

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE FILOSOFIA**



**GABRIEL VIVIANI TAGLIACOZZI**

**A ARTE DE DOSTOIÉVSKI: A POLIFONIA E SUA RELAÇÃO COM A  
PALAVRA DA DIFERENÇA**

**UBERLÂNDIA**

**2024**

GABRIEL VIVIANI TAGLIACOZZI

**A ARTE DE DOSTOIÉVSKI: A POLIFONIA E SUA RELAÇÃO COM A  
PALAVRA DA DIFERENÇA**

Tese de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação de Filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do professor doutor Humberto Guido.

**UBERLÂNDIA**

**2024**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

T126  
2024

Tagliacozzi, Gabriel Viviani, 1995-  
A arte de Dostoiévski [recurso eletrônico] : a  
polifonia e sua relação com a palavra da diferença /  
Gabriel Viviani Tagliacozzi. - 2024.

Orientador: Humberto Aparecido de Oliveira Guido.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.223>

Inclui bibliografia.

1. Filosofia. I. Guido, Humberto Aparecido de  
Oliveira, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 007/2024, PPGFIL				
Data:	Vinte e seis de março de dois mil e vinte quatro	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12212FIL002				
Nome do Discente:	Gabriel Viviani Tagliacozzi				
Título do Trabalho:	A arte de Dostoiévski: a polifonia e sua relação com a palavra da diferença				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	História, Sociedade e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	-----				

Reuniu-se sala web conferência Microsoft Teams, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Georgia Cristina Amitrano (PPGFIL/UFU); Paulo Irineu Barreto Fernandes (IFTM); Humberto Aparecido de Oliveira Guido (PPGFIL/UFU)] orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Humberto Aparecido de Oliveira Guido, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/04/2024, às 12:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Aparecido de Oliveira Guido, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/04/2024, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Irineu Barreto Fernandes, Usuário Externo**, em 03/04/2024, às 09:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5310224** e o código CRC **AAC14F63**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todas as pessoas que fizeram parte e presenciaram a construção deste escrito, principalmente à minha família, meus amigos, meu orientador e ao meu amor, Ana Paula Gonçalves Calçado, sem vocês essa dissertação não seria possível. Agradeço de coração a todos que estiveram ao meu lado, todas as palavras e apoio foram de grande importância nessa trajetória. Nesta dissertação há uma parte de cada singularidade que compõem a minha existência, agradeço a todos pelos afetos e vivências durante todo este tempo.

“Com sol e chuva você sonhava  
Queria ser melhor depois  
Você queria ser o grande herói das estradas  
Tudo o que você queria ser”  
*Jobim Trio e Milton Nascimento*

## RESUMO

Tomando como base a obra de Mikhail Bakhtin, intitulada *Problemas da poética de Dostoiévski*, o objetivo desse escrito é o de expressar e articular o conceito de polifonia cunhado por Bakhtin às obras artísticas do autor russo Fiódor Dostoiévski. Nesse sentido, compreendendo as obras de Dostoiévski como uma criação artística inovadora, Bakhtin contrapõe a forma de construção estética polifônica às obras monológicas ocidentais. Portanto, para compreender o conceito de polifonia, assim como a expressão inovadora que perpassa a arte dostoiievskiana, é importante ressaltar quais são as características que compõem este conceito, além de relacioná-lo com as próprias obras de Dostoiévski que o sustenta. Nesse sentido, tendo como base forte de sustentação o conceito de polifonia criado por Bakhtin ao pensar sobre a obra de arte de Dostoiévski, nota-se os seguintes pontos referente aos romances do artista russo. De início, é de grande importância destacar que a obra de arte dostoiievskiana é inconclusiva e permite, com isso, uma gama múltipla de interpretações, pois um fluxo de afetos variados atinge cada leitor a sua maneira, além do próprio artista ter se distanciado como autor determinante e conclusivo. Nessa esteira, Dostoiévski se afasta do tom monológico característico dos romances Ocidentais e cria de maneira original romances de tipo polifônico. Assim, a arte polifônica de Dostoiévski desestabiliza o modelo monológico, o qual busca colocar na boca de um herói específico, ou no conjunto de uma mesma obra, a palavra final e decisiva do autor que a escreve. Em Dostoiévski, ao contrário, a palavra do autor se esparrama pelas personagens, às vezes elas aparecem de maneira relevante, como pode em alguns momentos nem estar presente. Além disso, não ocorrem passagens conclusivas nas obras de Dostoiévski, tudo está em movimento, em devir e em acontecimento. Neste sentido, o leitor também se torna ativo e pleno, é mais um indivíduo singular que compõe a estrutura dialógica da arte dostoiievskiana. Desta maneira, um dos pontos que saliento é sobre o valor da palavra da diferença, da expressão da singularidade e também sobre o modo de pensamento como algo em constante movimento no contato com a palavra alheia. Portanto, a ideia aqui não é o de colocar as personagens de Dostoiévski fechadas definitivamente sobre um dado valor moral, ou sobre quais valores morais possui o próprio Dostoiévski como pessoa. Diferente disso, o caminho percorrido é o de expressar como cada personagem possui um pensamento singular sobre a vida, pensamentos estes que estão permeados pela palavra da diferença, mas que não são definidos por ela de maneira objetificada. Além disso, para fazer conexão do que foi dito acima com outros

pensadores, foi utilizado o conceito de literatura menor criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. O ponto de vista desses filósofos se articula ao conceito de Bakhtin e à arte de Dostoiévski, pois comportam justamente o sentido dos valores ativos da diferença. Para finalizar este escrito, apresentei como o próprio Dostoiévski expressava seu ponto de vista em relação à função da arte para com a sociedade.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; Diferença; Bakhtin.

## ABSTRACT

Based on Mikhail Bakhtin's work titled "Problems of Dostoevsky's Poetics," the aim of this writing is to express and articulate the concept of polyphony coined by Bakhtin in relation to the artistic works of the Russian author Fyodor Dostoevsky. In this sense, understanding Dostoevsky's works as innovative artistic creations, Bakhtin contrasts the polyphonic aesthetic construction with Western monologic works. Therefore, to comprehend the concept of polyphony, as well as the innovative expression that pervades Dostoevsky's art, it is important to highlight the characteristics that comprise this concept, in addition to relating it to Dostoevsky's own works that support it. In this regard, with a strong foundation in Bakhtin's concept of polyphony when considering Dostoevsky's artwork, the following points regarding the Russian artist's novels are noticeable. Firstly, it's crucial to emphasize that Dostoevsky's artwork is inconclusive, allowing for a multitude of interpretations, as a variety of affects reach each reader individually, with the author himself distancing as a determining and conclusive figure. In this vein, Dostoevsky moves away from the characteristic monologic tone of Western novels and creates original polyphonic-type novels. Thus, Dostoevsky's polyphonic art destabilizes the monologic model, which seeks to place the final and decisive word of the author within the mouth of a specific hero or throughout the entirety of a single work. In contrast, in Dostoevsky's works, the author's voice spreads through the characters, sometimes prominently, while at other times it may be absent. Furthermore, there are no conclusive passages in Dostoevsky's works; everything is in motion, in a state of becoming and occurrence. In this sense, the reader also becomes active and integral, being another singular individual composing the dialogic structure of Dostoevsky's art. Thus, one of the points I emphasize is the value of the word of difference, of expressing singularity, and also of the mode of thought as something constantly in motion in contact with the words of others. Therefore, the idea here is not to definitively close Dostoevsky's characters around a given moral value, or to determine what moral values Dostoevsky himself possesses as a person. Instead, the path taken is to express how each character holds a unique perspective on life, perspectives permeated by the word of difference but not defined by it in an objectified manner. Additionally, to connect the aforementioned with other thinkers, the concept of minor literature created by Gilles Deleuze and Félix Guattari has been used. The viewpoint of these philosophers aligns with Bakhtin's concept and Dostoevsky's art, as they precisely embody the active sense of difference values. To

conclude this writing, I have presented how Dostoevsky himself expressed his viewpoint regarding the function of art in society.

**Keywords:** Dostoiévski; Difference; Bakhtin.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>2. As peculiaridades fundamentais dos romances de Dostoiévski, o diálogo e o conceito de polifonia</b> .....	<b>11</b>
2.1 Ideia de mundo de Dostoiévski: ambientação, singularidade, originalidade .....	18
2.2. A imagem artística da individualidade do outro .....	22
2.2.1. Multiplicidade de planos da realidade nas obras de Dostoiévski e o capitalismo .....	23
2.2.2. Sobre a realidade e o acontecimento nas obras de Dostoiévski .....	27
2.2.3. Sobre a ideia como matéria e objeto de representação: a caracterização do romance de Dostoiévski como romance sobre ideias e sua multiplicidade de planos .....	29
2.2.4. Representação da ideia do outro nas obras de Dostoiévski .....	32
<b>3. Kiríllov e o Niilismo</b> .....	<b>35</b>
<b>4. A meta de Dostoiévski como artista</b> .....	<b>48</b>
4.1. O diálogo artístico de Dostoiévski: Uma perspectiva artística em sua obra Crime e Castigo .....	49
4.2. Importância excepcional do diálogo em Dostoiévski .....	55
4.3. O tempo simultâneo e o universo pluralista .....	58
4.4 A consciência e o contato com o outro .....	63
<b>5. A menipeia e a sua importância como tom em toda a obra de Dostoiévski</b> ...	<b>68</b>
<b>6. O contato de Dostoiévski com o povo na prisão: a arte polifônica e seu paralelo com a literatura menor</b> .....	<b>84</b>
<b>7. A voz de Dostoiévski: sua posição em relação à função da arte para com a sociedade</b> .....	<b>98</b>
<b>8. Considerações Finais</b> .....	<b>109</b>
<b>Referências</b> .....	<b>112</b>

## 1. Introdução.

Tomando como base a obra de Mikhail Bakhtin, intitulada *Problemas da poética de Dostoiévski*, o objetivo desse escrito é o de expressar e articular o conceito de polifonia cunhado por Bakhtin às obras artísticas do autor russo Fiódor Dostoiévski. Nesse sentido, compreendendo as obras de Dostoiévski como uma criação artística inovadora, Bakhtin contrapõe a forma de construção estética polifônica às obras monológicas ocidentais. Portanto, para compreender o conceito de polifonia, assim como a expressão inovadora que perpassa a arte dostoiievskiana, é importante ressaltar quais são as características que compõem este conceito, além de relacioná-lo com as próprias obras de Dostoiévski que o sustenta.

Para este propósito, os capítulos deste escrito serão estruturados da seguinte maneira: a dissertação está dividida em oito capítulos, onde cada capítulo é preenchido pelo conteúdo referente ao conceito de polifonia, além da relação deste conceito com os próprios romances dostoiievskianos, juntamente com o apontamento de outros pensadores que discorreram sobre as obras de arte de Dostoiévski. Dessa forma, não é somente a obra de Bakhtin que está presente, mas também as próprias obras do artista russo, assim como sua biografia, utilizada com o intuito de uma contextualização histórica sobre a vida e obra de Dostoiévski. Associado à isso, também há apontamentos sobre aspectos da cultura russa na época vivida por Dostoiévski.

Ademais, o intuito desta dissertação é o de expressar como as obras de Dostoiévski são constituídas através da composição dialógica das personagens, onde estas se emancipam da palavra final do autor como indivíduos passivos e determinados, se tornando, ao contrário, personagens plenas, autênticas e singulares. Assim, a arte polifônica de Dostoiévski desestabiliza o modelo monológico, o qual busca colocar na boca de um herói específico, ou no conjunto de uma mesma obra, a palavra final e decisiva do autor que a escreve. Em Dostoiévski, ao contrário, a palavra do autor se esparrama pelas personagens, às vezes elas aparecem de maneira relevante, como pode em alguns momentos nem estar presente. Além disso, não ocorrem passagens conclusivas nas obras de Dostoiévski, tudo está em movimento, em devir e em acontecimento. Neste sentido, o leitor também se torna ativo e pleno, é mais um indivíduo singular que compõe a estrutura dialógica da arte dostoiievskiana.

Desta maneira, um dos pontos que busco salientar é sobre o valor da palavra da diferença, da expressão da singularidade e também sobre o modo de pensamento como

algo em constante movimento no contato com a palavra alheia. Portanto, a ideia aqui não é o de colocar as personagens de Dostoiévski fechadas definitivamente sobre um dado valor moral, ou sobre quais valores morais possui o próprio Dostoiévski como pessoa. Diferente disso, o caminho percorrido será o de expressar como cada personagem possui um pensamento singular sobre a vida, pensamentos estes que estão permeados pela palavra da diferença, mas que não são definidos por ela de maneira objetificada.

Ademais, para fazer conexão do que foi dito acima com outros pensadores, será utilizado o conceito de literatura menor criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os pontos de vista desses filósofos se articulam ao conceito de Bakhtin e à arte de Dostoiévski, pois comportam justamente o sentido dos valores ativos da diferença, da relação dos afetos com o outro, da afirmação sobre o mundo e a vida como devir, da atividade como movimento, da multiplicidade, entre outros.

Por fim, busco apresentar como o próprio Dostoiévski expressava seu ponto de vista em relação à função da arte para com a sociedade. Apesar dos romances dostoiévskianos não expressarem o ponto de vista definitivo do autor em relação à alguma ideia ou modo de pensamento, Dostoiévski como jornalista expressava, através de debates com outros pensadores, seu próprio ponto de vista sobre algumas ideias que estavam em atrito na sua época.

## **2. As peculiaridades fundamentais dos romances de Dostoiévski, o diálogo e o conceito de polifonia**

Neste ponto, tem-se como interesse colocar quais são as peculiaridades dos romances de Dostoiévski, qual a importância do diálogo em suas obras e quais são os componentes pertencentes ao conceito de polifonia cunhado por Mikhail Bakhtin. Neste sentido, as informações colocadas neste primeiro capítulo, pode servir como base para a compreensão do que vem a seguir. Agora, antes de dar continuidade à este capítulo, permito-me fazer um comentário anterior sobre o seguinte pensamento: quais são os sentimentos que me atravessam e quais são questionamentos que me provocam ao pesquisar e ler Dostoiévski?

Neste sentido, observo que a fala de Otto Kauss expressa de maneira considerável os afetos que me atravessam em relação aos meus questionamentos e curiosidades ao folhear as páginas de Dostoiévski, além de relacionar com o tema que resolvi trabalhar nesta dissertação, a dizer, o modo como a perspectiva artística é colocada nas obras do

autor russo, e como os seus romances estão permeados por um novo tipo de construção artística onde as personagens, longe de serem definidas de maneira absoluta pelo autor, possuem autonomia e independência em relação às objetividades definidas pelo outro e pelo mundo exterior. Segue-se a citação de Otto Kauss contidas no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin:

Cada um pode, com a mais rigorosa honestidade crítica, interpretar a seu modo a última palavra do autor. Dostoiévski é multifacético e imprevisível em todos os movimentos de seu pensamento artístico; suas obras são saturadas de forças e intenções que, pareceria, são separadas por abismos intransponíveis. <sup>1</sup>(BAKHTIN, 2018, p. 20)

Dito isso, dando sequência ao capítulo, é importante ressaltar quais são as peculiaridades fundamentais dos romances de Dostoiévski no que tange ao conceito de polifonia cunhado por Bakhtin. Nos romances de Dostoiévski nos salta aos olhos a multiplicidade de vozes e de consciências imiscíveis, plenas e independentes da palavra final do autor sobre seus pontos de vista e ideias em relação ao mundo. Neste sentido, Bakhtin expressa uma característica demasiadamente importante sobre as obras de Dostoiévski, a dizer, de que seus escritos são compostos pela autêntica polifonia de vozes plenivalentes.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de vozes equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2018, p. 4-5)

Essas vozes são plenas de valor e se relacionam com outras vozes contidas no discurso em absoluto pé de igualdade, como participantes ativos do grande diálogo característico das obras de Dostoiévski. As vozes das personagens não perdem seu ser e sua autonomia enquanto vozes e consciências independentes, são equipolentes e não subtraem seu valor em relação às diferentes vozes e consciências expressadas nos romances. Nas obras de Dostoiévski, suas personagens principais são indivíduos possuidores de discursos diretamente significantes e plenos de valor.

---

<sup>1</sup> Otto Kaus. *Dostoiévski und sein Schicksal*. Berlim, 1923, S. 36.

Dessa maneira, a consciência singular das personagens dostoiévskianas contraem relações constantes com a voz e as palavras de um outro, da diferença, não sendo objetificados como personagens passivos no sentido da impossibilidade de conceber um pensamento singular, como uma construção fadada a expressar o ponto de vista ideológico do autor ou de uma corrente de pensamento específica. A consciência das personagens não se encontra aprisionada, não se fecham e não se apresentam apenas como objeto do autor. As palavras do herói enunciam-se lado a lado com a palavra do artista, polemizam-se, combinam-se, coadunam-se com a voz do autor e com as outras vozes *plenivalentes* contidas no romance.

Nas obras de Dostoiévski, o que aparece ao leitor é o fenômeno da interação, da relação entre consciências *plenivalentes* e integrais com modos diferentes de pensamento. Neste ponto de vista, Bakhtin compreende as obras de Dostoiévski com a visão de que o desenvolvimento das ideias das personagens percorre o plano de sua própria autoconsciência dentro dos limites que um modo de pensamento possui como forma de compreensão da vida. Assim, um ponto a se ressaltar em relação a esta questão, é o fato de que as personagens podem possuir, por exemplo, um tipo de pensamento dialético ou antinômicos, contudo, essa forma de pensar fica restrita apenas à personagem possuidora deste modo de percepção do mundo, não cabendo afirmar que os romances de Dostoiévski são dialéticos como um todo, ou antinômicos no geral. Nas obras do autor russo, a dialética e a antinomia são pontos, são modos de concepção da realidade por uma autoconsciência plena e autêntica, segundo Bakhtin:

A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento de seus heróis é realmente dialético ou antinômico. Mas todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas. O universo dostoiévskiano é profundamente personalista. Ele adota e interpreta todo o pensamento como posição do homem, razão pela qual, mesmo nos limites de consciências particulares, a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. (BAKHTIN, 2018, p. 8)

Nesta esteira, Bakhtin ressalta que o principal em Dostoiévski é a perspectiva inteiramente nova e a representação da interioridade humana juntamente aos acontecimentos relacionados com esses indivíduos interiores, “Askóldov entendeu corretamente que o principal em Dostoiévski é a visão inteiramente nova e a representação do homem interior e, conseqüentemente, do acontecimento que relaciona

homens interiores [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 13).

Dessa forma, Dostoiévski cria um universo artístico onde as personagens estão em grande medida dialogando consigo mesmas e tencionando seus próprios pensamentos. Interessante observar, que as ideias das personagens estão sempre em movimento, em devires, em vir a ser, não são ideias fechadas entre muros. Ainda que contidas nos limites do interior da própria autoconsciência, os fluxos de ideias são constantemente agidos no contato com outras consciências independentes e isônomas.

Portanto, no monólogo interior de cada personagem, ressoa sempre a voz do outro, a palavra da diferença, de outrem. Em Dostoiévski, cada objeto exterior ou acontecimento são pensados em diferentes pontos de vista, como se este objeto estivesse no centro rodeado por diferentes observadores com consciências plenas e autênticas. Mesmo que uma personagem fale as mesmas palavras de outro, percebe-se, na construção dos romances de Dostoiévski, que não é necessariamente o conteúdo gramatical da palavra, seu significado geral e moral que se sobressai, mas como os acentos e tons expressados por cada singularidade se manifesta de diferentes maneiras sobre um mesmo objeto ou acontecimento. Segue-se um exemplo contido na obra *O Idiota*:

Logo no início do romance, mais especificamente na parte II do capítulo I, a personagem príncipe Míchkin, ao chegar de trem à São Petesburgo vindo do exterior, vai de encontro à casa do general Ivan Iepántchin. Ao chegar na casa do general, Míchkin, antes de encontra-lo, trava conversa com um criado da casa chamado Alieksiêi. Durante este diálogo, Míchkin comenta que está vindo do exterior para São Petesburgo, situação que produz curiosidade ao criado. Com isso, Alieksiêi questiona Míchkin sobre se o príncipe já teria morada em São Petesburgo antes de viver no exterior, onde o príncipe responde: “Em Petesburgo? Quase nada, só estive de passagem.” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.31). Contudo, no desenrolar do diálogo, Míchkin afirma que, em São Petesburgo, estão falando muito sobre os tribunais. Essas palavras do príncipe instigam o criado a fazer a seguinte questão, tendo em vista o modo como funciona os tribunais no exterior: “E lá, como é, os tribunais são mais justos ou não?” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.31).

O assunto sobre o tribunal abre margem, no diálogo das personagens, sobre o seguinte assunto: a pena de morte na França. É o criado quem puxa este assunto, questionando Míchkin sobre o fato de haver execução na Europa, o que inspira o príncipe a expressar seu ponto de vista sobre essa questão. Míchkin, afirmando o fato de na França a pena de morte ser executada através da guilhotina, faz com que o criado coloque seu ponto de vista sobre este acontecimento, onde diz: “Ainda bem que o sofrimento é pouco

–observou ele- depois que cortam a cabeça.” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.32). É justamente aqui que Míchkin provoca o criado, desarticulando suas palavras e trazendo a possibilidade de reflexão como forma de desconstruir uma opinião geral sobre este assunto. Segue-se a resposta do príncipe:

- Sabe de uma coisa? – secundou o príncipe com ardor. – Essa mesma observação que o senhor fez todo mundo faz, e a máquina, a guilhotina, foi inventada com esse fim. Mas naquela ocasião me ocorreu uma ideia: e se isso foi ainda pior? O senhor acha isso engraçado, isso lhe parece um horror, e no entanto sob um certo tipo de imaginação até um pensamento como esse pode vir a cabeça. Reflita, por exemplo, se há tortura; neste caso há sofrimento e ferimentos, suplício físico e, portanto, tudo isso desvia do sofrimento moral, de tal forma que você só se atormenta com os ferimentos, até a hora da morte. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 33)

Portanto, observa-se como Dostoiévski, através da sua arte polifônica, faz com que cada personagem possua voz autêntica e plena, onde, no diálogo, as palavras sobre certos acontecimentos são tencionadas independente do lugar social que ocupa a personagem. Veja, tomando essa cena de *O Idiota* como exemplo, observa-se que Dostoiévski não cria personagens enquadrados em certas estruturas dominantes, ele os faz transbordar. Não é somente um erudito ou alguém da alta classe que pode expressar seu posicionamento sobre um assunto como a pena de morte e o julgamento, em Dostoiévski, o criado Alieksiêi também o faz. Além disso, Dostoiévski quebra certas barreiras de classe ao construir um diálogo em pé de igualdade entre um criado e um príncipe, expressando que os afetos macropolíticos atingem o coletivo e a sociedade como um todo, tornando visível não apenas o ponto de vista daqueles pertencentes a certos estados hegemônicos, mas também aqueles que se encontram na margem da sociedade.

Pensemos agora sobre a unidade do romance de Dostoiévski. A obra do autor russo, no ponto de vista do estilo, ultrapassa o tom pessoal do autor nos termos como são compreendidos os romances anteriores à Dostoiévski, mais propriamente em relação aos romances de tipo monológico<sup>2</sup>. Em Dostoiévski, as ideias de cada personagem possuem caráter personalista, ou seja, estão em seus próprios acentos pessoais. Cada opinião

---

<sup>2</sup> Em relação ao romance polifônico de Dostoiévski, Bakhtin coloca como contraposição o tipo de romance monológico, onde este possui as seguintes características: a) o Mundo é uno e objetivo à luz da consciência absoluta do autor, b) o romance monológico é a expressão da posição propriamente ideológica do autor, c) as características habituais das personagens juntamente às funções do enredo são de ordem pragmática, o que pressupõe a objetificação dos heróis no plano da palavra uma do autor. Como diz Bakhtin: “A atividade conclusiva do autor no romance monológico manifesta-se particularmente no fato de ele lançar suspeita objetificante sobre todo ponto de vista que não partilhe, coisificando-o em diferentes graus.” (BAKHTIN, 2018, p. 78)

expressada pelas personagens sobre um objeto ou acontecimento são palavras vivas e inseparáveis da voz humana. É como se Dostoiévski desse vida à dizes até então vistos como ideias frias, como opiniões absolutas ditas alheias ao valor humano, canonizadas e encrustadas em certos acentos dominantes.

Nas obras do autor russo, cada ponto de vista é relevante, possui suas marcas e originalidades, são misturas autênticas cozinhadas dentro do caldeirão da própria autoconsciência, é um *quem* o produtor de ideias, elas não estão fora da vida, são imanentes às próprias vivências de cada personagem. É como se cada personagem produzisse, em seu movimento singular, ideias e valores característicos de seu próprio modo de pensar e conceber a realidade.

Os romances de Dostoiévski são inteiramente dialógicos, onde o todo é construído pela interação entre múltiplas consciências, dentre as quais nenhuma se torna objeto definitivo da outra. Este modo de construção, pautado pela forte interação entre consciências diferentes, faz do leitor um participante vivo. Tudo no romance se constrói de forma a levar ao impasse a oposição dialógica entre personagens integrais da narrativa. Como diz Bakhtin:

[...] o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se tornou definitivamente objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetificação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, lírico, cognitivos) mas faz dele um participante. O romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura dialogal a uma terceira consciência monologicamente abrangente como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica. (BAKHTIN, 2018, p.18/19.)

Dito isso, para compreender mais explicitamente o conceito de polifonia cunhado por Bakhtin tendo como objeto de estudo os romances de Dostoiévski, é importante ressaltar algumas características necessárias para o entendimento deste conceito. Primeiramente, Bakhtin ressalta que a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes *plenivalentes* dentro dos limites de uma mesma obra, ou seja, não é o conjunto de todos os romances dostoiévskianos que comporta a noção polifônica, mas ao contrário, cada romance singular de Dostoiévski possui dentro de seus próprios limites a interação constante de vozes plenas de valor. Neste sentido, Bakhtin apresenta como exemplo as

obras de Shakespeare<sup>3</sup>, onde considera que falar de polifonia no autor inglês tem-se como necessário tomar o conjunto de sua obra como um todo, diferente da autêntica polifonia de Dostoiévski, onde no limite de cada obra manifesta-se o sentido polifônico. Para Bakhtin:

Em segundo lugar, se é possível falar de multiplicidade de vozes plenivalentes, pode-se fazê-lo apenas em relação a toda a obra de Shakespeare e não a dramas isolados; em essência, há em cada drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo. (BAKHTIN, 2018, p.38/39.)

Nessa esteira, Bakhtin ressalta o fator principal para o reconhecimento dos romances de Dostoiévski como arte polifônica, a dizer, “O principal na polifonia de Dostoiévski é justamente o fato de ela realizar-se entre diferentes consciências, ou seja, de ser interação e a interdependência entre estas.” (BAKHTIN, 2018, p. 41). Dito de outra maneira, Bakhtin sublinha como noção fundamental que o conceito de polifonia está intimamente ligado com a possibilidade do romance expressar, através do diálogo, a interação entre múltiplas consciências, sem que essas percam sua própria singularidade, trazendo com isso a manifestação da vida como relação entre a diferença e suas diversas perspectivas sobre um acontecimento em porvir. É neste sentido que o romance polifônico é inteiramente dialógico.

Em sequência, olhando especificamente sobre a questão dialógica, Bakhtin coloca a ideia de que as relações dialógicas “[...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.” (BAKHTIN, 2018, p. 47). Neste sentido, Bakhtin concebe a vida como uma relação constante entre vozes dialógicas, “em tudo ouço vozes e relações dialógicas entre elas.” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 409-410; grifo do autor, apud MEDVIÉDEV et al., 2016, p. 100). Compreendendo a manifestação da vida desta forma, Bakhtin percebe ao analisar, avaliar e pensar sobre os romances dostoiévskianos, que o artista russo trabalhou propriamente a vida como essa constante interação dialógica

---

<sup>3</sup> Sobre a questão da polifonia em Shakespeare, Bakhtin, dialogando com Lunatcharsky, afirma que este tem razão ao considerar as obras do autor inglês como contendo alguns elementos ou embriões da polifonia. Contudo, Bakhtin expressa que não se pode falar de uma polifonia plena em Shakespeare por conta dos seguintes pontos: a) pelo fato do drama admitir apenas uma visão de mundo e não modos de percepção variados, b) em Shakespeare só é possível falar em multiplicidade de vozes tomando suas obras como um todo e não as isoladamente, c) as vozes nas obras de Shakespeare não são pontos de vista sobre o mundo no grau em que são em Dostoiévski.

entre vozes, tomando a consciência como fator propriamente dialógico, como diz Bakhtin “[...] para ele, onde começa a consciência começa o diálogo.” (BAKHTIN, 2018, p. 47). Dessa maneira, nos romances de Dostoiévski, todas as relações entre os elementos internos e externos possuem caráter dialógico.

### 2.1. Ideia de mundo de Dostoiévski: ambientação, singularidade, originalidade

Observemos agora sobre como Dostoiévski trabalha de maneira original o modo como representa a ideia através das vozes das personagens. Um dos aspectos relevantes a se destacar no que tange a maneira como Dostoiévski expressa a ideia das personagens em seus romances é o fato do autor russo fazer com que a consciência se materialize de maneira concreta pela voz viva e integral do indivíduo, onde o modo de pensamento singular de cada personagem se envolve na unidade do acontecimento. Neste sentido, ao vincular e incorporar cada consciência autônoma ao acontecimento, “[...] a própria ideia se torna factual e assume o caráter especial de ‘ideia-sentimento’, ‘ideia-força’, que cria a originalidade ímpar da ‘ideia’ no universo artístico de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 8).

Com isso, Dostoiévski, ao tornar a ideia objeto da representação de cada personagem, faz com que a mesma se torne o princípio de visão e de interpretação do mundo de acordo com o modo de pensar singular do indivíduo. Desta maneira, Dostoiévski descola sua própria concepção de mundo da voz das personagens, dando forma e conteúdo a múltiplas maneiras de se observar o mundo e a vida, ou seja, cada herói de Dostoiévski é um autor em potencial.

Portanto, dando continuidade às observações sobre o modo como Dostoiévski trabalha com a relação entre a ideia da personagem, a autoconsciência, o modo de concepção individual da vida circundante e das vozes como expressão do sentido singular de cada herói, Bakhtin diz que cada ideia concebida pelos heróis de Dostoiévski “[...] sugere desde o início uma réplica de um diálogo não concluído.” (BAKHTIN, 2018, p. 36). Ou seja, não existem palavras pensadas e expressas pelas personagens que não ressoe a voz da diferença, de um outro indivíduo singular pleno de valor e autêntico; estas ideias se chocando através do diálogo não permite o fechamento de um pensamento, não o isola e não o torna verdade absoluta e monológica.

Neste sentido, as personagens de Dostoiévski estão em constante movimento em relação ao seu modo de pensar, constantemente questionando suas ideias com base no dizer do outro, pensando sobre como se colocar frente ao outro em um diálogo futuro e

sentindo, durante o acontecimento, o valor da palavra alheia. É como se a diferença penetrasse em cada lacuna deixada em aberto durante os pensamentos em movimento de cada herói. Um exemplo marcante a este respeito pode ser observado em uma das primeiras cenas de *Crime e Castigo*.

Ao entrar em uma taberna, o estudante Raskólnikov observa, em uma mesa não tão distante, a pessoa de Marmieládov que lhe provoca um certo interesse, como diz o narrador: “Há certos encontros com pessoas de quem nada sabemos, por quem começamos a nos interessar à primeira vista [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 18). Este primeiro contato com Marmieládov produziria em Raskólnikov uma forte impressão, fazendo com que o estudante chegasse a atribuir a este encontro um certo pressentimento no futuro. Passando um tempo, Marmieládov se direciona à Raskólnikov no intuito de travar um diálogo com o estudante da seguinte maneira: “Será que me permite, caro senhor meu, dirigir-lhe a palavra para iniciarmos uma conversa das boas?” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 19).

Durante a conversa, Marmieládov, um ex-funcionário público de baixa condição social, toma a palavra em tom de confissão. No diálogo, é Marmieládov quem mais fala no sentido quantitativo, pois possui o desejo de se confessar para alguém diferente das pessoas que estavam habitualmente na taberna e já sabiam de sua história. São as seguintes palavras ditas por Marmieládov para Raskólnikov:

Meu jovem- continuou, reerguendo-se -, leio em seu rosto uma espécie qualquer de dor. Logo que o senhor entrou eu a li, e foi por isso que lhe dirigi imediatamente a palavra. Porque, ao informa-lo da história da minha vida, não estava querendo me expor a desonra por parte desses parasitas, que aliás já sabem de tudo, mas procurava uma pessoa sensível e culta. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 22-23)

Com isso, Marmieládov conta a história de sua vida, passando por temas que não cabem somente ao sentido pessoal e familiar da personagem, mas que também abarcam problemáticas sociais, do coletivo, como o problema do capital, da prostituição, do sentimento de compaixão, da questão sobre o alcoolismo, além de outros conceitos desenvolvidos por Marmieládov que ressoarão posteriormente em vários diálogos proferidos por outras personagens.

No decorrer do diálogo, Marmieládov profere alguns ditos que serão ecoados futuramente nos pensamentos de Raskólnikov, o que mostra explicitamente a ideia de

Bakhtin sobre sempre ressoar a voz do outro no pensamento singular das personagens. Algumas dessas palavras serão colocadas por Raskólnikov na cena seguinte, após o estudante ler uma carta recebida de sua mãe.

Depois de ler a carta, Raskólnikov tenciona seu conteúdo e a forma com que sua mãe abordou um acontecimento, a dizer, o pedido de casamento da personagem Lújin para Dúnia, irmã de Raskólnikov. Segue-se uma parte da carta: “Fica sabendo, querido Ródia, que um pretendente pediu a mão de Dúnia e que ela já até aceitou, o que levo ao teu conhecimento com maior pressa.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 42). Nesse sentido, Raskólnikov toma esse casamento como uma espécie de favor feito por Lújin, com o intuito de tirar toda a família da miséria, pois nas palavras da mãe: “Ele é um homem confiável e abastado, tem dois empregos e já possui seu capital” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 42).

É justamente aqui que as palavras de Marmieládov ressoarão nos pensamentos de Raskólnikov. Ao expressar sua história de vida, Marmieládov conta brevemente o acontecimento do seu casamento com Catierina Ivánovna, dizendo que a propôs em matrimônio por ela estar em um estado de miséria após a perda do marido, como diz Marmieládov: “Ficou sem ele e com três criancinhas em um distrito longínquo e cruel, onde eu também me encontrava na ocasião, e ficou em um estado de miséria tão desesperado que eu não estou em condição sequer de descrevê-lo [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 23).

Além de Catierina já ter três filhos, Marmieládov também já tinha uma filha de quatorze anos chamada Sônia. Após o casamento, a família vai para São Petesburgo, onde Marmieládov exerce o cargo público. Pela farra e pela bebedeira, o funcionário perde o emprego e deixa a família novamente na miséria. A saída sugerida por Catierina, para conseguir dinheiro com o intuito de alimentar os filhos, foi a prostituição de Sônia. Na fala de Marmieládov, ao contar sua história, expressa-se também a voz da diferença, como vemos nesse caso sobre Sônia, onde o ex-funcionário público, ao designar o tratamento dado por Catierina em relação à filha, expressa justamente as palavras da esposa e também as de Sônia. Assim diz Marmieládov:

Catierina Ivánovna anda pelo quarto se contorcendo, e manchas vermelhas lhe aparecem nas faces, o que sempre acontece com esse tipo de doença: “Vives aqui em casa parasitando, diz ela, comendo e bebendo, no quente”, só que comendo e bebendo o quê, quando as crianças ficam três dias sem ver uma casca de pão!? Na ocasião eu estava deitado... bem, nada de mais nisso! deitado bêbado, e ouvi minha Sônia (ela é submissa, tem uma vozinha tão dócil... é lourinha, o

rostinho sempre pálido, magrinho) dizer: “Catierina Ivánovna, será possível que tenha de fazer isso?”. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 24)

Dessa forma, há dois pontos que fazem Raskólnikov relacionar as palavras de Marmieládov com a situação de sua vida e de sua família, mais propriamente, sobre o casamento da irmã. Os dois pontos são os seguintes: Raskólnikov tenciona a situação da miséria de Catierina com a proposta de casamento de Marmieládov e a proposta de casamento de Lújin por sua irmã Dúnia. Nessa esteira, Raskólnikov diz o seguinte em um diálogo com Lújin:

E é verdade que o senhor – tornou a interromper de súbito Raskólnikov com a voz trêmula de raiva, da qual transparecia certa alegria de ofender –, é verdade que o senhor disse à sua noiva... no exato momento em que recebeu dela o aceite, que estava mais feliz porque... ela é miserável... porque é mais vantajoso tirar a esposa da miséria para depois reinar sobre ela... e lançar-lhe na cara que o senhor a cumula de benefícios?... (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 159)

O segundo ponto é o fato de Raskólnikov relacionar o casamento de sua irmã de maneira semelhante à atitude de Sônia em tirar a família da miséria através da prostituição. Após a leitura da carta, Raskólnikov expressa as seguintes palavras:

...E que coisa é essa que ela me escreve: ‘Ama Dúnia, Ródia, que ela te ama mais do que a si mesma’; não será o remorso que está atormentando a ela própria no fundo do coração, porque ela aceitou sacrificar a filha ao filho? ‘Tu és nossa esperança, tu és o nosso tudo!’ Oh, mamãe!...” A raiva fervia nele cada vez mais e mais forte, e se agora o senhor Lújin se encontrasse com ele, parece, ele o mataria! (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 49)

Portanto, nesse sentido, segue-se o seguinte pensamento ao tomarmos o conceito de polifonia de Bakhtin e relacionarmos com as cenas descritas acima. O encontro com Marmieládov, no início da obra, causa uma forte impressão em Raskólnikov, ou seja, as palavras do ex funcionário público sobre sua vida, palavras estas, que não possuem cunho de uma estrita confissão pessoal, mas que, ao contrário, expressa fortemente problemáticas sociais e coletivas, produz em Raskólnikov afetos tão marcantes que o fazem relacionar sua própria condição e de sua família com a condição de Marmieládov e de sua família.

Assim, se mostra notável como a palavra da diferença possui força nos pensamentos singulares das personagens, onde os acontecimentos se entrelaçam,

expressando, em grande medida, problemáticas macropolíticas. Dessa maneira, os romances de Dostoiévski não se reduzem a problemas particulares e familiares, mas o contrário, estas problemáticas se relacionam constantemente no seio social coletivo.

## 2.2. A imagem artística da individualidade do outro

Um fator relevante a se destacar, no que tange a análise de Bakhtin sobre as obras de Dostoiévski, é a maneira como o artista russo concebe e constrói a imagem da individualidade do outro como singularidade independente. Dito em outras palavras, Dostoiévski, como artista, constitui e cria de maneira original a imagem da personagem sempre como um outro singular, proporcionando a total liberdade da personagem expressar a diferença, principalmente no que diz respeito à liberdade em relação à palavra definitiva e objetificada do autor sobre a personagem. Como diz Bakhtin:

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes) mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostra-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torna-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. (BAKHTIN, 2018, p. 12)

Neste sentido, as vozes das personagens não se fundem com a voz do autor, pelo contrário, possuem independência e autonomia frente à palavra decisiva do artista sobre o modo de agir e de pensar da personagem. Outra questão a se destacar é o fato de Dostoiévski não reduzir seus personagens à uma realidade psíquica objetificada, ou seja, o artista Dostoiévski não define o caráter das personagens no ponto de vista objetivo da verdade, como a necessidade da negação da diferença para afirmar a verdade de algum fator psíquico que conclui a personalidade da personagem. Dito de outra maneira, Dostoiévski não busca negar a diferença para com isso estabelecer alguma verdade conclusiva e geral em relação ao que deve ser o comportamento correto, Dostoiévski aboli o *tu debes*.

Dessa forma, Dostoiévski destaca a constante interação de vozes com outras consciências singulares que vão se relacionando, se modificando e se compondo de acordo com os acontecimentos e vivências transcorridos durante o romance. Dito isso, a constituição dos romances de Dostoiévski possui um plano, um solo propício que faz germinar a imagem artística da individualidade do outro, possibilitando a expressão da

liberdade e da independência das personagens em relação ao autor na própria estrutura do romance. Como diz Bakhtin:

A impressionante independência interior das personagens dostoiévskianas, corretamente observada por Askóldov, foi alcançada através de meios artísticos determinados. Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essas independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo. (BAKHTIN, 2018, p. 12)

Nesse sentido, as personagens de Dostoiévski não podem “escapar” deste plano, deste solo, estão “presas” justamente naquilo que as faz livre: o plano do artista Dostoiévski em fazer as consciências singulares e múltiplas interagirem com seus diversos pontos de vista sobre determinado objeto, sobre determinados acontecimentos. Portanto, Dostoiévski faz com que vários pensamentos diferentes se choquem, produzindo, desta maneira, diversas concepções sobre problemáticas ditas já resolvidas, definidas e concluídas.

#### 2.2.1. Multiplicidade de planos da realidade nas obras de Dostoiévski e o capitalismo

Pensando propriamente sobre os diversos planos da realidade que compõem os romances de Dostoiévski, Bakhtin, dialogando com a ideia de Engelgardt<sup>4</sup>, nos apresenta o seguinte pensamento sobre a multiplicidade de planos, expressos nas obras de Dostoiévski: “O princípio da orientação puramente artística do herói no ambiente é constituído por essa ou aquela forma de *atitude ideológica em face do mundo*” (BAKHTIN, 2018, p. 25).

Nesse sentido, os heróis presentes nos romances dostoiévskianos possuem uma visão de mundo de acordo com seu próprio modo de pensar, sua perspectiva ou ideologia.

---

<sup>4</sup> Nesse sentido, Bakhtin discorda de Engelgardt no seguinte ponto: Engelgardt considera que as ideias são as heroínas nos romances de Dostoiévski, como se os mundos das personagens fossem organizados por certas ideias que o dominam. Em relação à isso, Bakhtin não deixa de considerar a grande importância e o papel relevante que a ideia possui nos romances dostoiévskianos, porém, diferente de Engelgardt, Bakhtin nos diz que o herói de Dostoiévski é o próprio homem, ou seja, é o indivíduo que produz e expressa a ideia como ponto de vista singular sobre o mundo e não a ideia que se introjeta no homem fazendo com que este contraia certas visões da realidade. Portanto, é importante destacar como Bakhtin, ao interpretar as obras de Dostoiévski, retira o caráter impessoal da ideia trazendo-a diretamente para o indivíduo como produtor do próprio pensamento, não apenas de maneira isolada, mas sempre através do diálogo com o outro, com a diferença.

Esse fator é extremamente marcante nos romances, mais uma situação que traz a sensação das diversidades expressas, onde cada personagem sente o real a sua maneira. Portanto, o aspecto dominante na representação da realidade circundante, apresentada por Dostoiévski é: “[...] o ponto de vista sob o qual o herói contempla esse mundo” (BAKHTIN, 2018, p. 25). A cada herói singular, o mundo e a vida se apresentam em um aspecto diferente, segundo o qual constrói-se sua imagem e sua voz como expressão na exterioridade.

Dito isso, Dostoiévski, ao trabalhar com a multiplicidade de planos e de pontos de vista diversos, fez com que as contrariedades fossem capazes de serem percebidas não no espírito abstrato em busca do absoluto, mas em um universo social material, concreto. O universo social apresentado por Dostoiévski através da diversidade de planos, não são etapas nem momentos de transição em vista de uma conquista definitiva frente, por exemplo, à uma disputa para saber qual seria a ideia “verdadeira” de um conceito, de uma religião, de um pensamento político específico, etc. São pontos singulares, onde as relações contraditórias entre as diversas consciências não são um caminho traçado para o ascendente ou descendente do indivíduo, mas uma expressão latente do estado da sociedade como relação das diferenças. Segundo Bakhtin:

Em realidade, porém, o romancista encontrou a multiplicidade de planos e a contrariedade e foi capaz de percebê-los não no espírito mas em um universo social objetivo. Neste universo social os planos não são etapas mas estâncias, e as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo mas um estado da sociedade. A multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época. (BAKHTIN, 2018, p. 30)

Portanto, a multiplicidade de planos e o aspecto contraditório da realidade social de sua época, foi um dos motivos que tornaram possível a criação do romance polifônico por Dostoiévski, pois o mesmo foi participante ativo dessa contrariedade e multiplicidade de planos do seu tempo. Nesse sentido, um aspecto relevante a se destacar é como o capitalismo, pensado como terreno, como plano macropolítico, proporcionou a realização do romance polifônico, como diz Bakhtin: “[...] o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista” (BAKHTIN, 2018, p. 21).

Tratando sobre o capitalismo russo na época de Dostoiévski, Bakhtin explana que o modelo capitalista aplicado e vivenciado na Rússia “[...] avançara quase de maneira desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não

afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo” (BAKHTIN, 2018, p. 21).

Dito de outra maneira, contrapondo ao desenvolvimento capitalista no Ocidente no que diz respeito ao desenvolvimento dos aspectos singulares das pessoas, Bakhtin ressalta que na Rússia a diversidade de pontos de vista sobre a vida, tanto dos indivíduos quanto dos grupos sociais, não perdeu sua força como no Ocidente, pelo contrário, a sociedade e os indivíduos russos manifestavam de maneira marcante seus pontos de vista singulares e diversos.

Dessa forma, na Rússia do século XIX, a vida social contraditória em processo e desenvolvimento não cabia nos limites de uma consciência monológica fechada e contemplativa, mas manifestava-se justamente no conflito de diversas consciências singulares, com suas individualidades de mundos que “[...] haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si” (BAKHTIN, 2018, p. 21).

Dito isso, é relevante aqui apresentar algumas considerações históricas sobre o capitalismo na Rússia do século XIX, como forma de contextualizar, inserir e complementar algumas informações já colocadas por Bakhtin a respeito deste tema. Para isso, o livro *Os Russos* de Angelo Segrillo contém alguns apontamentos interessantes sobre este momento histórico, assim como sobre a literatura russa do século XIX, tendo Dostoiévski como um de seus personagens relevantes. Portanto, é justamente no século XIX que a literatura russa passa a atingir o mundo como um todo, transbordando suas potencialidades para além de seu território através das obras de escritores como Dostoiévski, Tolstói, Turguiêniev, entre outros, que “[...] discutiam as grandes questões universais e ao mesmo tempo que refletiam os processos sociais de transformações pelas quais passava o país” (SEGRILLO, 2010, p. 65).

Dessa maneira, as obras de arte desses pensadores surgem no rastro da abolição da servidão ocorrida em 1861, proclamada pelo czar Alexandre II. Este fato possui grande força no que tange a abertura da Rússia para o capitalismo, onde “Lenin, em seu famoso livro *O desenvolvimento do capitalismo na Rússia*, afirmou que, como a servidão era um dos esteios principais do feudalismo, a abolição de 1861 foi uma condição fundamental para que o país entrasse na era do capitalismo moderno assalariado” (SEGRILLO, 2010, p. 199).

Após a abolição da servidão, situação fortemente combatida por diversos pensadores russos, inclusive por Dostoiévski, ocorre o desenvolvimento inicial do capitalismo russo, juntamente à expansão de diversos movimentos coletivos, a exemplo

dos populistas, dos socialistas, entre outros, “[...] que colocariam em xeque os modelos de desenvolvimento adotados até então” (SEGRILLO, 2010, p. 65-66). Essas mudanças sociais e políticas ocorridas na Rússia fizeram com que a sociedade vivenciasse diversos dilemas existências, como diz Segrillo: “Em meio a tais transformações, as diversas camadas da população russa, de camponeses a nobres, viviam dilemas de escolhas e dilacerações existenciais de grande magnitude. E essas angústias, esperanças e medos eram refletidos nas obras dos romancistas e poetas russos” (SEGRILLO, 2010, p. 66).

Portanto, podemos observar que o romance polifônico expressado pela obra de arte dostoiévskiana possui características que envolvem seu próprio momento histórico. Contudo, isso não quer dizer que os romances de Dostoiévski se reduzem a apresentar apenas as questões vivenciadas pela sociedade russa do século XIX. Pelo contrário, seus escritos são atemporais, vão além de uma descrição objetiva da realidade vivenciada por Dostoiévski. Ademais, o que interessa na colocação deste contexto histórico é justamente apresentar que o romance polifônico não surge do nada, como se fosse uma inspiração alheia aos acontecimentos vivenciados por Dostoiévski, mas que também não se limitam à uma descrição objetiva dos fatos históricos. As obras de Dostoiévski possuem inúmeras potencialidades de pensamento, como observamos através do modo de agir singular das personagens. O capitalismo, e suas contradições vivenciadas na Rússia do século XIX, é como se fosse um solo propício para a criação do romance polifônico, pois as reflexões sobre o modelo político czarista juntamente às transformações sociais e coletivas proporcionaram a abertura para diferentes modos de pensamento.

Desse modo, o romance polifônico, criado por Dostoiévski, não é uma construção que advém do nada, como se o autor tivesse pensado algo completamente alheio ao seu tempo, mas, ao contrário, são também os aspectos externos, materiais, possibilitados pelo capitalismo emergente na Rússia de seu tempo, que foi solo fecundo para a expressão da multiplicidade de vozes e consciências plenas em seus romances.

Dito isso, com a criação do romance polifônico, Dostoiévski apresenta, através da linguagem artística, o “espírito do capitalismo” vivenciado na Rússia de seu tempo, com suas contradições, seus choques de mundos singulares e do afrouxamento de ideologias dominantes, como, por exemplo, a da autoridade suprema do Czar. Assim, Dostoiévski, observando as peculiaridades de seu tempo, sua diversidade e multiplicidade “[...] adota a multiplanaridade e o caráter contraditório como momento essencial da própria construção e da própria ideia artística” (BAKHTIN, 2018, p. 21).

## 2.2.2. Sobre a realidade e o acontecimento nas obras de Dostoiévski

Em sequência, continuando o enfoque sobre a questão da realidade nas construções artísticas de Dostoiévski, um ponto importante a se colocar é o modo como Dostoiévski expressa o sentido da realidade em seus romances. Em suas obras, Dostoiévski trabalha com a realidade como se estivesse retirando suas partes, são momentos, pontos singulares de cada personagem.

Contudo, essas partes da realidade retiradas por Dostoiévski não se combinam em uma unidade, como se esta combinação específica da realidade determinasse uma ideia conclusiva, ou por assim dizer, um sentido do que seria a verdadeira realidade tanto do exterior como do interior do indivíduo em geral. Pelo contrário, cada fragmento da realidade compõe o horizonte integral de pensamento singular de cada personagem, ou seja, Dostoiévski nos mostra como cada personagem concebe a realidade de maneira singular, como diz Bakhtin:

Efetivamente, rompe-se a unidade monológica do mundo no romance de Dostoiévski mas os fragmentos arrancados da realidade não se combinam, absolutamente, na unidade do romance: esses fragmentos satisfazem ao horizonte integral desse ou daquele herói, são assimilados no plano dessa ou daquela consciência. Se esses fragmentos da realidade, desprovidos de conexões pragmáticas, se combinassem imediatamente como consonantes lírico-emocionais ou simbólicas na unidade do horizonte monológico, teríamos diante de nós um mundo de um romântico, de Hoffman, por exemplo, mas não o de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2018, p. 22)

Desta maneira, relacionando ao modo como Dostoiévski compõe o sentido da realidade, tem-se a presença do acontecimento como fator relevante no que diz respeito à maneira como cada personagem se apresenta em um aspecto singular, de forma independente e plena nos choques dialógicos espalhados nos romances. A esse respeito, Bakhtin expressa as seguintes palavras em contraposição ao pensamento de Komárovitch<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Segundo Bakhtin, Komárovitch interpreta as obras de Dostoiévski em termos monológicos, pois reduz a unidade do universo dostoiévskiano apenas à unidade individual volitiva-emocional enfatizada por uma personagem. É como se em *Crime e Castigo*, por exemplo, todas as personagens e acontecimentos girassem em torno das emoções de Raskólnikov. Komárovitch, ao considerar a obra de Dostoiévski dessa maneira, faz com que o conceito de polifonia perca seu sentido, pois todas as ações no romance se afunilariam em torno de um personagem central, abafando as outras vontades individuais contidas no romance. Contudo, é relevante destacar que Komárovitch coloca um pensamento crucial em relação a possibilidade de tomar as obras de Dostoiévski como polifônica, a dizer, a introdução da analogia da polifonia com a combinação contrapontísticas das vozes de fuga.

Achamos que o erro fundamental de Komárovitch está na procura de uma combinação direta entre os elementos da realidade ou entre séries: séries particulares do enredo, já que se trata da combinação de consciências autênticas com seus mundos. Por isso, ao invés de uma unidade do acontecimento do qual participam vários integrantes, investidos de plenos direitos, obtém-se uma unidade vazia do ato volitivo individual. A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2018, p. 23)

Ou seja, o acontecimento é o ponto chave, o “comum” entre as singularidades, o fato, o ato, o nó. É sobre o acontecimento vivenciado em “comum” entre as personagens que a singularidade se manifesta, onde os pontos de vista se chocam em relação às diversas perspectivas sobre dado acontecimento. Vejamos alguns exemplos de acontecimentos nas obras de Dostoiévski: Em *O Idiota* a decisão do julgamento, a pena de morte, o suicídio, o limiar entre a vida e a morte. Estes acontecimentos em *O idiota*, provocam diversos choques dialógicos sobre o sentido, o conceito, a ideia do que seria o julgamento. O cadafalso atormenta os pensamentos do príncipe Míchkin, o modo como o Ocidente concebe a ideia do criminoso povoa os pensamentos de Míchkin. Logo no início do romance, como foi dito anteriormente, o príncipe apresenta seu ponto de vista sobre esses acontecimentos em diálogo com o criado da casa do general.

Outro exemplo, em *Crime e Castigo* aparece alguns acontecimentos: a análise psicológica do criminoso, a noção de culpa da religião cristã, a prisão, a reclusão, a absolvição. Em torno desses acontecimentos, diversos pontos de vista são tencionados durante o romance, a dizer, a ideia de Raskólnikov sobre existirem indivíduos ordinários e extraordinários, o modo de pensar racional de Razumíkhin, o fervor cristão da prostituta Sônia, a análise psicológica de Porfiri sobre o crime de Raskólnikov, entre outros.

Em o *Adolescente*, alguns acontecimentos: o problema da acumulação do capital, a construção familiar, a paternidade e a maternidade, o desejo de se tornar milionário, o casamento. Mais alguns acontecimentos em *Os Demônios*: o nihilismo, a organização de grupos sociais radicais, a influência do Ocidente perante a Rússia, a indiferença, a morte de Deus.

### 2.2.3. Sobre a ideia como matéria e objeto de representação: a caracterização do romance de Dostoiévski como romance sobre ideias e sua multiplicidade de planos

Observemos agora como Bakhtin, juntamente da análise de Engelgardt, expressa como Dostoiévski cria seus romances sobre ideias e como estas se tornam o dominante artístico da representação do herói, ou seja, o conjunto das forças relacionadas às ideias pensadas na autoconsciência de cada personagem se torna o ponto de partida em relação à concepção singular da existência de cada herói. Em Dostoiévski, cada personagem é reconhecida pela ideia viva em sua consciência, é como se a ideia tivesse um papel central no que diz respeito ao modo como as personagens pensam e agem no mundo, tanto no seu modo de pensar singular quanto nos acontecimentos coletivos transcorridos nos romances. Segundo Engelgardt: “Dostoiévski representa a vida da ideia na consciência individual e na social, pois a considera fator determinante da sociedade intelectual” (p. 90, apud BAKHTIN, 2018, p. 24).

Neste sentido, apesar das ideias nos romances dostoiévskianos serem representadas por este ou aquele herói singular e pleno de valor, elas não se desligam das problemáticas que circundam a consciência social e os questionamentos da época, como, por exemplo, a problemática da influência do Ocidente sobre a Rússia, a germinação do capitalismo, os questionamentos sobre a absolvição da escravidão camponesa, as atitudes do Czar perante o povo, a luta de classes, as disputas jornalísticas entre intelectuais (das quais o próprio Dostoiévski fazia parte), a constituição de São Petesburgo por Pedro o Grande, entre outros. Portanto, tomando a ideia enquanto objeto de representação no que diz respeito ao ponto de vista que a personagem pensa e enxerga a realidade, Bakhtin diz: “Como objeto de representação e dominante na construção das imagens dos heróis, a ideia leva à desintegração do mundo do romance em mundo dos heróis, mundo esses organizados e formulados pelas ideias que os dominam.” (BAKHTIN, 2018, p 25).

É neste sentido que podemos pensar sobre a multiplicidade de planos que compõem os romances dostoiévskianos, pois nas obras do artista russo aparece não uma descrição objetiva do mundo exterior, como se este tivesse um único sentido dominante da realidade, onde todos os heróis observariam as mesmas características exteriores e sentiriam os dados da mesma maneira, nos mesmos campos de visão. Pelo contrário, em Dostoiévski é justamente o ponto de vista da diferença o toque decisivo do autor. Engelgardt nos diz:

Em Dostoiévski não se pode encontrar a chamada descrição objetiva do mundo exterior; em termos rigorosos, no romance dostoiévskiano não

há modo de vida, não há vida urbana ou rural nem natureza mas há ora o meio, ora o solo, ora a terra, dependendo do plano em que tudo é contemplado pelas personagens. Graças a isso surge aquela multiplicidade de planos da realidade na obra de arte que, nos continuadores de Dostoiévski, leva amiúde uma singular desintegração do ser, de sorte que a ação do romance se desenrola simultânea ou sucessivamente em campos ontológicos inteiramente diversos. (p. 93, apud BAKHTIN, 2018, p. 25-26)

Nas palavras de Engelgardt, não há um único plano determinante em relação ao todo do romance dostoiévskiano, ele não se passa na objetividade somente da vida urbana, da vida rural ou da peregrinação na natureza, mas esses modos de visão do plano se entrelaçam no acontecimento de acordo como cada personagem concebe a realidade, por exemplo, em o *Adolescente* o peregrino Makar pensa o mundo ao seu redor tendo como ponto de partida a peregrinação na natureza. Choca-se com Makar o ponto de vista urbano de Arkádi, que busca alavancar na sociedade através do capital.

Desta forma, nos romances de Dostoiévski, surgem uma multiplicidade de planos da realidade que se chocam através do diálogo, expressando o valor da diferença e desintegrando a visão de mundo absoluta, como se todos tivessem que seguir uma única visão determinante sobre o modo de agir no mundo e em sociedade. As personagens de Dostoiévski possuem autonomia a este respeito, agem e atuam de acordo com seu modo de pensar, confrontando e convivendo com a palavra da diferença.

Outro ponto importante a sublinhar diz respeito ao lugar e à importação que a ideia, enquanto objeto de representação dos pensamentos singulares das personagens, ocupam nos romances de Dostoiévski. Apesar de alguns pesquisadores de Dostoiévski, a exemplo de Engelgardt, destacarem a ideia como a heroína das obras dostoiévskianas, Bakhtin retira o aspecto heroico da ideia e passa a considerá-la com outra função. Segundo Bakhtin:

Achamos que Engelgardt cometeu seu principal erro no início do caminho ao definir o “romance ideológico” de Dostoiévski. A ideia enquanto objeto de representação ocupa posição imensa na obra dostoiévskiana, porém não é ela a heroína de seus romances. Seu herói é o homem, e o romancista, em suma, não representava a ideia no homem mas, segundo suas próprias palavras, “o homem no homem”. A ideia propriamente dita era para ele a pedra de toque para experimentar o homem no homem ou uma forma de localizá-lo ou, por último – e isto é o principal – “médium”, o meio no qual a consciência humana desabrocha em sua essência mais profunda. Engelgardt subestima o profundo personalismo de Dostoiévski. Este desconhece, não contempla nem representa a “ideia em si” no sentido platônico ou o “ser ideal” no sentido fenomenológico. Para Dostoiévski não há ideias,

pensamentos e teses que não sejam de ninguém, que existam “em si”. A própria “verdade em si” ele concebe no espírito da ideologia cristã, como encarnação em Cristo, isto é, concebe-a como sendo um indivíduo que contrai relação de reciprocidade com outros indivíduos. (BAKHTIN, 2018, p. 35-36)

Portanto, seguindo esta linha de raciocínio, Bakhtin mostra que, nos escritos dostoiévskianos, não existe a contemplação e a representação da “ideia em si” no sentido dado por Platão ou o “ser ideal” no sentido fenomenológico. Desta forma, as ideias representadas por Dostoiévski não possuem sentido caso sejam retirados seus valores de concepção pelo próprio ser humano, não existem ideias fora da vida imanente, elas não são absolutas, verdadeiras e imutáveis como se pudessem ser aplicáveis de maneira geral e unívoca para todo indivíduo e para toda cultura singular<sup>6</sup>. Este é mais um dos aspectos relevantes no que diz respeito ao modo como Dostoiévski conseguiu construir, através de sua arte, a expressão das personagens como pessoas distintas em seu modo de viver e de pensar.

A concepção da consciência por Dostoiévski é sempre a expressão da consciência singular, da diferença, por isso não há sentido em representar alguma “ideia em si” ou o “ser ideal”. Em Dostoiévski, as personagens estão em constante desintegração em um mundo por vir, a ideia não se estagna em seus romances, pelo contrário, se choca e se transforma a cada contato dialógico com o outro.

Com isso, observa-se que todo pensamento desenvolvido pelas personagens de Dostoiévski são completamente permeados pela palavra da diferença, dos outros indivíduos que travaram relação e contato dialógico. Não existe ideia no mundo de Dostoiévski que não seja provocada dialogicamente pela palavra da diferença; mesmo nos pensamentos em solidão das personagens, as vozes dos outros ecoam em seu pensamento, podendo até mesmo travar relação por vezes não ocorridas na realidade.

---

<sup>6</sup> Em relação à concepção de cultura por Bakhtin, é interessante destacar o pensamento do autor colocado em seu artigo intitulado *A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir)*, encontrado na obra *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Discorrendo sobre a literatura e sua relação com a cultura, Bakhtin expressa que “A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. (Bakhtin, 2017, p. 18-19). Este pensamento de Bakhtin sobre a cultura destaca justamente a visão de que não existe uma ideia fechada, unilateral e verdadeira sobre uma dada cultura específica. A partir do momento que uma cultura é interpretada por outra cultura diversa, em uma espécie de diálogo, seu sentido se modifica e se enriquece, como diz Bakhtin: “Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente.” (Bakhtin, 2017, p. 19)

#### 2.2.4. Representação da ideia do outro nas obras de Dostoiévski

Pensando propriamente sobre a maneira como Dostoiévski representa a ideia do outro em sua obra, Bakhtin diz que o artista russo sabia “representar precisamente a ideia do outro, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirma-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada” (BAKHTIN, 2018, p. 94-95). Nesse sentido, observa-se como Dostoiévski mantém um certo grau de distanciamento em relação aos pensamentos das personagens, apesar de ser ele quem cria suas obras e os indivíduos que as compõem. Isso se dá pelo seguinte motivo: por Dostoiévski criar suas obras no estilo artístico polifônico, a ideologia do próprio autor não se coloca como fator dominante, mas o contrário, são as próprias personagens que possuem e desenvolvem suas próprias ideias de acordo com a tensão dialógica transcorrida durante a obra.

É claro que é o próprio Dostoiévski como artista quem coloca certos dizeres como falas singulares das personagens e as dispõem em conflito dialógico. Contudo, a questão principal é que esses dizeres não são propriamente a defesa ideológica do autor sobre algum tipo de pensamento. Dostoiévski não nega nem afirma teorias através da boca dos heróis, mas as colocam em conflito dialógico em constante devir. Não ocorrem momentos nas obras de Dostoiévski onde uma teoria se apresenta como uma solução completa ou uma saída correta sobre dados problemas, apesar de alguns heróis buscarem diversas vezes essas “saídas”. Tudo ocorre sempre no limiar, no entre, e as ideias são constantemente agidas no contato com a palavra da diferença. É dessa forma que podemos pensar como Dostoiévski trabalha a ideia como objeto de representação artística, tomando distância dos heróis e possibilitando o choque dialógico de ideias autênticas, fazendo com que cada personagem busque constantemente desenvolver suas ideias através de um pensamento singular. Como diz Bakhtin: Nos anos de 1846-1847 Dostoiévski já esboça esta noção da ideia como objeto de representação artística, tendo em vista a imagem de Ordinov, herói de *A Senhoria*, onde aparece as seguintes palavras sobre a personagem: “Talvez se realizasse nele uma ideia integral, original, autêntica. Talvez seu destino fosse o de ser um artista da ciência” (BAKHTIN, 2018, p. 95).

Nesse sentido, existem duas condições que determinam em Dostoiévski a possibilidade de representar a ideia de forma artística: I) a de que a imagem da ideia é inseparável da imagem do homem, seu portador; II) a profunda compreensão que Dostoiévski possui sobre a natureza dialógica do pensamento humano e da natureza

dialógica da ideia.

Sobre a primeira condição, Bakhtin afirma que “É indispensável salientar mais uma vez que o herói de Dostoiévski é o homem de ideias” (BAKHTIN, 2018, p. 95). Devido a este motivo, as personagens de Dostoiévski não são definidas de maneira absoluta por um caráter ou por um tipo psicológico fixado exteriormente por alguém ou por alguma instância social e política. Não ocorrem caracterizações objetivamente conclusivas sobre a personalidade da personagem através da igualação a certos tipos de caracteres objetivados. Sobre isso, Bakhtin coloca o exemplo de que:

Seria absurda a própria tentativa de combinar, por exemplo, a ideia de Raskólnikov, a qual entendemos e sentimos (segundo Dostoiévski, a ideia não deve ser apenas entendida, mas “sentida” também), com o seu caráter acabado ou com a sua tipicidade social enquanto *raznotchinets* dos anos sessenta. A ideia de Raskólnikov perderia imediatamente a significação imediata como ideia plenivalente e sairia da polêmica em que vive em constante interação dialógica com outras ideias plenivalentes como as ideias de Sônia, Porfiri, Svidrigáilov e outros. O único que pode ser portador da ideia plenivalente é o “homem no homem”, com sua livre falta de acabamento e solução [...] (BAKHTIN, 2018, p. 95-96).

Portanto, apesar da personagem possuir algumas semelhanças em relação à um certo tipo de caráter, a exemplo de Raskólnikov, ela não se define absolutamente pelo conceito de *raznotchinets*. Não quer dizer que Raskólnikov não possua algumas características desse tipo social, mas a questão principal é que Raskólnikov é, antes de tudo, humano, e este é sempre inacabado e possuidor de ideias singulares, apesar das tentativas de enquadramento e homogeneização dos indivíduos por certas instâncias estabelecidas socialmente. Portanto, as personagens estão sempre se modificando, contraindo relações com a diferença e fazendo com que as definições objetivas sobre si mesmo se desestabilizem através da autenticidade dos pensamentos singulares dos heróis.

Com isso, Bakhtin coloca o pensamento de que as personagens de Dostoiévski possuem um núcleo interno inacabado em sua personalidade. Este núcleo inacabado proporciona o não fechamento da personagem em algo definido de maneira objetiva, fazendo com que se abra constantemente uma nova possibilidade de mudança em relação ao modo de pensar das personagens dostoiévskianas, onde “[...] só o inacabado e inexaurível ‘homem no homem’ poderia ser homem de ideia, cuja imagem se combinaria com a imagem da ideia plenivalente” (BAKHTIN, 2018, p. 96). Além disso, esta

estratégia artística utilizada por Dostoiévski também possibilita a não conclusão da personagem pelo próprio autor, fazendo com que a plenivalência do herói como indivíduo autêntico seja ressaltada. Nesse sentido, a condição dialógica nas obras de Dostoiévski fazem com que as personagens apelem justamente para esse núcleo inacabado da personalidade, como diz Bakhtin sobre a obra *Crime e Castigo*: “É precisamente para o núcleo interno inacabado da personalidade de Raskólnikov que Sônia, Porfiri e outros apelam dialogicamente” (BAKHTIN, 2018, p. 96).

Agora, vejamos a segunda condição que determina em Dostoiévski a possibilidade de representar a ideia de forma artística. A segunda condição é a de que Dostoiévski possui uma profunda compreensão da natureza dialógica do pensamento humano, e também da natureza dialógica da ideia. É também nesse sentido que as obras de Dostoiévski são completamente dialógicas, onde o artista “[...] conseguiu mostrar o verdadeiro campo da vida da ideia” (BAKHTIN, 2018, p. 98). Além disso, Dostoiévski, através de seus romances, mostra a degenerescência e a morte da ideia caso não se tenha contato dialógico com a palavra da diferença, como diz Bakhtin:

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal, gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializando na voz dos outros, ou seja, nas consciências dos outros expressa na palavra. (BAKHTIN, 2018, p. 98).

Portanto, observa-se nas obras de Dostoiévski como o contato com a palavra da diferença através do diálogo possibilita que o pensamento se torne movente, não fixado em algo rígido e imóvel. Sem a abertura para a palavra do outro a ideia perde seu sentido, pois fica reduzida apenas à um único modo de conceber o valor da vida e dos acontecimentos; o pensamento que não se choca com algo que o abale e não o provoque, perde fortemente seu sentido. Sendo assim, a ideia não é separada da vida como algo absoluto e alheia às condições existentes no mundo, ela é justamente um acontecimento vivo, que se expressa através da palavra no contato dialógico entre duas ou mais consciências, ou entre duas ou mais culturas. É justamente como algo vivo que Dostoiévski representa as ideias em suas obras, onde através da expressão dos

pensamentos singulares das personagens nos choques dialógicos com a diferença, a ideia de cada indivíduo coloca-se em agitação, abalando as ideias fixas e apelando, como dito acima, para o núcleo inacabado de cada personagem.

### **3. Kirílov e o Nihilismo**

Aqui, tem-se o interesse em destacar algumas cenas da obra *Os Demônios* de Dostoiévski que envolvem a personagem Kirílov. O intuito deste capítulo é mostrar como o conceito de polifonia está presente na construção do romance de Dostoiévski assim como a própria ideia da personagem Kirílov apresenta alguns aspectos importantes no que tange a concepção do romance polifônico. Kirílov, um jovem e excelentíssimo engenheiro civil, participante de um grupo político radical organizado por Piotr Stiepanovitch, desenvolve uma ideia, uma concepção singular sobre a existência. Durante o romance e por entre os diálogos, Kirílov busca apresentar seu pensamento como algo completamente singular, criado e desenvolvido em sua própria consciência.

Contudo, apesar de Kirílov realmente evidenciar sua ideia como singular, seu desenvolvimento e modo de pensar está indissociavelmente atrelado com a palavra do outro, da diferença, pois além da personagem vivenciar e estar presente no coletivo social, sua vida está atrelada de maneira direta com o grupo político do qual faz parte. Portanto, o interesse aqui, em apresentar o pensamento de Kirílov, é mostrar como nas obras de Dostoiévski as personagens estão a todo momento buscando se afirmar como indivíduos autônomos e singulares, com ideias próprias e originais desenvolvidas por seu próprio modo de pensar. Entretanto, apesar das vozes das personagens se apresentarem de maneira autêntica nos romances de Dostoiévski, a palavra e a voz da diferença estão sempre presentes, tanto nos diálogos, evidentemente, quanto nos pensamentos em solidão das personagens.

Além desses aspectos que ressaltam nas expressões de Kirílov, sua ideia singular desenvolvida durante o romance, provoca alguns questionamentos relevantes no que comporta alguns conceitos filosóficos e algumas questões políticas importantes ocorridas no século XIX que transbordam até os dias atuais do nosso século. Kirílov proclama através de sua ideia um certo tipo de nihilismo, aquele do qual nega a existência de Deus, mais propriamente do Deus único cristão, substituindo-o pelo endeusamento de si mesmo, um certo tipo de antropologia que já mostra como o homem daquele tempo estava se colocando no lugar central do universo, até então ocupado pelo Deus da religião cristã.

Dito isso, é de grande relevância salientar que a ideia criada e concebida por

Kiríllov possui um certo tipo de pensamento e raciocínio, a dizer, o ponto de vista lógico e racional. Camus, em sua obra *O mito de Sísifo*, ao falar sobre a personagem Kiríllov, aponta que o engenheiro é partidário do suicídio lógico. Desta forma, apresentar algumas cenas que envolvem os diálogos de Kiríllov contribuem não só para evidenciar alguns aspectos da composição polifônica de Dostoiévski, mas nos mostra como a conclusão lógica e racional de uma ideia pode contribuir em grande medida para a obstrução do fluxo da vida. Não só os romances do artista russo se mostram inconclusivos e afastados de uma verdade absoluta no sentido monológico, mas suas personagens também nos mostram e nos provocam este tipo de pensamento, o da suspeita em relação a verdades absolutas que negam a diferença em favor da afirmação de um único ponto de vista.

Apesar de Kiríllov querer afirmar sua ideia como totalmente independente, ou seja, de concretizar seu suicídio como algo plenamente de sua escolha e indiferente aos afetos coletivos, a palavra da diferença choca-se em seu pensamento. Ao fazer um acordo com a Sociedade, de que se declararia culpado, através de uma carta póstuma, por alguns atos criminosos efetivados por partes dos membros da Sociedade, Kiríllov faz com que seu suicídio vá além de uma escolha propriamente individual e solitária. As vivências com as personagens da Sociedade fazem com que o suicídio de Kiríllov esteja entrelaçado com partes de acontecimentos efetivados pelo grupo. Portanto, apesar da ideia de Kiríllov sobre o suicídio ser algo singular da personagem, a palavra da diferença permeia o pensamento, o cálculo lógico e racional é potencializado pelo afeto coletivo, e o suicídio planejado por Kiríllov expressa justamente como a conclusão de uma ideia e sua frieza absoluta bloqueia o fluxo da vida, o que para Kiríllov foi seu fim.

Todas as cenas colocadas aqui ocorrem na casa de Kiríllov em diálogo com diversas personagens, entre elas, o narrador, Piotr Stiepanovitch e Nikolai Stavróguin. Em todos os diálogos desenvolvem-se, em até certo ponto, partes da ideia de Kiríllov sobre a existência, onde o tema do suicídio permeia em grande medida sobre o raciocínio da personagem. Além disso, durante esses diálogos também aparece de maneira relevante o seguinte acontecimento, a dizer, o acordo prévio de Kiríllov em relação à sua delação por carta como culpado sobre alguns crimes cometidos pelo grupo político ao qual Kiríllov pertence. Interessante observar que o desejo de suicídio para comprovar sua ideia foi falado para os membros do grupo pelo próprio Kiríllov, onde Piotr aproveita-se da situação para achar um criminoso fictício pelos atos da organização, como a distribuição de panfletos e o assassinato de Chátov.

Na cena pertencente à primeira parte, *Pecados alheios*, subcapítulo VIII, o

narrador em procura de Chátov que mora no mesmo prédio de Kiríllov, adentra na casa do segundo iniciando-se um diálogo. Veja como o narrador, que não é nomeado durante o romance, pertence à obra como personagem autêntico e singular, o que provoca, em certo sentido, o distanciamento do autor como criador monológico e auto representativo. No início do diálogo, ocorre do narrador e de Kiríllov discutirem sobre Lipútin, outro membro pertencente à organização política. Ao falar sobre Lipútin, Kiríllov diz as seguintes palavras para o narrador: “...Lipútin é ladino mas impaciente...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.118)., “...Lipútin fantasia muito, faz de um argueiro um cavaleiro...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.118)., “Lipútin é fraco ou impaciente, ou nocivo, ou... invejoso...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.118). Tomando como base o conceito de polifonia, observa-se aqui como Kiríllov não consegue definir de maneira conclusiva os sentimentos de Lipútin, pelos seguintes motivos: 1) Lipútin não está presente na cena, o que mostra como em Dostoiévski não há definições da personalidade de uma personagem sobre outra à revelia; 2) não há definições conclusivas das personalidades das personagens nas obras de Dostoiévski, tudo é movente e passível de ser transformado.

Após falarem sobre Lipútin, dá início o primeiro momento da obra onde a ideia de Kiríllov será desenvolvida através do diálogo entre as personagens. O narrador indaga Kiríllov sobre se este está escrevendo uma obra como foi dito a ele por Lipútin. Kiríllov expressa que lhe foi dito a verdade, mas que é indiferente se é uma obra ou não, que seu objetivo se limita “...a procurar a causa pela qual os homens não se atrevem a matar-se...”.

O narrador, intrigado com as palavras de Kiríllov, lhe pergunta sobre o que impede as pessoas de cometerem suicídio, ouvindo como afirmação que dois preconceitos o impedem, um deles pequeno e outro muito grande. Em seguida, Kiríllov mostra parte de seu raciocínio, explicando ao narrador justamente quais são esses dois preconceitos. Nas palavras da personagem, o primeiro preconceito, o pequeno, é a dor, que é associado a dois tipos de suicida: “Há duas espécies de suicida: aqueles que se matam ou por uma grande tristeza ou de raiva, ou por loucura, ou seja lá por que for... esses se matam de repente. Esses pensam pouco na dor, se matam de repente. E aqueles movidos pela razão – esses pensam muito.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.119).

Observa-se como Kiríllov já faz um certo tipo de distinção entre dois modos de conceber a existência, um certo tipo de concepção associada ao sentimento e outra vinculada à razão. Sobre isso, o próprio narrador o questiona: “E por acaso há esse tipo que se mata por razão?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.119)., onde ouve de Kiríllov que há “Muitos. Se não houvesse preconceito esse número seria maior; muito maior; seriam

todos” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.119). Em seguida, Kiríllov afirma que a segunda causa é a ideia de outro mundo, de uma vida após a morte, pensamento que faz o narrador indagar: “Você não estará julgando por si?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.120). Novamente nesta cena ressalta outro elemento da polifonia, a dizer, a busca da personagem por afirmar um ponto de vista sobre a vida que lhe seja própria, pertencente à um desenvolvimento singular da consciência, onde Kiríllov acentua: “Ninguém pode julgar senão por si mesmo...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.120).

Dando sequência a explanação de sua teoria em diálogo com o narrador, Kiríllov diz que a liberdade do indivíduo está associada com um certo ponto de vista que enxerga o viver ou o não viver como algo indiferente, onde seria esse o objetivo de tudo. Em vista disso, o narrador diz que: “O homem teme a morte porque ama a vida, eis o meu entendimento – observei -, e assim a natureza ordenou” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.120). Essas palavras, ouvidas e sentidas por Kiríllov, faz com que o engenheiro dê continuidade à sua ideia com um certo brilho no olhar. Aqui é importante observar como as ideias das personagens dostoievskianas são sempre apresentadas através do diálogo, sendo constantemente provocadas pela palavra do outro. A teoria sobre a existência e o suicídio proferida por Kiríllov não é falada pela personagem em um monólogo teórico ou exposta pelo autor como um artigo publicado em algum jornal ou revista, diferente disso, as ideias concebidas pelas personagens são sempre apresentadas no contato dialógico com outra personagem, onde seu conteúdo vai se apresentando de acordo com as provocações expressadas pelo ponto de vista do outro, da diferença. Nesse sentido, Kiríllov responde o seguinte ao narrador:

“Isso é vil e aí está todo o engano! – os olhos dele brilharam. – A vida é dor, a vida é medo, e o homem é um infeliz. Hoje tudo é dor e medo. Hoje o homem ama a vida porque ama a dor e o medo. E foi assim que fizeram. Agora a vida se apresenta como dor e medo, e nisso está todo o engano. Hoje o homem não é aquele homem. Haverá um novo homem, feliz e ativo. Aquele para quem for indiferente viver ou não viver será o novo homem. Quem vencer a dor e o medo, esse mesmo será Deus. E o outro Deus não existirá.” (DOSTOIÉVSKI, 2013 p.120).

Vê-se aqui que Kiríllov continua acentuando em sua teoria o ponto de vista da indiferença em relação ao viver e o não viver, juntamente à afirmação lógica e objetiva de que vencendo os sentimentos de dor e medo o indivíduo será deus. Ao ouvir essas

palavras, o narrador questiona Kirílov se o outro deus realmente existe, onde o engenheiro responde da seguinte maneira:

“Não existe, mas ele existe. Na pedra não existe dor, mas no medo da pedra existe dor. Deus é a dor do medo da morte. Quem vencer a dor e o medo se tornará Deus. Então haverá uma nova vida, então haverá um novo homem, tudo novo... Então a história será dividida em duas partes: do gorila à destruição de Deus e da destruição de Deus...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.120).

Em relação às palavras de Kirílov, constata-se novamente como as personagens de Dostoiévski valorizam e acentuam de maneira marcante a importância do ponto de vista singular sobre as coisas externas que o circundam e também sobre suas próprias reflexões internas. Um exemplo disso, tendo como base a teoria exposta acima, é a afirmação de Kirílov que não existe propriamente dor na pedra como objeto externo à personagem, mas que é o medo colocado e projetado do indivíduo sobre a pedra que faz que aquilo lhe provoque temor.

Seguido a isto, Kirílov destaca outra característica das personagens de Dostoiévski, a dizer, a busca constante por uma ideia singular, por um ponto de vista sobre a vida que não tenham marcas alheias e externas a sua própria consciência, apesar de nos próprios romances do autor russo estar marcadamente exposto como a palavra e a voz do outro afeta, provoca e permeia os pensamentos de qualquer singularidade: “...Qualquer um pensa, e logo depois pensa em outra coisa. Não posso pensar em outra coisa, pensei na mesma coisa a vida inteira. Deus me atormentou a vida inteira...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.121). Veja como Kirílov coloca o conceito de Deus como um certo tipo de ideia fixa em seu pensamento, dando a impressão de que seu ponto de vista sobre a existência está constantemente afetado pela reflexão sobre Deus. Interessante observar novamente, como cada personagem de Dostoiévski pensa sobre a vida de maneira diferente, Kirílov, por exemplo, utiliza do mecanismo lógico e racional para refletir sobre Deus, mostrando que as obras de Dostoiévski não são definidas de maneira conclusiva pelo autor, mas que cada personagem autêntica manifesta seu próprio ponto de vista sobre variados acontecimentos.

Finalizando esta primeira cena, o narrador fica surpreso que Kirílov abriu sua teoria de maneira tão profunda para ele, que é provocado com a seguinte questão: “... Por que agora soltou a língua comigo?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.121)., em resposta Kirílov

diz: “Com você? Pela manhã você se portou bem e você... aliás, é indiferente... você é muito parecido com meu irmão, muito extraordinariamente, ele morreu há sete anos; mais velho, muito, muito mais.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.121). Em seguida, o narrador colocará algumas palavras que mostram explicitamente como em Dostoiévski a palavra da diferença tem grande valor e importância no que diz respeito ao modo de pensar das personagens, onde é dito o seguinte para Kiríllov em relação à seu irmão: “Pelo visto ele teve grande influência sobre o seu modo de pensar” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.122).

Agora, na segunda cena, pertencente ao capítulo I, *A noite*, subcapítulo V da segunda parte da obra, o diálogo travado por Kiríllov se dá com a personagem Nikolai Vsievolódvitch Stavróguin, um jovem que também faz parte do grupo político radical organizado por Piotr Stiepanovitch. O contexto da cena é o desejo de Nikolai para que Kiríllov fosse seu padrinho no duelo com a personagem Gagánov. É nesse intuito que Stavróguin vai à casa de Kiríllov para realizar o pedido. Após aceitar a proposta colocada por Nikolai em relação ao duelo, Kiríllov passa a procurar em sua mala uma caixa onde se encontrava um par de pistolas com a intenção de oferecê-las ao duelo. Nesse ínterim, Nikolai pergunta à Kiríllov se este ainda continua com as mesmas ideias, ouvindo como resposta: “As mesmas – respondeu Kiríllov de forma lacônica, percebendo incontinenti pelo tom da voz o que lhe perguntavam...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.236). Observa-se aqui como novamente aparece o elemento polifônico nas obras de Dostoiévski, onde é através do tom da voz e de seu acento que Kiríllov associa a pergunta vaga de Nikolai com sua ideia em relação à existência e o suicídio. Além disso, nota-se como ao colocar a tomada de consciência de Kiríllov por sua ideia com o tom da voz de Nikolai, ressalta-se como a palavra do outro ecoa nos pensamentos singulares das personagens, pois é a tonalidade vocal característica de Nikolai que impulsiona o reconhecimento da ideia por Kiríllov.

Em seguida, ao ouvir de Nikolai que este sentiu uma ideia, Kiríllov afirma que : “... – Isso é bom. Há muitas ideias que estão sempre aí e que subitamente se tornam novas. Isso é verdade. Hoje vejo muita coisa como se fosse pela primeira vez.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.237). Percebe-se como a resposta de Kiríllov tenciona suas próprias palavras ditas anteriormente, a dizer, a de que seu modo de pensar continuam as mesmas ideias de tempos passados. Ao afirmar que no momento presente sua visão sobre as coisas eram novas, realça como nas obras do autor russo o pensamento das personagens estão sempre em movimento e se modificando. Apesar de Kiríllov observar a vida de maneira lógica e racional, sua ideologia é questionada pela palavra do outro, fazendo com que Kiríllov

modifique traços de sua perspectiva até o momento anterior ao suicídio.

Na sequência ocorre um diálogo entre as personagens sobre a vida e a morte, onde Nikolai, ao ouvir de Kiríllov que este gosta de criança, proporciona à Stavróguin associar esta afirmação com um possível gosto de Kiríllov pela vida, palavras que provocam justamente a ideologia do engenheiro sobre a existência. Nesse choque dialógico sobre a questão da existência, Nikolai questiona o seguinte à Kiríllov: “Você passou a acreditar na futura vida eterna?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.237)”, ouvindo como resposta: “Não, não na futura vida eterna, mas na vida eterna aqui. Há momentos, você chega a esses momentos, em que de repente o tempo para e acontece a eternidade.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.237). Nas palavras de Kiríllov expressa-se a questão de como as obras de Dostoiévski são construídas com a percepção de um tempo simultâneo, onde as consciências das personagens estão em constante interação no tempo presente, como se a eternidade estivesse ocorrendo justamente ali onde as personagens se encontram. Apesar das palavras de Kiríllov estarem associadas à sua perspectiva sobre a vida, a questão do tempo se coloca ao leitor, provocando o sentido da cena estar sendo desenrolada no tempo presente e de maneira simultânea entre as personagens.

Continuando a discorrer sobre sua teoria no diálogo com Nikolai, Kiríllov diz algumas palavras que compõem seu pensamento sobre a existência até aqui, falando que: “O homem é infeliz porque não sabe que é feliz; só por isso. Isso é tudo, tudo! Quem souber no mesmo instante se tornará feliz, no mesmo instante.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.238-239), e que: “...Tudo é bom, tudo. É bom para todos aqueles que sabem que tudo é bom. Se eles soubessem que estão bem, então estariam bem, mas enquanto não sabem que estão bem não estão bem. Eis toda a ideia, toda, e não há mais outra.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.239). Interessante observar como Kiríllov continua afirmando a importância da perspectiva singular sobre a vida, dizendo que o homem é infeliz porque não sabe que é feliz, e que tudo é bom para todos aqueles que sabem que tudo é bom. Dessa forma, Kiríllov coloca justamente a expressão de como nas obras de Dostoiévski as personagens desejam a todo momento possuir um ponto de vista que lhes sejam próprios e independentes de qualquer fator alheio à sua consciência.

A terceira cena, que será apresentada aqui de maneira mais sucinta, ocorre na segunda parte da obra, capítulo V, *Antes da festa*, subcapítulo VI, onde acontece um diálogo entre Piotr Stiepanovitch e Kiríllov na casa do engenheiro. Neste diálogo, Kiríllov continua a explicar sua ideia de acordo com as provocações proferidas pela palavra do outro, que nesse caso é a voz de Piotr. Além disso, Piotr possuía grande interesse na

efetivação prática do suicídio por Kirílov, pois, como dito anteriormente, o engenheiro havia feito um acordo com o grupo de que confessaria partes dos crimes da organização através de um documento assinado por si mesmo antes de sua morte. Sobre isso, Kirílov diz o seguinte: “Na sociedade divulgou-se a ideia – continuou com a mesma voz – de que poderei ser útil se me matar, de que, quando vocês aprontarem alguma coisa e a polícia passar a procurar os culpados, de repente eu meto um tiro na cabeça e deixo uma carta dizendo que fui eu que fiz tudo, e então vocês poderão ficar um ano inteiro fora de suspeita.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.364).

Contudo, antes dessa afirmação de Kirílov, Piotr coloca a ideia de que foi por conta de Kirílov se abrir sobre seu desejo de suicídio com a Sociedade que proporcionou a possibilidade deste acordo. Entretanto, o engenheiro se revolta com essas palavras e exprime o seguinte: “...Não lhe devo nenhuma prestação de conta e você não pode compreender as minhas ideias. Eu quero me privar da vida porque essa é a minha ideia, porque não quero o pavor da morte, porque... porque você não tem nada que saber disso...” (DOSTOIÉVSKI, 2013 p.363-364). Ao ouvir as palavras de Kirílov, percebe-se como a personagem deseja afirmar que sua ideia está desassociada de qualquer vínculo externo a seus próprios pensamentos; à vontade de Kirílov em colocar sua ideia sobre o suicídio como algo próprio e singular entra em choque com o interesse do grupo pela carta. É nesse sentido que o engenheiro se revolta com a provocação de Piotr sobre Kirílov ter confessado sua ideia para com a Sociedade. Além disso, Kirílov não quer cometer o suicídio apenas para comprovar sua ideia no sentido teórico, mas também quer afirmar sua própria independência em relação ao modo de enxergar a existência. Contudo, suas amarras com a Sociedade mostram sobretudo como o contato com o outro e com a palavra da diferença estão atrelados às suas ações e ao seu próprio pensamento.

A última cena envolvendo Kirílov e seu suicídio ocorre na terceira parte da obra, capítulo IV, *Uma noite pesadíssima*, parte II. Semelhante à cena descrita acima, o diálogo também ocorre entre Kirílov e Piotr Stiepanovitch na casa do engenheiro. Contudo, desta vez, Piotr vai à casa de Kirílov após ter cometido junto à Sociedade o assassinato de Chátov, um jovem estudante pertencente ao grupo e companheiro de Kirílov em uma viagem feita entre os dois para a América. Ao dar indícios de que faria uma delação ao governo russo referente aos atos criminosos praticados pela Sociedade, Chátov se torna uma espécie de perigo para com as ações da organização, provocando o desejo de Piotr e de outros membros do grupo para com a sua morte. De estado de ânimo horrível, Piotr, após cometer o crime, vai à casa de Kirílov com um ar raivoso e desafiador, seu desejo

era arrancar a carta de culpa de Kirílov e presenciar seu suicídio.

Buscando tratar sobre a escrita do bilhete, principalmente no que diz respeito ao conteúdo da carta, Piotr diz o seguinte à Kirílov: “...Aliás, apenas algumas linhas: dizendo que o senhor e Chátov distribuíram panfletos, a propósito com ajuda de Fiedka, que se escondia em sua casa. Este último ponto sobre Fiedka e o apartamento é muito importante, até o mais importante...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.592). Observa-se aqui, como Piotr apoiado nas palavras de Kirílov sobre tudo ser indiferente, não vê obstáculos ao ditar o conteúdo da carta que seria assumida pelo engenheiro. Contudo, o suicídio de Kirílov que está atrelado ao seu modo de pensamento singular junto ao desenvolvimento de seu raciocínio lógico, perde partes de sua singularidade ao relaciona-lo diretamente com o objetivo de Piotr, principalmente no que diz respeito ao conteúdo da carta, ou seja, suas últimas palavras escritas não seriam propriamente suas apesar da assinatura, mas as de outro.

Nesse ínterim, Kirílov passa a perguntar sobre Chátov à Piotr, onde ouve como resposta que o jovem estudante não virá, além de que o engenheiro deverá escrever na carta que brigou com Chátov por conta da traição ao grupo, que tem como referência à possível delação. São após essas palavras que Piotr noticia à morte de Chátov, afirmando que o matou, pois o jovem estaria preparando uma denúncia. Após este diálogo, as duas personagens entram em conflito, onde tanto Kirílov quanto Piotr apontam uma arma um ao outro. Após abaixarem as armas e sentarem no divã, Kirílov se revolta e diz que não escreverá na carta que matou Chátov e também desistiria de assumir a culpa pelos crimes da organização. Entretanto, os dizeres de Kirílov provocam Piotr que não aceita sair do local antes do engenheiro cometer suicídio, caso o contrário ele mesmo o mataria. Veja como parte da autonomia da ideia de Kirílov sobre o suicídio perde partes de seu sentido ao ter como atrito os objetivos de Piotr e da organização.

Após este embate dialógico, Piotr passa a discorrer à Kirílov sobre o fato do engenheiro ter explanado sua ideia aos membros da organização: “... Não compreendo nada daquela sua fantasia de matar-se. Não fui eu que a inventei, mas foi o senhor que, antes de mim, a manifestou primeiro aos membros da organização no estrangeiro e não a mim...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.594). Nesse sentido, nota-se como Piotr trata a ideia de Kirílov como uma fantasia, apesar da teoria explicitada ser pautada em um modo de pensamento lógico. Além disso, Piotr provoca Kirílov dizendo que este já tinha se comprometido e dado sua palavra, além de ter recebido dinheiro da Sociedade.

Na sequência, após essas ameaças, Piotr passa através do diálogo, a adentrar mais

profundamente na teoria e nos pensamentos de Kiríllov. Nas palavras de Piotr, nunca foi possível para ele compreender completamente o motivo do desejo de suicídio por parte do engenheiro, apesar de já ter ouvido partes do raciocínio lógico de Kiríllov sobre a existência. É nesse sentido, que Piotr expressa os seguintes dizeres: “Kiríllov, nunca pude compreender por que o senhor quer se matar. Sei apenas que é por convicção... por firmeza...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.595). Observa-se aqui, como Piotr provoca Kiríllov justamente em algo que lhe afeta sobremaneira, a dizer, a questão do suicídio ser cometido por convicção, ou seja, um ato que estaria ligado propriamente à uma questão ideológica, que nesse caso é o pensamento lógico desenvolvido por Kiríllov em relação à existência.

Continuando o diálogo, Piotr questiona Kiríllov sobre o suicídio do engenheiro estar correlacionado com o conceito de Deus: “Lembro-me de que havia aí qualquer coisa sobre Deus... porque o senhor me explicou uma vez, aliás, duas. Se o senhor se matar, então se tornará Deus, não parece que é assim?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596). À este questionamento, Kiríllov afirma que: “Sim, me tornarei um deus” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596)., fato este que dá mostras de como a teoria de Kiríllov explana a questão da substituição do conceito de Deus, pelo conceito do próprio indivíduo se tornar Deus, sentido este que expressa o tipo de niilismo reativo que compõem o raciocínio da personagem. Além disso, Kiríllov não se sente satisfeito em apenas compor um modo de pensamento singular sobre a existência somente como um ato teórico, sua vontade é de aplicar seu raciocínio na prática, a maneira de uma conclusão de seu próprio ideal. Desta maneira, Kiríllov diz o seguinte: “Durante toda a vida eu não quis que fossem apenas palavras. Tenho vivido porque justamente nunca quis. Também agora, cada dia, quero que não sejam palavras” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596).

Portanto, para concluir seu raciocínio Kiríllov precisa resolver uma contradição em sua teoria, que neste caso seria comprovada pelo próprio suicídio da personagem. Esta contradição está relacionada com o choque divergente entre a existência ou a não existência de Deus, onde o engenheiro diz as seguintes palavras para Piotr: “...Deus é necessário, por isso deve existir.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596), “Mas eu sei que ele não existe nem pode existir.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596)”, “Porventura não compreendes que um homem com dois pensamentos como esses não pode continuar entre os vivos?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596)”, “Será que não compreendes que só por isso alguém pode se suicidar? Não compreendes que pode haver uma pessoa, uma pessoa em cada mil dos seus milhões, uma que não vai querer nem suportar?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.596).

Neste sentido, percebe-se ao ouvir as palavras de Kirílov, como o raciocínio lógico do engenheiro é baseado e concluído através do negativo, ou seja, após afirmar em um primeiro momento a existência de Deus como algo necessário, em seguida ela é negada como impossibilidade, o que faz com que a personagem não suporte a existência e sinta o desejo de se suicidar por isso. Contudo, como dito anteriormente pelo próprio Kirílov, o seu ato suicida faria com que a existência de Deus como algo superior a sua singularidade, seria substituído pelo próprio indivíduo como detentor da própria liberdade de ação. Sobre isso, Kirílov diz o seguinte: “...Cala a boca, não compreendes nada. Senão existe Deus, então eu sou Deus.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.597).

Intrigado com as palavras do engenheiro, Piotr o questiona: “Pois bem, nunca consegui compreender esse ponto do seu pensamento por que você é Deus?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.597), onde Kirílov o responde: “Se Deus existe, então toda a vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda a vontade é minha e sou obrigado a proclamar o arbítrio.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, pg 597). Aqui, nota-se justamente como Kirílov relaciona a existência de Deus a algo negativo em relação ao seu arbítrio, uma certa impossibilidade de liberdade sobre seus atos e seu modo de pensar. Além disso, apesar de Kirílov associar a sua possibilidade de autonomia com o conceito de Deus, percebe-se novamente como as personagens de Dostoiévski buscam em grande medida sua singularidade e seu próprio ponto de vista sobre a existência desassociada de qualquer definição prévia sobre si mesmo. Novamente, é importante ressaltar que a apesar do desejo de liberdade de pensamento de Kirílov ser algo comum às diversas personagens de Dostoiévski, o modo como o engenheiro chega a esse raciocínio é algo singular da própria personagem, onde cada herói dostoiévskiano busca sua autonomia da sua própria maneira. Curioso sobre o arbítrio estar associado com a não existência de Deus, Piotr pergunta à Kirílov justamente sobre esta correlação, tendo como resposta as seguintes palavras do engenheiro:

Porque toda a vontade passou a ser minha. Será que ninguém, em todo o planeta, depois de ter eliminado Deus e acreditando no arbítrio, não se atreve a proclamar o arbítrio no seu aspecto mais pleno? É o que ocorre com aquele pobre que recebe uma herança, fica assustado e não se atreve a chegar-se ao saco por se achar fraco para possuí-lo. Quero proclamar o arbítrio. Ainda que sozinho, mas o farei. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.598).

Novamente nota-se como Kiríllov deseja proclamar seu arbítrio em seu aspecto mais pleno, ou seja, sua vontade é o de aplicar na prática seu desligamento em relação à qualquer determinação alheia ao seu próprio modo de pensar e conceber a existência. Contudo, para concluir seu raciocínio e comprovar sua ideia Kiríllov diz o seguinte: “Sou obrigado a me matar, porque o ponto mais importante do meu arbítrio é: eu mesmo me matar” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.598). Portanto, observa-se, que o modo de Kiríllov conceber a existência de maneira lógica, faz com que o engenheiro necessite em concluir sua ideia através de um ato prático e material. Contudo, a ação de concluir seu pensamento faz com que o fluxo da vida de Kiríllov seja obstruído e bloqueado por um tipo de raciocínio lógico, aquele do qual impossibilita um modo de pensamento inconclusivo e passível de mudança no que tange às noções objetivadas de algumas de suas premissas. Interessante observar como nesta cena, Dostoiévski associa o pensamento lógico e conclusivo com o suicídio e com a anulação da vida, diferentemente de seus próprios romances que sendo inconclusivos e passíveis de múltiplas interpretações, não cessam de produzir novos sentidos a cada leitor que entram em contato com sua obra.

Continuando seu raciocínio em diálogo com Piotr, Kiríllov expressa a necessidade de proclamar a descrença para que sua ideia permaneça com sentido e objetivo para uma efetivação prática:

Sou obrigado a proclamar a descrença – Kiríllov andava pela sala. – Para mim não existe ideia superior à de que Deus não existe. Tenho atrás de mim a história da humanidade. O homem não tem feito outra coisa senão inventar um deus para viver, sem se matar; nisso tem consistido toda a história do mundo até hoje. Sou o único na história do mundo que pela primeira vez não quis inventar um deus. Que saibam de uma vez por todas. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 598).

Nota-se nas palavras de Kiríllov, como a personagem de Dostoiévski nega a existência de Deus apoiando-se sobre o conceito de história, que nesse sentido está associado com o pensamento em relação a humanidade ter criado a ideia de Deus para viver durante a história sem se matar. Nesse sentido, a personagem buscando aplicar sua própria perspectiva sobre a existência de maneira singular, inverte os valores e proclama ser o único na história do mundo que não quis inventar um deus. Dessa maneira, Kiríllov realmente não cria um Deus exterior a si mesmo, contudo, concebe em seu pensamento uma autoproclamação como Deus, fazendo com que conceito de Deus se torne um tipo de criação antropocêntrica.

Agora, após essa fala de Kirílov, ocorre o momento em que o engenheiro explana a última parte do conteúdo de sua ideia antes de cometer o suicídio. Para expressar o desfecho de seu pensamento, Kirílov é provocado pelas seguintes palavras de Piotr: “Esse é outro aspecto da questão. Parece-me que nesse seu pensamento dois diferentes motivos se confundem; e isso é muito suspeito. Mas veja, e se o senhor for um deus? Se a mentira acabou e o senhor percebeu que toda a mentira provinha do fato de que antes houve um deus?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.599). Portanto, nota-se através das palavras da personagem como Piotr instiga Kirílov a continuar expressando o conteúdo do seu pensamento, dando mostras novamente de como a palavra da diferença possui um papel de grande relevância nas obras dostoiévskianas.

Em sequência, Kirílov diz que Piotr finalmente compreendeu seu raciocínio, e que a salvação para todos está justamente em provar toda sua ideia. Nesse sentido, Kirílov diz ser um absurdo alguém reconhecer que Deus não existe e no mesmo instante não se reconhecer como um Deus, como um rei e viver na mais alta glória. Entretanto, Kirílov deseja cometer o suicídio para começar a provar à ideia da existência do arbítrio em relação as leis de Deus, pois ninguém além dele possui coragem suficiente para sustentar esta ideia. Para sustentar esta linha de raciocínio, Kirílov diz que ao proclamar o arbítrio é obrigado crer que não crê e com isso: “...Começarei, terminarei, e abrirei a porta. E salvarei. Só isso salvará todos os homens...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 599-600). Aqui, nota-se como Kirílov antes de seu suicídio afirma que terminará e concluirá toda sua ideia com este ato, para com isso abrir uma porta de salvação para a humanidade, como diz o engenheiro: “...Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.600).

Após essas palavras, Kirílov conclui seu raciocínio juntamente à expressão do conteúdo de toda a sua ideia que perpassam os quatro diálogos apresentados até aqui. Portanto, observa-se então como os romances de Dostoiévski são completamente dialógicos, onde os pensamentos e as ideias das personagens são sempre apresentadas através do choque com a palavra da diferença, de outrem. Além disso, as ideias de Kirílov também expressam situações e acontecimentos que permeiam a sociedade russa daquela época, principalmente no que tange ao conceito do niilismo, da morte de Deus e do livre arbítrio. Contudo, Kirílov concebe esses conceitos e cria uma perspectiva singular sobre a existência de maneira lógica, fazendo com que o engenheiro necessite de uma comprovação prática e conclusiva como forma de efetivação de seu pensamento. Com isso, Kirílov atrela seu ato suicida com a expressão do livre arbítrio e da emancipação

em relação as leis de um Deus uno e regulador. Nesse sentido, a conclusão de sua ideia obstrui o fluxo da vida e fecha a possibilidade para outras formas de pensamento. Kiríllov já não enxerga mais sentido na existência caso não se cometa suicídio.

Portanto, as cenas de Kiríllov apresentadas aqui expressam em grande medida justamente as características do romance polifônico concebida por Bakhtin, como por exemplo, a grande importância da palavra da diferença nos pensamentos singulares das personagens, a busca constante dos heróis dostoiévskianos em conceberem e proclamarem um pensamento singular e autêntico sobre a existência associados a toda uma construção dialógica.

#### **4. A meta de Dostoiévski como artista**

Outro ponto importante a se destacar é como Bakhtin expressa a meta de Dostoiévski como artista. Tomando as obras de Dostoiévski como algo contrário às antigas tradições estéticas, principalmente das correntes monológicas, onde a voz do autor se mostra conclusiva e absoluta, Bakhtin coloca o pensamento de que a construção artística polifônica de Dostoiévski possui, como uma de suas características relevantes, a possibilidade de coadunar os contrários. Trabalhando deste modo com a diferença, a estética dostoiévskiana desestabiliza o cânone Ocidental, aquele do qual apresenta em suas obras um tipo de formação linear e homogênea das personagens, ausentes da expressão plena da diferença e tendo como enfoque a representação conclusiva da palavra do autor na boca de um herói específico. Nesta esteira, Bakhtin diz o seguinte:

Contrariando as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o material e a elaboração e pressupunha unidade e, em todo caso, homogeneidade, afinidade entre os elementos construtivos de uma dada criação artística. Dostoiévski coaduna os contrários. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e íntegra. (BAKHTIN, 2018, p. 14)

Esses materiais heterogêneos trabalhados por Dostoiévski são distribuídos por várias visões de mundo e diversas consciências plenivalentes “[...] são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 16). Neste sentido, o material trabalhado por Dostoiévski não nos é apresentado pela perspectiva apenas de uma consciência ou do resultado da integração de várias consciências, como se Dostoiévski buscasse dar uma resposta definitiva sobre algum acontecimento ou problemática.

Portanto, não é somente a matéria e o conteúdo que interessa à Dostoiévski, como se o artista tivesse interesse principal em positivar ou negatizar alguma ideologia, mas o contrário, Dostoiévski mostra como cada consciência singular avalia e compreende certas situações da vida de maneiras distintas e se modificam constantemente através dos choques dialógicos com a diferença. Dito isso, são essas consciências, com seus próprios horizontes, que “[...] se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico” (BAKHTIN, 2018, p. 16). Nesta multiplicidade de mundos, a matéria pode desenvolver sua originalidade até o limite, elas se unificam em um ponto: na complexa unidade do romance polifônico de Dostoiévski.

Vejamos um exemplo da criação artística de Dostoiévski em sua obra *Crime e Castigo*, tendo aqui o interesse em mostrar mais propriamente o modo como o artista coaduna os contrários, expressa a plenitude da voz da diferença e como cada personagem dostoiievskiana se modifica constantemente através do diálogo com o outro, dando mostras de que em alguns momentos as personagens estão se caracterizando e descaracterizando até mesmo em personagens históricos e de outras obras literárias.

#### 4.1. O diálogo artístico de Dostoiévski: Uma perspectiva artística em sua obra *Crime e Castigo*

Ocorre um debate central na obra *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski, que tem como fundamento o questionamento do instrutor de causa penais Porfiri a respeito da teoria legislativa do ex-estudante de direito Raskólnikov sobre existirem no mundo indivíduos ordinários e extraordinários, teoria esta, que culminou no assassinato cometido por Raskólnikov contra a agiota Aliena Ivánovna e sua irmã Lisavieta. Esse debate ocorre na sala da casa do instrutor de causas penais Porfiri, entre ele e Raskólnikov, estando presentes nessa cena, a voz ativa das personagens Razumíkhin e Zamiótov, como participantes plenos e estimulantes no diálogo.

Entretanto, anterior ao momento descrito acima, ocorre uma cena, onde Raskólnikov e Razumíkhin estão caminhando em direção a casa do instrutor de causas penais em constante diálogo. Por Raskólnikov ainda não conhecer Porfiri anteriormente e este ser seu primeiro encontro com o juiz, Raskólnikov questiona Razumíkhin que já o conhecia sobre como seria o possível encontro. Em resposta, Razumíkhin, além de expressar algumas características da personalidade de Porfiri, também diz que já mencionou para o juiz o fato de Raskólnikov não conseguir concluir o curso de direito por forças das circunstâncias. Dessa forma, Razumíkhin constrói uma personalidade pré-

determinada de Raskólnikov para Porfiri em relação à um acontecimento, o que já preocupa e incomoda o ex-estudante antes do primeiro encontro com o juiz.

Ao ouvir os dizeres de Razumíkhin, Raskólnikov, buscando ocultar seu crime, reflete de si para si sobre a necessidade de entoar o cântico de Lázaro, personagem bíblico descrito no Evangelho de Lucas, capítulo 16, versículo 19-31. O destino de Lázaro era comumente cantado por cegos russos que, ofendidos pelo fardo de suas vidas, lamentavam-se ao pedir esmolas. Nesse sentido, Raskólnikov manifesta a necessidade de entoar seu cântico, tendo como uma de suas ideias, afetar Porfiri com o sentimento de lamento e compaixão, além de desconstruir a sua imagem pré-formada por Porfiri em relação as possíveis motivações de sua desistência do curso de direito contadas por Razumíkhin.

Fora o questionamento de Raskólnikov sobre a necessidade de entoar o cântico de Lázaro, o estudante perto da entrada da casa do juiz, provoca Razumíkhin sobre um possível romance com sua irmã Dúnia, ironizando a figura de seu amigo ao compará-lo com Romeu de Shakespeare. Esta situação provoca um riso estridente, transformando o semblante de raiva de Raskólnikov, marca relevante de seu caráter durante o romance, em alegria, fator que possivelmente ocultaria as pistas iniciais e seu reconhecimento como criminoso por Porfiri.

Dito isso, Raskólnikov e todos os participantes da cena se modificam constantemente no tempo presente, expressando a questão da dificuldade de definição absoluta e objetiva da personalidade das personagens nas obras de Dostoiévski. Portanto, ao tomar a perspectiva de que as personagens dostoiévskianas estão constantemente se modificando no diálogo com outro, observa-se que este modo de construção estética impossibilita a definição objetiva e exteriorizante do herói de maneira conclusiva fora do ponto de vista plenivalente e autêntico das próprias perspectivas moventes das personagens.

Antes de mais nada, retornando ao enfoque da obra *Crime e Castigo*, é importante apresentar o contexto que se encontram Raskólnikov e Razumíkhin durante o caminhar em direção a casa do instrutor de causas penais. Raskólnikov, um ex-estudante de direito cometeu um crime, assassinou uma agiota chamada Aliena Ivánovna e sua irmã Lisavieta em vista de comprovar sua teoria especulada em seu isolamento na prática em sociedade. Nesse ínterim, abre-se a cena por volta da metade do romance (parte 3 subcapítulo IV), numa conversa de Raskólnikov com seu amigo Razumíkhin. Durante o diálogo, consta o movimento prévio da entrada dos dois amigos na casa do investigador Porfiri, que estava

buscando descobrir quem era o verdadeiro assassino da usurária e sua irmã.

Além do contexto narrativo, tem-se como necessário, explicitar como as personagens Raskólnikov e Razumíkhin são apresentadas em algumas de suas características durante a obra, além de relacionar como seus próprios nomes, já designam pela etimologia da palavra alguns traços relevantes relacionados ao caráter.

Vejamos, em um primeiro momento, sobre Raskólnikov: É um ex-estudante de direito que teve de parar seus estudos por falta de dinheiro juntamente ao seu isolamento social, ou seja, não poderia concluir o curso acadêmico por forças das circunstâncias materiais e de sua própria consciência. Por este motivo material e consciencioso, Raskólnikov começa a penhorar seus objetos com a velha usurária Aliena Ivánovna, vítima do crime cometido posteriormente por Raskólnikov para aplicar sua teoria especulativa na prática em sociedade. Os objetos eram heranças de seu pai e consistiam em um velho relógio de algibeira, chato e de prata com um globo gravado no fundo e uma corrente de aço.

Seguidamente, temos Razumíkhin: é amigo universitário de Raskólnikov. Apresenta-se na cena como voz ativa no diálogo entre Porfiri e Raskólnikov. Interessante observar que a relação entre Raskólnikov e Razumíkhin durante a obra possui uma tensão dialógica constante em contraponto. Um exemplo que designa essa situação se dá pelo objetivo de Dostoiévski em empregar ao nome das personagens termos etimológicos propositais. Sobre isso, importante constatar que o significado de *raskól* designa cisão, dissidência e cisma religioso. Em relação contrária a isto, temos *rázum*, que significa razão, juízo e inteligência. Desse modo, Razumíkhin (*razão*), tem o interesse em levar Raskólnikov através do diálogo (*cisão*), a um esclarecimento sobre as problemáticas em relação a vida tencionadas entre eles durante a obra.

Após esta curta explanação sobre o contexto da obra, juntamente a exposição de algumas características das duas personagens, cabe aqui, exemplificar como o movimento artístico, considerado aqui, como transformação da realidade objetiva, faz com que Raskólnikov se transfigure em Lázaro em vista de transmitir o sentimento de lamento e compaixão sobre Porfiri afirmando sua autonomia, e como Razumíkhin é transfigurado em Romeu, personagem de Shakespeare, para que o elemento do riso apareça como quebra da fisionomia fixa de raiva. É fundamental dizer, que estas transfigurações da personalidade possuem como intuito, o ocultamento do crime, juntamente ao desejo de Raskólnikov em não ser caracterizado de maneira objetiva por outro indivíduo que não seja ele mesmo. Segue-se o pensamento interior de Raskólnikov:

“A esse também vai ser preciso entoar o cântico de Lázaro – pensava ele empalidecendo e com a cabeça a bater -, e cantar com mais naturalidade. O mais natural seria não cantar nada. Não cantar nada forçado! Não, forçado seria outra vez não natural... Ora, bolas, lá a gente dá um jeito... lá a gente vê... nesse momento... será bom ou não eu estar indo? A própria mariposa voando contra a vela. O coração está batendo, e isso é que não é bom...”. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 252)

Aqui, Raskólnikov, percebe a necessidade de se transfigurar em Lázaro para entoar seu cântico, ou seja, transformar a sua personalidade e agir como alguém que, caracterizado por um tipo sofredor fadado as vicissitudes do destino, afetaria Porfiri pelo sentimento de compaixão. Entretanto, observa-se também, como Raskólnikov em contraposição à sua transfiguração, questiona-se de si para si sobre seu próprio ato, tomando sua caracterização em Lázaro como algo forçado e destituído do real-natural.

Percebe-se nesse questionamento de Raskólnikov, a relação entre a possibilidade de transformação de sua personalidade em Lázaro frente ao aspecto objetivado da realidade exterior. Segundo Mikhail Bakhtin:

Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis das personagens, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive sua aparência externa, ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem ele é” tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência. Toda a realidade se torna elemento da autoconsciência da personagem. (BAKHTIN, 2018, p. 53)

Nesse sentido, em *Crime e Castigo*, não se encontram descrições objetivas do mundo exterior alheio à autoconsciência do herói, cada personagem apresenta uma perspectiva particular e autônoma sobre o mundo e a vida. Sobretudo, na obra do autor russo não há modo de vida fora do plano contemplado de maneira autêntica pela personagem. Na obra de arte de Dostoiévski surge uma multiplicidade de planos da realidade que proporcionam uma singular desintegração do ser enquanto objeto definido por qualquer ponto de vista externo à sua própria consciência. Cada ação do romance se desenrola simultânea ou sucessivamente em campos ontológicos inteiramente diversos.

Portanto, Raskólnikov, em vista de transformar o real exterior, modificando sua personalidade individual por outra caracterização, se esbarra nas condições de possibilidade que o modo realista de ver o mundo instituiu como verdade. Ora, seria através do movimento artístico, da criação de uma nova representação de si, que Raskólnikov sentia ser uma das formas possíveis de ocultamento do seu crime, não só por

afetar o outro com o sentimento de compaixão, mas porque o sentido da realidade tensionada pelo estudante, longe de demonstrar todas as verdades do mundo, se reveste também em ilusão.

O segundo movimento de caracterização e descaracterização, se dá após Raskólnikov refletir sobre a necessidade de transformação de sua personalidade. Em sequência, de maneira inconsciente, pois Raskólnikov não reflete previamente sobre esta ação como em sua transformação em Lázaro, o ex-estudante sente que não somente ele precisaria ser revestido pela arte, mas que Razumíkhin também teria de ser transformado. Essa transformação, ocorre antes mesmo da própria encenação de Raskólnikov como Lázaro durante o embate dialógico com Porfiri, pois a entrada na casa do juiz, aparece como momento chave em relação ao modo como os estudantes se apresentariam em um primeiro momento. Em vista disso, tem-se como necessário, a força do riso para o mascaramento inicial, com o intuito de quebrar a tensão do primeiro contato que Raskólnikov terá com Porfiri. É neste instante que o movimento artístico aparece novamente como possibilidade de revestimento do mundo objetivo tido como real.

Em um diálogo com Razumíkhin, momento antes da entrada dos amigos na casa do juiz, Raskólnikov busca provocar o riso ironizando a figura de Razumíkhin, tendo como intenção, o mascaramento e a quebra de sua personalidade pré-definida, movimento que já começa a se desenrolar como forma de ocultamento do seu crime, concomitantemente a afirmação de sua autonomia frente a qualquer definição anterior de sua personalidade estipulada por Porfiri. Neste diálogo, o tema representa um possível interesse de Razumíkhin pela irmã de Raskólnikov, uma conversa cheia de sátira, tendo a paródia com Romeu de Shakespeare a forma de descaracterização e caracterização de Razumíkhin. Segue-se o diálogo das personagens, iniciado por Raskólnikov frente Razumíkhin:

– Mas então, por que ficas desconcertado? Romeu! Espera, eu vou dar um jeito de contar isso hoje mesmo, quá-quá-quá! Vou divertir minha mãe... sim, e mais alguém ainda...

– Escuta, escuta, escuta, vê lá, isso é coisa séria, vê lá, isso... O que vai acontecer depois disso, diabo!? – Razumíkhin ficou definitivamente desconcertado, gelando de pavor. – O que tu vais contar a elas? Eu, meu irmão... Arre, que porco que tu és!

– És simplesmente uma rosa primaveril! E como isso te cai bem, se tu soubesses; um Romeu de dois metros de altura! E como te lavaste hoje, limpaste até as unhas, não? Quando é que agiste assim? Palavra, passaste brilhantina na cabeça, não? Te abaixa!

– Porco!!!

Raskólnikov riu tanto que parecia não conseguir mais se conter, e sorrindo os dois entraram no apartamento de Porfiri Pietróvitch. Era do que Raskólnikov precisava: dos quartos dava para ouvir que os dois haviam entrado rindo e ainda continuavam gargalhando na antessala. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 253)

O riso, tratado como contraponto ao sentimento de raiva, possibilitaria que a ira de Raskólnikov não se expressasse completamente para Porfiri em um primeiro momento. Dessa maneira, o próprio sentimento de raiva é substituído e transformado por outro, de alegria, ocultando um dos aspectos mais constantes da personalidade de Raskólnikov, o intenso rancor. Nisto consiste o poder do riso como força para quebrar a fisionomia fixa de raiva, sentimento que poderia dar provas do crime logo nas primeiras impressões obtidas pelo juiz.

Dessa maneira, fica demarcado a forma como nos diálogos artísticos de Dostoiévski, as personagens, longe de serem definidas de maneira ideal pelo autor, são constantemente transformadas, descaracterizadas e caracterizadas em multiplicidade. O artista Dostoiévski, colocando a arte como possibilidade, abre espaço para um tipo de pensamento em que a vida não é completamente demonstrada através da realidade empírica e concreta de um mundo já definido e objetivado.

O artista Dostoiévski, buscando coadunar os contrários a partir de materiais heterogêneos totalmente diversos, utiliza em suas obras, o *Livro de Jó*, as *Revelações de São João*, os *Textos Evangélicos*, a *Palavra de Simião Novo Teólogo*, combinando-as de maneira original com a anedota, a parodia, as cenas de rua, o jornal e inclusive o panfleto. Os vestígios da realidade cotidiana misturam-se com as palavras de inspiração divina dos livros sagrados, a exemplo de Raskólnikov e o cântico de Lázaro, fazendo com que a realidade objetiva de um mundo absoluto e já determinado se desintegre em outras perspectivas diversas e plurais.

Os retratos externos criados pelas personagens de Dostoiévski não implicam uma função que a personagem conclui, não criam uma imagem sólida e predeterminante, é um momento de transição, de caracterização e descaracterização projetada pela própria autoconsciência da personagem frente as determinações estabelecidas pela realidade objetiva dos fatos tidos como reais. Como diz Mikhail Bakhtin:

Nos principais heróis, protagonistas de um grande diálogo como Raskólnikov, Sônia, Míchkin, Stavróguin, Ivan e Dmítri Karamázov, a profunda consciência da sua falta de acabamento e solução já se realiza

nos caminhos muito complexos do pensamento ideológico, do crime ou da façanha. O homem nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma de identidade: A é idêntico a A. No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo aquilo que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto “à revelia”, a despeito de sua vontade. (BAKHTIN, 2018, p.67.)

#### 4.2. Importância excepcional do diálogo em Dostoiévski

Neste ponto, a ideia a se trabalhar é o modo como Dostoiévski constrói o diálogo em suas obras e o motivo do diálogo ser algo excepcional e marcante em seus romances. Em um primeiro aspecto exteriormente visível, Dostoiévski distribui seus romances na forma dialógica, ou seja, na forma de conversação e de discussão. Esses constantes diálogos possuem a característica de expressarem diferentes pontos de vista sobre algum acontecimento, variando de acordo com o campo de visão singular de cada personagem, se alternando e refletindo diversos matizes.

Seguindo esta linha de raciocínio, um segundo aspecto a se destacar é como, nos diálogos de Dostoiévski, ocorre uma eterna formação das personagens, onde estas não chegam nunca a se estagnar, mas ao contrário, expressam incessantemente suas visões de mundo inconclusivas e abertas através de diálogos moventes no turbilhão de acontecimentos; há ausência de ponto de parada, são fluxos de pensamentos em choques com outras vozes, com diferentes olhares em um movimento incessante. Assim aponta Bakhtin ao citar o ensaio de Leonid Grossman<sup>7</sup>:

Em outro ensaio Grossman enfoca mais de perto precisamente a multiplicidade de vozes no romance dostoiévskiano. No livro *Put Dostoiévskovo* (O caminho de Dostoiévski) ele sugere a importância excepcional do diálogo na obra desse romancista. “A forma da conversa ou da discussão – diz ele –, onde diferentes pontos de vista podem dominar alternadamente e refletir matizes diversos de confissões opostas, aproxima-se sobremaneira da personificação dessa filosofia, que está em eterna formação e nunca chega à estagnação. Nos momentos em que um artista contemplador de imagens como Dostoiévski fazia suas reflexões profundas sobre o sentido dos fenômenos e os mistérios do mundo, diante dele devia apresentar-se essa forma de filosofar, na qual cada opinião é como se viesse a tornar-

---

<sup>7</sup> Para Bakhtin, Leonid Grossman foi quem deu início à um estudo objetivo e coerente da poética de Dostoiévski no sentido em que interessa a Bakhtin, a dizer, a poética de Dostoiévski tomada como arte polifônica. Grossman reconheceu a seguinte peculiaridade nas obras do artista russo: a violação do tecido uno e integral da narrativa, onde o princípio fundamental dos romances dostoiévskianos é o de subordinar à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos os elementos diametralmente opostos contidos na narrativa.

se um ser vivo e a constituir-se da voz inquieta do homem. (BAKHTIN, 2018, p. 16-17)

Neste contexto, tratando ainda sobre o caráter dialógico dos romances de Dostoiévski, é importante ressaltar novamente que todas as relações entre as partes externas e internas do romance, juntamente aos elementos composicionais distribuídos pela obra, possuem natureza dialógica. Neste sentido, Bakhtin nos apresenta a ideia de que as obras do autor russo possuem as seguintes características referente ao componente dialógico: a) o grande diálogo e b) o micro diálogo.

Observando propriamente sobre o grande diálogo nas obras de Dostoiévski, Bakhtin diz que: “[...] ele construiu o todo romanesco como um ‘grande diálogo’” (BAKHTIN, 2018, p. 47), onde “No interior desse ‘grande diálogo’ ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens...” (BAKHTIN, 2018, p. 47). Com isso, o diálogo penetra no interior de cada palavra contida no romance, fazendo com que cada palavra se torne bivocal, ressoando em cada instante a palavra singular do outro, da diferença. Cada gesto das personagens, cada expressão de seu rosto torna-se descontínuo, intervalado e convulso. É neste transcorrer da palavra bivocal que surge a segunda característica do componente dialógico, a dizer, o microdiálogo.

O pensamento monológico singular de cada personagem ressoa o tom da palavra alheia, onde o traço marcante que diferencia o grande diálogo do micro diálogo, é justamente o fato deste ser uma reflexão da personagem de si para si, contudo, este diálogo de si para si não contém apenas a voz da personagem em particular, mas o contrário, ocorrem choques dialógicos e sonoros com outras vozes externas que compõem justamente essa reflexão na autoconsciência singular da personagem. Dito com outras palavras, o grande diálogo é o aspecto do todo romanesco e o micro diálogo são os afetos deste grande diálogo expressos nos acontecimentos e refletidos no pensamento interior e singular de diferentes personagens, como, por exemplo, o monólogo interior de Raskólnikov após a leitura da carta escrita por sua mãe.

Ademais, é no centro do universo artístico de Dostoiévski que se encontra o diálogo como forma de ação das personagens. Entretanto, os conflitos dialógicos não são um meio de revelação de suas personalidades já acabadas e definidas, mas uma forma de expressão de seu próprio ser como humano, com suas pluralidades de perspectivas múltiplas em devir. Dessa maneira, para as personagens continuarem se expressando

através das palavras o diálogo não pode ser terminado e concluído, pois “Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar.” (BAKHTIN, 2018, p. 293). Dessa forma, em todos os romances de Dostoiévski o diálogo é o fator mais importante, pois a existência das personagens se expressam justamente no conflito dialógico entre duas ou mais vozes dado que “Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.” (BAKHTIN, 2018, p. 293).

Dito isso, é no diálogo interior das personagens, mais propriamente, no microdiálogo, a base na qual Dostoiévski colocou diferentes vozes em choques dialógicos. No pensamento interior das personagens, há um princípio de combinação de vozes que permeiam toda a obra de Dostoiévski. Dessa forma “Dostoiévski sempre introduz dois heróis de maneira a que cada um deles esteja intimamente ligado à voz interior do outro, embora ele nunca mais venha a ser personificação direta dela...” (BAKHTIN, 2018, p. 295). Por esse motivo, no diálogo entre as personagens, as réplicas de um podem inclusive a se coincidir com as réplicas do diálogo interior do outro. Segundo Bakhtin:

Para uma correta compreensão da idéia de Dostoiévski, é muito importante levar em conta a sua apreciação do papel do outro enquanto “outro”, pois ele obtém os principais efeitos artísticos fazendo a mesma palavra passar por diferentes vozes que se opõem umas às outras. (BAKHTIN, 2018, p. 298).

Portanto, Dostoiévski constrói seus diálogos com cruzamentos, consonâncias e dissonâncias entre as palavras singulares de cada herói e seus choques dialógicos com a palavra da diferença, tanto de maneira interior, ou seja, nos pensamentos em solidão, quanto de maneira exterior. Ademais, os pensamentos e as palavras de cada personagem são múltiplos e plurais, podendo soar de diferentes maneiras de acordo com o acontecimento vivenciados entre eles. Em relação a isso, Bakhtin diz que o objeto de aspiração de Dostoiévski não são um conjunto de ideias em si mesmas, onde as personagens às expressariam de forma concluída e universal, mas o contrário, o objeto artístico de Dostoiévski é expressar como cada personagem singular pensa e sente cada acontecimento. Segundo Bakhtin:

O objeto das aspirações do autor não é , em hipótese nenhuma, esse conjunto de idéias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável,

e a dissonância do tema. A própria distribuição das vozes e sua interação são importantes para Dostoiévski. (BAKHTIN, 2018, p. 310).

Sendo assim, os diálogos exteriores proferidos pelas personagens, são inseparáveis do microdiálogo. Além disso, tanto o diálogo interior quanto o exterior também são inseparáveis do grande diálogo que abrange os romances dostoiévskianos como um todo. Ademais, a cosmovisão dialógica faz parte de todas as obras de Dostoiévski, onde este é tido como um grande artista da palavra. Segundo Bakhtin:

Como todo grande artista da palavra, Dostoiévski tinha o dom de escutar e levar à consciência artístico-criativa os novos aspectos da palavra, as novas profundidades que nela havia e antes dele tinham sido aproveitadas de maneira muito fraca e abafada por outros artistas. (BAKHTIN, 2018, p. 310).

#### 4.3. O tempo simultâneo e o universo pluralista

Bakhtin, através de seus pensamentos sobre a poética de Dostoiévski, constata que os romances dostoiévskianos possuem uma noção peculiar sobre o tempo e o espaço, a dizer, de que suas obras são construídas no ponto de vista de um tempo simultâneo, tendo como preponderante a projeção de seu mundo no espaço e não no tempo.

Pelo fato do mundo de Dostoiévski ser construído com esta visão artística, os planos de seus romances e suas personagens são desenvolvidas em constantes interações e de forma coexistente e não como processo de formação. Estas concepções fazem com que o universo de Dostoiévski seja completamente pluralista, onde as consciências de suas personagens estão em constantes interações simultâneas com outras consciências, diferente da ideia de um desenvolvimento lógico e uno de uma consciência isolada.

Além disso, por Dostoiévski projetar seu mundo no espaço e possuir a tendência em enxergar tudo como coexistente (simultâneo), faz com que em suas obras apareça um elemento peculiar: o diálogo das personagens com seus duplos. É com estes pontos de vista que Dostoiévski constrói seu mundo de maneira simultânea, onde as personagens estão em constantes confrontações, contrapondo-as sempre dramaticamente de forma extensiva e não as estendendo como um desenvolvimento uno de uma série com diferentes etapas em vista de uma formação final e conclusiva da personagem.

A visão artística de Dostoiévski possui uma categoria fundamental, a dizer, a de

que suas personagens e os planos de seus romances são desenvolvidos de forma coexistente em constante interação, e não como processo de formação a maneira de Goethe<sup>8</sup>. Essa visão artística implica uma noção peculiar em Dostoiévski, a de que seu universo é profundamente pluralista. Por conta da constante interação das personagens, o mundo destas e os planos dos romances dostoiévskianos são compostos por uma variada ênfase hierárquica. Na construção de seus romances, as personagens e os planos estão dados em contiguidade, em coexistência e interação e não sucessivamente em sequência como etapas de formação.

Dito isso, é importante ressaltar como a consciência colocada por Dostoiévski neste universo pluralista não é dada no sentido da formação e de seu crescimento, nem oferecida historicamente, mas colocada em relacionamento constante com diferentes consciências singulares e plenas. A consciência, no ponto de vista artístico de Dostoiévski, não pode concentrar-se em si mesma e em sua ideia como um desenvolvimento lógico imanente da própria ideia, porém, necessita a todo instante, da interação com diversas consciências e diferentes pontos de vista.

Dito de outra maneira, “Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência” (BAKHTIN, 2018, p. 36). Por este motivo, as emoções das personagens e suas ideias são inteiramente dialógicas, estão em combates plenos e polêmicos com outras ideias. Entretanto, cada personagem em particular não está fechada às expressões externas à sua própria consciência, mas estão abertas a inspirações de outros pontos de vista divergentes de suas próprias concepções. Portanto, as personagens não focam unicamente em seu objeto, mas estão acompanhadas de uma constante atenção em outros indivíduos.

Pelo fato de Dostoiévski conceber seu universo de maneira pluralista, onde as personagens estão em constantes interações, sendo confrontadas e provocadas por pontos de vista diversos, Dostoiévski concebe uma visão expressiva e extensiva das contradições, como forças, como potências coexistentes, simultâneas. É neste sentido que Dostoiévski projeta seu mundo no espaço e não no tempo. Segundo Bakhtin:

---

<sup>8</sup> Contrapondo o estilo artístico de Dostoiévski em relação à Goethe, Bakhtin afirma que um artista como Goethe tende para a série em formação, procurando perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno. Dessa forma, Goethe tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro; em decorrência disso nada para ele se dispõe num plano extensivo, como em Dostoiévski. Um exemplo de romance de formação criado por Goethe que ilustra esta concepção de Bakhtin é a obra intitulada: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática. Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em tempo sob a forma de confrontação dramática e procurava desenvolvê-la extensivamente. (BAKHTIN, 2018, p. 31)

Por Dostoiévski pensar seu mundo no espaço e não no tempo, o autor busca captar os momentos e as etapas das relações entre as personagens e o mundo de maneira simultânea em constantes confrontações, contrapondo-as sempre dramaticamente e não as estendendo como um desenvolvimento numa série em formação. “Para ele, interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal*” (BAKHTIN, 2018, p. 31).

A concepção de Dostoiévski relacionada ao tempo e ao espaço, sua propensão a visualizar tudo como coexistente, como simultâneo e contíguo, faz com que apareça um elemento peculiar na construção de algumas de suas personagens, a dizer, o diálogo com seus duplos. Para Bakhtin:

Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu alter ego e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smerdiakov, Raskólnikov e Svidrigáilov, etc.) (BAKHTIN, 2018, p. 31-32)

Um dos objetivos de Dostoiévski em relação ao fenômeno da duplicidade<sup>9</sup> é seu desejo em converter cada contradição de um indivíduo em dois indivíduos, com o intuito de dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente até o limite. Dessa forma, Dostoiévski, tendo preferência pelas cenas de massa, concentra seus acontecimentos em

---

<sup>9</sup> Interessante observar que, no início de sua carreira literária no de 1846, Dostoiévski publica na revista *Anais da Pátria* sua segunda obra literária intitulada *O Duplo*. Entretanto, esta novela foi recebida de forma desfavorável pela crítica por ser considerada uma obra fantástica, artificial e incompreensível. Isto ocorre por conta do recurso utilizado por Dostoiévski em relação ao personagem Golyádkin, onde este se desdobra e se materializa no espaço como outra personagem denominada Golyádkin segundo. Contudo, esta noção de duplicidade vai estar presente em grande medida nas obras futuras de Dostoiévski, porém, não mais sendo uma materialização direta da própria personagem particular em outra, como no caso de Golyádkin, mas como diferentes figuras passíveis de serem identificadas como desdobramentos da própria consciência individual da personagem no espaço, por exemplo, na obra *Crime e Castigo*, o recurso da duplicidade é aplicado entre as personagens Raskólnikov e Svidrigáilov, sendo um duplo do outro. A duplicidade nas obras de Dostoiévski é aquele estado de uma consciência no qual convivem, dialogam e estão contidas uma pluralidade de coisas às vezes até diametralmente opostas. Neste sentido, a consciência da personagem é colocada em um movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao próprio julgamento do outro, numa atitude inquieta e desesperada de afirmar sua própria consciência.

um lugar e em um tempo, concentrando em um instante a maior pluralidade de qualidades possíveis. Esta noção espacial e temporal de Dostoiévski faz com que a ação em seus romances possua uma rapidez catastrófica, um movimento dinâmico em turbilhão.

Tendo em vista estas considerações colocadas acima, Bakhtin designa uma peculiaridade sobre a noção de tempo colocada por Dostoiévski em suas obras literárias, a dizer, de que suas personagens estão sempre vivendo em simultaneidade em relação ao tempo. Por este motivo, as personagens cunhadas por Dostoiévski não possuem um tempo biográfico no sentido sequencial, com recordações sobre uma memória imutável, de uma biografia no sentido do ido e do vivido.

Partindo dessas concepções, as personagens de Dostoiévski não recordam o seu passado no sentido de uma lembrança sólida impossível de modificação, como uma memória fixa e isolada de qualquer vivência atual. Portanto, as recordações pensadas pelas personagens sobre o seu passado são apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente. Segundo Bakhtin:

Por isso as suas personagens também não recordam nada, não tem biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em consonância com o princípio dostoiévskiano de simultaneidade. (BAKHTIN, 2018, p. 32-33)

Dito isso, não ocorrem causalidades nos romances de Dostoiévski, não há gênese, não existem explicações sobre o passado das personagens, sobre as influências do meio e da educação perante elas. Todas as atividades das personagens estão completamente vivenciadas no tempo presente em simultaneidade e, nesse sentido, não são predeterminadas. Esta percepção artística de Dostoiévski sobre o mundo, faz com que suas personagens sejam representadas como livres, estando no tempo presente em busca da libertação de múltiplas amarras do passado e suas definições prévias juntamente com a esperança de vivenciar um futuro diverso.

A capacidade artística de Dostoiévski em enxergar tudo em coexistência, o permite captar múltiplas e diversas coisas onde outros observavam apenas coisas únicas e semelhantes. Dostoiévski não concebia o mundo de maneira simples e singular, mas de forma plural com incessantes desdobramentos e interações simultâneas. Assim diz Bakhtin:

Onde outros viam apenas uma ideia ele conseguia sondar e encontrar duas ideias, um desdobramento; onde outros viam uma qualidade, ele descobria a existência de outra qualidade, oposta. Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão, em cada expressão via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a pluralidade de cada fenômeno. (BAKHTIN, 2018, p. 34)

Contudo, esses desdobramentos, por não serem colocados em uma via temporal no sentido de uma série em formação, não se tornam dialéticos. Isto ocorre também pelo fato de Dostoiévski, em sua construção artística, desenvolver em seus romances um plano de atividade simultâneo entre as personagens, onde os contíguos, os contrários e os consonantes são irremediavelmente contraditórios e imiscíveis, “como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas.” (BAKHTIN, 2018, p. 34)

Nas obras de Dostoiévski, é perceptível a construção artística de um universo plural, multifacetado e diverso, as personagens estão em constantes interações com os outros, com o exterior, vivendo uma simultaneidade do tempo, onde se é projetado e dramatizado no espaço toda essa multiplicidade de coisas que estão se relacionando a todo momento. Com isso, no ponto de vista de Bakhtin, o artista Dostoiévski, em sua construção polifônica, desintegra qualquer unidade no sentido de algo acabado, sólido e pré-definido. É através do convívio com o diferente, no tempo presente, onde as personagens, se desdobrando no espaço e se multiplicando, fazem com que a consciência se torne aquilo de mais plural e multicomposto.

Assim, no universo de Dostoiévski, tudo é movimento em profusão, em turbilhão, são trocas de lugares e posições constantes, independentemente de qualquer valor estabelecido por alguma instância. Apesar das personagens dostoiévskianas possuírem status sociais, com demarcadas posições designadas pela estrutura burocrática russa, a vida vivida está a todo momento se modificando no tempo, nos acontecimentos do presente situados em um instante, em encontros e desencontros. É nesse sentido que os recursos utilizados por Dostoiévski em relação ao tempo e ao espaço provocam essas sensações ao leitor, à de que suas obras não se assemelham à um quadro estático, mas com uma torrente, com um turbilhão.

#### 4.4 A consciência e o contato com o outro

Através da perspectiva de Bakhtin, observa-se outro ponto importante no que diz respeito à construção artística de Dostoiévski, a dizer, o modo como o autor constrói, trabalha e desenvolve a expressão da consciência humana e seu constante e ininterrupto contato com o outro, com a palavra da diferença. Neste sentido, dando enfoque à expressão da consciência no universo de Dostoiévski, Bakhtin diz que ocorre uma oposição entre o modo de construção da consciência no romance polifônico ao modo de construção da consciência nos ditos romances de formação. Como artista de romance de formação, Bakhtin apresenta o exemplo de Goethe, como já foi dito acima.

Portanto, para Bakhtin, o modo de construção do romance de formação cunhado por Goethe busca conceber as contradições existentes na vida como diferentes etapas de um desenvolvimento uno em formação fora do plano extensivo, onde o tempo é trabalhado não de maneira simultânea, mas como estágios progressivos em vista da formação individual da personagem, como diz Bakhtin:

Um artista como Goethe, por exemplo, tende para à série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro; como consequência, nada para ele dispõe num plano extensivo. É esta em todo caso, a tendência fundamental da sua visão e concepção do mundo. (BAKHTIN, 2018, p. 31)

Ainda sobre a questão do processo de formação, Bakhtin também coloca a construção artística de Dostoiévski em oposição à concepção filosófica de Hegel, mais especificamente no que tange ao modo de pensamento dialético de Hegel, aquele do qual, através da negação, busca o ápice do espírito absoluto em um monólogo filosófico. Portanto, na concepção dialética de Hegel, o papel do negativo faz com que a multiplicidade seja obstruída, ou seja, o pluralismo é excluído. Um tipo de pensamento que busca atingir sua afirmação através da negação da diferença exclui a possibilidade da expressão pluralista. Segundo Bakhtin:

Interpretado em termos hegelianos, o espírito uno em processo de formação dialética não pode gerar outra coisa senão um monólogo filosófico. E menos ainda no terreno do idealismo monístico pode desabrochar a multiplicidade de consciências imiscíveis. Neste sentido, até mesmo como imagem, o espírito uno em formação é organicamente estranho a Dostoiévski, cujo universo é profundamente pluralista. (BAKHTIN, 2018, p. 29)

Portanto, destaca-se a seguinte concepção: no mundo de Dostoiévski, a expressão da consciência humana não percorre o caminho de uma formação única, tendo em vista o desenvolvimento do pensamento até a conquista de um ideal, de uma verdade absoluta, de uma conclusão sobre a vida que se aplicaria a qualquer pessoa ou sociedade de maneira geral e universal. Ao contrário, o crescimento e a expansão da consciência, dados nos romances de Dostoiévski nos é apresentado em contiguidade e interação com consciências diversas e plenas.

Com isso, a consciência no mundo dostoiévskiano, entendida como um movimento de pensamento singular de cada personagem, se expressa invariavelmente na confrontação dialógica com a palavra da diferença, com a voz do outro. Portanto, os modos de pensamento singulares de cada personagem estão permeados pela réplica de um diálogo não concluído com o outro. Não existe pensamento, não existem consciências, não existem pontos de vista em Dostoiévski totalmente calcados em apenas uma voz, em uma consciência fechada, mas o contrário, as personagens dostoiévskianas são inconclusivas e estão em constantes contatos afetivos com a palavra do outro, se modificando a todo instante de acordo com os choques dialógicos que percorrem o plano da consciência singular de cada personagem. Como diz Bakhtin:

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. (BAKHTIN, 2018, p. 36)

Em vista disso, há algo de grande importância a se destacar referente à uma das questões principais ditas por Bakhtin sobre os romances polifônicos de Dostoiévski, a dizer, o papel de destaque do discurso do outro e como a palavra da diferença possui uma função extremamente marcante nas obras de arte dostoiévskianas. Sobre isso, Bakhtin afirma que: “Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro.” (BAKHTIN, 2018, p. 233). Ou seja, os pensamentos singulares das personagens sempre olham e refletem de maneira dialógica com a palavra da diferença, de outro indivíduo singular, é como se não houvessem pensamentos que não estivessem permeados em grande medida pela voz proferida por outro, pois “Nas obras de Dostoiévski é enorme a importância estilística do discurso do outro. Este leva aí a mais

tenza vida.” (BAKHTIN, 2018, p. 234).

Dito isso, “Há sempre uma profunda ligação orgânica entre os elementos mais superficiais da maneira de falar, da forma de auto expressar-se e os últimos fundamentos da cosmovisão no universo artístico de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 237). Sobre isso, nota-se como na vasta galeria de obras dostoiévskianas, todas formas de expressão das personagens estão completamente ligadas com a palavra e com a voz do outro. Em quase todos os momentos as personagens estão refletindo, ouvindo e colocando em atrito a palavra da diferença. Portanto, “O homem é apresentado pleno em cada uma de suas manifestações. A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 237). Desta maneira, as consciências singulares das personagens sempre se voltam para a visão que a diferença tem sobre ele, onde até mesmo nos momentos solipsistas as personagens nunca estão completamente só, pois a voz da diferença permanece ressoando em seus pensamentos. Como diz Bakhtin:

A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele. (BAKHTIN, 2018, p. 237).

Dessa forma, tanto nos pensamentos individuais das personagens, quanto nos diálogos travados entre elas, as palavras possuem ao menos duas perspectivas diferentes, a dizer, a maneira como a própria personagem interpreta e enxerga os dizeres do outro, e como o outro entende as próprias palavras ditas por ele e sobre ele. Em relação à isso Bakhtin diz o seguinte:

“Além dessa palavra evidente do outro, com acento evidente do outro, a maioria das palavras do trecho citado é tomada pelo falante como que de uma só vez e de dois pontos de vista: na forma como ele mesmo as entende e quer que se as entendam, e na forma como o outro pode entendê-las.” (BAKHTIN, 2018, p. 239).

Sobre a questão da palavra da diferença, Bakhtin expressa que a consciência das personagens de Dostoiévski estão atravessadas e permeadas pelo ponto de vista que o outro tem sobre ele, onde ocorre com isso vários movimentos do pensamento, a dizer, a

revolta perante a palavra do outro, sua aceitação como forma de complementar uma ideia, as evasivas e rupturas, entre outros. Segundo Bakhtin:

“Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro.” (BAKHTIN, 2018, p. 240).

Ademais, Bakhtin supõem que “...duas réplicas do mais tenso diálogo, a palavra e a contra-palavra, ao invés de acompanharem uma à outra e serem pronunciadas por dois diferentes emissores, tenham-se sobreposto uma à outra, fundindo-se em uma só enunciação e em um só emissor.” (BAKHTIN, 2018, p. 240). Portanto, as palavras ditas pelas personagens estão totalmente interligadas pelos dizeres do outro, fator que evidencia uma das principais características dos romances de Dostoiévski, a dizer, o diálogo ininterrupto com seus choques e atritos. Sobre o que foi dito acima e relacionamento como a polifonia, são justamente esses embates entre as palavras que produzem o som dissonante, característica fundamental da música polifônica. Para Bakhtin:

Essas réplicas seguiram em direções opostas, entraram em choque. Daí a sobreposição de uma à outra e a fusão delas numa só enunciação levarem à mais tensa dissonância. O choque entre réplicas inteiras – unas em si e monoacentuais – converte-se agora, dentro da nova enunciação produzida pela sua fusão, em interferência marcante de vozes contrapostas em cada detalhe, em cada átomo dessa enunciação. (BAKHTIN, 2018, p. 240).

Ademais, na consciência das personagens de Dostoiévski conflui à voz e as palavras proferidas pelo outro. Contudo, o tom e o acento dessas palavras são misturados com o tom e o acento das palavras contidas na própria consciência singular da personagem que as escutam, onde a todo momento ressoa a palavra alheia. Sobre isso, ocorrem nos romances de Dostoiévski inúmeras cenas onde as personagens ouvem as conversas de outras atrás da porta, atrás da parede, no limiar da escada, no limiar da soleira, entre outros lugares. Essas cenas são imagens que expressam justamente essa questão das personagens estarem sempre ouvindo a voz do outro, apesar de não ser

estritamente necessária essa escuta atrás ou no limiar de algum lugar, pois como dito anteriormente, as personagens mesmo quando estão só, ouvem e pensam sobre a palavra do outro. São essas misturas de vozes nas consciências singulares das personagens o movimento contrapontístico da polifonia dostoiévskiana:

Em cada obra de Dostoiévski verificamos em diferentes graus e em diferentes sentidos ideológicos casos em que a voz do outro cochicha ao ouvido do herói as próprias palavras deste com acento deslocado e uma resultante combinação singularmente original de palavras e vozes orientadas para diferentes fins numa mesma fala, num mesmo discurso, verificamos a confluência de duas consciências numa consciência. Essa combinação contrapontística de vozes orientadas para fins diversos nos limites de uma consciência é aplicada pelo autor, como base, como terreno no qual ele introduz outras vozes reais. (BAKHTIN, 2018, p. 256).

Sobre a questão da voz da diferença ecoar nos pensamentos singulares dos heróis, Bakhtin diz que as personagens de Dostoiévski buscam encontrar sua própria voz e orientá-la entre outras vozes diferentes que compõem seu pensamento, onde alguns dizeres são contrapostos, outros se combinam e também se separam. Portanto, há um esforço das personagens em “Encontrar a sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente são as tarefas a serem resolvidas pelas personagens no decorrer do romance.” (BAKHTIN, 2018, p. 277). Interessante observar, que todos os discursos que perpassam o pensamento das personagens costumam ser apresentados desde o início das obras, e no decorrer de toda a ação interior e exterior do romance, esses discursos “...se distribuem de maneira diferente em relação uns aos outros, entram em diversas combinações mas permanece inalterável o seu número estabelecido desde o início.” (BAKHTIN, 2018, p. 277).

Portanto, há uma variedade de conteúdos discursivos, ou seja, de vozes da diferença, sendo processados na consciência das personagens ocorrendo apenas deslocamentos de acentos. Um exemplo dessa questão ocorre em *Crime e Castigo*, mais propriamente no momento anterior ao assassinato da agiota por Raskólnikov, onde o estudante reconhece as vozes de Sônia e Marmieládov e decide imediatamente ir encontrá-la, pois “Desde o início a voz e o mundo de Sônia entram no campo de visão de Raskólnikov, incorporando-se ao seu diálogo interior.” (BAKHTIN, 2018, p. 277).

Ademais, “...a voz monologicamente firme e segura do herói nunca aparece em suas obras, embora uma certa tendência para esse discurso seja nitidamente percebida em

alguns casos pouco numerosos.” (BAKHTIN, 2018, p. 289). Desta maneira, nota-se que no plano dos romances de Dostoiévski, quando o herói chega próximo de uma verdade sobre si mesmo há uma conciliação com a voz do outro, como se neste momento a personagem se assenhorasse dá sua própria voz. Porém, essa voz não se torna definitiva, pois logo em seguida ocorrem mudanças no seu estilo e no seu tom através de outros choques dialógicos contidos nos romances.

Desta maneira, na obra de arte dostoiévskiana não existe um discurso definitivo e concluído de uma vez por todas, “Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói que responda à pergunta: ‘quem é ele?’. Aqui há apenas as perguntas: ‘quem sou eu?’ e ‘quem és tu?’ Mas essas perguntas também soam no diálogo interior contínuo e inacabado.” (BAKHTIN, 2018, p. 291-292). Ademais, as palavras das personagens e as palavras proferidas sobre elas “... são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro.” (BAKHTIN, 2018, p. 292). Nesse sentido, o discurso do próprio autor não pode englobar todos os pontos do romance, concluir e fechar o discurso do herói à revelia, pode apenas ir de encontro à ele. Bakhtin diz o seguinte sobre isso:

Dostoiévski desconhece o discurso à revelia, que sem interferir no diálogo interior do herói, construiria de forma neutra e objetiva a imagem acabada deste. O discurso “à revelia”, que resume em definitivo a personagem, não faz parte do seu plano. No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2018, p. 292).

## **5. A menipeia e sua importância como tom em toda a obra de Dostoiévski**

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no capítulo intitulado *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, Bakhtin faz uma análise de aspectos da literatura que influenciaram o estilo da composição polifônica das obras dostoiévskianas. Em vista disso, Bakhtin afirma que o gênero romanesco se sustenta sobre três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca. Ao observar os romances de Dostoiévski, o filósofo russo os coloca como uma variedade do gênero carnavalesco, vinculado ao campo do sério-cômico, onde o estilo dos diálogos socráticos e da sátira menipeia contribuem para a construção do estilo dialógico das obras de Dostoiévski. Segue-se as palavras de Bakhtin:

É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski. Para a

formação dessa variedade de desenvolvimento do romance, à qual chamaremos convencionalmente de variedade dialógica e que, como dissemos, conduz a Dostoiévski, são determinantes dois gêneros do campo sério-cômico: o diálogo socrático e a sátira menipeia (BAKHTIN, 2018, p. 124).

Em relação ao fenômeno da carnavalização nas obras de Dostoiévski, Bakhtin afirma que o literato russo foi influenciado por esse fenômeno como a maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX, apesar desses artistas talvez nem terem conhecido o carnaval autêntico vivenciado nas ruas. Além disso, Bakhtin afirma que a tradição carnavalesca renasce e renova-se de maneira singular em cada autor, não sendo diferente em Dostoiévski. Nesse sentido, o fenômeno da carnavalização funde-se de maneira orgânica com todas as peculiaridades do romance polifônico. Além disso, a cosmovisão carnavalesca permite ao escritor construir sua obra através da alegre relatividade, não se prendendo a noções dogmáticas e imutáveis. Como diz Bakhtin:

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (BAKHTIN, 2018, p. 184).

Sobre as características dos gêneros sério-cômico, Bakhtin afirma que “[...] esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 2018, p. 122). Nesse sentido, os gêneros sério-cômico possuem conexão direta com a cosmovisão carnavalesca, fazendo com que nessas obras a imagem e a palavra se manifestem numa relação especial com a realidade. Nos gêneros sério-cômicos também aparece o elemento retórico, porém, sua seriedade unilateral é debilitada através da alegre relatividade carnavalesca. Em relação a isso Bakhtin diz que “A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2018, p. 122).

Além disso, o novo tratamento dado à realidade nas obras de gêneros sério-cômico, fazem com que a imagem do passado das personagens se modifiquem e atuem em um campo de contato familiar na atualidade inacabada do presente, ou seja, as personagens estão em constante mudança no momento atual. Nessas obras, também

ocorre a fusão entre elementos diversos, como, por exemplo, do sublime com o vulgar e do sério com o cômico. Também ocorre, dentro do próprio gênero do sério-cômico, a expressão de variados tipos de escritas, como cartas, paródias, manuscritos, citações parodiadas, entre outros. Nesse sentido, observa-se como, nas obras polifônicas de Dostoiévski, vários elementos do sério-cômico se apresentam em grande medida, principalmente no que diz respeito a expressão das variadas visões da realidade pelas personagens e sua constante mudança de perspectiva, além da grande diversidade de tipos de escritas que aparecem nas obras dostoiévskianas.

Em seguida, Bakhtin afirma que há um fundamento carnavalesco no “diálogo socrático”, a dizer, os debates e as polêmicas em torno da vida e da morte, do inverno e do verão e da sombra e da luz. Os conflitos dialógicos sobre essas temáticas possuem ênfase nas mudanças e na alegre relatividade do pensamento, não permitindo, por esse motivo, a conclusão do diálogo através de uma seriedade unilateral e unívoca. Em relação à isso, Bakhtin afirma que “A própria descoberta socrática da natureza dialógica do pensamento e da verdade pressupõe a familiarização carnavalesca das relações entre as pessoas que participam do diálogo, a abolição de todas as distâncias entre elas” (BAKHTIN, 2018, p. 151). Portanto, nota-se aqui, através da relação entre o diálogo socrático e o gênero carnavalesco, como aparece alguns elementos pertencentes ao tipo polifônico nas obras de Dostoiévski, a dizer, o debate entre as personagens em absoluto pé de igualdade, o conflito dialógico sobre problemáticas em torno da existência, a relatividade do pensamento, a não conclusão de uma ideia e principalmente a natureza dialógica do pensamento.

Já em relação à sátira menipeia, Bakhtin afirma que este gênero é carnavalizado, extremamente mutável, versátil, sugere a constante mudança e é capaz de penetrar em diversos gêneros. Sobre isso, Bakhtin diz o seguinte: “A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias” (BAKHTIN, 2018, p. 129). Nesse sentido, as peculiaridades de gênero da obra dostoiévskiana se relacionam com as peculiaridades de gênero da menipeia, juntamente aos gêneros à ela vinculados. Portanto, as características da menipeia renasceram e passaram por um processo de renovação nas obras de Dostoiévski, onde a diferença mais relevante é o fato da menipeia antiga ainda desconhecer a polifonia. É nesse sentido que o diálogo socrático e a menipeia fazem parte das condições que proporcionaram o surgimento da polifonia de Dostoiévski.

Aqui, é interessante destacar uma das peculiaridades da sátira menipeia colocada

por Bakhtin, a dizer, sua característica em focar a atualidade em tom mordaz. Nas *Crônicas de Petersburgo*, escritas por Dostoiévski e publicadas como folhetim pela revista *O trocista*, ressalta justamente esta questão sobre o tratamento da atualidade em tons sarcásticos. Nestes contos, Dostoiévski ironiza, critica e satiriza a sociedade e a organização política de São Petersburgo. Ridicularizando a forte influência da Europa Ocidental sobre a Rússia, principalmente em relação à própria aceitação da sociedade petersburguense pelos costumes europeus, como ao aspecto cultural francês e ao aspecto econômico inglês, Dostoiévski relaciona o clima das estações de Petersburgo com a perspectiva das personagens que vivem e são afetadas por este tipo de influência cultural. Nesse sentido, Bakhtin diz que o tom mordaz sobre a atualidade, característico da escrita jornalística, da publicística e do folhetinismo, expressa-se em diferentes graus em todos os representantes da menipeia. Sobre esta questão, Bakhtin exprime que o gênero da menipeia “[...] se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do ‘agradável’ (‘beleza-dignidade’) [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 136).

Além disso, há também um núcleo filosófico nos diálogos da menipeia que são permeados por elementos da carnavalização. As últimas questões sobre a vida e a morte, discutidas nos diálogos da menipeia, possuem relação direta com acontecimentos dinâmicos, diversos e vivos, proporcionando, dessa maneira, uma maior diversidade do pensamento e a expressão da singularidade em relação a diferentes perspectivas sobre problemáticas filosóficas. Dito isso, Bakhtin expressa que foi descoberto na sátira menipeia uma grande combinação de elementos heterogêneos e incompatíveis: “elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia” (BAKHTIN, 2018, p. 153-154). Sobre isso, foi justamente o carnaval com sua cosmovisão que possibilitou a junção de todos esses elementos diversos. Bakhtin diz que:

[...] a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos. Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura (BAKHTIN, 2018, p. 154).

Outra característica da sátira menipeia que também aparece em grande medida nas obras de Dostoiévski é a expressão da “palavra inoportuna” pelas personagens através

dos diálogos, onde a mesma destrói as estruturas preestabelecidas referentes ao comportamento humano, ou seja, a “palavra inoportuna” provoca uma desestabilização nos moldes sociais e nas regras morais referentes ao modo como as personagens devem ou não agir no mundo. Sobre isso, Bakhtin diz o seguinte:

São muito características da menipeia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso (BAKHTIN, 2018, p. 134).

Nesse sentido, Bakhtin afirma que na sátira menipeia surgem novas categorias artísticas do escândalo, onde sua excentricidade quebra a integridade épica e trágica do mundo. Essa possibilidade em desestabilizar as ordens pré-estabelecidas no mundo abala as estruturas da normalidade das coisas e dos acontecimentos humanos, libertando e livrando as pessoas das amarras normativas que as pré-determinam. Em *O Idiota* de Dostoiévski, ocorre algumas vezes cenas excêntricas de escândalos, vejamos o momento anterior a uma dessas cenas onde o narrador diz o seguinte sobre o príncipe:

O príncipe estava desesperado. Não conseguia entender como havia sido totalmente crédulo. No fundo ele nunca era crédulo; contava com o general para dar um jeito de entrar na casa de Nastácia Filíppovna, mesmo que houvesse algum escândalo, mas não contava com um escândalo extraordinário: o general estava totalmente bêbado, tomado da mais forte eloquência, e falava sem parar, com sentimento, com lágrimas na alma (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 151).

Contudo, Bakhtin afirma que as cenas de escândalos criadas por Dostoiévski foram constantemente comentadas de maneira negativa por seus contemporâneos. Entretanto, essas cenas de escândalos, baseadas numa profunda cosmovisão carnavalesca, fazem parte do estilo de toda obra de Dostoiévski, juntamente ao tom polifônico de sua escrita dialógica.

Após mostrar algumas das influências que contribuíram para a criação do estilo polifônico, Bakhtin apresenta algumas obras de Dostoiévski que são consideradas pelo filósofo como menipeia no sentido mais rigoroso do termo. Essas obras se encontram na fase mais tardia do autor, a exemplo de *Bobók* (1873) e *Sonho de um Homem Ridículo* (1877). São nessas obras que Bakhtin afirma ser nítida a plena manifestação das peculiaridades do gênero da menipeia. Contudo, em outras obras, como *A dócil e*

*Memórias do subsolo*, também aparecem algumas variedades da menipeia. Até mesmo em suas cinco grandes obras, o elemento da menipeia aparece nos acontecimentos mais cruciais desses romances. É nesse sentido que a menipeia dá o tom de toda a obra de Dostoiévski.

Há um conto de Dostoiévski intitulado *Bobók* que Bakhtin diz ser um microcosmo de toda a obra dostoiievskiana, onde está presente quase todas as peculiaridades contidas em sua vasta obra literária. Em *Bobók*, é característico a imagem do narrador e o tom de sua narração. Há uma personagem presente no conto que é um indivíduo que se encontra no limiar da loucura e desviado da norma geral e do curso normal da vida. Além disso, este personagem provoca principalmente todos os seus contemporâneos através de um discurso todo impregnado de polêmica, onde essas características fazem com que o estilo literário e o tom do conto sejam algo típicos da menipeia.

Em *Bobók*, o gênero da menipeia realiza suas potencialidades máximas, renascendo e renovando-se em uma obra original. Importante observar que a menipeia sempre parodia a si mesma, onde o elemento da autoparódia constitui uma das causas da extensa vitalidade deste gênero. Além disso, o conto *Bobók* pode servir de base para mostrar o quanto a essência do gênero da menipeia corresponde a todas as aspirações criativas de Dostoiévski.

O pequeno conto *Bobók* – um dos enredos de conto mais breves de Dostoiévski – é quase um microcosmo de toda a sua obra. Muitas ideias, temas e imagens pertencentes às suas grandes obras, manifestam-se neste conto de forma extremamente profunda e clara. Dito isso, seguem-se algumas ideias manifestas em *Bobók* que estão presentes em todas as obras de Dostoiévski: 1) a ideia de que, não existindo Deus nem a imortalidade da alma, “tudo é permitido”. Vinculado à essa ideia, a confissão sem arrependimento da “verdade desavergonhada”, presente, por exemplo, em *Memórias do Subsolo*; 2) o tema dos últimos lampejos de consciência, relacionado, em outras obras, aos temas da pena de morte e do suicídio; 3) o tema da consciência situada à beira da loucura; 4) o tema da voluptuosidade (prazer à luxúria), que penetrou nas esferas superiores da consciência e das ideias; 5) o tema da absoluta “inconveniência” e da “fealdade” da vida, desvinculada das raízes populares e da fé popular, etc. Todos esses temas e ideias foram inseridos, em forma condensada e clara, nos limites estreitos de *Bobók*. Somado a isto, Bakhtin diz o seguinte sobre a consonância entre algumas imagens das personagens de *Bobók* com outras personagens pertencentes aos demais romances do artista russo:

As próprias imagens determinantes do conto (poucas, diga-se de passagem) estão em consonância com outras imagens dostoiévskianas: em forma simplisticamente aguçada; Kliniêvitch repete o Príncipe Volkovsky, Svidrigáilov e Fiódor Pávlovitch. O narrador (“uma pessoa”) é uma variante do “homem do subsolo” [...] (BAKHTIN, 2018, p. 166).

Além disso, o inferno carnavalizado de *Bobók* possui uma relação profunda com as cenas de escândalos e catástrofes que ocorrem em grande medida na vasta galeria das obras de Dostoiévski. Essas cenas de escândalos e catástrofes ocorrem habitualmente nos salões, onde esses acontecimentos provocam o rompimento da palavra oficial e moral sobre como seria o verdadeiro modo de agir e de se comportar dos indivíduos junto à sociedade. Quando ocorre esse tipo de cena nas obras de Dostoiévski, é como se as personagens se revelassem da maneira mais autêntica, não só no sentido individual, mas das próprias relações travadas entre elas até então. O tom carnavalesco dessas cenas permite um certo tipo de afastamento perante as normas e as definições objetivadas das personalidades dos indivíduos, proporcionando em grande medida a revelação e a expressão da autenticidade singular das personagens dostoiévskianas.

Um dos exemplos dessas cenas de escândalos aparece novamente na obra *O Idiota*, mais especificamente na cena em que algumas personagens participam de um pequeno jogo incentivado por Ferdischenko. Essa cena acontece no capítulo XIII da obra, onde Ferdischenko, ao dizer as regras do jogo, propõe o seguinte às pessoas presentes na casa de Nastássia Fillípovna:

Uma vez nos reunimos numa turma, e bebemos pra valer, verdade, e de repente alguém propôs que cada um de nós, sem se levantar da mesa, contasse alguma coisa sobre si mesmo em voz alta, mas uma daquelas coisas que a própria pessoa, por sincera consciência, considerava o mais tolo de todos os seus atos tolos em toda a sua vida; mas contanto que fosse de maneira sincera e principalmente, que fosse mesmo sincera, sem mentira! (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 167).

Esse pequeno jogo é, em certo sentido, uma preparação para o acontecimento que ocorre na cena seguinte, a dizer, a mudança brusca nos destinos e nas personalidades das personagens, e também do desmascaramento das posições sociais de alguns indivíduos presentes no jogo. Dessa forma, observa-se como no jogo proposto por Ferdischenko ocorre justamente uma provocação para que as personagens contassem de maneira sincera a história mais tola de sua vida, permitindo, dessa maneira, a abertura para a cena de

escândalo que ocorre logo após o término do jogo.

Nesse mesmo sentido, Bakhtin nos apresenta mais alguns exemplos de como a sátira menipeia está introduzida nas obras de Dostoiévski: em *Crime e Castigo*, são menipeia os sonhos de Raskólnikov e Svidrigáilov; em *Os Demônios* é a confissão de Stavróguin à Tíkhonov; em *O Adolescente* é o sonho de Viersílov; e, em *Os Irmãos Karmázov*, é uma menipeia o diálogo de Ivan e Aliócha na taberna “Stolítchni górod”, situada na praça do mercado numa cidadezinha isolada.

Dito isso, a carnavalização associada à sátira menipeia, permite a Dostoiévski expressar ações do comportamento humano que não poderiam se manifestar no curso normal da vida. Ao possibilitar a destruição de padrões estabelecidos pela sociedade nas cenas construídas pelo artista, Dostoiévski dá às personagens a abertura para novas maneiras de enxergar a vida e as relações sociais que as compõem.

Contudo, um ponto importante a se destacar, tendo em vista o pensamento de Bakhtin, é que apesar de existirem inúmeros elementos da sátira menipeia nas composições artísticas de Dostoiévski, eles estão subordinados ao plano polifônico. Dito isso, todos os elementos da menipeia são inseparáveis do plano polifônico, são por ele determinados e indissociáveis dele. Sobre os elementos da menipeia pertencentes aos romances dostoiévskianos, Bakhtin diz o seguinte:

[...] todos os romances de Dostoiévski estão impregnados dos seus elementos, bem como dos elementos do gênero cognatos – o “diálogo socrático”, a diatribe, o solilóquio, a confissão, etc. Naturalmente, todos esses gêneros chegaram até Dostoiévski depois de passarem por milênios de evolução, mas conservando sua essência genérica a despeito de todas as modificações. As agudas síncrese dialógicas, as situações de enredo excepcionais e estimulantes, as crises e reviravoltas, as catástrofes e os escândalos, as combinações de contrastes e oximoros, etc. determinam toda a estrutura do enredo e da composição dos romances de Dostoiévski (BAKHTIN, 2018, p. 168).

Outro ponto importante a se destacar aqui de maneira breve diz respeito ao contato de Dostoiévski com obras literárias do século XIX que possuem um profundo domínio da tradição carnavalesca, mais propriamente em Balzac, Victor Hugo e Georg Sand. Apesar dessas obras não possuírem uma forte presença externa da carnavalização, o mais importante é como a carnavalização “[...] penetra na própria construção dos tipos amplos e fortes e no desenvolvimento das paixões” (BAKHTIN, 2018, p. 183). Nas obras desses artistas, aos quais Dostoiévski teve contato direto, a carnavalização das paixões é repleta

de ambivalência e manifesta-se, em grande medida, na combinação do ódio com o amor, da ambição com a auto-humilhação, da avidez com o interesse, entre outros. Nesse sentido, o ponto de vista carnavalesco das paixões é dirigido para o interior das personagens. Além desses autores citados acima, Dostoiévski também encontrou em Hoffman e em Edgar Allan Poe a combinação da carnavalização com uma ideia de tipo romântico. Já em relação ao contato de Dostoiévski com obras de artistas da própria tradição russa, foi em Gógol e em Púchkin que Dostoiévski recebeu enorme influência de obras carnavalizadas.

Voltando a falar das obras de Dostoiévski, há uma novela intitulada *A Aldeia de Stepântchikovo e Seus Habitantes*, que possui uma profunda relação com os elementos da carnavalização. Nesta obra, a personagem Fomá Fomítch possui as características de um rei carnavalesco, onde sua pequena posição social se transforma em domínio despótico na casa do general Krakhótkin. Ao explicitar um dado acontecimento, o narrador que, neste caso, é sobrinho do general, diz o seguinte sobre a presença de Fomá na casa de seu tio:

Foi nessa época que começou toda a influência inconcebível, desumana e despótica de Fomá Fomítch sobre meu próprio tio. Fomá adivinhou que tipo de pessoa tinha diante dele, e imediatamente sentiu que se acabara seu papel de bufão e que, na ausência de pessoas capazes, até mesmo Fomá podia ser um nobre. E com isso ele recobrou o que lhe era devido (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 17).

Veja como nas palavras do narrador, ao falar sobre as relações de Fomá com o general, acentua-se fortemente a presença do elemento da carnavalização relacionado a possibilidade da modificação das normas sociais e morais já estabelecidas pela sociedade. Ao conseguir um certo tipo de domínio sobre o general, Fomá possui o desejo de se comportar como um nobre. Fomá estava impossibilitado de ser nobre em termos da tradição familiar e também pelo fato de não ter conseguido alavancar ao título através de cargos burocráticos a serviço do Estado. Portanto, o fato de Fomá poder sentir-se como nobre, através de seus pensamentos, juntamente ao domínio sobre o general, fazem com que suas ações na casa de Krakhótkin sejam completamente permeadas por elementos tradicionais da nobreza, principalmente no que diz respeito ao domínio despótico. Assim diz o sobrinho do general: “Eu não acreditava no que via; não podia entender tamanha insolência, um despotismo tão descarado, por um lado, e de outro uma servidão tão voluntária, uma bonomia tão crédula” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 118).

Associado a isso, Bakhtin diz que a vida das personagens pertencentes à novela são desviadas da normalidade, é como se fosse um “mundo às avessas”. Nesta novela, todas as personagens “[...] são pessoas que, por motivos diversos, desviaram-se do curso normal da vida, carecem de uma posição normal e condizente na vida” (BAKHTIN, 2018, p. 188). Dito isso, também há diversas características carnavalescas na novela, como a presença constante de escândalos, ações excêntricas, de paródias e semiparódias, que dão o tom ao clima carnavalesco da novela.

Além disso, ao falar sobre as características da sátira menipeia, juntamente aos elementos da carnavalização pertencentes às obras de Dostoiévski, Bakhtin acentua, em grande medida, a questão da aparição de momentos cômicos nos romances dostoiévskianos, principalmente no que diz respeito às obras construídas pelo artista após seu degredo na Sibéria. Associado à aparição dos momentos cômicos nos livros de Dostoiévski, Bakhtin expressa que nas obras *O Sonho do Titio* e *A Aldeia de Stepântchikovo e Seus Habitantes*, os elementos carnavalescos possuem caráter externo, são notórios e bem evidenciados. Já em relação às obras posteriores de Dostoiévski, a carnavalização passa a adentrar nas camadas interiores, ocorrendo dessa maneira uma mudança em seu caráter. Em *O Sonho do Titio* e *A Aldeia de Stepântchikovo e Seus Habitantes*, ocorrem várias cenas onde o momento cômico aparece fortemente, diferente dos romances seguintes, onde o riso se torna abafado e quase sem expressão.

Sobre essa questão das cenas com momentos cômicos, Bakhtin diz existir uma certa posição estética do riso. A posição estética do riso é uma perspectiva singular diante da realidade que é intraduzível pela linguagem lógica, a qual pretende estagnar seu ponto de vista em certas noções tidas como verdades, que se tornam dogmáticas posteriormente. Diferente deste ponto de vista lógico, o riso carnavalesco se apresenta muitas vezes em cenas que evidenciam seu caráter ambivalente, caráter este que contém uma grande força criativa. Nessas cenas, ocorrem momentos em que, na morte, prevê-se o renascimento, na vitória a derrota, na derrota a vitória, entre outras situações similares. Nesse sentido, o riso carnavalesco não deixa que nenhum desses momentos de transformações se torne algo absoluto e imutável ou fique estagnado em uma seriedade unilateral. Contudo, é na dialogicidade polifônica, e não na retórica, que a ideia e os pensamentos das personagens entram na alegre relatividade do indivíduo que está em constante movimento de transformação, aquele do qual não se estagna em nenhum momento.

Como dito anteriormente, nas duas primeiras obras pós-exílio da Sibéria, o riso ainda se apresenta de maneira nítida, onde ouvimos com frequência os elementos da

ambivalência carnavalesca. Contudo, nas grandes obras posteriores de Dostoiévski, o riso passa a ser reduzido quase ao mínimo, principalmente em *Crime e Castigo* e em *Os Demônios*. Além disso, há alguns momentos em que o riso reduzido se exprime de maneira exterior nas obras de Dostoiévski, principalmente nos momentos onde se introduz o narrador ou o cronista, onde a “[...] narração quase sempre se constrói em tons irônicos-paródicos ambivalentes [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 192). Apesar de nessas obras o riso se apresentar de maneira mínima, Bakhtin diz o seguinte:

[...] em todos os seus romances encontramos vestígios do trabalho de organização artística e enfoque do mundo desempenhado pelo riso ambivalente, do qual Dostoiévski esteve imbuído como o esteve da tradição do gênero da carnavalização. Encontramos esse vestígio também na estrutura das imagens, bem como em muitas situações de enredo e em algumas particularidades do estilo literário (BAKHTIN, 2018, p. 190-191).

Entretanto, o riso reduzido alcança sua expressão mais importante no que diz respeito à questão do artista Dostoiévski não expressar nenhuma posição definitiva em suas obras. O riso reduzido não permite tornar absoluto nenhum ponto de vista específico, além de excluir qualquer unilateralidade e seriedade dogmática, fazendo com que as ideias das personagens possuam um tipo de vida em transformação através dos choques dialógicos. Portanto, na cosmovisão carnavalesca de Dostoiévski, não existem desfechos definitivos em suas obras, sempre quando algo chega ao final, um novo começo se apresenta. No mundo de Dostoiévski nada ocorreu e nem ocorre em definitivo, a última palavra sobre o mundo não foi manifestada, a existência é livre e tudo está em aberto num incessante por vir.

Contudo, há aqui um ponto de vista importante para salientar, a dizer, como Bakhtin expressa que sua análise sobre as obras de Dostoiévski, principalmente no que diz respeito a questão do autor não expressar nenhuma posição definitiva, se dá no ponto de vista do escritor como artista e não como publicista, jornalista e político, funções que Dostoiévski vivenciou e exerceu em sua vida particular. Sobre isso, Bakhtin diz o seguinte:

Talvez não seja excessivo salientar que estamos falando de Dostoiévski-artista. Jornalista político, não estava eximido, em hipótese alguma, da seriedade limitada e unilateral, nem do dogmatismo nem mesmo da escatologia. Mas essas ideias do publicista, ao entrarem no romance, passam a ser uma das vozes personificadas do diálogo não acabado e aberto (BAKHTIN, 2018, p. 191).

Dito isso, nas obras de Dostoiévski, “[...] tudo tende para a ‘palavra nova’, ainda não dita nem predeterminada, tudo aguarda com tensão essa palavra, e o autor não lhe atravança os caminhos com a sua seriedade unilateral e unívoca” (BAKHTIN, 2018, p. 191). Portanto, observa-se como Dostoiévski, através de sua arte, permite, sobretudo, a expressão do novo, instigando, dessa maneira, que cada leitor possa ter um pensamento singular em relação às suas obras, tanto no que diz respeito às ideias discutidas pelas personagens, quanto pelos acontecimentos por elas vivenciados. Cada indivíduo singular se torna um outro a partir do momento que se entra em contato com as obras do autor russo, a palavra da diferença, juntamente à constante possibilidade da criação de novos pontos de vista sobre a realidade, provocam e instigam fortemente o leitor a buscar essas mudanças. Assim, diz Dostoiévski no início de *Bobók*: “Destas vezes eu publico as ‘Notas de ‘uma certa pessoa’. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente. Acho que não é mais necessário nenhum prefácio” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 9).

Ainda sobre a questão da carnavalização nos romances de Dostoiévski, Bakhtin diz que há mais uma particularidade importante deste estilo, a dizer, de que a carnavalização na literatura de Dostoiévski é uma forma que permite ao artista se opor aos usos e costumes do dia a dia, e também potencializa o questionamento frente às regras morais, juntamente às tradições impostas pela sociedade através da cultura. Por esse motivo, a forma carnavalesca proporciona uma grande flexibilidade de visão artística, fazendo com que o novo e o inédito tenham forte possibilidade de expressão. Desta maneira, Dostoiévski torna relativo todo o exteriormente estável, estabelecido e inabalado. Portanto, a carnavalização é mais um dos fatores que permitiu à Dostoiévski “[...] penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas” (BAKHTIN, 2018, p. 192).

Dessa maneira, ao tornar relativo os dados exteriores dos hábitos sociais, dos costumes e da cultura vivida na Rússia daquele tempo, com a emergência do capitalismo e a forte pressão para a ocidentalização, Dostoiévski permite que cada personagem expresse seu ponto de vista singular em relação à esses dados exteriores. Nesse sentido, as personagens dostoiévskianas possuem autonomia e independência para criar seu ponto de vista independente das imposições externas. Além disso, o externo se transforma pelo ponto de vista vindo desta perspectiva individual, e a realidade objetiva se modifica através do fluxo dialógico do pensamento e das ações das personagens.

Nessa perspectiva, a carnavalização se mostra como uma forma artística decisiva para a compreensão dos acontecimentos vividos no próprio tempo de Dostoiévski. Nesse sentido, as obras do artista nos mostram as relações capitalistas em desenvolvimento na Rússia, a mudança referente às formas anteriores de vida, a fragilidade dos alicerces morais e também como “[...] as crenças se transformavam em ‘cordas podres’ e punha-se a nu a natureza ambivalente e inconclusível do homem e do pensamento humano até então oculta” (BAKHTIN, 2018, p. 192-193). Além disso, os indivíduos com suas próprias ideias também “[...] abandonaram os seus ninhos hierárquicos fechados e passaram a chocar-se no contato familiar do diálogo ‘absoluto’ (isto é, não limitado por nada)” (BAKHTIN, 2018, p. 193).

Associado ao que foi dito acima, Bakhtin diz que há uma nuance diferente da carnavalização na obra de Dostoiévski intitulada *O Jogador*. Nesta obra, Dostoiévski retrata a vida dos “russos estrangeiros”, tipos de indivíduos que despertaram grande atenção do artista russo. Essas personagens estão permeadas e influenciadas pelo estilo de vida ocidental, principalmente no que diz respeito ao aspecto cultural, juntamente ao comportamento em sociedade. Nesse sentido, Bakhtin expressa que, em *O Jogador*, as personagens:

São pessoas que perderam o contato com sua pátria e seu povo e suas vidas deixam de ser determinadas pelo modo comum das pessoas que vivem em seu país; seu comportamento já não é regulado pela posição social que elas ocupavam na pátria, elas não estão presas a seu meio (BAKHTIN, 2018, p. 197).

Dessa forma, Dostoiévski, em sua obra, cria uma cidade fictícia denominada Roletemburgo, onde as personagens se expressam como um grupo carnavalesco, pois seus modos de agir no mundo estão fora das normas e da ordem da vida comum. O comportamento das personagens frente suas relações sociais se torna excêntrico, e as cenas de escândalo ocorrem em grande parte da narrativa. Outra nuance da carnavalização que aparece nessa obra é justamente a presença do jogo, fator já evidenciado pelo próprio título da obra e também pelo nome fictício dado por Dostoiévski à cidade. O jogo em questão é a roleta, e grande parte dos acontecimentos são vivenciados em torno dela. Em relação a isso, Bakhtin diz que a natureza do jogo é um tipo de natureza carnavalesca, onde “Os símbolos do jogo sempre foram parte do sistema metafórico dos símbolos carnavalescos” (BAKHTIN, 2018, p. 198).

Um fator interessante de se observar em relação à vivência das personagens

durante o jogo, é o fato de que “Pessoas de diferentes posições sociais (hierárquicas) se juntam em torno da mesa da roleta, igualando-se quer pela condição do jogo, quer diante da fortuna e do acaso. Seu comportamento à mesa da roleta dissocia-se do papel que elas desempenham na vida comum” (BAKHTIN, 2018, p. 198). Nota-se como a presença do jogo na obra de Dostoiévski contribui, em grande medida, para o diálogo das personagens ocorrerem em pé de igualdade e isonomia, pois a própria condição do jogo permite esta possibilidade.

Além disso, o clima do jogo proporciona uma situação em que ocorrem mudanças bruscas e rápidas, de subidas e descidas instantâneas, como no caso de uma aposta na sorte. Sobre isso, Bakhtin diz que “A aposta é como uma crise: o homem se sente como que no limiar” (2018, p. 198). As personagens, ao estarem se sentindo no limiar, revelam-se suas características ambivalentes, inacabadas e em crise, onde as mais inesperadas possibilidades de mudança se sobressaem. Há uma carta escrita por Dostoiévski que revela o plano inicial de construção da personagem Alieksiêi Ivânovitch. Apesar deste plano se modificar ao término da obra, é interessante apresentar as palavras do artista referente ao seu pensamento sobre a questão do inacabamento da personagem:

Opto por uma natureza espontânea, por um homem que, não obstante ser altamente evoluído, é inteiramente inacabado, perdeu a fé mas não se atreve a descreer, revolta-se contra as autoridades mas as teme... O principal é que todas as suas seivas vitais, as forças, os excessos e a audácia foram gastos na roleta. Ele é um jogador, mas não um jogador qualquer, assim como o Cavaleiro Avaro de Púchkin não é um avaro qualquer [...] (BAKHTIN, 2018, p. 198)

Ademais, Bakhtin faz uma comparação da obra *O Jogador* com *Escritos da Casa Morta*, obra que apresentarei com mais detalhes adiante. Dito isso, a comparação feita por Bakhtin é a do jogo de roleta com a prisão dos galés, personagens que são construídos e apresentados por Dostoiévski em *Escritos da Casa Morta*. Nesse sentido, Bakhtin associa a vida dos galés com a vida dos jogadores. Apesar dos jogadores e dos galés se diferenciarem em grande parte de suas características, há uma coisa semelhante, a dizer, o fato de que eles são indivíduos retirados da vida habitual comum. Além disso, tanto na prisão quanto no jogo, há a possibilidade de pessoas em diferentes situações se encontrarem e criarem relações difíceis de ocorrerem fora deste contexto. Segundo Bakhtin:

Tanto a vida dos galés como a vida dos jogadores, a despeito de toda diferença de essência que apresentam, são igualmente uma vida retirada da vida (isto é, da vida habitual comum). Nesse sentido, galés e jogadores são grupos carnavalizados. O tempo dos trabalhos forçados e o tempo do jogo, a despeito da mais profunda diferença que os separa, são um mesmo tipo de tempo semelhante ao tempo “dos últimos lampejos de consciência” ante a execução ou o suicídio, geralmente semelhante ao tempo de crise. São todos um tempo no limiar e não um tempo biográfico, vividos nos espaços internos da vida, distantes do limiar (BAKHTIN, 2018, p. 199).

Sobre essa questão “dos últimos lampejos de consciência”, é interessante aqui observar um acontecimento ocorrido na vida de Dostoiévski que é o fato de sua prisão e da falsa sentença de morte proclamada pelo Czar aos condenados políticos dos quais o artista fazia parte. Apesar de no próximo capítulo ocorrer um detalhamento maior sobre esse fato, aqui é importante ressaltar o seguinte apontamento. Nota-se como o acontecimento da prisão de Dostoiévski, mais propriamente, sobre a falsa sentença de morte designada pelo Czar contra os presos políticos do círculo de Petrachevski, provocou novos sentidos frente a apreensão do tempo por Dostoiévski, mais propriamente sobre o tempo sentido no limiar, entre a vida e a morte, do último lampejo de consciência e do suspiro quase terminal do pensamento.

Nesse sentido, o fato de Dostoiévski escapar da morte com o “perdão do Czar”, ou seja, pela absolvição da pena de morte e o desígnio aos trabalhos forçados, fez com que Dostoiévski construísse, ao longo do tempo, novos sentidos e pontos de vista sobre a vida. Interessante notar que este acontecimento vivido por Dostoiévski, apesar de suas consequências negativas, assemelha-se com o tipo carnavalesco exposto por Bakhtin, como se Dostoiévski tivesse vivido em sua própria existência o sentido da morte e da renovação, das trocas de posições sociais, dos choques de cultura com o diferente, acentuadamente no que diz respeito ao seu contato com o povo russo no exílio.

Agora, para finalizar este conteúdo referente a carnavalização nas obras de Dostoiévski, tem-se a obra *O Idiota* como um romance que manifesta a cosmovisão carnavalesca tanto de maneira externa quanto de maneira interna, onde esta se apresenta com uma grande profundidade, “[...] em partes graças mesmo a influência direta de *Dom Quixote* de Cervantes” (BAKHTIN, 2018, p. 200). Dessa maneira, Bakhtin expressa que “O centro do romance é ocupado pela imagem carnavalescamente ambivalente do ‘idiota’, o Príncipe Míchkin” (2018, p. 200). Sobre esta questão do príncipe ocupar o centro do romance, é interessante aqui destacar como Walter Benjamin em sua obra

*Escritos sobre Mito e Linguagem*, diz algo semelhante ao apontamento de Bakhtin referente ao lugar que o príncipe ocupa no romance. No capítulo *O idiota de Dostoiévski*, Benjamin diz o seguinte sobre o príncipe:

A sua mais perfeita modéstia, sua humildade mesmo, faz com que esse homem permaneça inabordável, e sua vida irradia uma ordem, cujo centro é sua própria solidão, amadurecida a ponto de desaparecer. Com isso ocorre, de fato, algo muito estranho: por mais distantes que possam estar em relação a ele, todos os acontecimentos são atraídos para sua órbita, e é esse gravitar de todas as coisas e pessoas na direção de um único ser que constitui o conteúdo do livro (BENJAMIN, 2013, p. 77).

Além disso, apesar do príncipe ocupar o centro do romance, em sua própria vida não há nenhuma posição que possa lhe determinar o seu próprio comportamento. Sobre isso, Bakhtin diz que “Do ponto de vista da lógica comum da vida, todo o comportamento e todas as emoções do príncipe Míchkin são inconvenientes e extremamente excêntricos” (2018, p. 200). Dessa maneira, Bakhtin nota, através de sua perspectiva, que o príncipe não consegue viver a vida de maneira plena e, principalmente, não consegue realizar-se nela de maneira definitiva. Portanto, o príncipe não busca algo que o coloque em certas determinações objetivas da sociedade, “É como se ele ficasse na tangente do círculo vital” (BAKHTIN, 2018, p. 200). Dito isso, é o fato de Míchkin estar fora das relações habituais da vida que o tornam um “idiota”.

Contudo, não só o príncipe está excluído da lógica habitual da vida, Nastássia, a heroína do romance também faz parte desta exclusão. Durante a obra, Nastássia, através de sua perspectiva sobre a vida, contraria fortemente sua posição social. Porém, ao contrariar sua posição, Nastássia é taxada no romance como “louca” e a figura ingênua do príncipe, ao relacionar-se com a heroína, faz com que toda a vida se torne carnalizada, transformando-a num “mundo às avessas”. Bakhtin diz o seguinte sobre a atmosfera carnavalesca do romance:

A atmosfera fantástico-carnavalesca penetra todo o romance. Em torno de Míchkin essa atmosfera é luminosa, quase alegre, Míchkin vive num paraíso carnavalesco. Em torno de Nastássia é sombria, infernal, Nastássia vive num inferno carnavalesco. Mas, no romance, o inferno e o paraíso se cruzam, refletem-se um no outro. Tudo isso permite a Dostoiévski desviar a vida para outro rumo, para si ou para o leitor, observar e mostrar nela certas possibilidades e profundidades novas, inexploradas (BAKHTIN, 2018, p. 201).

Portanto, nota-se como, em *O Idiota*, a cosmovisão carnavalesca possibilita à Dostoiévski explorar outras perspectivas sobre a vida, potencializando o leitor a também busca-las. Desta maneira, a figura do príncipe rompe as barreiras hierárquicas entre os indivíduos, pois “Sua personalidade é dotada de uma capacidade especial de relativizar tudo o que separa as pessoas e atribui uma falsa seriedade à vida” (BAKHTIN, 2018, p. 201).

Dito isso, observa-se que a própria imagem do príncipe Míchkin possibilita a quebra das barreiras sociais impostas na vida cotidiana comum. Dessa forma, é em torno do príncipe Míchkin, figura carnavalizada e desestabilizadora, um tipo de Cristo ingênuo mesclado à um tipo quixotesco fantástico-aventureiro, que todas as personagens ultrapassam seus desígnios sociais e se relacionam umas com as outras em pé de igualdade através do diálogo. Um exemplo sobre a questão do príncipe desestabilizar as barreiras sociais é o episódio carnavalizado já mencionado no capítulo anterior, a dizer, o encontro de Míchkin com o camareiro na casa dos Iepântchin, onde as duas personagens dialogam sobre o tema da execução e dos últimos sofrimentos de um condenado à morte.

Portanto, a cosmovisão carnavalesca possibilitou à Dostoiévski criar expressões artísticas específicas em suas obras. Portanto, para que os romances de Dostoiévski se tornassem polifônicos, para que suas personagens quebrassem as barreiras sociais definidas de maneira objetiva e pudessem expressar seus pontos de vistas singulares, os elementos carnavalescos se apresentam como algo de grande monta.

## **6. O contato de Dostoiévski com o povo na prisão: a arte polifônica e seu paralelo com a literatura menor**

Ao iniciar este capítulo, o intuito é fazer um movimento de pensamento no sentido de relacionar o conceito de polifonia expresso na arte de Dostoiévski com o conceito de literatura menor criado por Deleuze e Guattari, apresentado na obra *Kafka por uma literatura menor*. Contudo, antes disso, observo ser relevante destacar um aspecto crucial na vida de Dostoiévski, a dizer, sua prisão na Sibéria e o contato do escritor com os presos galés, aqueles dos quais, vivenciavam dia a dia junto ao escritor a imposição dos trabalhos forçados.

Agora, segue-se o contexto histórico factual da prisão de Dostoiévski, seus motivos e desdobramentos. Fiódor Dostoiévski foi detido em abril no ano de 1849, já nesta época o artista russo era uma pessoa bastante conhecida no pequeno círculo dos

literatos russos, que “[...] mesmo durante o severo regime militar e burocrático de Nicolau I, empenhavam-se ativamente na construção das bases da futura glória da literatura e da cultura russas” (FRANK, 2008, p. 25). Desde o ano de 1848, Dostoiévski já havia começado a comparecer nas reuniões no círculo de Petrachévski, onde um grupo de jovens se encontrava na casa de Petrachévski para debater as questões que estavam em grande relevância no momento. Importante ressaltar que nesta época a imprensa russa estava proibida pelo governo de ser veiculada.

Com isso, a prisão de Dostoiévski, juntamente à todo o círculo de Petrachévski, “[...] fez parte dos esforços do czar Nicolau I para erradicar as menores manifestações de pensamento independente que, simpatizando com as revoluções que irrompiam no exterior, poderiam provocar convulsões semelhantes dentro do país” (FRANK, 2008, p. 27). Nesse sentido, os anos finais do reinado de Nicolau I imobilizaram a sociedade russa por um forte sentimento de terror, e quaisquer possíveis marcas de uma vida cultural e intelectual independente foram em grande medida suprimidas. Na casa de Petrachévski não havia um pensamento hegemônico entre todas as pessoas que frequentavam o lugar, haviam pequenos círculos que divergiam sobre as questões discutidas no momento, onde Dostoiévski foi um dos poucos “[...] membros do círculo que realmente haviam pertencido a uma organização clandestina de propósitos revolucionários bem definidos” (FRANK, 2008, p. 46).

Independente das pressões de Nicolau I e de vários outros guardiões da ordem pública já estabelecida, a década de 1840 foi uma das épocas que mais renderam frutos da até então breve história da moderna literatura russa. Contudo, após as revoluções de 1848 na Europa, houve um regresso na “[...] relativa tolerância do passado, e Nicolau instalou o que se tornou conhecido como ‘a era do terror e da censura’” (FRANK, 2008, p. 52)

É neste clima político e ideológico que Fiódor Dostoiévski foi preso, julgado e condenado. Nesse contexto, Dostoiévski tinha conhecimento de que a acusação mais grave que o governo apontava contra ele era o fato de ter lido em voz alta, em uma reunião na casa de Petrachévski, as cartas trocadas entre Gógol e Belínski, depois da publicação dos *Trechos Seleccionados de Minha Correspondência com os Amigos*, de Gógol. Dostoiévski já havia lido anteriormente esta carta durante uma reunião no círculo de Palm-Dúrov e repetiu novamente esta ação na casa de Petrachévski.

A comissão de Inquérito que foi designada para investigar as atividades do círculo de Petrachévski finalizou sua busca no dia 17 de setembro de 1849, enviando o relatório

das investigações ao Ministério da Guerra, que o transmitiu posteriormente ao czar. O relatório teve a conclusão de que, apesar das “[...] reuniões na casa de Petrachévski ‘fossem em geral marcadas por um espírito de oposição ao governo e por um desejo de alterar a ordem das coisas’ [...]” (FRANK, 2008, p. 85), não ficou evidente ter “[...] ‘nem unidade de ação nem um objetivo comum’ e ‘não se enquadravam na categoria de uma sociedade secreta’; tampouco existiam provas de que ‘houvesse alguma espécie de conexão fora da Rússia’” (FRANK, 2008, p. 85). Mesmo com esse veredicto, a Comissão determinou que 28 detidos eram culpados de atos criminosos.

Para decretar a sentença das pessoas que foram consideradas culpadas, o czar “[...] adotou a medida excepcional de nomear, no dia 25 de setembro, um tribunal misto de civis e militares, com instruções para julgar os acusados de acordo com a legislação militar” (FRANK, 2008, p. 85). Com isso, a decisão inicial desse tribunal, anunciada no dia 16 de novembro, condenou 15 acusados, inclusive Dostoiévski, à execução por um pelotão de fuzilamento.

Contudo, “[...] a Auditoria Geral, sob alegação de ter havido erro judicial, realmente proferiu uma sentença mais severa do que a determinada pelo Tribunal Civil-Militar” (FRANK, 2008, p. 86). O dossiê de Dostoiévski também foi rapidamente revisto pela corte superior; de início, o escritor russo foi condenado por ler em voz alta e propagar a *Carta de Belínski*, além de não ter denunciado para as autoridades a existência de outra obra considerada como subversiva, a dizer, *Conversação de um Soldado*, de N.P. Grigóriev. Somado a isto, foi acrescentada uma terceira acusação para Dostoiévski: a “de ter tomado parte em deliberações acerca da impressão e distribuição de obras contrárias ao governo mediante uma litografia caseira” (DOSTOIÉVSKI, 1972-1980, apud FRANK, 2008, p. 86).

Definidos o modo de aplicação da lei, a Auditoria Geral fez o pedido para que o czar agisse com clemência, tendo em vista as seguintes circunstâncias: a pouca idade da maioria dos prisioneiros, a confissão voluntária feita por alguns deles, colaborando com isso para os trabalhos da Comissão, o arrependimento de alguns e o malogro das intenções criminosas que não tiveram consequências negativas contra o governo. Ao invés do decreto da pena de morte, foi anexado “[...] uma lista de sentenças menores, que foi submetida ao czar, em 11 de dezembro, para seu exame e aprovação” (FRANK, 2008, p. 86). Por conta disso, o czar aceitou o pedido de misericórdia para com os prisioneiros, além de ser “[...] fato conhecido que Nicolau I gostava de se fazer passar por um governante todo-poderoso mas clemente [...]” (FRANK, 2008, p. 86).

Após a quebra da sentença de morte, a pena de Dostoiévski foi definida para quatro anos de prisão e trabalhos forçados, acrescida a um tempo indeterminado de serviço no exército russo. Em relação a isto, todo prisioneiro condenado aos trabalhos forçados tinham seus direitos civis anulados, e não os recuperava após o cumprimento da sentença. Contudo, “[...] no caso de Dostoiévski seus direitos seriam restabelecidos automaticamente com o cumprimento do serviço militar” (FRANK, 2008, p. 87).

O julgamento final do processo ocorreu no dia 21 de dezembro, onde, por ordem do czar, foram enviadas à algumas autoridades militares uma gama de instruções que definiam os procedimentos a serem seguidos para o anúncio das sentenças dos presos políticos. Na Rússia desta época, “A lei ordenava que se procedesse a uma simulação de execução nos casos em que a sentença de morte tivesse sido comutada por um gesto de clemência imperial; mas, na maioria das vezes, essa cerimônia era apenas uma formalidade ritual” (FRANK, 2008, p. 87). Contudo, havia nessa ocasião uma ordem definida pelo czar para que os prisioneiros fossem comunicados sobre a anulação da pena de morte somente após terem sido concluídos todos os preparativos para a execução. Nicolau I proferiu ordens de comando cuidadosas em vista da preparação do cenário, para com isso aumentar de maneira considerável o impacto sobre as vítimas que, neste caso, não suspeitavam da indulgência real. Foi dessa maneira que Dostoiévski passou pela experiência de acreditar que estava no caminho da morte.

Sobre esta experiência, Dostoiévski rememora que estava convencido sobre sua condenação à pena de morte e nunca mais deixou de esquecer as seguintes palavras que foram pronunciadas para ele anteriormente: “condenado à morte pelo pelotão de fuzilamento” (FRANK, 2008, p. 92). Dostoiévski se encontrava entre os três seguintes na fila da qual o primeiro grupo condenado tinha sido escolhido, e estava convicto de que, dentre alguns minutos, sua vez iria chegar. Muitos anos após este acontecimento, “Dostoiévski disse a Orest Miller que ‘senti apenas um terror místico, e um único pensamento o dominava: o de que em cinco minutos estaria a caminho de uma outra vida, desconhecida [...]’” (FRANK, 2008, p. 94).

O momento de tensão vivido pelos prisioneiros na espera de que o pelotão iniciasse os tiros, “[...] durou cerca de um minuto, e então ouviu-se o rufar dos tambores, dando sinal de retirada” (FRANK, 2008, p. 97). Neste momento, Dostoiévski, por já ter sido um ex-oficial, entendeu com o sinal dos tambores que sua vida estava salva. Logo em seguida, o pelotão de fuzilamento abaixou as armas e levantou a pontaria. Foi nesse meio tempo, que “[...] entrou em cena, a galope, um ajudante de ordens trazendo o perdão

do czar e as verdadeiras sentenças” (FRANK, 2008, p. 97). Após a leitura dos documentos, “As alvas e os gorros dos prisioneiros foram retirados, e dois homens com aspecto de carrasco, vestindo longas e gastas túnicas multicolores, subiram no patíbulo” (FRANK, 2008, p. 97). A tarefa desses dois homens era de quebrar espadas por cima das cabeças dos prisioneiros, onde nesse gesto o estalido das espadas expressava a exclusão da vida civil. Depois desta ação, todos receberam gorros de presidiário, agasalhos e botas. Vestidos dessa maneira, como fadados à uma condição de vida inferior na sociedade, “[...] faltava ainda aos condenados um elemento essencial: os grilhões” (FRANK, 2008, p. 97).

Este acontecimento vivenciado por Dostoiévski em relação ao julgamento da pena de morte, a absolvição e a encenação do Czar, fez com que o autor russo passasse por uma experiência que o proporcionou diversas e novas reflexões sobre a vida, onde Dostoiévski diz o seguinte sobre essas questões:

Quando olho para meu passado e penso no tempo que desperdicei, no tempo que perdi com futilidades, ilusões, ociosidade, por não saber viver: quão pouco valor dei à vida, quantas vezes pequei contra meu coração e minha alma - então meu coração sangra. A vida é uma dádiva, a vida é felicidade, cada minuto pode ser uma eternidade de felicidade [...] (FRANK, 2008, p. 102)

Essas palavras de Dostoiévski expressam um pouco de seu novo sentimento em relação a vida, valorizando-a e colocando-a como o fator de maior importância. Dostoiévski guardará na memória “[...] o ímpeto de renovação que o arrebatou naquele momento, assim como jamais abandonará a esperança de poder comunicar a outros a mesma confiança em infinitas possibilidades que fizera vibrar cada fibra de seu ser” (FRANK, 2008, p. 102).

Dostoiévski foi solto do presídio em fevereiro de 1854, contudo, sua real liberdade só foi possível após o cumprimento do período de serviço como soldado raso no exército russo. Essa questão da liberdade foi algo que permeou em grande medida os pensamentos de Dostoiévski no presídio, um exemplo disso é o fato de que “Durante anos, toda noite, costumava dar passeios solitários pelas paliçadas do presídio, contando a cada dia uma estaca a menos para marcar a gradual expiração de sua pena” (FRANK, 2008, p. 133). Ao receber as palavras de que estava livre do presídio, Dostoiévski descreve um pouco dessa sensação, onde uma das marcas relevantes é a quebra dos grilhões:

As correntes caíram. Apanhei-as do chão. Queria tê-las nas minhas mãos, olhá-las pela última vez. Já parecia admirar-me de que apenas um minuto antes as trouxesse nos pés. – Bem, vão com Deus! – diziam-

me os prisioneiros com vozes roucas, entrecortadas, nas quais existia, porém, uma ponta de alegria. – Sim, vão com Deus! Liberdade, vida nova, ressurreição dos mortos!... Que momento glorioso! (FRANK, 2008, p. 133).

Pensando sobre o tempo vivenciado por Dostoiévski nos trabalhos forçados, juntamente à questão da valorização da vida vinculada ao desejo de liberdade, o autor russo expressa que não foram os sofrimentos do exílio que proporcionaram uma mudança em seus pensamentos e nas ideias dos outros membros do círculo de Petrachévski. O que motivou a transformação no modo de pensar de Dostoiévski foi o contato com o povo no presídio, como o mesmo diz:

Não, uma outra coisa [...] transformou nosso modo de pensar, nossas convicções e nossos corações. [...] Essa outra coisa foi o contato direto com o povo, a fusão fraterna com ele numa desventura comum, o sentimento de que nos tornáramos iguais a ele, de nos terem igualado a ele, inclusive no seu estrato mais baixo. (FRANK, 2008, p. 136).

Foi somente quando Dostoiévski entrou no presídio e se viu lado a lado com os camponeses condenados que suas ideias anteriores foram diretamente confrontadas; foi neste momento que “[...] ele começou a compreender a extensão de suas ilusões sobre o camponês russo e a natureza da realidade sociopolítica do país” (FRANK, 2008, p. 137). Além disso, o sentimento de solidão, que também fazia parte em grande medida do dia a dia no cárcere, “[...] mostrou-lhe que a autonomia da personalidade humana podia ser uma realidade viva [...]” (FRANK, 2008, p.137).

Durante a prisão, Dostoiévski começou a entender que o camponês russo não vivia o dia-a-dia apenas para satisfazer suas necessidades imediatas, mas que “[...] era bastante capaz de pensar e tinha ideias próprias, independentes e bem desenvolvidas” (FRANK, 2008, p. 148). Contudo, uma das coisas que mais impactaram Dostoiévski foi o fato dos camponeses possuíam grande hostilidade em relação aos nobres. Em relação a isso, Dostoiévski diz que o pensamento dos nobres sobre os camponeses estava lamentavelmente equivocado, pois suas relações eram limitadas às vivências habituais da vida social. Sobre isso Dostoiévski expressa as seguintes palavras:

[...] quando o bem-nascido, de repente, por força de circunstâncias exteriores, se vê efetivamente despojado dos seus anteriores direitos e também se converte em camponês. Mesmo que durante toda a vida uma pessoa tenha contato com os camponeses, mesmo que durante quarenta anos seguidos esteja ao seu lado, no serviço, por exemplo, em termos

burocráticos ou simplesmente afetuosos, com ares de protetor e uma certa atitude paternal – jamais o conhecerá na realidade. Tudo será apenas uma ilusão de ótica e nada mais. Sei que todos os que me lerem não de pensar que exagero. Mas estou convencido de que esta é a verdade. E cheguei a esta convicção não de modo livresco ou por especulações abstratas, mas pela realidade; tive tempo de sobra para comprová-las (DOSTOIÉVSKI, s.d, p. 198-199, apud FRANK, 2008, p. 158).

Além disso, Dostoiévski também percebe na prisão as vivências artísticas e populares dos camponeses nos momentos em que era permitido a comemoração de algumas festividades. Nesse sentido, o autor russo expressa algumas palavras em relação a música popular cantada pelos camponeses:

‘Palavra de honra’, escreve como inveterado frequentador de concertos: ‘até então, eu não fazia ideia do que se pode conseguir com esses instrumentos simples e populares. A harmonia entre os sons, a execução e, sobretudo, a alma, o caráter da concepção e o desenvolvimento do tema musical eram simplesmente admiráveis. Pela primeira vez compreendi perfeitamente toda a ousada impetuosidade e alegria das alegres e ousadas canções dos bailados russos’ (FRANK, 2008, p. 192).

Portanto, ao sair do presídio, Dostoiévski estava convencido de que seu novo ponto de vista sobre os camponeses possuía uma íntima ligação com seu forte sentimento pela Rússia. Em uma carta endereçada para seu amigo Apolon Máikov, no ano de 1856, Dostoiévski coloca os seguintes dizeres sobre sua ligação com o povo russo:

[...] que me sinto tão ligado pelo sangue a tudo o que é russo que mesmo os condenados não me intimidavam – eles eram o povo russo, meus irmãos de infortúnio, e eu muitas vezes tive a felicidade de encontrar generosidade até no coração de um bandido justamente porque podia compreendê-lo, porque eu também sou um russo (FRANK, 2008, p. 210).

Após a apresentação de partes da biografia de Dostoiévski sobre o momento de sua prisão, seus motivos e desdobramentos, é interessante, antes de adentrar propriamente a relação da polifonia com a literatura menor, colocar como a própria arte de Dostoiévski para ser polifônica teve justamente o contato do escritor com o marginal, com o povo, o fator que possibilitou em grande medida o direcionamento de Dostoiévski para a palavra da diferença, para a singularidade dos indivíduos, para as relações coletivas e políticas que afetam justamente cada pessoa singular.

Em vista disso, existe uma obra de Dostoiévski intitulada *Escritos da Casa morta*, que apresenta muito das vivências do escritor na prisão, mas que não se reduz propriamente a uma descrição biográfica do escritor. É claro que em primeira vista esta obra parece ser apenas a apresentação das vivências de Dostoiévski na Sibéria, porém, tendo como linha de pensamento o que foi apresentado até então nos outros capítulos, a ideia aqui é de colocar como *Escritos da Casa Morta* ultrapassa a apresentação biográfica de Dostoiévski, sendo, além disso, uma arte que expressa propriamente a relação com a singularidade do povo russo, é como se fosse um quadro onde as personagens, vivenciando o peso da prisão, buscam a todo momento a liberdade. Ademais, a vida de Dostoiévski na prisão foi um lugar onde o escritor fez um certo tipo de experimentação. O contato com o povo proporcionou à Dostoiévski ir além do círculo social onde vivia em São Petesburgo.

Na obra do pensador russo Nikolai Tchirkóv, intitulada *O estilo de Dostoiévski*, há um capítulo sobre *Escritos da Casa Morta* que expressa alguns desses apontamentos colocados acima. Nesta obra aparece de maneira interessante como é através do contato do escritor com os presos galés na Sibéria que potencializa o olhar de Dostoiévski sobre o outro, sobre a diferença, sobre as questões políticas e sociais que envolviam indivíduos não pertencentes às classes hegemônicas de seu tempo.

*Escritos da casa morta* é uma obra composta por Dostoiévski no ano de 1862, sendo “[...] um livro de memórias que reflete uma mudança brusca na consciência de Dostoiévski [...]” (TCHIRKÓV, 2022, p. 19). Segundo Tchirkóv, foi nos trabalhos forçados que Dostoiévski encontrou condições para tomar conhecimento da realidade de seu tempo. Esta situação, “Foi um experimento peculiar, que o pôs em contato com os homens e a vida, e que a realidade russa daquele tempo forneceu ao escritor” (TCHIRKÓV, 2022, p. 19).

Nesse sentido, *Escritos da casa morta* contém um vasto conhecimento artístico de Dostoiévski sobre um meio que até então não era de grande relevância para os intelectuais. Foi na prisão que Dostoiévski entrou em contato com diferentes grupos sociais e começou a perceber como cada indivíduo se comporta de maneira singular e peculiar. O comum a todos era justamente o fato de serem sentenciados aos trabalhos forçados, mas os motivos eram diferentes, os anseios eram singulares e os grupos sociais que se encontravam em um mesmo ambiente eram diversos e plurais. Desse modo, “Dostoiévski pode conhecer esses homens em circunstâncias excepcionais, em situações extremas. Foi isso que lhe possibilitou dirigir o olhar para os recantos da vida e da alma

humana, para onde lhe seria impossível dirigi-lo em condições habituais” (TCHIRKÓV, 2022, p. 19).

Em relação ao conteúdo da obra, Tchirkóv apresenta alguns problemas que ecoam nos *Escritos*, aqui será apresentado dois deles. O primeiro é a relação que o escritor russo percebe entre os intelectuais, mais propriamente daqueles que pertenciam às classes superiores, e a massa popular. Para Tchirkóv, umas das problemáticas que ecoam em *Escritos da casa morta* é a seguinte:

Trata-se do divórcio entre o segmento superior culto e a massa popular. A animosidade inerradicável da massa de galés pelos “nobres”, pelos “senhores”, por tudo o que não converge diretamente com a massa popular em termos de gostos e hábitos da vida, sem diferenciar graus e matizes, sem diferenciar o verdadeiro senhor de terras e dono de servos do “intelectual” constitui um dos *leitmotive* predominantes em *Escritos* (TCHIRKÓV, 2022, p. 20).

Portanto, ao decorrer de toda a narrativa, aparecem exemplos do abismo que havia entre os intelectuais e a massa popular. Esta tensão observada por Dostoiévski fez com que o escritor notasse que os dizeres dos intelectuais sobre o modo como deveriam ser tratados o povo, apesar da boa vontade para sua libertação, não condiziam com o desejo e com o valor cultural vivenciado pela massa. Os nobres, estando distantes das vivências reais com o povo, não compartilhavam de seus anseios, e o povo, estando distantes dos nobres, não os enxergavam como possíveis salvadores, mas como aqueles que contribuíam justamente para a diferença abismal em relação às condições de vida entre as classes sociais, como se coloca na obra “Nossos sábios têm pouco a ensinar ao povo. Eu até afirmo o contrário: ainda devem aprender com ele” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 197 apud TCHIRKÓV, 2022, p. 31).

Outro acontecimento que ecoa na obra é o “[...] o motivo da aguda contradição entre o extremo nivelamento do regime dos trabalhos forçados e a infinita diversidade dos caracteres e destinos humanos” (TCHIRKÓV, 2022, p. 21). Observa-se que aqui já aparece a questão da relação entre um certo tipo de homogeneização dos trabalhos forçados para com a infinita diversidade de pessoas condenadas. Independente do motivo singular, do grau de intensidade do crime, das motivações individuais para com certos tipos de ação, a pena dos trabalhos forçados tratava todas as pessoas como destinadas ao mesmo tipo de pena, suprimia-se o valor da diferença e colocava-se os galés como uma massa homogênea, como uma igualação do não igual.

Em sequência, Tchirkóv, ao discorrer sobre o herói-narrador, diz que o processo de isolamento e autoaprofundamento da personagem (colocar se esse isolamento é na prisão ou após o cárcere), proporcionou o próprio julgamento do herói sobre si mesmo, sobre seu passado, ao mesmo tempo em que ocorria o processo da tomada de conhecimento da realidade objetiva que o cercava. Contudo, é importante ressaltar que a realidade objetiva colocada por Tchirkóv é justamente a tomada de conhecimento sobre a diversidade das pessoas que estavam presentes na prisão, sobre a variedade de seus destinos particulares, juntamente ao conhecimento do herói sobre o povo, sobre a “alma” russa. Segundo Tchirkóv:

Escritos da casa morta descreve como o processo de isolamento e autoaprofundamento do herói-narrador, seu julgamento de si mesmo e do seu passado, é, ao mesmo tempo, o processo de sua tomada de conhecimento da realidade objetiva – não só no sentido do conhecimento da infinita variedade de caracteres e destinos particulares, como também de conhecimento do povo, de sua “alma” (TCHIRKÓV, 2022, p. 21).

Interessante observar nesse apontamento que a reflexão feita pelo herói-narrador sobre seu passado faz com que o mesmo se modificasse no tempo presente, pois, como diz Tchirkóv, este foi o processo de sua tomada de conhecimento da realidade diversa e plural das pessoas que estavam vivendo no cárcere. Se nas obras de Dostoiévski o passado fosse descrito como algo imutável, o herói de *Escritos* não teria a possibilidade de modificar sua visão de mundo e compreender a diversidade e singularidade dos indivíduos. Vê-se então que *Escritos da Casa Morta*, mesmo sendo caracterizado como um livro de memórias, não se remete propriamente a lembranças de um passado já consolidado, mas são recordações ativas no sentido da possibilidade de transformação do pensamento sobre algo já ocorrido.

Portanto, relacionando o movimento de pensamento do herói descrito por Tchirkóv ao conceito de polifonia concebido por Bakhtin, observa-se a grande relevância que Dostoiévski dá em suas obras às reflexões das personagens sobre si mesmas, apresentando sempre no tempo presente uma possibilidade de mudança de algo vivido no passado. Contudo, como foi dito nos capítulos anteriores, as personagens criadas por Dostoiévski não comportam uma noção de tempo no sentido biográfico comum, com lembranças sobre uma memória imutável. O passado é visto como algo ativo e produtivo e não como algo fechado e inalterável.

Ademais, Tchirkóv, expressando-se acerca do tema que comporta *Escritos da Casa morta*, diz que há “[...] uma clara ilustração de como em Dostoiévski o extremo aguçamento do tema do indivíduo é acompanhado do extremo aguçamento do tema social” (TCHIRKÓV, 2022, p. 22). Portanto, observa-se aqui que, na obra de Dostoiévski, não ocorre uma dissociação entre o tema singular do indivíduo e as relações sociais, ou seja, não há um rompimento entre o individual e o coletivo. Portanto, mesmo que a personagem busque no processo de isolamento refletir sobre suas vivências, a palavra da diferença e o contato social vivenciado com outros indivíduos não permite o fechamento da personagem dostoiévskiana à uma ideia que se afaste da problemática social que a contorna.

Nesse sentido, ao delinear a imagem dos presos galés, Dostoiévski, ao invés de fazer um julgamento prévio e objetificar de maneira definitiva o caráter dos criminosos como algo completamente negativo, o artista nos mostra que:

O importante é que entre os galés mais incorrigíveis e terríveis o escritor destaca o que há de “humano, demasiado humano” – a simplicidade autêntica, a sinceridade, a capacidade de entregar-se a um divertimento despreocupado, e até mesmo a bondade. O autor ressalta a sensibilidade, a suscetibilidade da massa de galés a um tratamento autenticamente humano. (TCHIRKÓV, 2022, p. 27).

Portanto, em Dostoiévski, as personagens, independente do lugar social em que ocupam na cultura do seu tempo, sempre haverá a possibilidade da expressão autêntica de sua singularidade, não havendo definições prévias e imutáveis sobre a personalidade das pessoas na obra de arte dostoiévskiana. Ao contrário, há todo um fluxo de pensamento no diálogo das personagens que proporciona ao leitor justamente o sentimento de que ali ocorre a expressão da palavra da diferença, da busca incessante das personagens em vista da liberdade de pensamento e de ação, da sua própria autenticidade, sempre em conjunto com a palavra da diversidade e com a relação social e coletiva vivenciada entre as personagens.

Ainda sobre a questão da liberdade, Tchirkóv acentua que a prisão mostra para Dostoiévski: “A vontade de viver do homem é inseparável do seu amor pela liberdade” (TCHIRKÓV, 2022, p. 28). Aqui aparece outro ponto de confluência com o conceito de polifonia, pois as personagens de Dostoiévski sempre buscam sua singularidade e sua liberdade no sentido da não determinação objetiva do outro ou de alguma instância sobre sua personalidade e sobre o modo que a personagem observa e se coloca no mundo e na vida. Além disso, os afetos opressivos impostos na prisão por autoridades reguladoras

proporciona para Dostoiévski a observação de como o anseio pela liberdade é inseparável da vontade de viver do indivíduo. Independentemente do tipo do criminoso e de qual foi seu crime, salta aos olhos de Dostoiévski o desejo do indivíduo em expressar sua singularidade assim como a vontade em quebrar os grilhões impostos na Sibéria. (colocar o nome do presídio)

Em *Escritos da Casa Morta*, Dostoiévski também expressa através de sua arte a relação do capital com a liberdade. Sobre isso, segue-se uma passagem em sua obra que apresenta a seguinte questão: a hierarquia de valor entre o desejo de liberdade e o desejo de capital, onde a vontade de ser livre para o detento é uma das únicas coisas que estão acima da vontade em adquirir capital.

‘O galé tem pelo dinheiro uma avidez que chega ao espasmo, à perturbação do juízo’, mas às vezes ele começa a ‘farrear’ e torra numa noitinha tudo o que juntara com tantas privações. ‘O que, então, está acima do dinheiro para o detento? A liberdade, ou ao menos alguma ilusão de liberdade. [...] E o que não se dá pela liberdade? Qual milionário que, com a força lhe apertando a garganta, não daria todos os seus milhões por um pouco de ar?’ (TCHIRKÓV, 2022, p. 29).

Portanto, observa-se como a obra de arte dostoiévskiana acentua de maneira relevante a questão da busca de liberdade da personagem, seja ela no sentido particular e individual, como a busca da personagem em escapar de definições exteriorizantes e objetivas sobre sua personalidade, assim como o desejo de liberdade que envolve questões políticas e coletivas a exemplo da prisão na Sibéria.

Agora, uma última questão trabalhada por Tchirkóv em relação à *Escritos da Casa Morta*, é como Dostoiévski na prisão, percebeu juntamente à questão da liberdade, como existe uma força de vida indestrutível no homem. Sobre como Dostoiévski percebeu esta força, Tchirkóv diz o seguinte:

Ele sentiu e conheceu essa força em sua forma mais penetrante justamente nos trabalhos forçados, nas condições da extrema humilhação da vida e da personalidade do homem, e a conheceu tanto em si mesmo como nos outros. [...] O pensamento íntimo de Dostoiévski consiste, em essência, em que a vida humana só pode se manter sob a condição de haver um sentimento profundo de sua continuidade, de sua infinitude, e ainda de independência, de liberdade do homem (TCHIRKÓV, 2022, p. 30).

Portanto, foi através do convívio de Dostoiévski com os presos marginalizados, que o artista sentiu propriamente a força inquebrantável do desejo de viver. Interessante

observar como Tchirkóv coloca em relevância justamente a vontade de viver com a questão da independência e liberdade do indivíduo. Nesse sentido, pensar sobre a prisão de Dostoiévski faz com que essa situação particular em sua vida seja um dos momentos de grande relevância para o modo como o autor pensa sobre as questões do mundo e da vida. Importante colocar sobre este apontamento, para não perdermos de vista o conceito de polifonia, que a obra de arte dostoiievskiana não retrata necessariamente de maneira objetiva e factual as vivências de Dostoiévski na prisão, como se *Escritos da Casa Morta* fosse uma biografia inalterável deste momento da vida do autor. Isso não quer dizer que não há situações reais vividas por Dostoiévski em sua obra, porém elas estão permeadas por entre as vivências de suas personagens, não são definições objetivas do artista sobre o caráter de seus heróis. Em Dostoiévski não há definições absolutas e monológicas do autor sobre as personagens.

Dito isso, observando a obra *Escritos da Casa Morta* e os aspectos reais vivenciados por Dostoiévski, mais propriamente, seu contato com o povo e com a cultura popular, é de interesse aqui fazer um paralelo entre o conceito de literatura menor cunhado por Deleuze e Guattari em sua obra *Kafka Por uma literatura menor* com o conceito de polifonia, o qual Bakhtin designa ser a peculiaridade fundamental dos romances dostoiievskianos. No artigo de Silvana Oliveira, intitulado *Teoria do Romance e Literatura menor: Confluências Teóricas para pensar a Literatura Brasileira* há uma aproximação entre os pensamentos de Bakhtin com os de Deleuze e Guattari que são importantes de se apresentar nesse contexto.

Segundo Silvana Oliveira, Bakhtin ao pensar sobre a história do romance, propõe que a sua formação se dá pela experimentação da língua, “[...] alocando aí textos produzidos em variadas condições discursivas, todas elas associadas à condição de uso popular, algo que ele remeteria a uma ‘tradição prosaica’” (OLIVEIRA, 2016, p. 27). Sobre a ‘tradição prosaica’ o filósofo russo diz que são os aspectos dessa cultura que entram em confronto direto com o cânone estabelecido. Em vista disso, “[...] seria necessário, para atender ao que prega Bakhtin, aceitar a realização artística como algo familiarizado com o menor, com o baixo, aquilo que ecoa na rua e não nos salões ou por meio de vozes aristocráticas” (OLIVEIRA, 2016, p. 27).

Além disso, na teoria do romance de Bakhtin, o filósofo coloca como parte central do conceito de gênero romanesco a ideia de que sua realização se dá pela apropriação da palavra alheia, ou seja, da voz da diferença. Portanto “[...] ao realizar-se por meio do discurso do outro, o romance revela ou denuncia o caráter plural da língua, da cultura.”

(OLIVEIRA, 2016, p. 28). Nesse sentido, essa ideia de Bakhtin provoca o pensamento de que a língua não possui uma forma absoluta do pensamento, como se a palavra designasse apenas algo objetivo e universal, frio e alheio ao valorar humano. Nota-se como o conceito de polifonia criado por Bakhtin, ao analisar as obras de Dostoiévski, possui grande parte dessas características, a dizer, a confrontação dialógica com a palavra da diferença pelas personagens, o deslocamento do tom e do acento da palavra quando são expressas por diferentes falantes, os elementos populares da sátira menipeia e do gênero carnavalesco, entre outros componentes pertencentes a esse conceito já ditos até aqui.

Já em relação ao conceito de literatura menor, Deleuze e Guattari, ao pensarem sobre as obras de Kafka, designam três movimentos que fazem parte dessa prática de escrita. O primeiro movimento é o fato de que uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Nesse sentido, na literatura menor, a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização por uma minoria que, sentindo a consciência nacional como incerta ou oprimida, provoca através da escrita literária este movimento de desterritorialização da língua. O segundo movimento designa que tudo na literatura menor é político, onde seu espaço exíguo faz com que cada caso singular seja aumentado ao microscópio e imediatamente ligado à política. O terceiro movimento diz respeito à que tudo na literatura menor toma um valor coletivo, ou seja, não há talentos individuados em abundância, não há um “mestre” que poderia dizer algo separado da enunciação coletiva, o próprio escritor sozinho já enuncia uma ação comum. Nesse sentido, a literatura como tarefa do povo produz uma solidariedade ativa, coletiva e revolucionária.

Portanto, colocando em paralelo os aspectos do conceito de polifonia de Bakhtin com o conceito de literatura menor, observa-se alguns pontos de conexão. Nos romances de Dostoiévski, é parte central a dinâmica dialógica, onde o contato com a palavra alheia, sua apropriação, suas tensões e mudanças de tom, provocam uma desestabilização à uma unidade cultural maior que lhe dita a realização. Nesse sentido, as obras de Dostoiévski possuem uma diversidade social de personagens que expressam, através da palavra, enunciações que não estão ligadas apenas ao seu caso individual, mas ao contrário, expressam justamente um acontecimento coletivo vivenciado entre elas em multiplicidade.

Além disso, nota-se como o distanciamento de Dostoiévski como autor monológico proporciona o afastamento de um posicionamento definitivo do autor sobre alguma teoria ou modo de pensar através da voz da personagem. Portanto, o próprio

artista se torna mais uma voz na coletividade de enunciações no romance. Além disso, como diz Bakhtin, as personagens de Dostoiévski não são construídas através de um tipo biográfico comum, não há memória individual em formação que esteja afastada de uma condição política e coletiva. Como exemplo dessa questão do pensamento singular das personagens dostoiévskianas estarem conectados com um fato coletivo, temos o pensamento singular de Arkádi em *O Adolescente* sobre o desejo de se tornar um Rothschild conectado com a problemática política do capitalismo. O pensamento singular de Míchkin sobre o cadafalso em *O Idiota* conectado à problemática política da pena de morte. O pensamento singular de Raskólnikov em *Crime e Castigo* sobre existirem indivíduos ordinários e extraordinários conectado com a problemática da justiça, do direito e da psicologia. O pensamento singular do homem do subsolo em *Memórias do Subsolo* conectado com a problemática das leis da natureza e da biologia. Em *Os Demônios* os pensamentos singulares das personagens conectam-se com a problemática do niilismo, do suicídio e da morte de Deus, entre outros.

Portanto, além da associação teórica entre os conceitos de polifonia e literatura menor, o próprio Dostoiévski como indivíduo teve contato direto com o povo russo, com a sua linguagem e com a sua cultura. Ademais, nota-se como as construções artísticas de Dostoiévski proporcionam a expressão do marginal, daquilo que se encontra na borda da sociedade. Suas personagens, suas cenas de rua, os aspectos carnavalescos, os conflitos dialógicos com a palavra da diferença, as problemáticas políticas e seus acontecimentos, todos esses aspectos permeiam a diversa galeria de obras dostoiévskianas.

## **7. A voz de Dostoiévski: sua posição em relação à função da arte para com a sociedade**

Portanto, ao expressar o ponto de vista de Bakhtin em relação ao modo que Dostoiévski constrói sua arte, juntamente aos acontecimentos ocorridos em sua vida, e como o conceito de polifônica pode ser relacionado com o conceito de literatura menor, o interesse deste capítulo é o de apresentar como o próprio Dostoiévski expressava seu ponto de vista em relação à função da arte para com a sociedade. Apesar dos romances dostoiévskianos não expressarem o ponto de vista conclusivo do autor em relação à alguma ideia ou modo de pensamento, Dostoiévski como jornalista expressava, através de debates com outros pensadores, seu próprio ponto de vista sobre algumas ideias que estavam em conflitos na sua época. Dito isso, segue-se a voz de Dostoiévski a respeito da

função da arte para com a sociedade.

Dostoiévski, no ano de 1861, publica, através de sua revista *O Tempo*, uma série de artigos que expressam sua posição em relação à função da arte para com a sociedade. Entrando em conflito direto com pensadores e publicistas de diferentes periódicos russos, Dostoiévski, tomando uma perspectiva independente, formula um modo de pensamento que busca resolver o conflito entre os partidários da liberdade da arte e os utilitaristas radicais. Contudo, não é só como publicista que Dostoiévski trabalha a questão da arte, mas em suas próprias criações literárias essa problemática aparece constantemente, proferidas pelas vozes das personagens. Dessa forma, tem-se como intuito neste capítulo apresentar a polêmica em relação à arte na Rússia dos anos 1860, o posicionamento dos pensadores participantes do embate, juntamente à exposição desta problemática em algumas obras literárias de Fiódor Dostoiévski.

Tomando como base o livro de Joseph Frank intitulado *Os efeitos da libertação 1860 a 1865*, tem-se como interesse nesse artigo apresentar um momento importante na vida do autor russo Fiódor Dostoiévski, a dizer, a participação do escritor na polêmica sobre a questão da arte e da estética que estava ocorrendo entre pensadores e publicistas de diferentes periódicos na Rússia daquele tempo.

Retornando à cidade de São Petesburgo após o exílio na Sibéria, Dostoiévski em conjunto com seu irmão Mikhail, fundam um periódico chamado *O Tempo*, tendo como intuito, tomar posição independente em relação às problemáticas sociais, filosóficas e políticas decorrentes do momento vivido pela Rússia no século XIX. É nesse contexto, que no ano de 1861, Dostoiévski se depara com uma polêmica sobre a função da arte para com a sociedade, tendo como conflito à perspectiva dos partidários da liberdade da arte e dos utilitaristas radicais.

Nesse sentido, buscando se colocar de maneira independente, Dostoiévski publica uma série de artigos sobre a questão da arte. Tendo como adversário direto os utilitaristas radicais, o escritor russo também se coloca de maneira contrária frente ao pensamento dos partidários da liberdade da arte, pois considera as duas correntes autocontraditórias. Fazendo uma espécie de amálgama entre as duas posições, Dostoiévski estabelece uma perspectiva independente em relação à estética que valoriza tanto a liberdade do autor para com sua produção, quanto a sua efetivação direta frente às problemáticas sociais, filosóficas e políticas.

Contudo, não só através de seu periódico que Dostoiévski apresenta sua perspectiva, mas em suas próprias obras literárias essas questões aparecem proferidas de

maneira singular pelas vozes das personagens de múltiplas maneiras. Nesse sentido, tem-se como objetivo, apresentar a polêmica ocorrida na Rússia nos anos 1860 em relação à arte, assim como expressar como essa problemática também aparece nas próprias criações artísticas de Fiódor Dostoiévski.

A discussão sobre a questão da arte nos periódicos russos, deram início enquanto Dostoiévski ainda estava preso na Sibéria, entretanto, após o cumprimento da pena, o escritor retorna para São Petesburgo e começa a ler os periódicos atuais, fazendo reflexões sobre as polêmicas do momento. Já estando em São Petesburgo, no ano de 1861, Dostoiévski, através de seu periódico *O Tempo* (*Vriêmia*), adentra em um debate contra a assim chamada corrente radical utilitarista, um grupo de pensadores que publicavam através do jornal *O Contemporâneo* e do periódico *A palavra Russa*. Os membros radicais aos quais Dostoiévski entra em polêmica direta é o escritor russo Tchernichévski e Dobroliúbov, e com os críticos Záitsiev e Píssariev.

Antes de mais nada, é importante apresentar qual era a perspectiva filosófica expressada no *O Contemporâneo*, explicitando o papel preponderante de Tchernichévski para a corrente radical por seu modo de pensamento. No ano de 1860, Tchernichévski, através de sua ideologia filosófica, passa a fornecer as bases do pensamento moral que a corrente radical toma como perspectiva central. Um dos pontos defendidos por Tchernichévski, é sobre a questão de o indivíduo não ser possuidor de livre-arbítrio. Ancorado nos princípios da ciência da época, mais especificamente da química e da fisiologia, o pensador passa a definir o indivíduo por termos de utilidade, um ser que está totalmente preso aos limites dados pelas leis da natureza e ausente de qualquer liberdade.

Na obra de Dostoiévski, intitulada *Crime e Castigo*, a personagem Liebezyátnikov, explana alguns dizeres que remetem propriamente ao modo como os críticos radicais pensavam e tomavam como base o conceito de utilidade. Na voz de Liebezyátnikov:

“O que significa “mais nobre”? Eu não compreendo esse tipo de expressão no sentido de definir a atividade humana. “Mais nobre”, “mais magnânimo” – tudo isso são tolices, absurdos, velhos preconceitos da palavra, que eu rejeito! Tudo o que é útil ao homem é nobre! Eu só entendo uma palavra: útil! Ria como quiser, mas é assim!” (DOSTOIÉVSKI 2020, p.378)

Tomando o pensamento utilitarista como base, Tchernichévski expressa que o indivíduo busca unicamente o que lhe dá prazer em vista de satisfazer seus interesses

peçoais, egoístas. Contudo, sendo o ser humano possuidor de razão, é por meio do esclarecimento espiritual que o indivíduo identifica, através de sua vontade particular, o que seria mais útil e de maior interesse para a maioria das pessoas em sociedade.

Após explicitar de maneira concisa o modo de pensamento dos radicais encabeçados por Tchernichévski, é de importante interesse apresentar qual era a perspectiva de pensamento defendida pelo jornal *O Tempo*, mais precisamente por seu editor e fundador Fiódor Dostoiévski.

O jornal *O Tempo*, através de Dostoiévski e de seu irmão Mikhail, estabelece uma perspectiva de pensamento que visava um modo de expressão independente, fora de quaisquer amarras ou conceitos pré-estabelecidos por outras correntes de pensamento. Nesse sentido, *O Tempo* passa a assumir um papel para a literatura russa como uma corrente sociocultural independente, recebendo por isso, através de outros pensadores, a denominação de pótchvienitchestvo<sup>10</sup>. (A palavra potchva possui o significado literal de solo)

Dito isso, é importante observar que a revista *O Tempo*, tendo a licença concedida para publicar em outubro de 1858, foi apenas no ano de 1861 que o periódico passa a ter força e a figurar na cena dos debates políticos e filosóficos do momento. Pelo fato de Dostoiévski ter estado preso na Sibéria, e já ter sido um escritor conhecido em tempos passados, foi um grande murmúrio literário a estreia do *O Tempo* e suas publicações iniciais. “O crítico Pânaiev, exalta o aparecimento do *O Tempo*, como o novo periódico possuidor de uma ousadia em rejeitar todas ‘as autoridades literárias’ e pela decisão de ocupar uma posição totalmente independente.” (FRANK, 2013, p.123)

Já os críticos radicais, através de Tchernichévski, também publicaram reflexões sobre o novo periódico de Dostoiévski. Entretanto, Tchernichévski se coloca de forma mais reservada em relação ao surgimento do periódico. Um dos motivos que proporcionaram a ressalva dos radicais foi pelo fato de Dostoiévski ter desferido uma crítica frente ao modo de pensamento que Dobroliúbov defendia. Segundo Dostoiévski: “Não podemos concordar com o Sr.-bov”, “mas acho que eu morreria de tédio ao ler seus

---

<sup>10</sup> Os pótchvieniki, no início do periódico, buscavam se distanciar da alcunha de eslavófilos e de ocidentalistas, expressando que esses dois grupos tinham se distanciado fortemente das novas problemáticas socioculturais da Rússia dos anos 1860. No anúncio da revista *O Tempo*, Dostoiévski declara: “Não estamos falando aqui dos eslavófilos e dos ocidentalistas”. “Nossa era é totalmente indiferente às suas brigas domésticas. Estamos falando da conciliação da civilização com o princípio de vida do povo.” Para mais detalhes: As sementes da revolta. São Paulo Edusp, 2018, p. 70

artigos se ele não mudasse um pouquinho que fosse o caráter das ordens que dá à literatura russa” (FRANK, 2013, p.116). Foi justamente essa fala de Dostoiévski sobre o crítico radical que abriu margem para a polêmica sobre a questão da arte que Fiódor terá diretamente contra os escritores que publicavam na revista *O Contemporâneo*.

Por conta desta crítica feita por Dostoiévski em relação à Dobroliúbov, Tchernichévski explana seu contragosto pelas palavras ditas por Fiódor, além de afirmar que *O Tempo*, por se colocar de maneira independente, expressava opiniões descorteses acerca de tudo, inclusive sobre *O Contemporâneo*.

É nesse contexto, que no ano de 1861, Dostoiévski publica uma segunda série de artigos sobre suas reflexões referentes à literatura russa. É nesse artigo, após a fissura aberta por Dostoiévski, que a polêmica com *O Contemporâneo* desemboca numa discussão em relação a função da arte e da estética para com a sociedade. O artigo de Dostoiévski, intitulado: *O Sr.-bov e a Questão da arte*, possui uma gama de reflexões sobre a questão da arte que perpassam não só o momento atual da polêmica. Os pensamentos de Dostoiévski sobre a estética possui o resultado de longas reflexões sobre a questão da arte, que perpassam desde o início da sua carreira literária, se estendendo pelos anos vividos no exílio da Sibéria.

Nesse sentido, cabe aqui destacar que Dostoiévski, tendo como preocupação em suas reflexões a arte e a vida, não separa a escrita discursiva da poesia, pelo contrário, é a união desses dois aspectos da literatura que o pensador russo coloca como algo de suma importância para pensar a vida e sua relação de necessidade com a arte.

Antes de adentrar propriamente ao pensamento de Dostoiévski sobre a arte nos anos 1860, ao seu artigo publicado contra Dobroliúbov e ao grupo radical, é de sumo interesse salientar um momento relevante que demarca o posicionamento de Dostoiévski sobre a questão da arte, antes mesmo de sua prisão na Sibéria. É em diálogo com o crítico literário Belínski<sup>11</sup> na metade dos anos 1840, donde o debate consistia sobre qual seria a função da arte, que Dostoiévski salienta a importância da qualidade artística frente à primazia da ideia, destacando a liberdade do autor para com sua produção.

Apesar desses dizeres, Dostoiévski não desvaloriza a grande importância da ideia em relação a obra de arte, porém afirma que a estética não deveria ser tratada por

---

<sup>11</sup> No ano de 1846, quando Dostoiévski publica sua primeira obra literária *Gente Pobre*, Belínski, crítico literário do periódico *Anais da Pátria*, exalta com grande entusiasmo a obra de Dostoiévski, adotando imediatamente o escritor em seu círculo íntimo, donde faziam parte grandes escritores como Turguéniev.

perspectivas preconcebidas, por exemplo, do que deveria ser a missão social da arte numa determinada situação histórica. À Belínski dissera que: “a arte não precisa ter uma tendência, que a arte é um fim em si, que um autor devia preocupar-se apenas com a qualidade artística e a ideia lhe virá por si mesma...” (FRANK, 2013, p.124-125).

No escrito do pensador Boris Schnaiderman, denominado *Dilemas de uma tradução O senhor Prokhardtchin de Dostoiévski*, o tradutor e pesquisador das obras de Dostoiévski, apresenta uma passagem expressiva no que consiste a perspectiva de Belínski em relação à obra de arte. Foi em uma crítica perante a obra *O Duplo* de Dostoiévski por considerá-la obscura, que Belínski diz:

A nosso ver, não foram a inspiração nem a criatividade livre e ingênua que suscitaram esta estranha novela, e sim algo... como dizer? – talvez sutileza retorcida, talvez pretensão... É possível que estejamos enganados, mas, neste caso, para que precisa ela ser tão rebuscada, repassada de maneirismo, incompressível, como se fosse alguma ocorrência real, mas estranha e confusa, e não uma criação poética? Na arte, não deve existir nada de obscuro e incompreensível: suas obras estão acima dos assim chamados ‘acontecimentos reais’ justamente porque o poeta ilumina com a chama de suas fantasias todos os meandros íntimos de seus heróis, todas as causas ocultas de seus atos, retira do acontecimento por ele narrado tudo o que é casual, apresentando aos nossos olhos apenas o indispensável, como resultado inevitável da causa eficiente. (SCHNAIDERMAN, 1975, p. 282)

Como dito anteriormente, as discussões sobre a questão da arte entre os periódicos russos já aconteciam antes mesmo de Dostoiévski retornar à São Petesburgo. Essa disputa tinha duas frentes preponderantes, a dos partidários da liberdade da arte e a dos utilitaristas radicais. Os primeiros afirmavam, semelhante ao pensamento de Dostoiévski nos anos 1840, que “a arte é um fim em si”, objetando fortemente contra à literatura de acusação e à seus temas, afirmando a independência da arte frente à princípios coercitivos e suas diretrizes sociais. Já os utilitaristas radicais exigem que a arte seja útil para com um objetivo prático e atual, desvalorizando com isso a questão da preocupação sobre a qualidade artística.

Seguindo a linha editorial independente do periódico *O Tempo*, Dostoiévski, alimentando-se da disputa entre as duas correntes, se coloca em uma posição extrapartidária, não tomando posição em nenhum dos lados. Apesar de entrar em polêmica com Dobroliúbov, e valorizar a liberdade da arte, Dostoiévski se coloca entre os dois campos de disputa, expressando que as duas posições possuem ideias extremadas e autocontraditórias.

Os pensadores radicais, afirmando que a escrita literária deve denunciar os problemas sociais da Rússia no tempo presente, valorizam as obras de Gógol<sup>12</sup> como um modelo que representa justamente uma escrita de acusação. Desvalorizam a poesia de Púchkin<sup>13</sup>, como um modelo que exalta apenas o suprassensível e a problemática sobre as questões “eternas”. “Dobroliúbov chamou as obras de Púchkin de ‘peças de antologia’ e ‘chocalhos de brinquedo’” (FRANK, 2013, p.125)

Além dos ditos sobre Púchkin proclamados por Dobroliúbov, os também críticos radicais Záitzev e Píssariev, publicistas da revista *A Palavra Russa*, desferiram uma crítica direta sobre Púchkin, desvalorizando sua poesia e colocando sobremaneira a necessidade material acima de qualquer escrita poética, como se a arte vinculada à poesia não produzisse para a sociedade nada além da fruição luxuosa. Nas palavras de Záitzev e Píssariev: “Doravante os senhores devem tomar como regra que as botas, em todo caso, são melhores do que Púchkin, uma vez que se pode passar sem Púchkin, mas de maneira nenhuma sem as botas; conseqüentemente, Púchkin é um luxo e um absurdo”. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 33)<sup>14</sup>

Nesse tratamento dado a Púchkin pelos radicais, Dostoiévski os combate alegando que a perspectiva tomada pelos utilitaristas em relação a arte, que desvalorizam a qualidade artística, implica a negação do próprio direito de existência da arte. Entretanto, apesar dos radicais não rejeitarem abertamente à escrita literária e à estética, destituem a importância dada à qualidade artística e a poesia, o que Dostoiévski acredita ser uma espécie de ressentimento. “Detestam Púchkin e rotulam toda a sua inspiração de afetações, caretas, embromações e ornamentos, enquanto seus poemas são considerados frioleiras adequadas apenas para antologias?” (FRANK, 2013, p.128)

Novamente, na obra *Crime e Castigo*, a personagem Liebezyátnikov proclama em um diálogo palavras referentes ao posicionamento que os críticos radicais possuíam sobre

---

<sup>12</sup> Entre os anos de 1843 e 1845, a obra de Gógol *Almas Mortas* movimentou fortemente o jornalismo literário russo, sendo considerada como a expressão artística, espiritual e etnográfica da sociedade russa deste tempo. Dostoiévski também era grande admirador das obras de Gógol, afirmando que “tinha um prazer especial em ler Gógol e adorava declamar páginas inteiras de *Almas Mortas*, livro que sabia de cor”. Para mais informações: *As sementes da revolta*. São Paulo: Edusp, 2018, p.173

<sup>13</sup> Dostoiévski tinha grande devoção e admiração pela pessoa de Púchkin, enfatizando a suprema relevância de suas obras como a primeira expressão dos mais profundos valores nacionais da Rússia. Nesse sentido, a literatura de Púchkin foi de importância decisiva para o universo criador de Dostoiévski.

<sup>14</sup> Citação retirada da nota 33, na página 33, do livro *Os Demônios* de Dostoiévski, tradução de Paulo Bezerra, publicado em 2013 pela Editora 34.

Púchkin. Não só os críticos radicais do *O Contemporâneo* que Dostoiévski caracteriza em sua obra frente ao valor dado à Púchkin, mas também aos publicistas da revista *A Palavra Russa*, mais propriamente, Píssariiev e Záítsiev. Na voz de Liebezyátnikov: “[...]Nisso não há sequer nenhum espírito de sacrifício! Nisso há apenas trabalho, uma atividade nobre, útil à sociedade, que está acima, bem acima, por exemplo, da atividade de algum Rafael ou Púchkin, porque é mais útil.” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.377-378)

Já na obra de Dostoiévski, intitulada *Os Demônios*, aparece uma cena, donde a personagem Stiepan Trofímovitch, valorizando à escrita de Púchkin, caracteriza justamente a polemica sobre a questão do utilitarismo na arte, juntamente à negação do valor dado a Púchkin pelos radicais, tanto do *Contemporâneo* quanto da *Palavra Russa*. Segue-se a ilustração da cena e o posicionamento da personagem Stiepan Trofímovitch:

Ele não se conteve, pôs-se a falar sobre os direitos da arte e passaram a rir ainda mais alto dele. Em sua última leitura ele resolveu agir por meio da eloquência cívica, imaginando tocar os corações e contando com o respeito pela sua “deportação”. Concordou sem discussão com a inutilidade e o sentido cômico da palavra “pátria”; concordou também com a ideia do aspecto nocivo da religião, mas declarou em voz alta e com firmeza que as botas estavam abaixo de Púchkin, e até muito. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 33)

Um dos escritos que explicitam a perspectiva que os radicais expressam sobre a questão da arte, é a tese de Tchernichévski intitulada *A Relação Estética da Arte com a Realidade*. Definindo o conceito de “vida” como a necessidade imediata de obter justiça social no momento presente, o crítico radical afirma que a função do artista é de subordinar sua obra em relação às demandas sociais dadas pela vida no momento presente. Com esse intuito, Tchernichévski compara a arte com textos educativos de escola, do qual o “propósito é preparar o estudante para ler as fontes originais e mais tarde servir vez por outra de livros de referência” (FRANK, 2013, p.128)

Dessa maneira, subordinando a arte com o único objetivo de proporcionar justiça social no tempo presente, o conceito de estética que os utilitaristas estabelecem coloca a produção artística submetida aos objetivos previamente estabelecidos do que seria ou não seria útil em relação às necessidades materiais. Contrário à essa linha de pensamento, Dostoiévski expressa a ideia de que ao prescrever previamente o que seria útil ou não em relação à estética, exige-se que de antemão se conheça o resultado de todo o destino histórico da humanidade. Para Dostoiévski:

De fato, de que maneira se pode determinar com clareza e independência o que deve ser feito exatamente para alcançar o ideal de todos os nossos desejos, para realizar tudo o que a humanidade deseja e aquilo que aspira? Já que não podemos fazer isso, “como podemos determinar com total certeza o que é prejudicial e o que é útil; na verdade, nem mesmo podemos dizer com e em que grau a arte foi “útil” à humanidade no passado. (FRANK, 2013, p. 132)

Para sustentar sua afirmação, Dostoiévski apresenta a perspectiva de que a arte afeta a sociedade de múltiplas maneiras, o que torna impossível fazer uma previsão precisa do que seria útil ou não para com a constituição de uma obra de arte. Nessa linha de pensamento, Fiódor manifesta que, em alguns momentos históricos, certas obras davam a sensação de que não possuíam relevância frente à determinadas problemáticas sociais. Contudo, mesmo que essas obras, no momento presente em que foram constituídas, parecessem não ter valor direto para alguma causa social, em outros momentos históricos estas mesmas produções artísticas exerceram forte influência sobre a vida de ação. “É bem possível que também erremos quando ditamos de forma estrita e imperativa as ocupações da humanidade e mostramos à arte o caminho normal de sua utilidade e sua verdadeira missão”. (FRANK, 2013, p.132)

Dito isso, Dostoiévski enfatiza a possibilidade de um escritor contemporâneo poder usufruir de obras artísticas constituídas no passado como expressão das questões mais relevantes do presente. A tentativa de sistematizar a arte de maneira objetiva, apenas de acordo com as questões dadas empiricamente no momento presente, impede a manifestação da fantasia, solapam a liberdade de constituição de uma obra fora dos limites colocados por um sistema, excluindo, dessa maneira, criações independentes. Nesse sentido, Dostoiévski afirma que a arte possui uma natureza que sempre reagiu às necessidades e interesses do gênero humano. Determinar prescrições objetivas de utilidade para uma obra de arte, significa excluir sua multiplicidade, impedindo qualquer manifestação artística livre.

A perspectiva que Dostoiévski tem sobre a arte em relação à vida é sobre como a qualidade artística fornece um ideal de transcendência da qual possibilitaria o escape dos desígnios unívocos da realidade objetiva e do mundo material. Para o escritor russo, estabelecer categoricamente que o indivíduo possa usufruir de uma satisfação completa apenas com a vida material, seria uma espécie de relação com a morte do espírito.

Na obra de Dostoiévski denominada *O Adolescente*, a personagem Arkadí, faz

menção à avaliação que Dostoiévski possuía sobre o realismo, caracterizando as concepções teóricas do escritor sobre a literatura. Essa posição sobre a literatura, expressada pela voz de Arkadi, é recorrente em vários dos artigos publicados pelo autor russo, além de aparecer em outros de seus romances. “O realismo que não enxerga além da ponta do nariz é mais perigoso que a mais louca fantasia, porque é cego.” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.150)

Nessa linha de pensamento, Dostoiévski retira da arte o aspecto determinado que os utilitaristas radicais queriam estabelecer como estatuto da arte, a dizer, de que o valor artístico teria de ser subjugado unicamente pela utilidade prática para com a vida terrena. Dostoiévski, enfatizando a necessidade de a humanidade ultrapassar os limites da vida terrena como “uma exigência indispensável do organismo humano”, somente o ideal de beleza conferido pela qualidade artística permite um modo de realização da existência que impede o indivíduo de se afundar na apatia e no desespero que o mundo material lhe confere.

Dostoiévski, tratando a arte como uma necessidade para a existência humana, nega a ideia de que a estética exista apenas como algo subserviente às necessidades materiais do indivíduo. A arte não existe apenas para satisfazer a imaginação em relação às carências e frustrações materiais que ocorrem para com o indivíduo na sociedade, existem também outras necessidades para a vida humana. Segundo Dostoiévski:

A arte é para o homem uma necessidade tanto quanto a de comer e de beber. A necessidade de beleza, e as criações que a materializam, são inseparáveis do homem, e sem ela é possível que o homem não tenha vontade de viver. O homem tem sede de [beleza...] e é nisso talvez que reside o maior mistério da criação artística, o de que a imagem da beleza que emerge de suas mãos transforma-se imediatamente em ídolo fora de quaisquer estipulações”. (FRANK, 2013, p. 130)

Assim, tomando o ser humano como um indivíduo que possui uma necessidade incondicional de beleza, Dostoiévski externa que subordinar a estética às designações materiais e objetivas, proporciona um desfalecimento da vontade de viver. “Para Dostoiévski, não se trata absolutamente de preencher a distância entre o real e o ideal apenas por meios materiais. No universo de Dostoiévski, o homem ‘vive mais plenamente’ apenas quando está em desacordo com a realidade.” (FRANK, 2013, p. 131)

Dito isso, uma das polêmicas que ocorreram entre Dostoiévski e Dobroliúbov, aparece em uma crítica que Fiódor implica frente à análise feita por Dobroliúbov sobre

uma obra de Marco Vovtchok intitulado *Macha*. Dobroliúbov exalta esta obra como a expressão profunda do anseio do povo russo comum pela liberdade, uma espécie de posição contrária contra aqueles que objetavam que o camponês russo era subdesenvolvido, e não possuía qualquer vontade de sair dos agrilhoamentos impostos pela estrutura social czarista.

Contudo, Dostoiévski, não desprezando o valor da causa social colocada por Dobroliúbov em relação à liberdade do povo subjugado, exprime que o problema da obra *Macha* se coloca pelo fato do autor não se preocupar com a qualidade artística em sua produção. Essa crítica feita por Dostoiévski em relação à qualidade, é no sentido de que Vovtchok não conseguiu retratar artisticamente personagens que se pareçam russos, o que diminui a identificação que o próprio povo teria com esta obra. Segundo Dostoiévski, as personagens de *Macha* são “uma espécie de figurantes de um balé vestidos com caftãs e sarafãs russos; são camponeses e camponesas, e não homens e mulheres camponeses russos” (FRANK, 2013, p.129)

Portanto, para resolver seu conflito entre as duas posições contrárias ao tratamento dado sobre a arte, Dostoiévski estabelece um paradigma independente que o coloca fora das determinações colocadas por estas correntes de pensamento. Nesse sentido, Dostoiévski afirma que: “A arte é sempre real e verdadeira, nunca existiu de maneira diferente e, o que é mais importante, não pode existir de maneira diferente” (FRANK, 2013, p.134)

É tomando esta perspectiva sobre a arte que Dostoiévski resolve o conflito e se posiciona frente à polemica instaurada na Rússia sobre a questão estética e seu objetivo para com as problemáticas sociais presentes. Dostoiévski, afirmando que a arte, mesmo que em alguns momentos pareça desviar da realidade e não possuir qualquer valor de utilidade, é porque o indivíduo ainda não desvelou completamente todas as multiplicidades e potências diversas que as obras de arte possuem e o modo como a estética afeta à humanidade.

Assim sendo, Dostoiévski instaura uma perspectiva original em relação ao conflito entre os partidários da liberdade da arte e os utilitaristas. Segundo Dostoiévski, é “precisamente com a certeza de que, quanto mais livre for a arte em seu desenvolvimento, mais útil será aos interesses da humanidade” (FRANK, 2013, p.134). Dessa maneira, é demarcando sua posição como artista e escritor independente, que Dostoiévski, não só pautado e influenciado pela discussão sobre a arte nos anos 1860, mas imbuído de reflexões que perpassam toda sua vida como escritor, encontra um lugar de expressão

através de seu periódico.

Portanto, entrelaçando o modo de pensamento das correntes em disputa, Dostoiévski dá importância tanto à alguns aspectos da utilidade da arte para com as problemáticas sociais, quanto defende a liberdade estética para a produção artística. É nessa união, da poesia com a literatura, da arte com a vida, juntamente à observação dos problemas sociais, políticos e filosóficos que ocorriam na Rússia do século XIX, que Dostoiévski cria inúmeras obras de arte que perpetuam e se mostram vivas nos dias atuais de nosso tempo.

## **8. Considerações finais.**

Portanto, abrangendo tudo o que foi dito até aqui e tendo como base forte de sustentação o conceito de polifonia criado por Bakhtin ao pensar sobre a obra de arte de Dostoiévski, nota-se os seguintes pontos referente aos romances do artista russo. De início, é de grande importância destacar que a obra de arte dostoiévskiana é inconclusiva e permite, com isso, uma gama múltipla de interpretações, pois um fluxo de afetos variados atinge cada leitor a sua maneira, além do próprio artista ter se distanciado como autor determinante e conclusivo. Nessa esteira, Dostoiévski se afasta do tom monológico característico dos romances Ocidentais e cria de maneira original romances de tipo polifônico.

Em seus romances, cada personagem possui uma perspectiva singular sobre a existência juntamente aos acontecimentos que a compõe. Contudo, nos pensamentos singulares das personagens, a voz da diferença ressoa a todo o momento, fazendo com que, na consciência dos heróis dostoiévskianos, ocorram inúmeros choques dialógicos. Além disso, há também choques dialógicos exteriores à consciência singular das personagens, onde diversas perspectivas entram em atrito durante os romances, o que Bakhtin chama de micro diálogo e macro diálogo, respectivamente. Nesse sentido, a obra de arte de Dostoiévski é inteiramente dialógica.

Dito isso, para criar obras de arte dessa maneira, onde as perspectivas das personagens são singulares e não objetivadas por algo alheio, Dostoiévski distribui sua própria voz por entre outras vozes contidas nos romances, ocorrendo, desta forma, um afastamento do autor como alguém impulsionado a expressar seu próprio ponto de vista conclusivo através da boca de alguma personagem sobre alguma ideia ou acontecimento. Contudo, o contexto histórico vivenciado por Dostoiévski na Rússia do século XIX,

juntamente às suas próprias vivências singulares, proporcionaram a possibilidade da criação do romance de tipo polifônico.

Sobre isso, o capitalismo emergente na Rússia daquele tempo, que quebrou certas barreiras ideológicas, juntamente aos movimentos revolucionários, aos quais Dostoiévski fazia parte e contribuiu para sua vivência na prisão da Sibéria, são acontecimentos cruciais no que diz respeito ao pensamento do artista em criar obras de arte diferenciais. Além do mais, o contato do artista russo com obras características do gênero carnavalesco, da sátira menipeia e do diálogo socrático também contribuíram para que Dostoiévski conseguisse expressar em suas obras dizeres que contrastam e atiram com o cânone geral já estabelecido.

Nesse sentido, nota-se que as personagens de Dostoiévski buscam se expressar e se afirmar como diferença, como indivíduos singulares capazes de conceber a existência à sua própria maneira, como suas próprias percepções e ideias sobre os acontecimentos vivenciados em coletividade. É precisamente nesse sentido que as personagens de Dostoiévski são sempre um outro, um “tu és” e não um “ele é” objetivado de maneira conclusiva e determinante. Portanto, ao construir as personagens em seus escritos, Dostoiévski se afasta como autor monológico e dá vida à personagens que dialogam com o próprio autor, com outros personagens e com o leitor, provocando, dessa maneira, diversos pensamentos, onde faz aparecer toda multiplicidade pintada e cantada nas obras dostoiévskianas. Portanto, o que Bakhtin observa na construção das obras de Dostoiévski é o valor que este atribui à singularidade das personagens, juntamente ao valor da palavra da diferença, que fazem parte invariavelmente dos pensamentos dos heróis. Ademais, as personagens de Dostoiévski expressam, através da palavra, suas próprias intenções e seus próprios pontos de vista sobre dados acontecimentos, são personagens livres de qualquer objetificação externa que os reduzam à simples sujeitos, à simples representações prévias dadas à revelia sobre sua personalidade.

Desta forma, as personagens de Dostoiévski buscam encontrar a si mesmas no processo de relação e confrontação com as vozes que as rodeiam, juntamente aos acontecimentos vivenciados entre singularidades, entre pessoas possuidoras de autonomia e acentos próprios. No processo reflexivo e autoconsciente de cada herói ressoam constantemente as vozes do outro, da diferença. Essas vozes são tencionadas no campo da consciência singular de cada personagem, ocorrendo deslocamentos e choques dialógicos entre diversas vozes. É como se os pensamentos dos heróis fossem um campo de força, um terreno onde diferentes vozes singulares se cruzam e se chocam de acordo

com o modo de pensamento do indivíduo que as tencionam, eis o movimento dissonante, a expressão polifônica.

Em vista disso, observa-se a seguinte imagem do pensamento em Dostoiévski: Não é uma imagem sólida, mas um líquido transbordante, um rio que soa em seu movimento diversas vozes, diversos tons. São palavras moventes escoando infinita e constantemente, mas não aquela constância do ditar, do ordenar, do impor, mas o contrário, é o pensamento do movimento, do vir a ser, do porvir, do transformar. Eis a questão musical no mundo dostoiévskiano e sua relação com a imagem em movimento. No mundo de Dostoiévski não existe expressão que não haja som, tonalidades dissonantes e oposições em contraponto. Por esse motivo a imagem não é sólida e a consciência das personagens é a imagem na moldura que escorre no pensar, se modifica e transborda no dialogar. A imagem se mistura com o som, o movimento desamarra e escapa dos laços definitivos e conclusivos. Em Dostoiévski os pensamentos das personagens é o eterno mover sonoro por entre imagens em constantes deformações. Nesse sentido, os heróis dostoiévskianos são afetados pela voz do outro e afetam o outro com sua própria voz. É um movimento múltiplo onde as linhas de força da voz da diferença percorrem e atritam com a voz singular das personagens.

Dessa forma, nota-se a seguinte característica referente à singularidade das personagens de Dostoiévski: Cada personagem é singular pois contém em sua consciência e em seus pensamentos palavras e vozes de outras personagens, da diferença. Nesse sentido, para que haja singularidade, cada personagem tem de comportar diversas vozes advindas do contato dialógico com o outro. É nesse sentido que, para existir singularidade nos romances dostoiévskianos, necessita-se da multiplicidade e da relação com a diferença.

Portanto, ao pensarmos sobre tudo o que foi apresentado neste escrito, principalmente em relação à peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski, a dizer, sua escrita polifônica, nota-se que as obras literárias do artista russo se relacionam em grande medida com o conceito de literatura menor, principalmente sobre a questão de provocar uma desterritorialização da língua e de colocar em movimento expressões políticas e coletivas. Desta forma, ao entrarmos em contato com as obras de arte de Dostoiévski, somos fortemente afetados pela palavra do outro, pela voz da diferença com suas diversas perspectivas sobre múltiplos acontecimentos que são expressos durante os romances.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos Sobre Mitos e Linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *A Aldeia de Stepántchikovo e seus Habitantes*. Tradução Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crônicas de Petesburgo*. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Duas Narrativas Fantásticas, A Dócil e O Sonho de um Homem Ridículo*. Tradução Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Escritos da Casa Morta*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Adolescente*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Dois sonhos: o sonho do titio e Sonhos de Petesburgo em verso e prosa*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Duplo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Eterno Marido*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um Jogador*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um Pequeno Herói*. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Uma História Desagradável*. Tradução Priscila Marques. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FRANK, Joseph. *As Sementes da Revolta 1821 a 1849*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- FRANK, Joseph. *Os Anos de Provação 1850 a 1859*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FRANK, Joseph. *Os Efeitos da Libertação 1860 a 1865*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- MEDVIÉDEV, Iúri.; MEDIVIÉDEVA, Dária.; SHEPHERD. *A polifonia do círculo*. Tradução Geraldo Tadeu Souza. São Paulo: Bakhtiniana, 2016.  
<https://doi.org/10.1590/2176-457324397>
- OLIVEIRA, Silvana. *Teoria do Romance e Literatura Menor: Confluências Teóricas para pensar a Literatura Brasileira*. Revista Letras, Curitiba, n.94, p.25-35, jun/dez.216.  
<https://doi.org/10.5380/rel.v94i1.48508>
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dilemas de uma tradução: o Senhor Prokharthchin de Dostoievski*. Revista de Letras, n. 17, p. 279-289, 1975.
- SEGRILLO, Angelo. *Os Russos*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- TCHIRKÓV, Nikolai. *O estilo de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2022.