fierfitchkin fungou. Símonov olhou-me com ironia; Trudolíubov parou de comer e se pôs a examinar-me com curiosidade.

“Zverkov ficou chocado, mas fez que não percebeu.

“- Be-e-em, e quanto à sua manutenção?

“- Que manutenção?

“- Quero dizer, o o-ordenado?

“- Mas, está-me argüindo? Por quê?

“Aliás, no mesmo instante, eu disse quanto ganhava. Estava ficando terrivelmente vermelho.

“- Não é muito – observou Zverkov com superioridade

“- Sim, não dá para jantar em cafés e restaurantes – acrescentou com impertinência Ferfítchkin.

“- A meu ver, é simplesmente uma miséria – observou Trudolíubov, sério.

“- E como você emagreceu... como mudou... desde aquele tempo... – acrescentou Zverkov, desta vez não sem veneno, com certa pérfida compaixão, examinando-me, bem como ao meu traje.

“- Mas, chega de confundi-lo – exclamou com um risinho Ferfítchkin.

“- Prezado senhor, saiba que não estou confuso – explodi finalmente. – Está ouvindo?! Estou jantando aqui, no ‘café restaurante’, à minha própria custa, e não de alguém mais, observe isto muito bem, *Monsieur* Ferfítchkin.

“- Be-em! E quem é que está jantando aqui que não seja à própria custa?... O senhor parece... – acudiu Ferfítchkin, corando como uma lagosta e olhando-me enfurecido nos olhos.

“- Disse isto por dizer – respondi, sentindo que avançara muito – e suponho que seria melhor nos ocuparmos com uma conversa mais inteligente.

“- Parece que tem a intenção de exhibir a sua inteligência?

“- Não se preocupe, isto seria aqui absolutamente inoportuno.

“- Mas, meu senhor, como foi que perdeu completamente as estribeiras, hem? Não terá perdido de uma vez o juízo, naquele seu *departamento*?

“- Basta, senhores, basta! – gritou Zverkov, com ar senhoril.

“- Como tudo isto é estúpido! – grunhiu Símonov.

“- De fato, é estúpido; nós nos reunimos num grupo de amigos para nos despedirmos de um bom companheiro que parte em viagem, e o senhor está aqui ajustando contas – disse Trudolíubov, dirigindo-se grosseiramente a mim. – Foi o

senhor mesmo que pediu ontem para fazer parte do grupo; não atrapalhe, portanto, a harmonia geral...”

“Todos me abandonaram, eu estava esmagado, destruído.

“Meu Deus, será isto companhia para mim?!”, pensava. ‘E que imbecil me mostrei diante deles! Permitted que Ferfitchkin me ofendesse demais. Os cretinos estão pensando que me fizeram uma honra dando-me um lugar à mesa, mas não compreendem que eu é que lhes concedo essa honra! Emagreceu! A roupa! Oh, malditas calças! Ainda há pouco, Zverkov notou a mancha amarela sobre o joelho... Mas, que esperar?! Devo levantar-me da mesa, agora mesmo, apanhar o chapéu e ir embora, simplesmente, sem dizer palavra... Por desprezo! E amanhã nem que seja preciso um duelo. Canalhas. Não são os sete rublos. Diabo! Não lamento sete rublos. Vou-me embora neste instante!’

“Fiquei, naturalmente.

“De desgosto, bebia *Laffitte* e xerez aos copos. Por falta de hábito, estava-me embriagando depressa, e, com a embriaguez, crescia-me também o despeito. De repente, tive vontade de ofendê-los do modo mais atrevido e, depois, ir embora. Aproveitar o momento e mostrar quem sou; que digam: ‘É ridículo, mas inteligente...’. E... e... numa palavra, diabo que os carregue!”

“- Mas, não vai beber? – urrou Trudolíubov, perdendo a paciência e dirigindo-se a mim com severidade.”

“- Sr. Tenente Zverkov – comecei -, saiba que detesto as frases, os fraseadores e as cinturas apertadas... Este é o primeiro ponto, e agora vem o segundo. – Todos ficaram muito agitados. – Ponto número dois: detesto a bajulação e os bajuladores. Sobretudo os bajuladores! Ponto número três: amo a verdade, a franqueza e a honradez – prossegui quase maquinalmente, porque eu mesmo estava ficando gelado de horror, não compreendendo como ousava falar daquele modo... – Amo o pensamento, *Monsieur Zverkov*; amo a camaradagem de verdade, de igual para igual,

e não... hum... Amo... Aliás, por que não? Eu também vou beber à sua saúde,  
*Monsieur Zverkov!*

“Zverkov levantou-se da cadeira, inclinou-se em minha direção e disse:

“- Fico muito grato.

“Estava terrivelmente ofendido e até empalidecera.

“- Com os diabos! – urrou Trudolíubov, batendo na mesa com o punho.

“- Não, merece que lhe quebrem a cara! – ganiu Ferfitchkin.

“- É preciso expulsá-lo daqui! – resmungou Símonov.

“- Nem uma palavra, senhores, nem um gesto! – gritou solenemente Zverkov, reprimindo a indignação geral. – Agradeço a todos, mas eu mesmo saberei demonstrar-lhe como aprecio as suas palavras.

“- Sr. Ferfitchkin, amanhã mesmo há de me dar sua satisfação pelas suas palavras de há pouco! – disse eu alto, dirigindo-me com altivez a Ferfitchkin.

“- Isto é um duelo? Pois não – respondeu o outro; mas, provavelmente, eu estava tão ridículo, provocando-o para um duelo, e isso contrastava a tal ponto com a minha figura que todos, inclusive o próprio Ferfitchkin, quase se deitaram de tanto rir.

“- Vamos deixá-lo, está claro! Está completamente bêbado! – disse com repugnância Trudolíubov.

“- Zverkov! Peça-lhe perdão – disse, decidida e abruptamente. – E ao senhor também, Ferfitchkin; a todos, a todos, eu ofendi a todos.

“- Aí, hem! Um duelo não lhe agrada muito – ciciou com veneno Ferfitchkin.

“Senti algo cortar-me dolorosamente o coração.

“- Não, não é o duelo que eu temo, Ferfitchkin! Estou pronto a lutar com o senhor, amanhã mesmo, depois das pazes. Insisto nisso até, e o senhor não me pode negá-lo. Quero demonstrar-lhe que não temo o duelo. O senhor será o primeiro a atirar, e eu atirarei para o ar.

“Estavam todos vermelhos; brilhavam-lhes os olhos: haviam bebido muito.

“- Peça-lhe a sua amizade, Zverkov, eu o ofendi, mas...

“- Ofendeu? O senho-or! A mi-im! Saiba, prezado senhor, que nunca nem em circunstância alguma o senhor *me* pode ofender!

“- E basta da sua presença, fora daqui! – reforçou Trudolíubov. – Vamos!”

“Eu estava ali, coberto de escarros. O bando estava deixando ruidosamente a sala, Trudolíubov entoou certa canção estúpida. Símonov deteve-se por um certo instante, para dar gorjeta aos garçons.

“Fiquei um instante sozinho. Desordem, restos de comida, um cálice quebrado no chão, vinho derramado, pontas de cigarro, embriaguez e confusão na cabeça, uma angústia torturante no coração e, finalmente, o garçom, que tudo vira e ouvira e me espiava com um olhar curioso.

“- Para *lá!* – exclamei. – Ou eles todos vão implorar a minha amizade, de joelhos, abraçando as minhas pernas, ou... ou hei de esbofetear Zverkov!”<sup>208</sup>

Depois do grandioso capítulo IV, a irritação do homem do subsolo, sua humilhação, etc., tornam-se repetitivas, e logo uma nota falsa é inserida, com o aparecimento daquela figura preferida do romance sentimental, a prostituta nobre, a moça caída em desgraça de coração bondoso. Liza, a jovem de Riga, é um chavão literário. Nosso homem do subsolo, para ter algum alento, inicia o processo de ferir e assustar uma criatura semelhante a ele, a pobre Liza (irmã de Sônia). Os diálogos são bastante forçados e pobres, mas, por favor, avancem até o último instante. Talvez alguns de vocês gostem dele mais do que eu. A história termina com nosso homem do subsolo passando a idéia de que a humilhação e o insulto irão purificar e elevar Liza através do ódio, e que talvez sofrimentos exaltados sejam melhores do que a felicidade barata. E isso é tudo.

Em *O Idiota* nós temos o tipo positivo de Dostoiévski. Ele é o Príncipe Mýchkin, dotado de bondade e da capacidade de perdoar os possuídos somente por meio do poder de Cristo. Mýchkin é sensível no mais alto grau: ele sente tudo que se passa dentro de outras pessoas, mesmo quando essas pessoas estão a quilômetros de distância. Tal é a sua grande sabedoria espiritual, sua compaixão e compreensão pelos sofrimentos dos outros. Príncipe Mýchkin é a pureza em pessoa, a sinceridade, a franqueza; essas qualidades levam-no inevitavelmente a conflitos dolorosos com nosso mundo convencional e artificial. Ele é amado por todos que o conhecem; seu futuro assassino Rogójin, que é profundamente apaixonado pela heroína Nastássia Filípovna e tem ciúmes de Mýchkin, acaba deixando-o entrar na casa onde ele acabara de assassinar Nastássia, e vai buscar proteção na pureza espiritual de Mýchkin para se reconciliar com a vida e amainar as tempestades de paixões que preenchem sua alma.

Ainda assim Mýchkin é quase um imbecil. Desde a infância ele foi uma criança atrasada, incapaz de falar até os seis anos, uma vítima de epilepsia, constantemente ameaçado por uma degeneração completa do cérebro, a menos que levasse uma vida tranqüila e relaxada (a degeneração cerebral acaba por dominá-lo no decorrer dos eventos do romance).

Incapaz de se casar, como o autor deixa cuidadosamente bem claro, Mýchkin fica mesmo assim dividido entre duas mulheres. Uma é Aglaia, a jovem pura e inocente, bonita e sincera, apartada do mundo, ou ao menos de seus iguais, como filha de uma família rica que tem como destino casar-se com um jovem de sucesso e atraente e “viver feliz para sempre”. O que exatamente Aglaia busca, ela mesma não sabe; mas deve ser diferente de suas irmãs e de sua família, “louca”, segundo o sentido benevolmente dostoiévskiano da palavra (ele prefere muito mais as

---

<sup>208</sup> F. M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, cit., pp. 88-97.

peessoas loucas às normais), em uma palavra, uma personalidade com uma “busca” própria, ainda que com uma faísca de Deus em sua alma. Mýchkin (e em certo sentido a mãe de Aglaia) são os únicos que a compreendem; enquanto sua mãe, ingênua e intuitiva, está somente preocupada com o comportamento estranho da filha, Mýchkin sente a ansiedade secreta da alma de Aglaia. Com a ânsia obscura de salvá-la e protegê-la mostrando-lhe um caminho espiritual na vida, Mýchkin concorda com o desejo de Aglaia de casar-se com ele. Mas então começam as complicações: no livro há também a demoníaca, orgulhosa, transtornada, traída, misteriosa, adorável e, apesar de toda sua degradação, completamente pura Nastássia Filípovna, uma daquelas personagens completamente inaceitáveis, inverossímeis e irritantes, as quais povoam os romances de Dostoiévski. Essa mulher irreal perde-se no tipo mais extremo de sentimento: não há limites nem para sua bondade nem para sua perversidade. Ela é vítima de um velho libertino que, depois de ter feito dela sua amante e ter desfrutado de sua companhia durante vários anos, decide casar-se com uma mulher decente. Ele simplesmente decide casar Nastássia Filípovna com seu secretário.

Todos os homens em volta de Nastássia sabem que no fundo ela é uma mulher decente; seu amante é o único culpado por sua posição irregular. Isso não evita que seu noivo (que, aliás, está muito apaixonado por ela) a despreze pelo fato de ela ser uma mulher “caída em desgraça”, e também não evita que a família de Aglaia fique profundamente chocada ao saber que ela mantém uma correspondência secreta com Nastássia. Na verdade, isso não evita que a própria Nastássia se despreze por sua “degradação” e que decida limpar-se disso tornando-se uma verdadeira “concubina”. Somente Mýchkin, assim como Cristo, não vê culpa em Nastássia pelo que vem acontecendo com ela, e a redime com sua admiração e respeito profundos (aqui novamente há uma paráfrase secreta com a história de Cristo e da mulher caída em desgraça). Nesse ponto eu devo citar uma frase muito precisa de Mírski a respeito de Dostoiévski: “Seu cristianismo... é de um tipo bastante duvidoso... é uma formação



espiritual mais ou menos superficial que é muito perigosa de identificar-se com o cristianismo verdadeiro”.<sup>209</sup> Se a isso nós somarmos que ele vivia se definindo como um verdadeiro intérprete do Cristianismo Ortodoxo, e que para desatar qualquer nó psicológico ou psicopata ele acaba nos levando a Cristo, ou melhor, à sua interpretação particular de Cristo, e à Sagrada Igreja Ortodoxa, nós poderemos notar melhor o lado verdadeiramente irritante do Dostoiévski “filósofo”.

Mas voltemos à narrativa. Mýchkin acaba percebendo que das duas mulheres que o disputam, é Nastássia quem mais precisa dele, sendo a mais desafortunada. Então silenciosamente abandona Aglaia para salvar Nastássia. Assim Nastássia e ele tentam superar-se em generosidade, ela tentando desesperadamente libertá-lo para que ele possa ser feliz com Aglaia, ele não a libertando para que ela não “se perca” (uma das expressões favoritas de Dostoiévski). Mas quando Aglaia entorna o caldo ao insultar deliberadamente Nastássia em sua própria casa (indo lá de propósito), ela não vê mais razão para sacrificar-se pela sua rival e decide levar Mýchkin para Moscou. No último minuto a histérica mulher muda de novo de idéia, sentindo-se incapaz de deixar que ele “perca-se” por ela, e foge, quase que do altar, com Rogójin, um jovem negociante que esbanja com ela a herança que acabara de receber. Mýchkin segue-os até Moscou. O momento seguinte de suas vidas e o que eles fizeram é arditamente coberto por um véu de mistério. Dostoiévski nunca desnuda ao leitor o que exatamente aconteceu em Moscou, somente solta aqui e ali pistas importantes e misteriosas. Os dois homens enfrentam alguns grandes sofrimentos espirituais por Nastássia, que está enlouquecendo cada vez mais, e Rogójin torna-se o irmão em Cristo de Mýchkin ao trocar crucifixos com ele. Nós acabamos por compreender que ele faz isso para salvar-se da tentação de assassinar Mýchkin por ciúme.

Bem, no fim Rogójin, sendo o mais normal dos três, não pode mais suportar a situação e mata Nastássia. Dostoiévski envolve-o com circunstâncias atenuantes:

---

<sup>209</sup> A citação feita por Nabókov encontra-se em *A History of Russian Literature – From Its Beginnings to 1900*, de D. S. Mírski, cit., p. 288.

Rogójin sofria de uma febre altíssima quando cometeu seu crime. Ele passa algum tempo em um hospital e então é sentenciado à Sibéria, aquele almoxarifado para as figuras de cera que Dostoiévski dispensa. Mýchkin, depois de passar a noite ao lado de Rogójin junto ao corpo de Nastássia, acaba finalmente voltando ao seu estado de insanidade e retorna ao asilo na Suíça, onde passou sua juventude e de onde nunca deveria ter saído. Todo esse turbilhão é perpassado de diálogos que devem simbolizar os pontos de vista diferentes de diversos círculos da sociedade sobre questões como a pena de morte e a grande missão da nação russa. As personagens nunca dizem nada sem empalidecer, ruborizar, ou sobressaltar-se. Os aspectos religiosos são nauseabundos em sua falta de gosto. O autor confia totalmente em definições sem preocupar-se em justificá-las com provas: Nastássia, por exemplo, que é, como nos disseram, um modelo de reserva e distinção e refinamento de maneiras, acaba por comportar-se às vezes como uma mulher vil e mal-educada.

Mas a trama em si é habilmente desenvolvida com muitos mecanismos engenhosos usados para prolongar o suspense. Alguns destes mecanismos parecem-me, quando comparados aos métodos de Tolstói, pancadas de um porrete ao invés do toque leve dos dedos de um artista, mas há muitos críticos que não concordariam com esse ponto de vista.

---

### *Os Demônios (1872)*

*Os Demônios* é a história dos terroristas russos, planejando violência e destruição, e acabando por assassinar um dos seus. Foi acusado pela crítica radical de ser um romance reacionário. Por outro lado, tem sido descrito como um estudo penetrante das pessoas que acabam perdendo-se em um pântano por suas idéias, e no qual afundam. Notem as paisagens:

“Uma chuvinha miúda penetrava todos os arredores, devorando todo o brilho e todo o matiz e transformando tudo em uma massa fumarenta, plúmbea, indiferente. Há muito já era dia, mas parecia não ter amanhecido”.<sup>210</sup> (A manhã após o assassinato de Lebiádkin)

“Era um lugar muito sombrio no final do imenso parque dos Stavróguin. Depois fui lá deliberadamente para ver; como devia ter parecido sombrio naquela severa noite de outono. Ali começava uma velha reserva florestal; imensos pinheiros seculares se distinguiram na escuridão como manchas sombrias e indefinidas. A escuridão era tal que a dois metros de distância eles quase não se distinguiram um do outro, mas Piotr Stiepánovitch, Lipútin e depois Erkel levaram lanternas. Não se sabe com que fim e quando, em tempos imemoriais, construíram ali uma gruta bastante ridícula de pedras brutas. A mesa e os bancos no interior da gruta havia muito já estavam podres e reduzidos a pó. A uns duzentos metros à direita terminava o terceiro tanque do parque. A partir da própria casa, aqueles três tanques se dispunham um após o outro a uma distância de pouco mais de uma versta e iam até o final do parque”.<sup>211</sup> (Antes do assassinio de Chátov)

Eu já havia mencionado antes que o método de Dostoiévski de lidar com suas personagens é semelhante ao de um dramaturgo. Ao introduzir essa ou aquela, ele sempre faz uma breve descrição de sua aparência, e então quase nunca se refere a isso novamente. Desse modo, seus diálogos são geralmente livres de qualquer intercalação usada por outros escritores – a menção aos gestos, ao olhar, ou qualquer detalhe que faça referência ao pano de fundo. Pode-se sentir que ele não vê suas

---

<sup>210</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Demônios*, cit., p. 523.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 579.

personagens fisicamente, que elas são meros títeres, títeres extremamente fascinantes, presas no fluxo contínuo das ideias do autor.

As desventuras da dignidade humana que formam o tema favorito de Dostoiévski estão muito ligadas à farsa e ao drama. Ao impor esse lado farsesco e ser ao mesmo tempo desprovido de qualquer senso de humor verdadeiro, Dostoiévski às vezes chega muito próximo de perigosamente afundar no tagarelismo e na besteira vulgar (a relação entre uma velha histérica teimosa e um velho histérico e fraco, a trama que ocupa as primeiras cem páginas de *Os Demônios*, é tediosa, por ser inverossímil). A intriga farsesca que é misturada com a tragédia é obviamente uma importação estrangeira; há algo de francês de segunda categoria na estrutura de suas tramas. Isso não quer dizer, no entanto, que quando suas personagens aparecem não há às vezes cenas bem escritas. Em *Os Demônios* há um esboço delicioso de Turguêniev: Karmazínov, o autor *à la mode*, “um velhote nada alto, afetado, aliás, não passava dos cinqüenta e cinco anos, rostinho bastante corado, cabelos cacheados bastos e grisalhos, que escapavam por baixo da cartola e se enrolavam ao redor das orelhas pequenas, limpinhas e rosadas. Vestia-se meio à antiga, com uma capa por cima como as que usavam naquela estação em algum lugar da Suíça ou do norte da Itália. Mas pelo menos as coisinhas do seu vestuário – as abotoaduras, o colarinho, os botões, o lornhão de tartaruga com uma fitinha preta fina, o anelzinho – eram, sem dúvida, daquelas que usam as pessoas irrepreensíveis e de bom-tom. Uma vozinha melosa, embora um tanto cortante. Descreve a destruição de um navio em algum porto inglês, ocorrência de que fora testemunha, e viu salvarem os que estavam morrendo e resgatarem os afogados. Todo esse artigo é bastante longo e prolixo, e ele o escreveu com a única finalidade de autopromover-se por algum motivo. ‘Interessem-se por mim, vejam como eu me portei naquele instante. É melhor que observem a mim, a maneira como não suportei esse espetáculo e lhe dei as

costas’.”<sup>212</sup> Um golpe bastante baixo, pois Turguêniev tem uma descrição autobiográfica de um incêndio em um navio – incidentalmente associada a um episódio picante de sua juventude, que seus inimigos sempre tiveram prazer em repetir durante toda a sua vida<sup>213</sup>.

---

“Esse ‘dia de amanhã’... foi um dos mais notáveis de minha crônica. Foi um dia de surpresas, um dia de desfechos do velho e desencadeamento do novo, de vários esclarecimentos e de ainda mais confusão. Pela manhã, como o leitor já sabe, eu estava obrigado a acompanhar meu amigo à casa de Varvara Pietrovna, conforme ela mesma havia marcado, e às três horas já deveria estar em casa de Lizavieta Nikoláievna para lhe contar – eu mesmo não sei o quê – e ajudá-la – eu mesmo não sei em quê. Enquanto isso, tudo se resolveu de um modo que ninguém havia suposto. Em suma, foi um dia de coincidências surpreendentes”.<sup>214</sup>

Na casa de Varvara Pietrovna o autor, com todas as características de um dramaturgo preparando seu clímax, reúne, uma depois da outra, todas as personagens de *Os Demônios*, duas delas que acabaram de chegar do exterior. É uma asneira incrível, mas é uma asneira indescritível com lampejos de genialidade iluminando toda a farsa loucamente obscura.

---

<sup>212</sup> No original em inglês Nabókov coloca na mesma frase partes de três parágrafos diferentes que descrevem a aparência de Karmazínov e a impressão que seu mais recente artigo causara ao narrador. A presente tradução buscou manter o caráter de resumo do original. Ver F. M. Dostoiévski, *Os Demônios*, cit., pp. 92 - 93.

<sup>213</sup> A anedota sobre o salvamento de Turguêniev de um navio que naufragara circulava nos salões literários e era amplamente difundida pelos detratores do escritor. Tal história conta que Turguêniev, ao ver-se no mar após o naufrágio de um navio na costa inglesa, gritava por socorro afirmando ser um escritor russo, logo, sua vida era mais importante que as das senhoras com seus filhos que se encontravam na mesma situação. A rixa entre Turguêniev e Dostoiévski durou até a morte do segundo, e provavelmente era o resultado de um misto de divergências políticas e de uma inveja mútua.

<sup>214</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Demônios*, cit., p. 157

Assim que estão todos no aposento, essas pessoas atropelam a dignidade umas das outras, têm discussões terríveis, e essas discussões vão diminuindo à medida que a narrativa dá uma nova guinada.

Trata-se, da mesma forma que em todos os romances de Dostoiévski, de uma avalanche de palavras com repetições sem fim, cercadas de murmúrios, uma verborragia que choca o leitor se comparado, digamos, à prosa transparente e belamente medida de Liérmontov. Dostoiévski, como sabemos, é um grande seguidor da verdade, um gênio da morbidez espiritual, mas também sabemos que ele não é um grande escritor, da forma que Tolstói, Púchkin e Tchékhev o são. E eu repito, isso não se dá porque o mundo que ele cria é irreal – todos os mundos criados por escritores são irreais – mas porque ele é criado rápido demais, sem nenhuma medida daquela harmonia e economia que a obra-prima mais irracional deve ter (para ser uma obra-prima). Mesmo assim, num certo sentido Dostoiévski é racional demais em seus métodos rudes, e embora seus fatos sejam nada mais que fatos espirituais e que suas personagens sejam apenas ideias em forma de pessoas, seu funcionamento interno e seu desenvolvimento ocorrem por meio dos métodos mecânicos dos romances mundanos e convencionais do fim do século dezoito e começo do dezenove.

Eu quero ressaltar novamente que Dostoiévski era mais um dramaturgo do que um romancista. Seus romances estão representando uma sucessão de cenas, de diálogos, de cenas onde todas as pessoas aparecem juntas – e com todos os truques do teatro, como a *scène a faire*, o visitante inesperado, o alívio cômico, etc. Se forem consideradas romances, suas obras esmigalham-se; vistas como peças, elas são longas demais, difusas e mal equilibradas.

---

Ele tem pouco humor quando descreve suas personagens ou suas relações, ou as situações, mas às vezes consegue desenvolver um tipo de humor cáustico em certas cenas.

---

“A guerra franco-prussiana”, uma peça musical composta por Liámchin, uma das personagens de *Os Demônios*:

“Começava pelos sons ameaçadores da Marselhesa:

*“Qu’um sang impur abreuve nos sillons!*

“Ouve-se um desafio afetado, o êxtase das futuras vitórias. Mas de repente, junto com os compassos do hino que variam com maestria, em algum lugar ao lado, embaixo, em um canto, mas muito próximo, ouvem-se os sons torpes de *Mein lieber Augustin*. A *Marselhesa* não os percebe, a *Marselhesa* está no ponto supremo do embevecimento com sua grandeza; mas *Augustin* ganha força, *Augustin* é insolente, e eis que os compassos de *Augustin* começam como que inesperadamente a coincidir com os compassos da *Marselhesa*. Esta começa a zangar-se; finalmente percebe *Augustin*, tem vontade de lançá-lo para fora, de expulsá-lo como uma mosca insignificante e importuna, mas *Mein lieber Augustin* está firme e forte; é alegre e presunçoso; e como que de repente a *Marselhesa* fica horrivelmente tola; já não esconde que está irritada e ofendida; são brados de indignação, são lágrimas de juramentos com os braços estendidos para a Providência;

*“Pas un pouce de notre terrain, pas une de nos forteresses!*

“Mas a *Marselhesa* já é constrangida a cantar no mesmo compasso com *Mein lieber Augustin*. Seus sons se transformam meio estupidamente no *Augustin*, ela declina, extingue-se. De raro em raro irrompe, faz-se ouvir outra vez o “*qu’um sang impur...*”, mas no mesmo instante se converte injuriosamente numa valsa torpe. Submete-se por completo: é Jules Favre soluçando no peito de Bismarck e entregando

tudo, tudo... Mas aí até *Augustin* já está furioso: ouvem-se sons roufenhos, notam-se o vinho desmedidamente bebido, o furor da bazófia, exigências de bilhões, de charutos finos, de champanhe e reféns; *Augustin* se transforma em um mugido frenético... A guerra franco-prussiana termina”.<sup>215</sup>

---

### *Os Irmãos Karamázov (1880)*

*Os Irmãos Karamázov* é o mais perfeito exemplo da técnica do romance policial da forma em que é constantemente aplicada por Dostoiévski em seus outros romances. É um romance longo (mais de mil páginas), e é um romance curioso. São inúmeras as coisas curiosas nele; até mesmo os títulos dos capítulos são curiosos. Não só o autor sabe muito bem da natureza estranha de seu livro, como também parece estar todo tempo a ressaltá-la, importunando seu leitor, usando de qualquer meio para despertar sua curiosidade. Analisemos, por exemplo, o índice dos capítulos. Eu acabei de mencionar a natureza incomum e enigmática deles: uma pessoa que não conheça o romance pode facilmente ser levada a crer que o livro que se abre a ele não é um romance, mas sim o libreto de um vaudeville extravagante. Capítulo III, Livro III: “Confissão de um coração ardente, em versos”. Capítulo IV: “Confissão de um coração ardente, em anedotas”. Capítulo V: “Confissão de um coração ardente, ‘de pernas para o ar’”. Então na Segunda parte, no Livro IV, Capítulo V: “Mortificação no salão”. Capítulo VI: “Mortificação na isbá”. Capítulo VII: “Ao ar puro também”. Alguns títulos nos surpreendem pelos seus estranhos diminutivos: “Tomando conhaque<sup>216</sup>” (*Za koniáchkom*: *koniák* – conhaque; *koniáchkon* – forma diminutiva), ou o pé dolorido de uma velhinha (*nójka* – diminutivo de *nogá*). A maioria destes títulos não dá a menor pista quanto ao conteúdo do capítulo, como “Mais uma reputação destruída” ou “A

---

<sup>215</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Demônios*, cit., pp. 316 - 317.

<sup>216</sup> A tradução para o português omite essa característica.



controvérsia”, títulos completamente sem sentido. Finalmente, certo número de títulos, com sua irreverência e sua lúdica escolha de palavras, na verdade são lidos como um resumo de uma série de histórias humorísticas. Somente no Livro VI na verdade, por sinal a parte mais fraca do livro, os nomes dos capítulos estão de acordo com seu conteúdo.

Desse modo sarcástico e impertinente o autor astuto bastante deliberadamente seduz o leitor. No entanto, esse não é o único modo com o qual faz isso. Ele está constantemente preocupado com os diversos modos de manter e aguçar a atenção do leitor por todo o livro. Peguem por exemplo o modo com que ele finalmente desvenda o nome da cidade onde toda a ação tem se desenrolado desde o início do romance. Essa revelação não ocorre até quase o final do livro: “De Skotoprigónski [lugar pelo qual o gado é levado, lugar para o gado, algo como cidade dos bois], Skotoprigónski,” ele diz, “(ai, esse é o nome de nossa cidadezinha, e eu o ocultei durante muito tempo)”<sup>217</sup>. Essa supersensibilidade, superpreocupação do escritor em relação ao leitor – quando o leitor deve ser simultaneamente uma vítima do escritor sendo levada a uma armadilha, e um caçador que tem o caminho cruzado incessantemente pelo escritor, como uma lebre fujona – essa consciência do leitor por parte do escritor vem em parte da tradição literária russa. Púchkin em *Evguêni Oniéguin*, Gógol em *Almas Mortas*, geralmente interpelam, dirigem-se ao leitor de um ímpeto, às vezes com uma desculpa, às vezes com um pedido ou uma piada. Mas essa técnica também vem da tradição do romance policial ocidental, ou melhor, de seu predecessor, o romance criminal. É em consonância com essa tradição que Dostoiévski faz uso de uma técnica divertida: com uma franqueza deliberada, como se ele estivesse mostrando todas as suas cartas a você, apresenta bem no começo o fato de que um assassinato foi cometido. “Alieksêi Fiódorovitch Karamázov era o terceiro filho do fazendeiro de nosso distrito Fiódor Pávlovitch Karamázov, muito famoso em sua época (aliás, ainda hoje é

---

<sup>217</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Vol. 2, cit., pp. 745 – 746.

lembrado entre nós) por seu fim trágico e obscuro”.<sup>218</sup> Essa sinceridade aparente por parte do autor não é outra coisa senão um mecanismo de estilo, o objetivo é o de desde o começo informar o leitor do fato desse “fim trágico e obscuro”.

O livro é um típico romance policial, uma busca pelo culpado – em câmera lenta. A situação inicial é a seguinte. Nós temos o pai Karamázov, um homem odioso e repugnante, uma daquelas vítimas lamentáveis cuidadosamente preparadas para o assassinio por qualquer escritor de histórias policiais sem imaginação. E nós temos também seus quatro filhos – três legítimos e um bastardo – qualquer um deles podendo ser seu assassino. O filho mais jovem, o santo Alieksêi (Aliócha) é definitivamente uma personagem positiva, mas, se aceitarmos desde o começo o mundo de Dostoiévski e suas regras, podemos considerar a possibilidade de mesmo Aliócha poder matar seu pai, seja para proteger seu irmão Dmítri, que é incomodado deliberadamente pelo pai, ou numa revolta súbita contra o mal que o pai representa, ou por qualquer outra razão. A trama é apresentada de tal forma que durante muito tempo o leitor fica tentando adivinhar quem é o assassino; mais que isso, quando o acusado de assassinio vai a julgamento, eles pegaram o homem errado, o filho mais velho do assassinado, Dmítri, quando o verdadeiro assassino é o filho bastardo, Smerdiákov.

Consoante ao desejo de Dostoiévski de prender o leitor crédulo no jogo de adivinhação que é a base de qualquer história policial, o autor prepara cuidadosamente na mente do leitor o retrato necessário do possível assassino, Dmítri. O caminho da perdição começa quando Dmítri, após tentativas vaidosas e febris de tomar os três mil rublos que ele precisa, vê no caminho um pilão de uns vinte centímetros, enfia-o no bolso, e sai correndo. “Ah, meu Deus, está querendo matar alguém!”<sup>219</sup>, exclama uma mulher.

---

<sup>218</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Vol. 1, cit., p. 17.

<sup>219</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Vol. 2, cit., p. 519.

A moça que Dmítiri ama, outra daquelas mulheres “infernais” de Dostoiévski, Grúchenka, também está nas garras do velho, que lhe prometeu dinheiro se ela fosse à sua casa, e Dmítiri é levado a crer que ela aceitou a oferta. Convencido de que Grúchenka estava com seu pai, ele pulou a cerca para o jardim, de onde podia ver as janelas iluminadas da casa paterna; então “Estava em pé na sombra atrás de um arbusto; a luz da janela iluminava a parte frontal do arbusto. ‘O viburno, as amoras, como são vermelhas!’ – murmurou sem saber por quê”.<sup>220</sup> Quando chegou-se à janela, “o quarto de Fiódor Pávlovitch lhe apareceu como na palma da mão”.<sup>221</sup> Aquele quarto pequeno era dividido por biombos vermelhos. Fiódor, o pai, estava ali, à janela, “Ele vestia seu novo roupão de seda listrado, que Mítia ainda não havia visto, cintado por um cordão de seda com borlas. Por baixo do roupão aberto aparecia uma elegante camisa limpa, uma fina camisa de Holanda com abotoaduras douradas”.<sup>222</sup> “E o velho por pouco não saiu pela janela ao olhar à direita, para o lado em que ficava a porta que dava para o jardim, tentando enxergar no escuro. Em um segundo correria sem falta para abrir a porta, sem esperar a resposta de Grúchenka. Mítia olhava de lado e não se mexia. Todo o perfil do velho, que tanto o repugnava, toda a flácida papada, o nariz em gancho, os lábios que sorriam numa expectativa melosa, tudo isso era iluminado com nitidez pela luz oblíqua da lâmpada que saía do quarto pela esquerda. Uma raiva terrível e desvairada ferveu de repente no coração de Mítia,”<sup>223</sup> e perdendo todo o autocontrole, ele subitamente apertou o pilão de cobre que tinha no bolso.

Temos então uma linha eloquente composta de asteriscos<sup>224</sup>, isso novamente de acordo com a técnica usada em romances de entretenimento que são construídos em volta de dívidas de sangue. Então, como se depois de tomar fôlego, o autor ataca mais uma vez por um ângulo diferente. “Deus - como o próprio Mítia diria mais tarde -

---

<sup>220</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Vol. 2, cit., p. 520.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>224</sup> A tradução para o português substitui a linha com três asteriscos por uma divisão com pontos.

me vigiou naquele momento”.<sup>225</sup> Isso pode significar que algo segurou sua mão no último instante; mas não, imediatamente depois dessa frase vem um travessão e então uma frase que parece estar lá para melhorar a frase anterior: naquela mesma hora, Grigóri, o velho servo, acordou e saiu para o jardim. Então aquela frase sobre Deus ao invés da vontade, como parecia no começo, que um aviso guardião o impediu em seu caminho rumo ao mal, pode meramente significar que Deus acordara o velho servo para permitir que ele visse e identificasse o assassino que escapava. E temos aqui uma manobra curiosa: do momento em que Dmítri foge, até aquele em que as autoridades chegam à pequena cidade de comerciantes, onde ele está tendo um festim com Grúchenka, para prendê-lo por assassinio (e há setenta e cinco páginas do assassinio até a prisão), o autor monta as coisas de uma forma que o tagarela Dmítri não trai sua inocência ao leitor nem uma vez sequer. E mais: sempre que se lembra de Grigóri, o servo que feriu com o pilão e talvez tenha matado, Dmítri jamais se refere ao homem pelo nome, mas meramente o descreve como “o velho”, que também poderia ser aplicado ao seu pai. Esse mecanismo parece ser bastante arrojado; ele trai demais o desejo do autor de manter as falas de Dmítri confusas o suficiente para convencer o leitor e levá-lo a crer que é ele o assassino de seu pai.

Mais tarde, no julgamento, um outro fator importante a se considerar é se Dmítri está ou não dizendo a verdade quando afirma que tinha os três mil rublos com ele antes de ter ido à casa do pai. De outro modo, ele teria sido suspeito de ter roubado os três mil que o velho tinha separado para a moça, o que valeria para provar que ele entrou na casa e cometeu o crime. E lá, no julgamento, Aliócha, o irmão mais novo, de repente se lembra que Dmítri, quando o viu pela última vez, – e isso foi antes de Dmítri partir em sua expedição noturna ao jardim do pai – ficava batendo no peito e dizendo que tinha ali o que era necessário para ajudá-lo a sair de sua situação difícil. Naquele momento, Aliócha tinha pensado que Dmítri estava falando de seu coração.

---

<sup>225</sup> F. M. Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Vol. 2, cit., p. 522.

Mas agora ele de repente se lembrava que mesmo naquele momento percebera que o lugar em que Dmíttri batia não era onde o coração deveria estar, mas bem mais alto (Dmíttri tinha uma pequena sacola amarrada com um cordão em volta do pescoço). Essa observação de Aliócha tornou-se a única prova, ou melhor, a pista de uma prova, de que Dmíttri tinha conseguido o dinheiro antes, e por isso não havia necessariamente assassinado seu pai. Conseqüentemente, Aliócha estava enganado: Dmíttri referia-se a um amuleto que tinha preso por uma corrente.

E mais, a circunstância seguinte, que teria facilmente resolvido a questão e salvo Dmíttri, é completamente desprezada pelo autor. Smerdiákov confessara a Ivan, o outro irmão, que ele era o verdadeiro assassino, e que tinha usado um cinzeiro pesado para cometer o crime. Ivan vai para salvar Dmíttri; mesmo assim essa circunstância essencial não é mencionada no julgamento em momento algum. Se Ivan tivesse informado à corte sobre o cinzeiro, não seria necessária muita experiência para chegar à verdade, se ele fosse examinado em busca de sangue, e se sua forma fosse comparada com o formato do ferimento mortal. Isso não é feito, uma péssima falha em um romance de mistério.

Essa análise basta para mostrar o desenvolvimento característico da trama do romance no que diz respeito a Dmíttri. Ivan, o segundo irmão, que sai da cidade para que o assassinio seja completado (por Smerdiákov, que ele estava na verdade guiando rumo ao crime de uma maneira um tanto metafísica), Ivan, que então torna-se de certa forma um cúmplice de Dmíttri, Ivan é muito mais integrado à trama do livro do que o terceiro irmão, Aliócha. No que diz respeito a Aliócha, nós temos sempre a impressão de que o autor estava dividido entre duas tramas independentes: de um lado a tragédia de Dmíttri, e de outro a história do jovem quase sagrado Aliócha. Aliócha é novamente um expoente (o outro era o Príncipe Mýchkin) do desafortunado amor do autor pelo herói simples do folclore russo. Toda a longa história do monge Zossima poderia ter sido excluída do romance sem enfraquecê-lo; mais ainda, sua exclusão teria dado ao livro mais unidade e uma construção mais equilibrada. E mais

uma vez, bastante independentemente, pendendo de modo óbvio fora do esquema geral do livro, encontramos a história muito bem escrita do garoto Iliúcha. Mas mesmo nessa excelente história sobre Iliúcha, o outro garoto Kólia, o cão Jútchka, o canhãozinho prateado de brinquedo, o nariz frio do cachorrinho, os movimentos assustadores do pai histérico, mesmo nessa história Aliócha causa-nos um estremecimento desagradável e melífluo.

No geral, toda a vez que o autor ocupa-se de Dmítri, sua escrita tem uma vivacidade excepcional. Dmítri parece ser constantemente iluminado por luzes fortes, da mesma forma que todos à sua volta. Mas quando chegamos a Aliócha, afundamos em um elemento diferente, completamente sem vida. Caminhos poeirentos levam o leitor a um mundo obscuro de raciocínio frio, abandonado pelo espírito da arte.

## Bibliografia Geral

### Obras de caráter geral

MIRSKY, D. S. *A History of Russia*. London: E. Benn, 1927.

\_\_\_\_\_. *A History of Russian Literature – From Its Beginnings to 1900*.

Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

### Obras de Dostoiévski

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Преступление и Наказание*. In: *Pólnoe sobrânie sotchinénie v tridzati tomákh – Khudójestviennie proizvedeniya* (Obras completas em 30 tomos – Obras de ficção), tomo VI. Moscou-Leningrado: Ed. Naúka, 1978.

\_\_\_\_\_. *Идуом*. In: *Pólnoe sobrânie sotchinénie v tridzati tomákh – Khudójestviennie proizvedeniya* (Obras completas em 30 tomos – Obras de ficção), tomo VIII. Moscou-Leningrado: Ed. Naúka, 1973.

\_\_\_\_\_. *Бесы*. In: *Pólnoe sobrânie sotchinénie v tridzati tomákh – Khudójestviennie proizvedeniya* (Obras completas em 30 tomos – Obras de ficção), tomo X. Moscou-Leningrado: Ed. Naúka, 1978.

\_\_\_\_\_. *Записки из Подполья*. In: *Sobrânie sotchinénie* (Obras reunidas). Moscou: Goslitizdat, 1956-1958.

\_\_\_\_\_. *Братья Карамазовы*. In: *Pólnoe sobrânie sotchinénie v tridzati tomákh – Khudójestviennie proizvedeniya* (Obras completas em 30 tomos – Obras de ficção), tomos XIV e XV. Leningrado: Ed. Naúka, 1976.

\_\_\_\_\_. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os Demônios*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

### Obras de Nabókov

NABÓKOV, V. *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt, 1981.

\_\_\_\_\_. *Лекцы по Русской Литературе*. Moscou: Izdatiélstvo Nezavíssimaia Gazeta, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lectures on Literature*. Estados Unidos: Harvest/HBJ, 1982.

\_\_\_\_\_. *A pessoa em questão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1990.

### Bibliografia geral

ANDRADE, Homero Freitas de. "Que 'Bobók' é esse?". In: *Dostoiévski - Caderno de Literatura e Cultura Russa nº 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ÁNNIENKOV, P.V. *Критические Очерки* (Kritícheskie ótcherki). S. Petersburgo: Rússkii Khristiánskii Gumanitárnii Institut, 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, M. *A Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2002.



- BIELÍNSKI, V. G. “Петербургский сборник” (“Peterbúrgski sbórník”); “Взгляд на русскую литературу 1846 года” (“Vzgliád na rússkuiu litieraturu 1846 goda”); “Взгляд на русскую литературу 1847 года” (“Vzgliád na rússkuiu litieraturu 1847 goda”). *In: Sobrânie Sotcheniénie v triokh tomakh (Obras Reunidas em três volumes)* vol. III. Moscou: Goslitizdát, 1949.
- BERBIÉROVA, Nina. *El subrayado es mío*. Tradução de Ana Maria Moix. Espanha: Circe Ediciones, 1990.
- BERNARDINI, Aurora F. “Dostoiévski: Criação, Poesia e Crítica”. *In: Dostoiévski – Caderno de Literatura e Cultura Russa vol. 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- BEZERRA, Paulo. “O universo de ‘Bobók’”. *In: BEZERRA, P. Dostoiévski: “Bobók” – Tradução e análise do conto*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- BIANCHI, Fátima. “O ‘herói do tempo’ de Dostoiévski”. Posfácio a *A Senhora*. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BLOOM, Harold (org.). *Vladimir Nabokov*. New York, New Haven: Chelsea House Publishers, 1987.
- BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. *In: A Personagem de Ficção*. Antonio Candido e outros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHAMBERLAIN, Lesley. *A guerra particular de Lenin*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- CHKLÓVSKI, Victor. “Dostoiévski”. *In: Dostoiévski - Caderno de Literatura e Cultura Russa vol. 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

- CONNOLLY, Julian W. (org.). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005.
- FIGES, Orlando. *A tragédia de um povo. A Revolução Russa 1891 – 1924*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta. 1821 – 1849*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos de provação. 1850 – 1859*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os efeitos da libertação. 1860 – 1865*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos milagrosos. 1865 – 1871*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: o manto do profeta. 1871 – 1881*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pelo prisma russo*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FRIDLENDER, G.M. *Реализм Достоевского (Realism Dostoiévskovo)*. Leningrado: Naúka, 1964.
- GRAYSON, J., McMILLIN, A., MEYER, P. (orgs.), *Nabokov's World – Vol. 1: The Shape of Nabokov's World*. New York: Palgrave, 2002.
- \_\_\_\_\_. (orgs.), *Nabokov's World – Vol. 2: Reading Nabokov*. New York: Palgrave, 2002.
- GROSSMAN, Leonid. *Balzac and Dostoevsky*. Tradução de Lena Karpov, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski Artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de "Cromwell"*. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- IVANOV, Viatchesláv. *Dostoevsky*, 4 ed., Nova York: The Noonday Press, 1966.

- \_\_\_\_\_. “Достоевский и роман-трагедия” (“Dostoiévski i roman-traguédia”). In: *Sobrânie Sotchinénie, Tom IV*, pps. 401 - 444. Bruxelas: 1987.
- KIRPÓTIN, V. Ia., “Dostoiévski”. In: *Dostoiévski – Caderno de Literatura e Cultura Russa vol. 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- KONÍCHEV, E. M. *Своеобразый реализм в романе Ф. М. Достоевского Преступление и Наказание (Svoeobrázi realism v romane F. M. Dostoiévskovo Prestuplênie e Nakazânie)*.
- KROPÓTKIN, P. *Ideals and Realities in Russian Literature*, New York: Alfred A. Knopf, 1915. Texto *online* do site [http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist\\_archives/kropotkin/literature/russianlittoc.html](http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/kropotkin/literature/russianlittoc.html).
- LOTMAN, L. M. *Реализм в русской литературе 60-х века (Realism v rússkoi literature 60-kh viéka)*. Leningrado: Naúka, 1974.
- LUKÁCS, György. *Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MELETÍNSKI, Eleazar. “Notas sobre a obra de Dostoiévski”. In: *Dostoiévski - Caderno de Literatura e Cultura Russa vol. 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAKHÁROV, V. “В.В. Набоков – Русский Писатель” (“V. V. Nabókov – Rússki Pissatel”), texto *on line* do site [www.ostrovok.de](http://www.ostrovok.de)
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e Profecia. A filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski – Prosa e Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Turbilhão e Semente*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1983.
- SOKOLOV, Boris. *Расшифрованный Достоевский (Raschifraváni Dostoiévski)*.  
Moscou: Iauza/Écsmo, 2007.
- STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.
- TCHIRKOV, N. M. *О стиле Достоевского (O stile Dostoiévskovo)*. Moscou: 1963.
- TCHULKOV, Gueórgui. *Как работал Достоевский (Kak Rabótal Dostoiévski)*.  
Moscou: 1939.
- TYNIÁNOV, I. “Достоевский и Гоголь (к теории пародии)” (“Dostoiévski i Gógol (k teorii parodi)”). *In: Litieratúrnaia evoliútsia (Evolução literária)*. Moscou: Agraf, 2002.
- TOLSTÓI, I. “Algumas palavras sobre o “grande herói” de Nabókov”, *in*:  
NABÓKOV, V. *Лекцы по Русской Литературе (Léktsi po rússkoi literature)*.  
Moscou: Izdatiélstvo Nezavíssimaia Gazeta, 1999.
- TOLSTOY, Leo. *What is Art?*. England: Penguin Books, 1995.
- WELLEK, René. “Bakhtin’s View of Dostoevsky: ‘Polyphony’ and ‘Carnavalesque’”,  
*in: Dostoevsky’s Studies*, 1980.
- \_\_\_\_\_. *História da crítica moderna vol. 3*. São Paulo: Editora da  
Universidade de São Paulo, 1971.
- \_\_\_\_\_. *História da crítica moderna vol. 4*. São Paulo: Editora da  
Universidade de São Paulo, 1971.

### **Obras de consulta**

- TERRAS, Victor. *Handbook of Russian Literature*. EUA: Yale University Press,  
1990.
- VOINOVA, N., STARETS, S., VERKHUCHA, V. e ZDITOVETSKI, A. *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Edições Russki Yazik, 1989.

## **Apêndice**

## Índice de nomes e referências

Aleksandr II (1818 – 1881) – Aleksandr Nicolaiévitch, tsar russo (1855 – 1881).

Famoso pelas iniciativas liberais de seu reinado. Foi responsável pela lei de emancipação dos servos, pela criação do *zemstvo*, pela criação de um novo código penal e pela simplificação dos procedimentos dos sistemas civis e criminais. Após as agitações revolucionárias e a formação de diversas sociedades secretas pelos radicais, Aleksandr tomou medidas severas para suprimir tais movimentos. Foi assassinado em 1881, após um atentado a bomba realizado pelo grupo radical *Naródniaia Vólia*.

Bielínski, Vissarion Grigórievitch (1811 – 1848) – intelectual e crítico literário,

considerado fundador da crítica russa. Influenciado inicialmente pelo Idealismo alemão, passou mais tarde a ser um dos maiores símbolos da crítica literária de tendência ocidentalista e revolucionária. Editor responsável de duas das mais influentes revistas literárias de sua época, *Otetchestvéni Zapíski (Anais Pátrios)* e *Sovremiénik (O Contemporâneo)*, foi de extrema importância na carreira de, entre outros Nekrássov, Turguêniev e Dostoiévski.

Búnin, Ivan (1870 – 1953) – prosador. Escritor emigrado, foi o primeiro escritor russo a receber o Prêmio Nobel de literatura.

Círculo de Petrachévski – grupo que discutia idéias revolucionárias, lia e discutia livros de filosofia e socialismo utópico proibidos pelo governo imperial em reuniões semanais que aconteceram a partir de 1845 no apartamento de Mikhail Petrachévski.

Dobrolíúbov, Nikolai (1836 – 1861) – crítico e jornalista de tendências ocidentalistas e revolucionárias.

Dostoiévski, Mikhail Mikháilovitch (1820 – 1864) – jornalista. Irmão mais velho de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, criou juntamente com ele os periódicos *Vriémia* (*O Tempo*) e *Épokha* (*Época*).

Dostoiévskaja, Ana Grigórievnaia (1846 – 1918) – nascida Ana Grigórievnaia Iskítina. Segunda esposa de Dostoiévski, foi sua estenógrafa durante a criação de *Crime e Castigo*, casando-se com o autor posteriormente.

Dostoiévskaja, Maria Dmítrevna (1824 – 1864) – primeira esposa de Dostoiévski.

Eslavófilos – movimento intelectual desenvolvido principalmente no século XIX. Os eslavófilos tinham em comum entre seus vários grupos o anseio de proteger e valorizar o que julgavam ser único nas tradições e cultura russas, acreditando que o Estado deveria submeter-se à Igreja Ortodoxa. Os eslavófilos iam contra o socialismo por considerarem-no uma idéia estranha ao povo russo, vinda dos países da Europa. Valorizavam a vida rural, acreditando que a manutenção da *mir* (sociedade rural) impediria o desenvolvimento do proletariado. Além disso, eram mais inclinados ao misticismo em detrimento ao racionalismo europeu. Politicamente, os eslavófilos eram favoráveis a um movimento pan-eslávico, que unificaria todos os países eslavos sob o controle da Rússia e a liderança do tsar. Embora considerados erroneamente conservadores, muitos eslavófilos eram liberais e apoiaram veementemente a emancipação dos servos realizada com as reformas de 1861. A partir de 1870, novos pensadores eslavófilos desenvolveram uma tendência nacionalista agressiva, muito distante das ideias eslavófilas iniciais. Dentre os membros da corrente eslavófila, destacam-se Ivan Aksákov, Mikhail Pogódin e Fiódor Tiútchev. Alguns pensadores russos influenciados pelas ideias eslavófilas são Fiódor Dostoiévski, Mikhail Kátkov, Constantin Leóntiev, Constantin Pobedonóstsev, Vladímir Solovióv, Nicolai Strákhov e Serguei Trubetskói.

Gógol, Nicolái Vassílievitch (1809 – 1852) – prosador. Autor de obras importantes, como o romance *Almas Mortas*, a peça *O Inspetor Geral* e os contos “O Capote” e “O Nariz”. É considerado, juntamente com Púchkin, o iniciador da literatura russa. Mestre do estilo grotesco, influenciou Dostoiévski em suas primeiras obras, principalmente em *O Duplo*.

Grajdánín (O Cidadão) – periódico russo do eslavófilo reacionário Príncipe Mechtchérski. Dostoiévski colaborou com a publicação como redator-chefe, onde publicou o “Diário de um escritor” e “Bobók”.

Grigoróvitch, Dmitri Vassílievitch (1822 – 1899) – prosador. Amigo de Dostoiévski, foi o responsável por introduzir o autor aos editores de *O Contemporâneo* ao apresentar a obra *Gente Pobre* a Nekrássov.

Ivánuchka Duratchók – figura do folclore russo. Comumente representado como o bobo que é inicialmente ludibriado por todos, mas que acaba saindo em posição vantajosa ao fim da narrativa.

Liérmontov, Mikhail Lúrievitch (1814 – 1841) – poeta e prosador. É considerado o continuador do estilo de Púchkin. Escreveu apenas um romance, *O Herói de Nosso Tempo*, que teve grande influência nas gerações posteriores. Seus poemas são muito influenciados pelo estilo iniciado por Púchkin e também por autores europeus como Byron. O romance *O Herói de Nosso Tempo* é considerado, segundo Paulo Bezerra, como “a primeira experiência de romance centrado em um processo de análise da personalidade de um indivíduo, que tem sua vida estudada a partir da sua interioridade”. Morto em duelo.

Mechtchérski, Vladímir Pietróvitch (1839 – 1914) – príncipe, prosador russo, publicista e editor do periódico *O Cidadão*. Figura conhecida na época por suas tendências eslavófilas e opositor ferrenho das reformas de 1861 (emancipação dos servos), foi o



fundador da revista *O Cidadão*, periódico em que divulgava suas idéias e com o qual Dostoiévski colaborou como redator-chefe, publicando sua coluna “Diário de um escritor” e a novela “Bobók” anonimamente.

Miliúkov, Pável Nikoláievich (1859-1943) - historiador, um dos dirigentes do partido *Kadet* de 1907 a 1917. Ministro de Assuntos Exteriores no primeiro gabinete do governo provisório de Keriênski (fevereiro - maio de 1917). Emigrou em 1918. Em Paris, foi redator do periódico russo *Últimas Notícias*.

Mírski, Dmítri Sviatopólk (1890 – 1930) – príncipe, prosador, publicista e crítico literário. Autor de diversos livros de história e crítica literária, escreveu uma *História da Literatura Russa*. Morto num campo de concentração na Sibéria.

Nekrássov, Nikolai Aliéksiêvitch (1821 – 1878) – poeta e publicista. Um dos maiores poetas russos, Nekrássov foi parceiro de Belínski na redação de *Anais Pátrios* e *O Contemporâneo*. Seus poemas de caráter revolucionário garantiram-lhe enorme apreço entre as camadas ocidentalistas da crítica russa. Um dos responsáveis pela publicação de *Gente Pobre* do então desconhecido Dostoiévski, mais tarde romperia com o autor devido a divergências ideológicas. Dostoiévski lembraria com carinho de Nekrássov em uma edição de seu “Diário de um escritor” em ocasião da morte do poeta.

Nikolai I (1796 – 1855) – Nikolai Pávlovitch, tsar russo (1825 – 1855). Pai de Aleksandr II, famoso por sua crueldade e por suas medidas contra os radicais da época. Dostoiévski foi preso e degredado para a Sibéria durante seu reinado.

Ocidentalistas – movimento intelectual iniciado no século XIX que defendia o desenvolvimento da Rússia a partir da adoção das idéias sociais e políticas da Europa ocidental e da implementação de um governo liberal. As idéias dos ocidentalistas influenciaram os pensadores radicais e os movimentos revolucionários russos que se desenvolveram posteriormente. Os ocidentalistas eram contra o tsar e

questionavam a influência da Igreja Ortodoxa no governo da Rússia, sendo favoráveis ao socialismo (principalmente sua corrente utópica). Idéias ocidentalistas foram amplamente divulgadas por Aleksandr Herzen, Vissarion Belínski e Nekrássov e posteriormente por Nicolai Tchernichévski e Nicolai Dobroliúbov. Fiódor Dostoiévski, em sua juventude, participou de um grupo de socialistas utópicos influenciados pelas idéias ocidentalistas chamado Círculo de Petrachévski. Mais tarde, ao retornar do degredo na Sibéria, Dostoiévski nega alguns valores ocidentalistas, sendo em certa medida influenciado pela corrente eslavófila. Assim como os eslavófilos, os ocidentalistas não eram um grupo coeso, variando entre socialistas utópicos (Herzen), liberais moderados (Nekrássov) e radicais (Tchernichévski).

Panáieva, Avdótia Iákovlevna (1820 – 1893) – escritora. Esposa do prosador Ivan

Panáiev e amante do poeta Nekrássov, mantinha um disputado salão literário em sua casa, frequentado por Turguêniev e Tolstói, entre outros.

Petrachévski, Mikhail Vassílievitch (1821 – 1866) – pensador e revolucionário.

Mantinha em sua casa um grupo de discussão de idéias revolucionárias influenciadas pelo socialismo utópico de Saint-Simon e Fourier, o conhecido Círculo de Petrachévski, do qual Dostoiévski fez parte em sua juventude. Foi preso e degredado, morrendo no exílio.

*pochlost (пошлость)* - palavra russa que apresenta, entre outros, o significado em português de “vulgaridade” e “trivialidade”. Nabókov emprega a palavra em suas aulas para comentar o que ele classifica como o mau-gosto de Dostoiévski na construção das cenas de seus romances.

Púchkin, Aleksandr Sergueiêvitch (1799 – 1837) - poeta, prosador, estudioso da história da Rússia, dramaturgo, ensaísta e tradutor. Considerado o iniciador da literatura russa moderna. Autor principalmente de poemas líricos, escreveu também poesia épica e dramática, além de inúmeros contos. Entre suas obras, destacam-se

a epopéia *Ruslan e Liudmila* (1820), o poema longo *Os ciganos* (1827), o romance em versos *Evguéni Oniéguin* (1828), a tragédia *Borís Godunóv* (escrita em 1825 e publicada em 1831), os *Contos de Biélkin* (1831), *O Cavaleiro de bronze* (1834), *A dama de espadas* (1834), o romance *A filha do capitão* (1836). Inovador, foi o responsável pela criação na língua russa de uma linguagem poética inexistente até então.

Rozánov, Vassíli Vassílievitch (1856 – 1919) – prosador, filósofo, crítico literário e publicista. Marido de Apolinária Súslova, amante de Dostoiévski.

Sovremiénik (O Contemporâneo) – revista literária fundada por Púchkin e posteriormente editada por Negrássov e Belínski. Foi nela que Dostoiévski publicou sua primeira obra, *Gente Pobre* (1846).

Súslova, Apolinária Prokófievna (1839 – 1918) – amante de Dostoiévski e posteriormente esposa de Rozánov. Manteve uma conturbada relação com Dostoiévski durante a primeira estadia do autor na Europa, à época casado com Maria Dmítrevna. Segundo alguns estudiosos, Súslova era uma mulher de temperamento forte e por vezes cruel, exercendo grande influência em Dostoiévski, influenciando posteriormente na criação de suas “mulheres infernais”, como Nastássia Filípovna, de *O Idiota* (1868).

Tchernichévski, Nikolai Gavrílovitch (1828 – 1899) – filósofo, revolucionário, redator, crítico literário, publicista e prosador. Influente crítico literário radical, é considerado seguidor das idéias de Belínski. Repudiava em seus textos toda a arte que não tinha um propósito social, desprezando as obras de autores que colocavam ideais estéticos acima da “mensagem” das obras. Foi redator de *O Contemporâneo* e influenciou as gerações posteriores de críticos radicais, como D. I. Píssariev. Foi preso em 1862 devido a seus escritos revolucionários e confinado à Fortaleza de

Pedro e Paulo e posteriormente escreveu o romance *Que Fazer?* (1863), impregnado de ideais socialistas-utópicos e publicado em *O Contemporâneo*. As discussões literárias entre Tchernichévski e Turguêniev e entre Tchernichévski e Dostoiévski são famosas na história da crítica russa.

Tolstói, Lev Nicoláievitch (1828 – 1910) – prosador e filósofo. Um dos maiores escritores russos, universalmente aclamado por suas obras, reconhecidas como algumas das maiores de toda a literatura russa e mundial. Dentre elas, destacam-se *Guerra e Paz* (1869), *Ana Kariênina* (1877), *A morte de Ivan Ilítch* (1886) e *Ressurreição* (1899). Seu estilo claro, a exatidão de suas descrições e a criação de personagens humanas extremamente desenvolvidas psicologicamente colocam-no próximo ao realismo do século XIX, embora suas obras sejam carregadas também de um forte caráter filosófico. Tolstói ainda em vida foi aclamado como o maior dos escritores russos, sendo admirado por autores como Ivan Turguêniev e Fiódor Dostoiévski. Posteriormente, a partir da década de 1880, Tolstói abandona a literatura e renega suas obras em detrimento de uma corrente de pensamento religioso desenvolvida por ele chamada mais tarde de *tolstoísmo*. Suas obras *Confissão* e *O que é arte?* são ensaios filosóficos que buscam elucidar suas novas concepções, que pregavam o pacifismo, a não-resistência ao mal e a castidade, condenavam o matrimônio, o Estado e a Igreja Ortodoxa, numa espécie de anarquismo cristão. Devido a suas idéias, Tolstói foi excomungado e passou a dedicar-se à educação dos mujiques, estabelecendo escolas em sua propriedade em Iásnaia Poliana e desenvolvendo uma nova teoria pedagógica. Assim como Dostoiévski, a obra de ficção de Tolstói exerce influências em diversos autores até hoje.

Turguêniev, Ivan Serguéievitch (1818 – 1883) – prosador. Famoso escritor russo do século XIX, autor de *Pais e Filhos* (1862), uma das maiores obras da época. A obra de Turguêniev destaca-se pelo colorido e pela sensibilidade na descrição das paisagens, altamente influenciado pelos realistas franceses. Sua obra foi

amplamente divulgada na Europa ocidental ainda no século XIX, muito graças ao auto-exílio imposto pelo autor, que passou a viver na Alemanha e na França, estabelecendo contato com outros autores da época, como Gustave Flaubert.

Vriémia (O Tempo) – revista literária editada pelos irmãos Dostoiévski, posteriormente fechada pela censura. Lançada no fim de 1859, *O Tempo* teve grande sucesso na época, sendo o primeiro canal de divulgação das idéias de Fiódor Dostoiévski em seu retorno a São Peterburgo depois do exílio na Sibéria e seu primeiro contato com o meio literário do qual ficou tanto tempo distante. Com o fechamento de *O Tempo*, Dostoiévski lança uma nova revista literária, *Época (Épokha)*, que não obtém o mesmo sucesso, sendo cancelada por conta de dívidas.

Zóchtchenko, Mikhail Mikháilovitch (1895 – 1958) – prosador. Escritor satírico soviético, sua obra destaca-se pela descrição cômica do cidadão soviético e da situação nos apartamentos comunais. Seu estilo simples e compacto (como o próprio autor dizia) era acessível às camadas mais simples da população. Embora satírica, sua obra pode ser vista como uma descrição dos paradoxos da vida soviética da época. Escreveu inúmeros contos, publicados em revistas literárias e posteriormente reunidos em livros e coletâneas.