

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU***  
**MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**A ESTÉTICA DA DISSONÂNCIA EM FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, OS IRMÃOS  
KARAMÁZOV**

**JOSÉ DONIZETE FRAGA**

**Goiânia/2018**

**JOSÉ DONIZETE FRAGA**

**A ESTÉTICA DA DISSONÂNCIA EM FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, OS IRMÃOS  
KARAMÁZOV**

**Dissertação apresentada à Banca de Defesa do curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da linha de pesquisa: Correntes Críticas contemporâneas da PUC-GO –, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.**

**Profª Dra. Maria Aparecida Rodrigues**

**Goiânia/2018**

F811e

Fraga, José Donizete

estética da dissonância em Fiódor Dostoiévski, Os  
Irmãos Karamázov [ recurso eletrônico] / José Donizete  
Fraga.-- 2017.

88 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu  
em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências F. 87-88

1. Dostoyevsky, Fyodor, 1821-1881 - Crítica e interpretação.
2. Literatura russa - Romance - Crítica e interpretação.
3. Estética na literatura. 4. Poética. I. Rodrigues,  
Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás. III. Título.

CDU: 821.161.1-31(043)

**A ESTÉTICA DA DISSONÂNCIA EM FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, OS IRMÃOS  
KARAMÁZOV**

Dissertação aprovada em 20 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



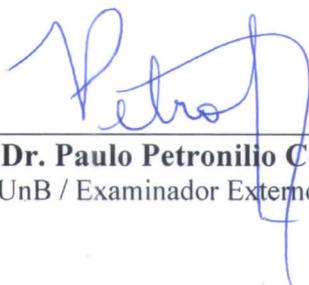
---

**Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues**  
PUC Goiás / Presidente



---

**Prof. Dr. Eduardo Sugizaki**  
PUC Goiás / Examinador Interno



---

**Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia**  
UnB / Examinador Externo

---

**Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima**  
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

---

**Profa. Dra. Maria Eneida Matos da Rosa**  
IFB / Examinadora Externa Suplente

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por nos mostrar que as barreiras podem ser transpostas e que os nossos limites, quase sempre, estão além do que imaginamos.

A minha família: Janete, Marcos, Túlio, Nayara e Paulo de Tarso: pelo apoio e suporte fundamentais.

A FAPEG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás, pelo incentivo fundamental e pelo generoso apoio.

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Aparecida Rodrigues, pela orientação firme e segura e pela paciência com minha teimosia dostoevskiana.

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Gonçalves Lima, prospectadora de talentos, realizadora de sonhos.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da PUC/GO.

Aos companheiros de caminhada do Mestrado, em especial Tatiana Santana e Josiane Peres, parceiras incomparáveis.

*A minha mãe, Maria do Rosário, porto seguro em  
meio às tempestades.*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo da dissonância como um dos caracteres formadores da poética de Fiódor Dostoiévski, na obra corpus *Os Irmãos Karamázov*. Sua estruturação interna baseia-se na dialogia entre a definição estética da obra de arte literária, sua recepção e efeito estéticos e a correlação com a obra dostoiievskiana. Propõe-se uma abordagem hermenêutica e fenomenológica, com amparo teórico de Edmund Husserl e coadjuvado por Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Hans-Georg Gadamer. Faz-se também uma análise de sua poética à luz da recepção e do efeito estéticos, com o suporte teórico de Hans Robert Jauss e demais pesquisadores da estética da recepção, Wolfgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht e Karlheinz Stierle. Aborda-se o viés dissonante na composição temática da obra, na estruturação dos personagens e na economia interna da narrativa. Expõem-se vários olhares críticos sobre a obra, destacando-se Mikhail Bakhtin, Joseph Frank, Luiz Felipe Pondé e Luigi Pareyson.

**Palavras-chave:** Dissonância. Estética. Dostoiévski. Recepção. Poética.

## ABSTRACT

This dissertation aims at the study of dissonance as one of the characters forming the poetics of Fyodor Dostoevsky in the corpus *The Brothers Karamazov*. Its internal structure is based on the dialogue between the aesthetic definition of the literary work of art, its reception and aesthetic effect and the correlation with the Dostoevskian work. It proposes a hermeneutic and phenomenological approach, with the theoretical support of Edmund Husserl and assisted by Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne and Hans-Georg Gadamer. An analysis of his poetics is also made in the light of aesthetic reception and effect, with the theoretical support of Hans Robert Jauss and other researchers of the reception aesthetics, Wolfgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht and Karlheinz Stierle. The dissonant bias is addressed in the thematic composition of the work, in the structure of the characters and in the internal economy of the narrative. There are several critical looks on the work, highlighting Mikhail Bakhtin, Joseph Frank, Luiz Felipe Pondé and Luigi Pareyson.

**Key words:** Dissonance. Aesthetics. Dostoevsky. Reception. Poetic.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1- A OBRA DE ARTE COMO FENÔMENO ESTÉTICO.....</b>	<b>13</b>
1.1 A Construção Temática da Obra: O Viés Dissonante.....	18
1.2 A Dualidade como Jogo Discursivo dos Personagens.....	22
1.3 O Embate entre Razão e Fé Cristã.....	30
<b>CAPÍTULO 2 - A OBRA DE ARTE E A RECEPÇÃO ESTÉTICA.....</b>	<b>35</b>
2.1 Os Olhares Sobre a Obra.....	39
2.2 O Nihilismo.....	47
2.2.1 O Grande Inquisidor.....	50
2.2.2 Se Deus não Existe, Tudo é Permitido.....	52
2.3 A Filosofia Religiosa e a Mística de Profecia.....	61
<b>CAPÍTULO 3 – A OBRA DE ARTE E O EFEITO ESTÉTICO: INTERVENÇÃO E RUPTURA NA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI.....</b>	<b>64</b>
3.1 A Experiência da Liberdade.....	70
3.2 A Visão Bakhtiniana: Polifonia e Multivocalidade.....	73
3.3 A Dissonância como Expressão do Livre-Arbítrio.....	77
3.3.1 O Pareamento Dissonante.....	79
3.3.2 O Homem Caído e a Metanoia.....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DISSONÂNCIA EM RELEVO.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>87</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dostoiévski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral.

LEONID GROSSMAN

Esta dissertação se propõe ao estudo da dissonância como um componente fundamental da poética de Fiódor Dostoiévski, com foco na obra *Os Irmãos Karamázov*, considerada um microcosmo que reúne, à perfeição, o cerne da obra dostoiévskiana. A pesquisa é levada a efeito dentro das balizas de uma abordagem fenomenológica e hermenêutica, com amparo teórico de Edmund Husserl e o suporte de Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Hans-Georg Gadamer.

Organizado numa estrutura bipartida, o trabalho apresenta a existência de dois trilhos correndo paralelos, possibilitando um diálogo entre a definição teórica da obra de arte, sua recepção e seu efeito estético e a poética dostoiévskiana. No primeiro capítulo apresenta-se a obra de arte literária como um fenômeno estético. Avalia-se que as investigações fenomenológicas, e as possibilidades de valoração do conhecimento, ao se encontrarem com o objeto, geram a *aisthesis*, sondando-lhe a essência e possibilitando a formação do sentido.

Ingressando no universo da saga Karamázov, compõe-se o trabalho em uma definição de tópicos que, detectados e distinguidos na obra, ajudam a visualizar a estrutura dissonante que sustenta, como uma coluna fundamental, o edifício da obra dostoiévskiana. A construção temática da obra expõe o *modus operandi* do autor, com as fraturas dicotômicas elevadas à categoria de método. O embate entre razão e fé cristã constitui uma base fluída, a envolver os personagens e configuram um viés filosófico de fundo, a perpassar a narrativa: o homem é um animal atormentado pelos conceitos de infinito e de queda. A própria tessitura discursiva dos personagens revela a dualidade e a dissonância como marcadores desse conflito: a fala bipartida de cada personagem expressando a escolha permanente entre os caminhos opostos do bem e do mal.

No segundo capítulo é feita uma introdução teórica sob os fundamentos da estética da recepção, que define o texto ficcional como um espaço carregado de intencionalidade. E que essa intencionalidade só é explicitada através da mediação do leitor que o recebe. Para tanto se utiliza de estudos dos pesquisadores Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht e Karlheinz Stierle. Os postulados da estética da recepção declaram que a relação entre texto e leitor será sempre uma relação assimétrica. Atestam ainda que na interação entre o texto e o leitor haverá sempre mecanismos de redução e controle dessa relação. Do lado do texto, os vazios e as negações possibilitariam uma concretização possível do texto ficcional, ao passo que, do lado do leitor haveria o potencial recepcional que, sempre mediado pelos seus estereótipos cotidianos, atuaria como um elemento facilitador ou limitante dessa concretização.

Após a exposição dos arcabouços teóricos da estética da recepção, a pesquisa expõe um recorte com vários olhares sobre a obra *corpus*. Expõe-se pontos de vista de vários estudiosos sobre a obra dostoiévskiana, dentre eles Mikhail Bakhtin. Com o seu estudo *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin faz uma crítica à incapacidade do estamento crítico da época, que se limitaria, segundo ele, a polemizar ideológica e esteticamente com os personagens de Dostoiévski. Prossegue Bakhtin que, citando Leonid Grossman, afirma que dentre as variadas transgressões do discurso de Dostoiévski sobressai a violação da unicidade e integralidade da narrativa. Ainda segundo Grossman, Dostoiévski promove o estilhaçamento dos marcadores canônicos até então vigentes no romance europeu.

Para Joseph Frank, crítico e biógrafo do autor russo, os personagens de Dostoiévski são maiores do que os ambientes narrativos nos quais estão inseridos. Representam ideias que transcendem à mera condição de indivíduos privados, assumindo a condição de porta-vozes de “forças culturais e históricas e os (seus) conflitos morais e espirituais”. Prossegue Frank, afirmando que um conceito fluído perpassa toda a narrativa dostoiévskiana: a falência da família russa. A desagregação como elemento caracterizador dos cinco Karamázov, que culminará com a morte de Fiódor Pávlovitch. Para Frank, Dostoiévski via o colapso da família como sintoma de uma doença mais grave e profunda: a perda, entre a *intelligentsia* russa, dos valores morais, resultado direto da perda da fé em Cristo e em Deus. Essa perda de valores morais é vista por Dostoiévski como uma consequência dos postulados materialistas de base niilista, trazidos para a Rússia pelas ideias revolucionárias da ‘Geração de

Sessenta’, sendo *Os Irmãos Karamázov* uma resposta a Tchernichévski e seus postulados. Afirma ainda que há em Dostoiévski uma amplificação simbólica dos personagens, com uma ideia partindo do particular para alcançar a condição de premissa geral. A saga Karamázov, nos dizeres de Frank, adquire caracteres mais de tragédia do que de romance, pois emularia a humanidade inteira, mostrando-a no desespero de sua trágica condição, marcada indelevelmente pelos conceitos de infinito e de queda e tendo sobre os ombros o fardo insuportável da livre escolha.

Outro olhar importante sobre a obra dostoiévskiana é o de Luiz Felipe Pondé que, ancorado em uma mirada filosófica, defende que toda a obra de Dostoiévski está ancorada no binômio desgraça e profecia. Para ele, no conceito de desgraça está caracterizada a quebra da ilusão de que a razão e seu braço principal, a linguagem, possam produzir sentido; que possam produzir respostas que esclareçam ontologicamente sobre o homem, sua origem e seu futuro. N’*Os Irmãos Karamázov*, Dostoiévski se dedicaria a um exercício sistemático de elisão dessas ilusões racionalistas. No binômio de Pondé, o homem é um animal em queda, visitado continuamente pelo mal, desde que começou a fazer uso do atributo da liberdade incriada. E que a única saída para a superação dessa condição de ‘ser no mal’ seria a fruição plena desse mal como um resultado direto de seu poder de escolha, como exercício pleno de sua liberdade. Aqui, Dostoiévski dá uma mostra do caráter dissonante que permeia a obra inteira: ao estagiar no mal, o homem estaria pavimentando o seu retorno ao bem, validado pela experiência única da liberdade.

A profecia adquire o caráter complementar da desgraça, na definição ontológica do *homo dostoiévskiensis*, de Pondé. Há, aqui, a ocorrência de um pareamento dissonante que, de resto, permeia toda a obra. O filósofo brasileiro prescreve a mística profética como a única saída possível para o homem em desgraça. Assumindo-se como um ‘animal em queda’, o homem reconhece-se impotente e descobre, também, a impotência da razão como formadora de sentido. Nessa autocrítica profunda, ocorre o que ele define como o *insight* de Deus, que seria uma espécie de identidade entre Deus e o homem, mediando e desvelando o *pathos* divino presente no humano; um ‘rasgo transcendente’, a transmutar a fala, um ato humano, em um ato profético, ‘carregado do Divino’.

Outro estudioso da obra de Dostoiévski, Luigi Pareyson aponta que a obra do romancista russo se assenta no tripé romance, filosofia e experiência religiosa. Pareyson detecta a ocorrência do que esta pesquisa nomina de pareamentos dissonantes, como

marcadores regulares da narrativa: vida e morte, queda e salvação, crime e castigo, pecado e perdão. Em Dostoiévski, afirma o filósofo italiano, cada personagem representa uma ideia. E que cada ideia é expressa na narrativa como uma voz com absoluta liberdade e o caráter de *voz plenivalente*, definido por Bakhtin.

Ainda no segundo capítulo, a pesquisa aborda o niilismo como um fenômeno de importância capital na gênese d'*Os Irmãos Karamázov*. O niilismo, *a priori*, pode ser catalogado como uma das estacas narrativas que sustentam o romance. Pode ser apontado como um dos marcadores antitéticos, juntamente com o cristianismo, definidores fundamentais da narrativa da saga Karamázov. Novamente se visualiza a ocorrência de mais um 'pareamento dissonante', a sinalizar os rumos da narrativa. Os capítulos *A Revolta* e *O Grande Inquisidor* são objetos de destaque deste trabalho, por serem considerados emblemáticos do embate entre niilismo e cristianismo.

Como fechamento do segundo capítulo é feita uma abordagem sobre a existência de uma filosofia religiosa e uma mística de profecia. Ambas adquirem a função de polos, de partes constitutivas de um pareamento dissonante, que costura os conceitos antinômicos e paradoxais que sustentam a narrativa. Na definição de Pondé, o homem dostoiévskiano é um animal 'visitado' por Deus e que essa afecção do Divino lhe possibilita continuar vivendo em mundo regido pelo caos e pelo sofrimento. E que, ao homem caído, essa afecção prescreve a travessia da queda como uma forma eficaz de superá-la.

No terceiro capítulo é confeccionada uma introdução sobre a obra de arte e seu efeito estético, com suporte teórico de Wolfgang Iser. Ato seguinte argumenta-se sobre a poética dostoiévskiana e o processo de ruptura com o padrão estético vigente. É feita uma abordagem do principal postulado teórico de Mikhail Bakhtin sobre a poética dostoiévskiana, inserto em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*: os conceitos de polifonia e multivocalidade. Bakhtin preceitua que a 'multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos', que se combinam, embora mantendo a sua imiscibilidade, constituem, de fato, o traço peculiar e fundamental da narrativa do autor russo. Prossegue a pesquisa, narrando a autonomia da voz polifônica nos romances de Dostoiévski e citando uma relação de causalidade entre essa autonomia e o livre-arbítrio, outra grandeza da poética dostoiévskiana. Na definição de Bakhtin, a plenivalência da voz do herói o equipara à voz do autor, estando ambas as vozes estatuídas com a mesma importância.

Na conclusão do terceiro capítulo, e da pesquisa, aborda-se o conceito de dissonância como um dos elementos constitutivos da poética de Dostoiévski. Analisa-se também a relação de causalidade entre a dissonância e o livre-arbítrio, o outro elemento fulcral da poética do autor russo. A pesquisa aprofunda a análise sobre o pareamento dissonante e a forma como ele é alçado à categoria de método composicional e orgânico dos personagens. Estudam-se ainda as imbricações existentes entre o pareamento dissonante e os conceitos de queda e de metanoia, comuns ao homem dostoiévskiano.

## 1 - A OBRA DE ARTE COMO FENÔMENO ESTÉTICO

Portanto, o menos possível de entendimento, mas o mais possível de intuição pura; (*intuitio sine comprehensione*); recordamo-nos, efetivamente, da linguagem dos místicos, quando descrevem a intuição (*Schauen*) intelectual, que não é nenhum saber do entendimento. E toda a arte consiste em deixar a palavra puramente ao olho que vê e em desligar o visar (*Meinen*) que, entrelaçado com o ver, transcende...

EDMUND HUSSERL

Este capítulo abordará os caracteres que tipificam a obra de arte como um fenômeno que sensibiliza os sentidos, impactando-os com movimentos de atração ou repulsa. Com enfoque na obra de arte literária, serão perscrutadas as principais formas de aferição e de detecção da *Aisthesis* provocada no sujeito que a contempla.

Indo além do conceito de estética de Platão, que a definia como a representação do belo, este trabalho propõe um passo adiante na relação entre a obra de arte e o sujeito que com ela dialoga. Para Dufrenne (2002), o belo não é uma ideia moral, mas um atributo, presente em certos objetos estéticos, que evocaria uma plenitude que seria “a adequação total do sensível e do sentido” (Idem, 2002, p. 51). Mas para que essa adequação ocorra, o objeto estético necessita da interação com o agente que o recebe; um espectador que com ele trava relações de gravitação núcleo/satélite; relações carregadas de intencionalidade. Dufrenne afirma que “o espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer”. (Idem, 2002, p. 82).

Recuando à gênese da investigação do objeto estético e a forma peculiar com que ele fere os sentidos, encontra-se em Husserl (1989), talvez, a abordagem seminal da essência do conhecimento e a forma como ele é mensurado:

É este necessariamente o seu caráter; a fenomenologia quer ser ciência e método, a fim de elucidar possibilidades, possibilidades do conhecimento, possibilidades da valoração, e as possibilidades universalmente em questão e, portanto, as investigações fenomenológicas são investigações universais de essências. (HUSSERL, 1989, p. 79).

Para a analítica husserliana a *aisthesis* pode ser entendida como um estágio posterior à fenomenologia, sendo provocada, ou visualizada, quando as investigações fenomenológicas do conhecimento, e de quaisquer possibilidades valorativas desse conhecimento, se encontram com o objeto, perscrutando-lhe a essência e carregando-lhe de intencionalidade e de sentido.

Para Merleau-Ponty (1999) as investigações do objeto estético retroagem à essência mesma das coisas e a forma com que elas plasmam as experiências na consciência. E uma das principais ferramentas desse ato de plasmar o real no transcendente é a linguagem:

As essências de Husserl devem trazer consigo todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes. Portanto não se deve dizer, com J. Wahl, que "Husserl separa as essências da existência". As essências separadas são as da linguagem. É função da linguagem fazer as essências existirem em uma separação que, na verdade, é apenas aparente, já que através da linguagem as essências ainda repousam na vida antepredicativa da consciência. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12).

Admitida a linguagem como um dos principais veículos de investigação fenomenológica do objeto estético, ganha, ela mesma, a condição de um ente com estatuto de relativa autonomia. Afirma-se como importante instrumento na mediação hermenêutica do mundo com o eu e o outro; do mundo, seus objetos e essências com o ato receptivo e valorativo do sujeito que o habita. Para Gadamer (1997) dessa relação tríplice entre o mundo, seus fenômenos e o sujeito, sobressai a linguagem como o principal elemento de aferição de sentido:

O ser que pode ser compreendido é linguagem. O fenômeno hermenêutico devolve aqui a sua própria universalidade à constituição ôntica do compreendido, quando a determina, num sentido universal, como linguagem, e determina sua própria referência ao ente, como interpretação. Por isso não falamos somente de uma linguagem da arte, mas também de uma linguagem da natureza, e inclusive de uma linguagem que as coisas exercem. (GADAMER, 1997, p. 687).

O caminho fenomenológico da investigação de essências constitui-se em um começo, em um proto-caminho da definição e da valoração do objeto estético. E para que esse processo seja efetivado, há a necessidade do outro, um mediador, que faça a leitura do objeto dado e a partir daí seja transformado em um polo irradiador de

percepções estéticas; um centro comutador de um objeto unívoco em sensações estéticas variadas e polissêmicas. Essa é, em suma, a finalidade da obra arte: assumir a condição de catalisador de um processo que provocará essa polissemia; tornar-se o agente que conduzirá o outro a lê-la de maneira única, e a lê-la outra vez e mais outra, obtendo sempre, em cada uma das leituras, um resultado estético diferente.

Importa elencar que essa relação entre a obra de arte e seu espectador, esse outro, essa espécie de duplo que necessária e invariavelmente lhe acompanha desde a sua criação, resulta não apenas em manifestações de gosto, *a priori*. Mas desencadeia uma gama de percepções estéticas variadas que, internalizadas, geram uma multiplicidade de sensações catalíticas, que levam esse espectador a romper com o papel de simples paciente dessas sensações e passar a ser agente de ações derivadas dessa experiência estética. Jauss (1979) define de forma precisa os efeitos da interação entre a obra de arte e seu espectador:

Mas a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (aisthesis) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis). (JAUSS, 1979, p. 65).

A forma de como o fenômeno estético é percebido pelo espectador não comporta uma descrição linear nem objetiva. É situada no campo da subjetividade e no caráter exclusivo e único de cada recepção. Merleau-Ponty afirma que “o ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção*.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 24). E essa não-linearidade importa em reconhecer que cada espectador possui um código perceptivo único, que pode coincidir apenas em parte com os códigos de outros espectadores. A resposta estética a uma obra de arte jamais será exatamente a mesma em espectadores diferentes. Ainda mais: a resposta estética a uma obra de arte não será a mesma, até com os mesmos espectadores, porém em tempos diferentes. Por analogia, a obra de arte se assemelha a uma porta com infinitas e variadas fechaduras, onde cada espectador/receptor possui uma chave única para abri-la. E ao ‘entrar’ na obra de arte por caminhos diferentes, cada espectador descobrirá essências diferentes de um mesmo objeto estético.

O surgimento da percepção estética pode ser entendido como a ponta visível de um iceberg. Dufrenne afirma que:

Um sentido se desenha na própria carne do objeto estético, como o vento que anima a savana; um signo nos é feito, o qual nos remete a si mesmo: para significar, o objeto ilimita-se num mundo singular, e esse mundo é o que ele nos dá a sentir. Esse mundo que nos fala, nos diz o mundo: não uma ideia, um esquema abstrato, uma vista sem visão que viria se acrescentar à visão, mas um estilo que é um mundo, o princípio de um mundo na evidência sensível. A superfície do visível, o que ‘a duplica de uma reserva invisível’, como diz Merleau-Ponty, é esse mundo do qual ela está grávida e que constitui o seu sentido. (DUFRENNE, 2002, p. 25).

As definições da obra de arte literária e de todas as possibilidades estéticas derivadas de sua fruição, ou de uma análise crítica feita a partir de uma perspectiva científica da literatura sempre soaram incompletas. Partia-se sempre do pressuposto de que a arte literária submetia-se aos caracteres imanentes do texto, caudatários da comunicação ou da pura genialidade do artista; ou então ficava adstrita às balizas do condicionamento social, sofrendo um a espécie de garroteamento espaço-temporal, rebaixando-a a influências do meio. Surgindo como um *tertius* entre essas duas demarcações teóricas, Jauss postula que:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*)<sup>1</sup> seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado, diferentemente, por leitores de tempos diversos. (JAUSS, 1979, p. 46).

Para Gadamer (1997), no conceito de juízo estético proposto por Kant, a crítica no terreno do gosto é subjetiva, não possuindo caráter cognoscitivo. Diz que “nele nada se reconhece dos objetos que vem a ser julgados de belos, apenas se afirma, porém, que a eles corresponde a priori um sentimento de prazer no sujeito.” (GADAMER, 1997, p. 94). Para Kant (1993), “a exposição empírica dos juízos estéticos pode sempre

---

<sup>1</sup> Tradução do alemão: definição sobre.

constituir o início, com o fim de arranjar matéria para uma investigação superior; uma exposição transcendental desta faculdade é, contudo, possível e pertencente essencialmente à crítica do gosto.” (KANT, 1993, p. 125). Para além do juízo estético de Kant, a obra de arte literária vai além do prazer provocado. O leque de percepções provocado pelo objeto artístico situa-se em um espectro mais amplo das sensações humanas, aí abrangidos os sentimentos de prazer, fruição, desconforto, encantamento, incompletude e estranhamento.

Pode-se inferir como correto o conceito de Dufrenne, para quem a fenomenologia “é uma essência, a qual é definida como significação imanente ao fenômeno e dada com ele. A essência está para ser descoberta, mas por um desvelamento, não por um salto do conhecido ao desconhecido.” (DUFRENNE, 2002, p. 10). E esse processo de descobrimento, esse desvelar-se da essência da obra de arte é possibilitado através de uma gradação, um devir permanente que se permite revelar por parcelas ínfimas de percepção, durante o encontro da obra de arte com o espectador. Essas parcelas de percepção podem ser difratadas de uma forma mais ou menos intensa, a depender do potencial recepcional do espectador. A obra de arte, que se permite ao espectador, permite-se com parcimônia: oferece devires, lampejos estéticos tão intensos quanto permite o seu receptor. Esses devires, esses *flashes* estéticos compõem, para Dufrenne, a representação na presença, o nascimento do sentido:

Indubiamente a poesia não é ciência, mas a prepara, não só ao provocar o pensamento positivo por meio de obstáculos epistemológicos, mas ao exercer o intelecto em objetos ainda imaginários. E ela também a confirma: a verdade de uma teoria sempre se recomenda por sua elegância, como se o belo fornecesse garantia ao verdadeiro. (DUFRENNE, 2002, p. 27).

Desse jogo dialógico entre o objeto estético e seu espectador nasce uma miríade de novas possibilidades de descobrimento e valoração de essências. A cada encontro entre eles abrem-se novas portas para a percepção do mundo pelo outro que o contempla. Podem-se definir esses eventos como encontros de validação. A partir deles o espectador adquire uma nova consciência do mundo que o cerca; ou mesmo, mantém uma consciência já estabelecida, alterada, porém, por mudanças mais ou menos perceptíveis a si e ao outro. A rigor, a *aisthesis* provocada pelo obra de arte constitui o combustível hermenêutico que mantém o espectador trilhando determinada trilha em

sua relação com o mundo. Assim como mudar ou não essa trilha, fazendo ou não eventuais correções de rumo, também dependem da recepção estética a essa obra.

Em consonância com esse escopo fenomenológico-hermenêutico de descobrimento de essências e, mais especificamente, da definição dos impactos estéticos da obra de arte literária sobre o espectador que com ela dialoga, é que será abordada a obra *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski. Sob o recorte dissonante, esta dissertação apontará os resultados estéticos provocados pela obra ao longo do tempo, da intervenção nos valores estéticos de diferentes agentes receptores. Mostrará, dentre os resultados estéticos advindos da fruição da obra de arte, sob o viés dissonante, uma situação nova, permeada por uma gama de sentimentos inquietantes e questionadores, plenos de angústia e desassossego, que construirão uma nova rede de perceptos, que, *a priori*, definirão um novo sentido.

### 1.1 A Construção Temática da Obra: o Viés Dissonante

Estou, como morto, no deserto e a voz de Deus por mim clama: ergue-te, ouve e vê, profeta, da minha vontade te tomes, mares e terras percorre, queime meu Verbo o coração dos homens.

ALEKSANDR PÚCHKIN

Na construção da narrativa *d'Os Irmãos Karamázov*, pode-se elencar algumas colunas centrais a sustentarem o romance. Uma delas, das mais importantes, a costurar ideologicamente a narrativa é o conflito, o embate titânico entre a razão e a fé cristã. Para Frank (2007), “as personagens de Dostoiévski parecem apequenar seus ambientes com a mesma majestade sobre-humana das figuras da Capela Sistina, de Michelangelo”. (FRANK, 2007, p. 712). Na obra, não há um personagem central, mas cinco, e todos eles, em maior ou menor grau, girando em torno desse conflito. Fiódor Pavlóvtch e os filhos Dmitri, Ivan, Alieksiei e Smerdiákov. Encaixam-se e tornam definidores desse conflito os diálogos de Ivan e Aliócha<sup>2</sup>. Enquanto Aliócha, que é naturalmente bom e faz o contraponto cristão no lar conturbado dos Karamázov, Ivan Fiódorovitch é o

---

<sup>2</sup> Do russo Алёша, diminutivo de Alieksiei.

niilista a desfilar os postulados ateus com uma verve contundente e bem em linha com as ideias radicais e socialistas de Tchernichévski<sup>3</sup>.

Outro eixo estruturante do romance gira em torno do niilismo e uma de suas derivações: o parricídio. O ideário niilista salta do texto como o conduto ideológico a justificar as argumentações racionais e materialistas de Ivan Fiódorovitch, em suas discussões com Smerdiákov e Aliócha. A máxima ‘se Deus não existe, tudo é permitido’, a escoar de suas perorações, se por um lado tenha chocado Aliócha, por outro, talvez, tenha funcionado para Smerdiákov como um gatilho, a liberá-lo das tênues amarras morais e levá-lo a assassinar o velho Karamázov. A morte de Fiódor Pavlóvitch por um de seus filhos constitui a urdidura mais visível do romance. Os motivos da morte, ainda que não se elucide, de início, o verdadeiro assassino, são facilmente identificáveis: se Mítia<sup>4</sup> Karamázov, dinheiro e a disputa pela mesma mulher; se Smerdiákov, a retribuição pelo tratamento de filho ilegítimo nunca assumido; se Vania Karamázov, por uma certa autoria intelectual, que, de certa forma, daria uma justificação racional ao ato: eliminar alguém como Fiódor Pavlóvitch, um ser amoral e origem de tantos malefícios, poderia, ao fim e ao cabo, ser classificado como um ato de justiça; um ato mau que engendraria um bem. Outra marca importante n’*Os Irmãos Karamázov* e que ajuda a alinhar, de forma indelével, o romance, é a aplicação de uma filosofia religiosa a encher, como um éter, os poros da narrativa. Subjaz no texto como uma baliza punidora, a reger os personagens atormentados com a carga avassaladora de seus pecados. Luiz Felipe Pondé (2013) visualiza de forma consequente essa filosofia:

A chamada filosofia religiosa “pessimista”, de autores como Agostinho, Pascal, Lutero, Kierkegaard, Dostoiévski, Berdiaev ou Barth, entre outros, é uma tentativa de romper, em vários momentos da história ocidental, com a ilusão naturalista que implica o esquecimento da presença ativa do Transcendente no Homem. Interessante perceber como tal tradição acaba por se manter, de certa forma, extremamente próxima de um determinado ceticismo antropológico (principalmente quando opera fora do campo propriamente religioso). É este o “nome conceitual” da atmosfera pessimista: disfuncionalidade do ser humano quando distante de Deus (retomando o que dizia acima), isto é, o próprio conceito de *des-graça*. (PONDÉ, 2013, p. 15).

<sup>3</sup> Nikolai Gavrilovitch Tchernichévski, filósofo e revolucionário russo do século XIX.

<sup>4</sup> Do russo Митя, diminutivo de Dmitri.

Aqui, pode-se inferir que os conceitos de filosofia religiosa inseridos na narrativa sejam ainda uma resposta de Dostoiévski aos radicais russos da ‘geração de sessenta’<sup>5</sup> e seus postulados materialistas. Para o filósofo brasileiro, “entender Dostoiévski como mero objeto de uma crítica literária de base psicológica ou sociológica (ou mesmo unicamente literária) implica miopia hermenêutica: sem religião não há compreensão de sua obra”. O que Dostoiévski talvez tenha construído de maneira subliminar n’*Os Irmãos Karamázov* seja exatamente isso: afirmar, contrariamente ao que pregavam os radicais materialistas, que “a fé é signo de uma vontade sã; suas raízes terrestres estão no princípio elementar criador da vida; seu movimento, sua atração, são infalíveis como o instinto”.(PONDÉ, 2013, p. 16/17).

Outra coluna a sustentar o edifício dissonante do romance é a adoção de uma mística de profecia, a guiar, a dar aos personagens uma espécie de caminho hiper-realista, uma trilha macro onde os personagens caminham sem nenhum temor. Os personagens encaram o sofrimento com a necessária postura asceta. Sofrem a ação do mal, ou mesmo o praticam, com a convicção de que são maiores que as circunstâncias que o provocam. Para Frank, “Dostoiévski dá a suas personagens uma força monumental de auto-expressão que se iguala à dos pecadores e santos de Dante, à dos heróis titânicos e vilões de Shakespeare e à dos deuses e arcanjos de Milton”. (FRANK, 2007, p. 712). Assim, observa-se Dmitri Fiódorovitch brigar com o pai por causa de Grúchenka<sup>6</sup> e do dinheiro, ao mesmo tempo em que cita Schiller<sup>7</sup>. Do mesmo modo, tem-se Ivan advogando os valores materialistas enquanto provoca filosoficamente Aliócha acerca dos mistérios religiosos. Até Fiódor Pávlovitch, velho devasso e profano, tem seus momentos de ribalta, citando Voltaire e Diderot. N’*Os Karamázov* a fala adquire o status de uma práxis profética. Há um diálogo bipartido: uma parte dirigida às coisas mundanas enquanto a outra assume-se como a negação do *status quo*. Luiz Felipe Pondé, citando Heschel<sup>8</sup>, prescreve que:

A voz fala ao espírito dos profetas em momentos singulares de suas vidas e grita às massas através do horror da história. Os profetas respondem, as massas se desesperam. A Bíblia, falando em nome de um Ser que combina justiça com onipotência, é o eterno grito de “Não” à humanidade. Em meio aos nossos aplausos para as festas da civilização, a Bíblia se insere como uma faca dilacerando nossa complacência, lembrando-nos de que Deus, também, tem

<sup>5</sup> Movimento revolucionário russo, capitaneado por Nikolai Tchernichévski.

<sup>6</sup> Do russo Грушенька, diminutivo de Agraflena.

<sup>7</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller, médico, poeta e filósofo alemão dos séculos XVIII/XIX.

<sup>8</sup> Abraham Joshua Heschel, rabino, filósofo e pensador polonês-americano do século XX.

uma voz na história. Somente aqueles que estão satisfeitos com o estado das coisas ou aqueles que escolhem a fácil saída de escapar da sociedade, ao invés de permanecer dentro dela e manter-se limpos da lama de glórias espúrias, ressentirão seu ataque sobre a independência humana. (HESCHEL apud PONDÉ, 2013, p. 20).

Poder-se-ia argumentar que o caráter binário da fala dos personagens tenha sido uma forma sutil que Dostoiévski encontrou de inserir o *alter ego* na narrativa. Mas não é. Ocorre aí o fenômeno da dissonância, objeto dessa pesquisa. As expressões binárias na fala dos personagens acolhem uma imensa variedade de pontos de vista, que absolutamente não se encaixam como pontos de vista do autor. A cada momento, cada personagem é chamado a decidir o rumo do seu destino na narrativa. Reside aí, nesse instante decisório de cada ato, a coluna espinhal da poética dostoiévskiana: o homem, gozando de uma liberdade absoluta, é senhor do seu destino, podendo a cada momento, decidir entre o bem e o mal. A literatura indo no contrapelo, destruindo o conceito de uma humanidade tutelada. Através desse viés de liberdade absoluta, tem-se Dostoiévski em seu máximo vigor e maturidade. No *Grande Inquisidor*, que é apresentado por Vania<sup>9</sup> Karamázov como um poema, tem-se um exemplo claro dessa fala bipartida. Embora Ivan Fiódorovitch se autodeclare ateu e materialista, o *Grande Inquisidor* vai na contramão de sua argumentação materialista, argumentando que fora do Transcendente vige o Caos; embora se pretenda materialista, o poema é claramente um libelo anticlerical. Talvez aí seja um lugar na narrativa em que a independência dos personagens exerça, de forma plena, sua soberania: Ivan Fiódorovitch testa os postulados do cristianismo até os limites do paroxismo; Ivan vai até onde o autor, cristão ortodoxo, não pode ir. Aqui podemos visualizar o que Bakhtin define como a independência das vozes narrativas plenivalentes e equipolentes. Ivan Fiódorovitch Karamázov adquire o status do ‘duplo’ do autor; uma espécie de *alter-ego* invertido, cravando no seio mesmo do cristianismo as estacas questionadoras da existência de Deus e da justiça da sua obra.

Há outra parte onde a mística profética é explicitada de forma clara. Nas prédicas do Stáriets<sup>10</sup> Zóssima, temos um extrato fiel da ideologia dostoiévskiana de negação da humanidade e de afirmação da profecia:

---

<sup>9</sup> Do russo Ваня, diminutivo de Ivan.

<sup>10</sup> Do russo Старец, ancião.

Lembra-te de que não podes ser o juiz de ninguém. Porque antes de julgar um criminoso, deve o juiz saber que é ele próprio tão criminoso quanto o acusado, e talvez mais que todos culpado do crime dele. Quando tiver compreendido isto, poderá ser juiz. Por mais absurdo que isto pareça, é verdade. Porque se eu mesmo fosse um justo, talvez não houvesse diante de mim um criminoso. Se podes encarregar-te do crime do acusado que julgas em teu coração, fá-lo imediatamente e sofre em seu lugar, quanto a ele, deixa-o ir sem censura. E mesmo se a lei te instituiu juiz dele, tanto quanto é possível, faz também a justiça naquele espírito, porque, uma vez partido, condenar-se-á ele ainda mais severamente que o teu tribunal. Se ele se vai insensível a teu bom tratamento e zombando de ti, não fiques impressionado: é que a hora dele ainda não chegou, mas chegará; e no caso contrário, um outro em lugar dele compreenderá, sofrerá, condenar-se-á, acusar-se-á a si mesmo e a verdade será cumprida. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 227).

Completa-se assim a tessitura dissonante da estrutura do romance. As colunas centrais da narrativa seguem a linha tênue que o autor escolheu para norteá-la: à humanidade autossuficiente, Dostoiévski diz não! Um não de profecia, para desfazer os consensos forjados pela complacência humana. Um não para delimitar um espaço onde habitam as dúvidas e não as certezas. Um *locus* onde se trava uma luta feroz entre a razão e a fé. Uma estrutura carregada com as dores dos personagens; de resto, das dores humanas. Um lugar definido essencialmente pela dualidade e pelo paradoxo: os culpados são os inocentes em seu reverso. Um não a incomodar o homem em sua vã tentativa de suficiência.

## 1.2 A Dualidade como Jogo Discursivo dos Personagens

Mikhail Bakhtin (2008) preceitua que as relações dialógicas do discurso na literatura de ficção não podem ser reduzidas às relações lógicas nem às particularidades sintáticas e léxico-semânticas inerentes à linguística. Situam-se num *locus* separado do campo do discurso, enquanto fenômeno do campo linguístico. Estão mais além, num espaço extralinguístico, onde transitam todas as possibilidades ilimitadas da literatura enquanto emulação e superação da própria vida; o transcendente emulando e superando o real. Para Bakhtin,

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de

emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. (BAKHTIN, 2008, p. 212).

*N'Os Irmãos Karamázov* uma das principais expressões desse viés dialógico é a multiplicidade, a capacidade de oposição, em pé de igualdade, das várias vozes componentes do discurso. Essa polifonia, definida por Bakhtin como uma das vigas mestras do discurso dostoiévskiano, n' *Os Irmãos Karamázov* adquire importância fulcral na construção do romance. A multivocalidade abrindo espaços isonômicos e garantindo a liberdade discursiva de cada personagem.

Outra ferramenta importante, usada na construção da narrativa d' *Os Irmãos Karamázov*, é a dualidade, o jogo antitético que está presente na construção psicológica dos personagens. Mal e bem transitam com liberdade em todos os personagens principais: Fiódor Pávlovitch, Dmitri, Ivan e Aliócha. Até mesmo nos personagens santificados, como o Stáriets Zóssima. À exceção de Smerdiákov, que pode ser catalogado como o único personagem votado ao mal, que não recebe a visita do bem, todos os outros se situam numa zona psicológica fluída, oscilando de um a outro polo com a evolução da narrativa. Quatro grandezas são basilares na definição desse jogo antitético: crime, castigo, pecado e perdão. Para Pondé, a origem da estruturação psicológica dessas quatro condicionantes em Dostoiévski talvez remonte ao período da prisão, na Sibéria:

Esse é um momento importante porque é aí que ocorrem as experiências religiosas profundas de Dostoiévski. Além disso, é nesse tempo que ele escreve a famosa carta na qual afirma que, como homem típico do século XIX, não poderia deixar de ser uma pessoa atormentada por dúvidas e que, se algum dia a verdade se revelasse fora de Cristo e da religião, ele ficaria com a religião e não com a verdade. (PONDÉ, 2013, p. 35).

Essa opção de uma espécie de filosofia religiosa, forjada pelo período do exílio siberiano, tanto como prisioneiro quanto como soldado, no Batalhão de Semipalatinsk<sup>11</sup>, amalgamou em Dostoiévski uma série de convicções fluídas e esparsas, cristalizando nele o suporte teórico/teológico detectável em sua obra literária. Suporte esse que pode ser visualizado de forma explícita n' *Os Irmãos Karamázov* e definido, a rigor, como a colocação de um código dual, a reger os destinos do homem: um humanismo relativista, repositório dos ideais materialistas surgidos no século XIX *versus* um cristianismo

<sup>11</sup> Atualmente Semei, cidade da República do Cazaquistão.

peculiar, contido em uma mística profética, a única via capaz de mitigar a tragédia e o caos da condição humana.

Patriarca dos Karamázov, o velho Fiódor não era apenas um ‘pregador de más peças’, conforme definiu Dostoiévski. Talvez tenha sido o personagem que mais coubesse na roupagem ocidentalizante e nos ideais de Herzen<sup>12</sup> e Tchernichevski. Apesar das citações de Voltaire e Diderot e da ostentação de um verniz intelectual europeizante, Fiódor Pávlovitch era, na verdade, adepto de um individualismo hedonista. Queria fazer fortuna a qualquer custo. Era um amante voraz. Apetecia-lhe enormemente as libações sensuais. Em Fiódor Karamázov, a dualidade entre Bem e Mal encontra-se esmaecida. Há, claramente, uma predominância do Mal a guiá-lo no romance. Pode-se encontrar, nessa parte da narrativa, alguns caracteres definidores dessa predominância:

Perto da cerca, entre as urtigas e as barbanas, o nosso grupo percebeu Lisavieta adormecida. Aqueles cavalheiros embriagados pararam perto dela, explodiram em risadas e puseram-se a pilheriar da maneira mais cínica. Um filho de família imaginou de repente uma questão totalmente excêntrica, a respeito de um assunto impossível. “Pode-se, disse ele, não importa quem, aceitar um tal monstro como uma mulher, etc”. Todos decidiram, com nobre aversão, que não se podia. Mas Fiódor Pávlovitch, que fazia parte do bando, adiantou-se logo, declarou que se podia perfeitamente aceitá-la como mulher e que havia mesmo ali alguma coisa de picante no seu gênero, etc. [...]. Mas, cinco ou seis meses mais tarde, a gravidez de Lisavieta excitava a indignação de toda a cidade e procurou-se descobrir quem pudera ultrajar a pobre criatura. Um boato terrível circulou em breve, acusando Fiódor Pávlovitch.[...]. Salvou-se o menino, mas Lisavieta morreu ao romper do dia. Grigori pegou o recém-nascido, levou-o para o pavilhão e depositou-o sobre os joelhos de sua mulher. “Eis um filho de Deus, um órfão de que seremos os pais. É o pequeno morto que nô-lo envia. Nasceu de um filho de Satanás e duma justa.” [...]. Foi batizado pelo nome de Pável, ao qual toda a gente ajuntou, e eles também, Fiódorovitch como nome patronímico. Fiódor Pavlovitch não fez objeção e achou mesmo a coisa divertida, negando, porém, energicamente aquela paternidade. Aprovaram-no por ter recolhido o órfão. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 83/84).

Esses mesmos caracteres, que mostram um Fiódor Pávlovitch capaz de violar Smierdiáchtchaia, a boba que vivia a dormir pelas ruas, também o mostra capaz de alguma coisa que lembre um resto de nobreza e dignidade. Ao acolher o pequeno Smerdiákov e dar-lhe o nome, Fiódor Pávlovitch expõe a nervura estética que costura toda a narrativa: *n’Os Irmãos Karamázov* não vigora uma poética maniqueísta. Bem e mal claramente definidos, atuando em raias distintas e lutando pelo coração do homem.

---

<sup>12</sup> Aleksandr Ivánovitch Herzen, filósofo, escritor, jornalista e político russo do século XIX.

Dostoiévski constrói, na saga dos Karamázov, uma concepção antropológica, e mesmo teológica, de fundo, a guiar a narrativa: não há homens bons e maus a existirem no mundo. Há apenas o homem, anjo caído, exposto igualmente ao bem e ao mal e que só irá ascender à salvação após vivenciar plenamente a queda. Para Pondé (2013), “a antropologia de Dostoiévski seria a antropologia de um homem inacabado, e inacabado por ser um animal do infinito”, e atormentado pelos conceitos de infinito e de queda. E que “ao mesmo tempo em que o infinito pós-queda é um inferno, só existe salvação ao atravessá-lo.” Aqui, evidencia-se um recorte místico e profético a dar balizas substantivas à dualidade dos personagens: só se alcança o bem ao atravessar o mal. (PONDÉ, 2013, p. 114).

Em Dmitri Fiódorovitch Karamázov pode-se observar essa dualidade de forma bem delineada. No desenrolar da narrativa há a eclosão das quatro grandezas: crime, castigo, pecado e perdão mesclam-se e compõem os marcadores psicológicos definidores do personagem que mais se parece com o pai. Mítia herdou do velho Karamázov o amor pelas mulheres e o gosto pelas farras perdulárias. Mas possui outros atributos inexistentes em Fiódor Pávlovitch: um caráter irascível, arrebatado e brigão, talvez herdados de sua mãe, Adelaida Ivánovna. O episódio em que ele arrasta pela barba o capitão Snieguíriov é exemplar dessa irascibilidade. Ao contrário do pai, Dmitri possuía um senso de justiça a florado, uma espécie de trava a seus instintos e às libações sensuais e etílicas. Essa espécie de freio moral fica mais explicitada no momento de sua prisão, acusado de matar o pai:

Esperem \_\_ interrompeu Mítia, e sob um impulso irresistível dirigiu-se a todos os presentes \_\_ Senhores, somos todos cruéis, todos monstros, é por nossa causa que choram as mães e as criancinhas, mas entre todos, eu o proclamo, sou eu o pior! Cada dia, batendo nos peitos, jurava emendar-me, e cada dia cometia as mesmas vilanias. Compreendo agora que a criaturas tais como eu é preciso um golpe do destino e seu laço, uma força exterior que as dome. Jamais teria eu mesmo podido erguer-me! Mas o raio descarregou-se. Aceito as torturas da acusação, da ignomínia pública. Quero sofrer e redimir-me pelo sofrimento! Talvez o consiga, não é, senhores? Escutem, no entanto, pela derradeira vez: não derramei o sangue de meu pai! Aceito o castigo, não por tê-lo matado, mas por ter querido matá-lo, e talvez mesmo o tivesse feito! (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 338).

Aqui, vislumbra-se de forma clara, que Dmitri tem consciência do processo dual que lhe guia o destino e que está na gênese de seus atos. Reconhece o pecado, não por ter matado, mas por ter querido matar. Não houve crime, mas poderia ter havido,

portanto, ele merece o castigo. Mítia Karamázov reconhece que está afundado no mal, mas aspira ao bem, embora reconheça a necessidade de um ‘golpe do destino’, uma intervenção transcendente a lhe ajudar na travessia. Para Pondé (2013), “o sintoma, aquela ideia do sofrimento psicológico enquanto tal, é revestido de uma certa sacralidade, pois é ao atravessar o sintoma, na agonia em que o indivíduo está, nessa polifonia interna, nessa não identificação consigo mesmo (em vez de mentir sobre isso), que encontramos o sentido construtivo da travessia.” . Dmitri reconhece-se parte integrante do pecado \_\_ somos todos cruéis, todos monstros \_\_ e vê, como única saída a assunção da culpa como elemento indispensável a essa travessia: a assunção da culpa como forma de ‘assumir-se como um ser sobrenatural e combater a fisiologia da desgraça’. (EVDOKIMOV apud PONDÉ, 2013, p. 115).

Ivan Fiódorovitch Karamázov é o personagem que mais se aproxima dos ideais materialistas de Herzen, Bakunin<sup>13</sup> e Tchernichévski. Após a morte da mãe, Sófia Ivánovna, Ivan e Aliócha foram tomados de Fiódor Pávlovitch pela avó adotiva, a dura e inflexível viúva do general Vorokhov. Pouco tempo depois, morre a generala Vorokhova, ficando a criação dos meninos a cargo de seu herdeiro, Iefim Poliénov, que, impressionado com a inteligência de Ivan, o envia para estudar em Moscou com um renomado pedagogo. Em Moscou, talvez influenciado pelos ares cosmopolitas e pelo contato com as ideias materialistas e niilistas<sup>14</sup> trazidas do ocidente, foi forjado o Ivan questionador e interessado pelos destinos do homem. Após os estudos universitários, torna-se um resenhista de jornais, escrevendo sob encomenda. Ao retornar à casa paterna, diverte-se provocando Aliócha e sua fé, apontado contradições entre o que a fé preconiza e a dura realidade humana:

Pensa nisto: um bebê ainda de peito, nos braços de sua mãe trêmula, e em torno deles os turcos. Ocorre-lhes uma ideia divertida: acariciando o bebê, conseguem fazê-lo rir; depois um deles aponta-lhe um revólver bem junto ao rosto. A criança ri alegremente e estende suas mãozinhas para agarrar o

<sup>13</sup> Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, teórico político russo do século XIX.

<sup>14</sup> Niilismo – em um conceito *lato sensu*, redução ao nada, ao não-ser; aniquilamento. *N’Os Irmãos Karamázov*, a matriz niilista pode ser considerada uma amálgama do ateísmo militante, professado por Ivan, resultante da imersão nos ares de uma Moscou varrida pelos ideais ocidentalizantes do século XIX, com os postulados materialistas e anarquistas de Herzen e Bakunin, como contraponto ao cristianismo peculiar de Aliócha. Amálgama esse que se constitui presença marcante em uma boa parte da narrativa. O niilismo aplicado por Dostoiévski ao romance torna-se, assim, uma interface dialógica dessas duas ideias-força, a dar à narrativa uma sustentação filosófica de fundo. No segundo capítulo será feita uma abordagem mais aprofundada dos conceitos niilistas, principalmente dos que vigiam na Rússia pré-revolucionária, bem como as influências e imbricações estéticas desses conceitos sobre a obra de Dostoiévski.

brinquedo; de repente, o artista puxa o gatilho e rebenta-lhe a cabeça. Os turcos gostam muito, segundo dizem, de coisas doces.

— Meu irmão, a que vem tudo isto?

— Penso que se o diabo não existe e foi por conseguinte criado pelo homem, este deve tê-lo feito à sua imagem. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 176).

As provocações niilistas de Ivan Fiódorovitch são uma expressão peculiar da dualidade presente nos personagens. Mais do que elucubrações filosóficas e religiosas, são mais uma reação à ausência de Deus. Ivan se declara ateu, mas, em seus diálogos com Aliócha, constata, amargo, *que cada homem oculta em si um demônio*. N’*O Grande Inquisidor*, espécie de poema jamais escrito, Ivan explicita essa dualidade. Pensado como um libelo niilista para a desconstrução de Cristo e de seu evangelho, Ivan acaba por produzir uma crítica ácida sobre a falibilidade do homem, além de uma peça de defesa de um cristianismo puro e primevo; uma espécie de auto de fé contra as heresias clericais que subverteram os ideais de Jesus. Para Luiz Felipe Pondé (2013), em Dostoiévski, constata-se que “o niilista é um pós-moderno sem Deus, é aquele que acha de fato que a liberdade definida em termos humanos vai levá-lo a algum lugar, que o ser humano pode tomar sua condição na mão e construir o mundo tal como desejar: matar quem quiser.” Aqui, fica evidenciado o caráter dual de Ivan Fiódorovitch, que estaria mais próximo de Deus, “porque a salvação passa pelo sofrimento e pelo sacrifício. Não há redenção sem dor, sem sofrimento, sem agonia; quem nega essa agonia, seja lá por que razão for, é um mentiroso, seja no plano do conhecimento, da moral ou psicológico.” (PONDÉ, 2013, p. 117). Novamente, evidencia-se a mística religiosa dostoiévskiana, o conceito espinhal d’*Os Irmãos Karamázov*: o homem é um ser caído, que busca a Deus; que aspira um retorno ao paraíso perdido. E que a única saída para esse retorno a Deus seria vivenciar, de forma plena, a queda. A fruição resignada do abismo como a única forma de superá-lo.

Alieksiei Fiódorovitch Karamázov é descrito por Dostoiévski como o herói d’*Os Irmãos Karamázov*. Não um herói que caiba no figurino romântico da época. Um herói modesto e vago, adverte o autor, em seu prefácio. Aliócha é o personagem construído para servir de polo antitético da narrativa. Dostoiévski o usa como âncora contrastante que permite aos outros personagens descenderem ao subsolo de suas almas e elaborarem o embate entre os quatro caracteres basilares do romance. Crime, castigo, pecado e perdão costuram os personagens numa espécie de febre, que os caracteriza como homens inacabados, atormentados pela mística da queda. Tanto Fiódor Pávlovitch quanto os

irmãos Dmitri e Ivan consideram Aliócha diferente de todos eles. Consideram-no tocado pela santidade. Fiódor Pávlovitch roga a Aliócha, quando este lhe comunica a sua entrada num mosteiro: reza por nós, pecadores de consciência sobrecarregada. Mas apesar de considerado santo, Aliócha atravessa seu momento de catarse ao encontrar-se com Grúchenka, que queria claramente seduzi-lo. Ocorre aqui um embate que explicita a dualidade entre a santidade e a sedução. Aliócha temia encontrar-se com Grúchenka. Sabia bem de que barro era forjado. Na definição de Frank (2007), também ele não escapava à “tempestuosa sensualidade dos Karamázov”. (FRANK, 2007, p. 721). Nesse encontro entre Aliócha e Grúchenka, além do embate antitético entre a sensualidade e santidade, Dostoiévski explicita mais uma vez a estética do homem inacabado; expõe a mística da queda e da necessidade da queda como elemento de salvação. É revelador o diálogo de Aliócha com Rakitin, no encontro com Grúchenka:

\_\_\_ Não zombes, Rakitin, não fales do morto, ele era superior a todos na terra \_\_\_ exclamou Aliócha, com lágrimas na voz. \_\_\_ Não é como juiz que te falo, mas como o derradeiro dos acusados. Que sou eu diante dela? Viera aqui para perder-me, por covardia. Ela, porém, após anos de sofrimentos, por causa de uma palavra sincera que ouve, perdoa, esquece tudo, e chora! Seu sedutor voltou, chama-a, ela lhe perdoa e corre alegremente para ele. Porque ela não levará faca, não. Não sou assim, Micha, ignoro se o és. É uma lição para mim...Ela é superior a nós...Tinhas ouvido antes o que ela acaba de contar? Não, sem dúvida, porque terias compreendido tudo desde muito tempo...Ela perdoará também, aquela que foi ofendida anteontem, quando souber de tudo...Essa alma ainda não se reconciliou, é preciso poupá-la...oculta talvez um tesouro...(DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 248).

Complementando a narrativa da queda como elemento fundamental da conversão, Pondé assevera que “as figuras meio santas de Dostoiévski parecem não estar muito presas à gravidade, parecem ter uma ingenuidade boba, como Míchkin, que parece ser um idiota mesmo: quando olhamos para ele, parece que a gravidade não o puxa para o chão, por isso ele é um idiota \_\_\_ é a força da gravidade que dá consistência e forma.”. (PONDÉ, 2013, p. 119). Aliócha se encaixa nessa definição de suspensão, de fuga da gravidade. Para vivenciar a queda como elemento da *metanoia*<sup>15</sup>, da conversão, ou da recondução ao paraíso perdido, o homem inacabado deve percorrer todo esse trajeto no caos, carregando a carga de agonia e de sofrimento, mas mantendo afrouxados os laços que o prendem ao chão. Deve fruir de forma plena a queda, e mesmo sentir-se parte do caos, ao mesmo tempo em que deve estar pronto para o salto

<sup>15</sup> Do grego μετανοεῖν, arrependimento, conversão.

tabórico<sup>16</sup> da transfiguração. No encontro com Grúchenka, Aliócha vive um dos pontos culminantes do tensionamento e da dualidade que eram marca característica dos Karamázov. Experimenta, num átimo, a voragem aterradora da queda: \_\_ Я тоже Карамазовы!<sup>17</sup> E ao prostrar-se diante de Grúchenka \_\_ ela é superior a nós \_\_ Aliócha retoma a condição de mediador do *pathos*<sup>18</sup> divino e consegue superar-se como homem incompleto e readquirir a expressão transcendente de sua natureza.

Dos personagens d’*Os Irmãos Karamázov*, talvez o stáriets Zóssima seja o que mais carregue os caracteres dissonantes da poética de Dostoiévski. Antigo oficial do Exército Czarista, Zóssima encarna o arquétipo do militar russo do século XIX: altivo, brigão e, segundo o ele próprio, entregue à embriaguez, à devassidão e à impudência. Destacado para uma cidade do interior, logo, sente-se atraído por uma moça distinta, filha de família rica e influente. Aprovado pelos pais da moça, pensa em casamento, mas demora-se em decidir, pesaroso em ter que abdicar de uma vida cheia de prazeres mundanos. Destacado para outro distrito, em viagem de serviço, é surpreendido em sua volta, meses depois, com o casamento de sua pretendida, com um rico proprietário local. Ferido em seu orgulho de militar, inventa um pretexto qualquer para provocar o desafeto para um duelo. Às vésperas do duelo ocorre um fato que determina o ponto de viragem de sua vida: por um motivo banal, espanca o seu ordenança Afanássi, aponto de ensanguentá-lo. Após esse episódio, ocorre o que Pondé (2013) define como um *insight* da presença de Deus; o incio de um processo de “metanoia, um conceito grego para explicar a ideia de transformação do indivíduo a partir das contínuas visitas que Deus faz à sua alma.” Zóssima então procura Afanássi, se ajoelha diante dele e lhe pede perdão. A partir disso, tudo muda. Participa do duelo, sendo ferido de raspão, porém não dispara a pistola em seu oponente. Pede baixa do Regimento e se interna em um mosteiro. Para o filósofo brasileiro, ocorre aqui uma “mística do *affectus* e não do *intellectus*; uma mística da experiência”. Em consequência disso:

A ideia de ciência experimental é importante porque, para a mística ortodoxa, o que faz um místico ser místico é a experiência direta das energias de Deus. Melhor dizendo, não diretamente Deus, mas aquilo que Ele manifesta, para que o ser humano possa estabelecer uma relação com o Divino. Tal manifestação será chamada por muitos teólogos ortodoxos de Espírito Santo, o qual faria com que a pessoa que o recebe se transfigurasse. Daí a importância da passagem que relata a transfiguração de Jesus no monte Tabor (Mt 17,1-8; Mc

<sup>16</sup> Relativo ao Monte Tabor.

<sup>17</sup> Eu também sou um Karamázov!

<sup>18</sup> Do grego πάθος, sentimento, paixão, sofrimento, assujeitamento, excesso, catástrofe.

9,2-8; Lc 9,28-36), porque existe uma ideia muito forte na mística ortodoxa, segundo a qual o advento do Reino se dá aqui e agora. (PONDÉ, 2013, p. 33).

N' *Os Irmãos Karamázov*, o stáriets Zóssima assume-se como paradigma da poética dostoiévskiana: não há redenção sem queda. Em quase todos os personagens vigora o arquétipo do homem inacabado; um anjo caído, expulso do paraíso e ao qual aspira voltar. Mas não existe possibilidade de retorno sem antes vivenciar plenamente a queda. O caminho da ascese passa pela descida inevitável ao inferno, e pela fruição dessa travessia como única maneira de superá-lo.

### 1.3 O Embate entre Razão e Fé Cristã

Uma obra literária pode ser compreendida, analogamente, como um trilho, visível e aparente, por onde trafega uma locomotiva, também visível e aparente. O conteúdo dessa locomotiva, em que pese estar condicionado ao potencial recepcional do leitor, como preconiza Karlheinz Stierle, é o que diferencia uma obra de arte da outra. É o que, de certa forma, estabelece uma hierarquia de percepções: se a obra provoca as reações estéticas previsíveis, submetidas às condicionantes kantianas do gosto; ou se, além dessas percepções estéticas previsíveis e condicionáveis, ela avança para o terreno das definições filosóficas de fundo, estabelecendo aí uma relação dialógica, uma interface mais profunda entre a obra de arte e o leitor. A obra de arte definindo um construto filosófico próprio que, em última análise, teria a função de estabelecer os trilhos do próprio romance. E indo além, dialogando com o leitor que a recebe, modificando-lhe, ou não, seu potencial filosófico de recepção. *Os irmãos Karamázov* pode ser catalogado, *a priori*, como um romance-locomotiva que define e assenta os próprios trilhos; que conduz o leitor a transitar por construtos paradigmáticos novos e inquietantes. Pensado talvez como uma resposta de Dostoiévski aos postulados materialistas de Tchernichévski, a saga dos Karamázov pode ser apreendida como um libelo filosófico de fundo, rejeitando um humanismo naturalista e complacente, baseado em um racionalismo niilista. Para Luiz Felipe Pondé:

Trata-se do que acima chamei de niilismo racional: assume-se (ainda que muitas vezes sem o confessar), filosoficamente, a contingência geral e age-se a partir das regras pragmáticas de sentido (também, muitas vezes, sem o confessar). Mas essa mentira filosófica nos onera com uma face ridícula: o dogmatismo humanista é niilista e não o assume. É isso que a crítica religiosa dostoiévskiana ataca. A verticalidade “pessimista” de autores como Dostoiévski (que beira a sátira) está exatamente em apontar para a inviabilidade desse credo silencioso contemporâneo (latente em todas as áreas do saber, principalmente nas ciências humanas) e, mais, em julgá-lo inconsistente quando defrontado com uma certa antropologia religiosa cristã que seria mais empiricamente sustentável do que qualquer outra. (PONDÉ, 2013, p. 11).

Ao propor as balizas filosóficas de uma nova hermenêutica na busca de sentido para os fenômenos que afligem o homem, Dostoiévski rejeita o consenso forjado pelo racionalismo materialista preconizado por Herzen e Bakunin e aprofundado por Tchernichévski. Permeando toda a sua obra, e mais acentuadamente n’*Os Irmãos Karamázov*, Dostoiévski afirma que o homem é um animal em queda e que só o pensamento horizontal da imanência racional não basta para conciliá-lo com a lógica desesperadora de sua condição. Ao assumir-se como o ‘anjo decaído’ da mística religiosa, o homem deve experienciar plenamente a sua queda. Em contraponto à explicação do consenso racional, o homem dostoiévskiano sofre a condição de possuir a liberdade incriada, o livre arbítrio, que seria o atributo que o levaria às constantes quedas, somente amenizadas pelo ‘rasgo’ vertical da transcendência. Uma espécie de afecção, de visitação de Deus à sua alma. Essa afecção pode ser constatada por todo o romance, como nesse diálogo entre Grúchenka e Aliócha:

— Não sei, nada de extraordinário, mas ele revirou-me o coração... O primeiro, o único que teve piedade de mim. Por que não vieste mais cedo, querubim? — E caiu de joelhos diante dele, como em êxtase. — Toda a minha vida esperei alguém como tu, que me traria o perdão. Acreditei que me amariam por outro motivo que não apenas o de ser uma perdida.

— Que fiz eu por ti? — perguntou Aliócha, com um terno sorriso, inclinado sobre ela e tomando-lhe as mãos. — Dei uma cebola, a menor de todas, eis tudo!...(DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 249).

Essa postura de contraposição aos ideais materialistas, que Berdiáev chamou de banalização superficialista burguesa, pode ser entendida como um trilho, uma espécie de estrutura vertebral, a guiar *Os Irmãos Karamázov* a suas variadas e infinitas estações receptoras. Na contramão da maré niilista ocidentalizante é que corre a locomotiva da saga Karamázov. Todos os personagens carregam em si esse conflito

dicotômico: a alegre banalização superficialista de uma Europa que descobria as facilidades de um encantamento materialista, derivado de um humanismo complacente e raso, *versus* os mistérios dolorosos da angustiante condição humana. Pondé, lastreado por Berdiaev, assinala:

O que Berdiaev critica aqui é exatamente a opção redentora pelo alegre niilismo racional (sua “banalização superficialista burguesa”), que nos propõe a felicidade do materialismo de consumo, em linguagem atual, como solução para o mistério angustiante da condição humana. A premissa evidente é que mentimos o tempo todo, já que permanecemos aterrorizados mesmo quando gritamos histericamente diante das vitrines dos shopping centers e nas sessões de autoestima psicologicamente assistidas. Em sua opinião, é melhor a permanência na angústia religiosa, que forçosamente lança o ser humano, ainda que em uma forma de pesadelo, em um movimento de superação de sua própria condição. (BERDIAEV apud PONDÉ, 2013, p. 14).

Fiódor Pávlovitch Karamázov pode ser considerado um dos pilares da construção dicotômica do romance. Estruturado como um dos polos racionalistas da narrativa, o personagem preenche de forma satisfatória os requisitos do ideário niilista. Vive de maneira dissoluta os dois casamentos fracassados. Abandona os filhos à bondade dos parentes maternos ao mesmo tempo em que frui plenamente as libações sensuais. Embora pratique o *carpe diem*, Fiódor Pávlovitch é bastante conservador quando se trata de assuntos de dinheiro: é avaro com suas economias e perdulário com o dinheiro dos outros. Apesar de se portar como um canalha, sempre encaminha seus negócios de maneira satisfatória. Assim o define o autor:

Estava maravilhado, ele, o volutuoso, até então apaixonado apenas pelos encantos grosseiros. “Aqueles olhos inocentes traspassavam-me a alma”, dizia mais tarde com um riso canalha. Aliás, aquela criatura corrupta não podia experimentar senão atração sensual. Fiódor Pávlovitch não se incomodou com sua mulher. Como era ela por assim dizer “culpada” para com ele, que a havia quase “salvado da corda”, aproveitando, além disso, de sua doçura e de sua resignação espantosas, pisou aos pés a decência conjugal mais elementar. Sua casa tornou-se teatro de orgias nas quais tomavam parte mulheres de má vida. [...] Três meses, exatamente, após a morte de Sófia Ivánovna, apareceu a generala em nossa cidade e apresentou-se em casa de Fiódor Pávlovitch. Sua visita não durou senão uma meia hora, mas aproveitou seu tempo. Era de noite. Fiódor Pávlovitch, a quem não via desde oito anos, apresentou-se em estado de embriaguez. Conta-se que, desde que ela o viu, e sem explicações, lhe deu duas bofetadas ressoantes, e puxou-lhe de alto a baixo o topete umas três vezes. Sem acrescentar uma palavra, foi diretamente à isbá, onde se encontravam os meninos. Não estavam lavados, nem vestidos com roupas limpas; vendo isto, a irascível velha assestou também uma bofetada na cara de Grigori e declarou-lhe que levava os meninos. [...] Tendo examinado o caso, Fiódor Pávlovitch declarou-se satisfeito, concedeu mais tarde seu consentimento formal à

educação dos meninos em casa da generala. Foi à cidade vangloriar-se das bofetadas recebidas. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 25).

Simultânea e paradoxalmente, aparece, aqui e ali, o fantasma transcendente a assombrá-lo, a lembrá-lo sua condição de ator em uma peça cujo final trágico ele pressente. Ou então ele próprio, ao contato de Aliócha, permite à consciência emergir, em raro momento de autocrítica: “Com que então queres fazer-te monge? Causas-me dó, Aliócha [...] Aliás, eis uma boa ocasião: reza por nós, pecadores de consciência sobrecarregada”. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 31). Há aqui, um embate claro entre a fé cristã e sua contraparte racional, consubstanciado numa espécie de chamamento que ela faz ao velho devasso, afundado no gozo dos prazeres oferecidos por um consenso humanista, fundado em um processo niilista que mascara a agonia e o desespero de sua condição.

A narrativa inteira é pródiga de marcadores desse embate, que se desenvolve, a rigor, em duas frentes: numa, dos personagens adeptos da banalização superficialista burguesa, e seus derivativos materialistas, contra os personagens tocados por uma condição transcendente; e noutra, de cada personagem consigo mesmo e seu séquito de fantasmas, numa batalha silenciosa, revelando-se como o exemplo do que Pondé chama de ‘vida na desgraça’. Nesse ponto, é sintomático desse embate entre razão e fé, o seguinte diálogo entre Fiódor Pávlovitch e dois de seus filhos, Ivan e Aliócha:

\_\_ Ivan, dize-me, há um Deus, sim ou não? [...]  
 \_\_ Não, não há Deus.  
 \_\_ Aliócha, Deus existe?  
 \_\_ Sim, existe.  
 \_\_ Ivan, há imortalidade? Por pequena que seja, por mais modesta?  
 \_\_ Não, não há.  
 \_\_ Nenhuma?  
 \_\_ Nenhuma.  
 \_\_ Quer dizer, um zero absoluto, ou uma parcela? Não haveria uma parcela?  
 \_\_ Um zero absoluto.  
 \_\_ Aliócha, há imortalidade?  
 \_\_ Sim.  
 \_\_ Deus e a imortalidade juntos?  
 \_\_ Sim, é em Deus que repousa a imortalidade. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 107).

Outra passagem, que explicita de forma clara essa disputa entre a razão e a fé, está contida nos diálogos entre Aliócha e Ivan, no capítulo *A Revolta*. Ali, Ivan faz um histórico chocante das maldades do homem, cometidas preferencialmente contra as

crianças. Com sua narrativa, Ivan Karamázov argumenta sobre a impossibilidade de se amar o próximo, sendo o homem quem é e estando tão próximo, mostrando todos os horrores em sua face. Argumenta ainda Ivan que “compara-se por vezes a crueldade do homem com as dos animais selvagens; é uma injustiça para com estes. As feras não atingem jamais os refinamentos do homem”. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 175). Ao que Aliócha, após ouvir toda sua narrativa, retruca, vitorioso: “perguntaste se existe no mundo inteiro um Ser que teria o direito de perdoar. Sim, este Ser existe. Pode tudo perdoar, a todos e por tudo, porque foi ele quem verteu Seu sangue inocente por todos e por tudo.” (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 180).

Nesse caso, temos uma espécie de refinamento teórico desse embate: Ivan, argumentando sob a ótica niilista, tipificando o homem na trilha definida por Ivánov, como sendo produto de uma “revolta metafísica, a destruição absoluta no demoníaco, a queda cega no abismo...” (IVANOV apud PONDÉ, 2013, p. 21); e Aliócha, reivindicando o ser humano como resultante da queda, propiciada pelo distanciamento de Deus. E que a queda do homem assume a condição de instrumento de sua própria redenção, desde que ele, o homem, vivenciando plenamente a condição de caído, se permita a afecção de Deus e se torne assim objeto do *pathos* divino.

## CAPÍTULO 2 - A OBRA DE ARTE E A RECEPÇÃO ESTÉTICA

Uma renovação da historiografia da literatura deve destruir os preconceitos do objetivismo histórico e dar à estética tradicional da produção e da representação uma base científica, apoiada na estética da recepção e na sua efetividade.

HANS ROBERT JAUSS

Este capítulo tratará, ainda que de forma conceitual e menos concentrada, da multiplicidade de formações de sentido permissíveis ao texto ficcional, com o lastro teórico da estética da recepção, aqui representada pelos pesquisadores alemães Jauss, Iser, Stierle e Gumbrecht e acrescida de seu parceiro brasileiro, Luiz Costa Lima, que traduz e medeia, competentemente, os postulados da ‘Armada Alemã<sup>19</sup>’ para os ambientes da academia brasileira. Apresentará também uma gama variegada de recepções a uma obra ficcional específica: *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski.

Surgida como uma espécie de *tertius* entre as teorias da literatura já estabelecidas, a estética da recepção reitera insuficientes tanto as teses de uma concepção formalista da literatura, focada na produção e em uma definição imanente da importância da obra em si, quanto as posições da teoria marxista da literatura, calcadas na representação. *A priori*, a estética da recepção declara o texto ficcional um espaço carregado de intencionalidade, mas que essa intencionalidade nunca é suficientemente explicitada, e nem mensurada, sem a mediação do leitor. Sendo o texto um espaço de interação, onde duas grandezas se encontram na busca de uma espécie de comunicação, também é marcadamente um espaço onde vigora os conceitos de assimetria e de indeterminação. Pode-se atribuir um caráter quântico a esse espaço mediado, assim definido por Wolfgang Iser: “a assimetria entre texto e leitor, ao invés, não é determinada de antemão e esta própria indeterminação introduz as múltiplas possibilidades de comunicação”. (ISER, 1979, p. 89).

Apesar da aparente impenetrabilidade dessa obra dostoiévskiana, os vários olhares sobre ela apresentados corroboram a tese espinhal da estética da recepção: a

---

<sup>19</sup> Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht, com suas proposições teóricas sobre a Estética da Recepção, podem ser classificados como afiliados e integrantes da “Escola de Konstanz”.

obra de arte literária adquire, de *per si*, a condição de vetor plurissignificante, que depende fundamentalmente do outro para lhe completar o sentido; que depende da contraparte do outro que a recepiona para que se estabeleça uma espécie mediada de comunicação. Luiz Costa Lima (1979) preceitua que:

O próprio do texto literário é concentrar-se nos vazios comuns a todas as relações humanas, explorá-los, torná-los sistemáticos. Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. (LIMA, 1979, p. 24).

Sendo a relação texto-leitor caracterizada como uma relação assimétrica, onde inexistente um quadro referencial que regule as relações da interação havida entre os dois polos, os vazios do texto ficcional assumem a condição de *loci* geradores de indeterminação.

Paralelas aos vazios do texto, e em decorrência deles, ocorrem as negações, que se constituem em episódios havidos do choque de sentidos: o sentido antigo, oriundo do repertório de estereótipos cotidianos do leitor, em contraparte ao sentido novo decorrente da percepção estética haurida do texto. Juntos, os vazios e as negações do texto assumem-se como instâncias de controle para que ocorra a comunicação. É aí, nesse espaço privilegiado da interação, que ocorrem as múltiplas possibilidades de representação do texto, assim definidas por Iser: “as estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam”. (ISER, 1979, p. 106).

Apresentada como uma característica fundamental do processo de interação entre o texto literário e o leitor, a indeterminação assume a condição mesma de elemento constitutivo básico, de pedra angular dessa interação.

Iser, citando Ingarden<sup>20</sup> em sua fenomenologia husserliana de definição dos objetos, preceitua que “há objetos reais, universalmente determinados, e objetos ideais, que são autônomos. Quanto aos objetos reais, trata-se de compreendê-los; quanto aos ideais, de constituí-los”. A obra de arte se converte então em um objeto ideal carregado de intencionalidade. E que essa carga de intencionalidade é mais ou menos definida e assimilada através da mediação feita pelo leitor. (INGARDEN apud ISER, 1979, p. 92).

---

<sup>20</sup> Roman Witold Ingarden, filósofo e teórico literário polonês do século XX.

Desse modo, o processo de interação texto/leitor submete-se, grosso modo, a mecanismos de redução e controle em ambos os polos da relação. Do lado do texto, temos as ocorrências dos vazios que, de certa forma, regulados pelas negações subjacentes ao próprio texto, exercem as funções de mediadores de uma concretização possível; do objeto intencional como a melhor simulação possível do objeto real. Do lado do leitor, temos o seu potencial recepional atuando como facilitador ou limitante dessa concretização. Stierle nos diz que:

Depende da competência recepional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos, a intenção de direção, objetivada no próprio texto. A orientação verbal pode atingir uma absoluta precisão apenas no caso limite de uma linguagem formal construída sobre a linguagem natural. A possibilidade de uma orientação diferenciante e matizadora permanece, contudo, no âmbito da determinação relativa, sempre definida com vistas à indeterminação. O potencial inesgotável desta orientação está, justamente, no princípio da determinação relativa, i.e., na relação necessária entre determinação e indeterminação. (STIERLE, 1979, p. 140).

Diante dos condicionantes do potencial recepional do leitor como pré-requisito de uma recepção competente do texto ficcional, torna-se pertinente e necessário indagar: até que ponto o déficit recepional do leitor pode impedi-lo de fruir determinada obra de arte? Prossegue ainda Stierle, afirmando que “por seu lado, o eixo de relevância da recepção articulada não precisa coincidir com o eixo de relevância tematizado pela própria obra; ele pode alcançar seu sentido precisamente por isolar um aspecto e ressaltá-lo, dando àquele, assim, um eixo de relevância próprio”. (Idem, p. 152).

Pode-se inferir, então, que o potencial recepional de cada leitor está submetido a gradações que, grosso modo, refletem os seus estereótipos cotidianos. Uma obra de arte literária que já possua uma ‘fortuna recepional’ já estabelecida e sedimentada pode não ferir a sensibilidade do leitor com seu eixo de relevância previamente definido e aceito pelo cânone. Pode, outrossim, sensibilizá-lo em aspectos laterais do texto e, desse modo, formar um outro eixo de relevância e realizar a recepção possível.

Sendo o potencial recepional do leitor algo que está submetido a uma espécie de gradualismo, pressupõe-se que a competência para a apreensão do texto ficcional pode ser adquirida. Stierle, em desenvolvimento dos conceitos de Kant, assevera que “no texto ficcional, a faculdade de julgar, a que cabe captar o particular como expressão do universal (em Kant, pelo juízo de reflexão), é exposta, por assim dizer, a um

“treinamento” contínuo, em que se pode perceber a relevância pragmática do convívio com os textos ficcionais”. (KANT apud STIERLE, 1979, p. 157/158).

A faculdade de julgar adquire especial relevância no processo gradativo de aquisição do potencial de recepção por parte do leitor. É ela que possibilita converter a aparente aridez e a linearidade de um texto em instâncias provocativas de percepções, descobrindo relevos escondidos na topografia textual e apresentando estruturas novas de sentido. Retornando à possibilidade da recepção da obra ficcional como uma ferramenta que permita uma clivagem onde apareçam todos os matizes do texto, Stierle vai além, ao demarcar as fronteiras da recepção:

O processo da recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de apreender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido. As fronteiras que se colocam para a recepção são tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar, quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em uma situação histórica dada. (STIERLE, 1979, p. 161).

Aqui, Stierle reafirma a inesgotabilidade da obra de arte como fonte geradora de unidades perceptivas de sentido. E coloca como limites a essa matriz plurissignificante, a insuficiência do potencial recepcional do leitor e a conseqüente limitação de sua faculdade de julgar. Mas sendo o processo de aquisição recepcional constante e gradativo, forçoso será reconhecer que, em dado momento, os novos perceptos apreendidos pelo leitor, em um processo hierarquizado, tipo *step by step*, irão colocá-lo em posição de confronto com seus pré-conceitos cotidianos, com sua visão limitada e estereotipada de mundo.

Em suma, o novo, consubstanciado em uma rede de perceptos e afectos recém-apreendidos, irão colocar em xeque o seu ‘horizonte do mundo’, ou horizonte de representações. Desse processo, nada indolor, se caracterizará a definição dada por Stierle, que “com a pergunta sobre o mundo como horizonte da ficção, coloca-se a pergunta complementar sobre a função vital da ficção, i.e., sobre a ficção como “horizonte do mundo”. (STIERLE, 1979, p. 137).

Prosseguindo no diagnóstico sobre o processo de gradação da competência recepcional da obra literária, torna-se imperioso ressaltar que, dentre as deficiências recepcionais do leitor destaca-se a recepção *quase pragmática* do texto ficcional, gerando o que Stierle nominava de ilusão extratextual, que se constitui em uma forma diluída de ficção. Reconhecendo essa ilusão extratextual como uma etapa quase natural

do gradualismo do processo de aquisição recepcional, a receita para se transpor essa etapa passa necessariamente por uma espécie de círculo virtuoso, centrado no receptor: mais leitura, que agregará uma nova rede de perceptos, que por sua vez trarão um aumento de sua faculdade de julgar.

Hans Ulrich Gumbrecht aborda a estética da recepção a partir dos pressupostos de interação entre o autor de um texto e seus leitores. Grosso modo, Gumbrecht estende os limites teóricos inicialmente definidos por Jauss, dando-lhes, de certa forma, um arcabouço final. Preconiza que:

Infere-se daí uma primeira (e provisória) determinação do campo da ciência da literatura da estética da recepção: quem deseja apreender as condições de diferentes constituições do sentido sobre um texto deve pesquisar as interações entre um autor e seus leitores, pois a ação social do autor é tanto condição para a compreensão do texto pelo leitor, como a ação social, provável, dos leitores age como premissa para a produção textual do autor. (GUMBRECHT, 1979, p. 192).

Gumbrecht age, portanto, como o pesquisador que dá formas finais à teoria de Jauss e, indo além, lança, de dentro mesmo da estética da recepção, os marcos de uma nova proposição teórica, derivada daquela: a teoria da ação<sup>21</sup>. Agora os postulados teóricos da Escola de Konstanz estão completos. Assevera que a constituição do sentido antecede à recepção do texto pelo leitor, posto que há uma intencionalidade anterior à gênese da própria obra. Por dedução, haveria um sentido pré-formado, fechado, lançado pelo autor na própria obra, esperando ser recepcionado e aberto pelo leitor. E que este leitor, condicionado por sua ação social e por sua faculdade de julgar, atuaria: ou validando esse sentido, completando a *função intencionada*; ou recusando-o, formando o seu próprio sentido, fechando assim o ciclo com uma *função realizada*.

## 2.1 Os Olhares Sobre a Obra

Estabelecido o balizamento teórico da estética da recepção, este trabalho abordará, sob a práxis de um recepcionamento cronologicamente variado, alguns olhares sobre a poética dostoievskiana em geral e sobre *Os Irmãos Karamázov*, em

---

<sup>21</sup> Ciência da literatura teorético-acional.

particular. Mikhail Bakhtin, citando Ivánov<sup>22</sup>, afirma que este conseguira sintetizar importante definição sobre o universo artístico de Dostoiévski: “ele define o realismo dostoiévskiano como realismo que não se baseia no conhecimento (objetivado), mas na “penetração”. Afirma o “eu” do outro não como objeto, mas como outro sujeito”. IVÁNOV apud BAKHTIN, 2008, p. 21). Excetuando-se os aspectos da polifonia e da multivocalidade, pedras angulares de sua pesquisa consubstanciada em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, que serão abordados mais à frente, Bakhtin recepciona a obra de Dostoiévski a partir da ótica da ruptura com o cânone do romance europeu:

Do ponto de vista de uma visão monológica coerente e da concepção do mundo representado e do cânon monológico da construção do romance, o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um caos e a construção dos seus romances algum conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização. Só à luz da meta artística central de Dostoiévski por nós formulada podem tornar-se compreensíveis a profunda organicidade, a coerência e a integridade de sua poética. (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Bakhtin efetua um diagnóstico impiedoso sobre a crítica literária até então produzida sobre a obra dostoiévskiana: na impossibilidade de penetrar a carapaça estética que reveste a nervura da poética de Dostoiévski, os críticos adotavam a postura reducionista de responder, de uma forma direta, às vozes de seus heróis.

Incapazes de mensurar o real alcance da arquitetura do universo artístico do autor, os críticos se limitavam a polemizar, ideológica e esteticamente, com os seus personagens. Outros, segundo Bakhtin, “transformaram as consciências plenivalentes dos heróis em psiquismos materializados objetivamente compreensíveis” e cabíveis no universo do romance sócio-psicológico europeu. (Idem, p. 20).

Sendo a narrativa dostoiévskiana uma relação dialógica entre o entrechoque das consciências imiscíveis de seus personagens com a unicidade do romance, Bakhtin estabelece, citando Leonid Grossman<sup>23</sup>, que dentre as várias transgressões do discurso dostoiévskiano sobressai a violação da unicidade e integralidade da narrativa. Em Dostoiévski há um desfile de paradoxos e antinomias costurando a unicidade estética; há um estilhamento dos marcadores canônicos até então vigentes no romance europeu e esse estilhamento constitui a base mesma de onde Dostoiévski ergue a sua obra. Bakhtin assim define o caos da criação dostoiévskiana:

<sup>22</sup> Viatcheslav Ivánovitch Ivánov, poeta, tradutor e crítico literário russo dos séculos XIX/XX.

<sup>23</sup> Leonid Petrovich Grossman, escritor e crítico literário russo dos séc. XIX/XX.

Dostoiévski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral. Eis porque o livro de Jó, as Revelações de S. João, os Textos Evangélicos, a Palavra de Simião Novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e dá o tom a diversos capítulos combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto. Lança ousadamente nos seus cadinhos elementos sempre novos, sabendo e crendo que no auge do seu trabalho criativo os fragmentos crus da realidade cotidiana, as sensações das narrativas vulgares e as páginas de inspiração divina dos livros sagrados irão fundir-se e corporificar-se numa nova composição e assumir a marca profunda dos seus estilo e tom pessoais. (GROSSMAN apud BAKHTIN, 2008, p. 26/27).

Aqui, resta evidenciada a grandeza ficcional de Dostoiévski, ao realizar a conciliação de vozes narrativas tão dispares quanto equicompetentes e plenivalentes. Mesmo os leitores apegados a uma voz narrativa conseguem manter certa afeição e simpatia pela dissonância da voz do outro. Desse modo é que as invectivas niilistas de Ivan merecem o mesmo respeito da certeza monolítica da fé de Aliócha; assim é que tanto as prédicas transcendentais do Stáriets Zóssima, quanto as bebedeiras e a devassidão de Fiódor Pávlovitch aparecem regidas sob o mesmo estatuto.

Para Joseph Frank, autor de uma das biografias do autor russo, *n'Os Irmãos Karamázov* sobressai um tema angular, a puxar e conduzir toda a narrativa: o conflito entre a razão e a fé cristã. Frank declara que os personagens da saga Karamázov apequenam os ambientes narrativos nos quais estão inseridos. As falas de cada um, de *per si*, tomam proporções que superam a condição de indivíduos privados e assumem a condição de porta-vozes de “vastas e velhas forças culturais e históricas e os (seus) conflitos morais e espirituais”. (FRANK, 2007, p. 712).

Os embates mentais de Ivan resultam do cadinho onde digladiam os postulados racionais de base niilista com as pregações da fé cristã. Nesse cadinho, segundo Frank, há desde lendas e peças de mistério da Idade Média, presentes na Rússia profunda, a autos-de-fé da Inquisição espanhola e até a narrativas do mito sobre o retorno de Cristo. Os arroubos e a irascibilidade de Dmitri tem por esteio a concepção helenista de Schiller, onde os deuses do Olimpo digladiavam com forças bestiais pré-divindades. O Stáriets Zóssima, ícone da Igreja Ortodoxa e dos stártsi<sup>24</sup> representa um cristianismo heterodoxo e peculiar, bem próximo ao ideal cristão professado pelo próprio

---

<sup>24</sup> Plural de stáriets, ancião.

Dostoiévski. Aliócha, âncora e polo transcendente da narrativa, em que pese o lastro religioso que se estatui em contraponto à lassidão moral e às quedas monumentais do restante do clã Karamázov, também é assaltado por crises, dignas de um enredo Shakespeariano, que põem em dúvida toda a sua fortaleza moral e a sua fé. Até Fiódor Pávlovitch, o velho palhaço, lustra suas fanfarronadas e seu histrionismo com tiradas cáusticas e de gosto duvidoso, onde mistura próceres do Iluminismo com conversão ao cristianismo, tudo sob o olhar severo de Catarina, a Grande.

Portanto, para Frank, essa amplificação simbólica, esse entrelaçamento do particular com o universal, revestem a saga Karamázov com dimensões mais de tragédia do que de romance. Enfim, na definição de Edward Morgan Forster<sup>25</sup>, n’*Os Irmãos Karamázov*, “as personagens e situações sempre representam mais do que a si mesmas; a infinitude as envolve; ainda assim, continuam indivíduos, expandem-se para abarcá-la e intimam-na a abarcá-las. (FORSTER apud FRANK, 2007, p. 713).

Seguindo a exposição de motivos de Frank, apesar de todas as peculiaridades definidoras da grandeza d’*Os Irmãos Karamázov*, eleva-se do texto um aspecto basilar, um esteio espinhal, a partir do qual se sustenta e se entrelaça a narrativa: a falência da família russa. É a partir dessa problematização nuclear do romance que se estrutura o conflito narracional principal: a desagregação como elemento caracterizador dos cinco componentes da saga Karamázov, que culminará com a morte do patriarca.

Segundo Frank “para Dostoiévski, o colapso da família era apenas o sintoma de uma doença mais profunda e subjacente: a perda, entre os russos instruídos, dos arraigados valores morais, resultado da perda da fé em Cristo e em Deus”. (FRANK, 2007, p. 714).

Aqui, retomando o movimento pendular, entre razão e fé, que medeia o romance, Frank observa uma relação de dependência de Fiódor Pávlovitch tanto a Grigori, o servo fiel, quanto a Aliócha. Ambos são uma contraface à natureza libertina e amoral do velho Karamázov, constituindo-se num freio que impede o velho patriarca de ser arrastado no torvelinho do sensualismo que lhe forja o caráter. Mas não só o velho Karamázov anda no fio limítrofe entre razão, fé e a fruição desenfreada dos sentidos. Dmitri, em um de seus diálogos exaltados com Aliócha, reconhece a natureza binária que habita e matiza a sua alma: “sou maldito, vil e degradado, mas beijo a fímbria da veste em que se envolve o meu Deus; sou a estrada diabólica, mas sou, no entanto, Teu

---

<sup>25</sup> Escritor e crítico literário britânico dos séc. XIX/XX.

filho, Senhor, e Te amo, sinto a alegria sem a qual o mundo não poderia subsistir”. Para logo a seguir, traçar uma definição teórica dos caracteres paradoxais que forjam a verdadeira natureza dos Karamázov:

Quero agora falar-te dos “insetos”, daqueles a quem Deus gratificou com a luxúria. Eu mesmo sou um deles e isso se aplica a mim. Nós, Karamázov, somos todos assim; esse inseto vive em ti, que és um anjo, e aí suscita tempestades. Porque a sensualidade é uma tempestade e até mesmo algo mais. A beleza é uma coisa terrível e espantosa. Terrível, porque indefinível, e não se pode defini-la porque Deus só criou enigmas. [...] Não posso tolerar que um homem de grande coração e de alta inteligência comece pelo ideal da Madona e venha a acabar no de Sodoma. [...] O diabo é quem sabe de tudo. O coração acha beleza até na vergonha, no ideal de Sodoma, que é o da imensa maioria. Conheces esse mistério? É o duelo do diabo e de Deus, sendo o coração humano o campo de batalha. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 89/90).

A definição que Frank dá aos membros do clã é corroborada pela voz do padre Paísi, que diz a Aliócha da “força primitiva dos Karamázov [...] uma força terrena brutal e desenfreada”. Novamente Dostoiévski lança mão da amplificação simbólica, conceito caro a Púshkin<sup>26</sup> e a Tolstói, pinçando os caracteres particulares para emular a humanidade inteira, tornando universais as peripécias dolorosas da aldeia Karamázov. Não somente os Karamázov são assim. Para Dostoiévski, nesse embate titânico entre Deus e o diabo, o homem é a maior vítima.

Para Luiz Felipe Pondé, outro estudioso sobre Dostoiévski, toda a obra do romancista russo encontra-se pavimentada pelo binômio: desgraça e profecia. Binômio que se estabelece como um contraponto claro ao que ele define como a tentativa de imposição de um consenso naturalista de base racional e niilista, que jogaria o ser humano em uma espécie de contentamento superficialista, lastreado no esteio imanentista da linguagem, que a tudo explicaria. Para o filósofo brasileiro, no conceito de desgraça está caracterizada a quebra da ilusão de que a razão e seu braço principal, a linguagem, possam produzir sentido. Ele afirma que a desgraça se assume como um “Não” de Deus às frágeis certezas do consenso humanista de base racional:

Um “eterno ‘Não’” implica seguramente a noção de uma característica crítica no fenômeno profético: o “*pathos* de Deus” pode produzir um olhar que não adere às festas da civilização, que mantém uma certa distância (a própria ideia em si de crítica) com relação ao desenvolvimento da desgraça no mundo. Nesse sentido, afirmo que os casos discutidos por Dostoiévski são exemplos

<sup>26</sup> Há divergência sobre quem teria dito primeiro a célebre frase: “queres ser universal, fale da tua aldeia!”, se Púshkin ou Tolstói. De certeza, apenas o fato de que ambos a usaram.

desse “Não” de Deus ao que a humanidade complacente tem feito nos últimos, grosso modo, quatrocentos anos. (PONDÉ, 2013, p. 20).

Desse modo, esse binômio definidor da obra dostoiévskiana, em especial *n’Os Irmãos Karamázov*, define o homem como um ‘anjo decaído’ e visitado continuamente pelo mal. E que, ao contrário do que preconiza o consenso racionalista, a única saída para a superação dessa condição original de queda e expulsão do paraíso seria a fruição plena desse mal enquanto condição constitutiva mesma do homem; não havendo, portanto, meio de fazer uso do livre-arbítrio, ou da liberdade incriada, sem antes estagiar nos infernos propiciados pela queda. Sendo, assim, o livre-arbítrio, um sistema de tentativa e erro, propiciando contínuas quedas ao homem, seria o elemento forjador de seu principal atributo: a liberdade. Assim, ao alijar da liberdade a possibilidade do mal, alija-se também a própria liberdade, visto que o bem imposto se transmuta no mal, em sua essência.

Preconiza ainda o filósofo brasileiro que, em Dostoiévski, o homem é um fractal, um animal despedaçado pela ausência de Deus, consubstanciado pelo pecado original. Para ele, Dostoiévski nega ao consenso materialista fundado em bases científicas o *locus* de salvação do homem. Na saga Karamázov, ele aponta:

Na lenda do grande inquisidor, por exemplo, vê-se uma recusa à noção de milagre, isto é, Ivan Karamázov diz que Jesus se recusa a fazer milagres porque, se o fizesse, tiraria do ser humano a angústia dos fracassos contínuos com a ciência moderna, que tenta explicar as coisas e não consegue; fazendo milagres, Jesus resolveria o problema para o ser humano. (PONDÉ, 2013, p. 92).

Aqui, Dostoiévski reforça apologeticamente a tese da liberdade incriada: sendo o homem responsável por seus atos desde sua expulsão do paraíso, deve continuar a praticar o seu livre-arbítrio; deve continuar colhendo os desastres de suas escolhas. Ninguém virá salvá-lo. Nenhum milagre e nenhuma manifestação transcendente serão operados até que ele atravesse o mal; até que ele atravesse o deserto da agonia de seu afastamento de Deus.

Completando o movimento pendular definidor da obra dostoiévskiana, Pondé realça a qualidade da mística profética como a única saída possível para o homem em desgraça. Ocorre então o que Heschel define como um extrato do ato profético, que seria um olhar transcendente sobre a condição humana: “da experiência mística

podemos ter um *insight* do que é a vida de Deus a partir do olhar do Homem, do ato profético aprendemos algo da vida do Homem a partir do *insight* de Deus”. (HESCHEL apud PONDÉ, 2013, p. 19). Há vários momentos em que se detecta a ocorrência desse *insight* n’*Os Irmãos Karamázov*, mas um dos principais é o que acomete o Stáriets Zóssima:

Que será isto? \_\_ pensei. Experimento uma espécie de sentimento de infâmia e de baixeza. Não será pelo fato de que vou derramar sangue? Não, pensei, não é isso. Ou porque tenho medo da morte, medo de ser morto? Não, absolutamente longe disso...E adivinhei, de repente, que eram os golpes dados em Afanássi na noite anterior. Revi a cena, como se ela se repetisse; ele, de pé diante de mim que lhe bato no rosto a toda força, suas mãos na costura das calças, a cabeça ereta, os olhos escancarados, estremeando a cada pancada, não ousando mesmo levantar os braços para se resguardar, e ali estava um homem reduzido àquele estado, batido por outro homem! Que crime! Foi como uma agulha que me traspassou a alma. Estava como que fora de mim, e o sol brilhava, as folhas agradavam à vista, os pássaros louvavam a Deus. Cobri o rosto com as mãos, estendi-me no leito e desatei a chorar. Lembrei-me então de meu irmão Márkel e de suas derradeiras palavras aos criados: “Meus bem-amados, por que me servis? Por que me amais? Serei digno de ser servido?” “Sim, serei digno?”, perguntei a mim mesmo, de repente. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 212).

Ocorre aqui o que Heschel e Pondé definem como uma identidade entre Deus e o homem, mediando o *pathos* divino inserto no discurso humano. Zóssima sofre uma afecção de Deus, uma espécie de ‘rasgo transcendental’ que lhe transmuta a fala em um ato profético, porquanto ‘carregada de Infinito’ e capaz, portanto, de ir além; capaz de uma maior apreensão do conceito espaço-temporal do que uma fala humana.

Outro estudioso da obra do romancista russo, Luigi Pareyson faz um aprofundamento de vieses importantes da poética de Dostoiévski. Seus ensaios apontam que a obra dostoiévskiana é confeccionada sob o tripé romance, filosofia e experiência religiosa, sendo o romance apenas a estrutura usada para que temas mais caros ao homem sejam objetos de uma prospecção metódica e rigorosa por parte do autor. Temas como vida e morte, queda e salvação, crime e castigo, pecado e perdão são abordados sempre em pares, visibilizando o caráter dialógico e dissonante que cada um traz em si. Em Dostoiévski, cada personagem representa, de *per si*, uma ideia. E cada ideia é expressa na narrativa como uma voz com absoluta liberdade, adquirindo o caráter de *voz plenivalente* definido por Bakhtin.

Pareyson (2012) define que a busca obsessiva do Mal no homem assume um caráter de centralidade na obra de Dostoiévski. Assevera que:

À harmonia do universo, o homem pode preferir a destruição e, à pretensa coincidência de interesse e virtude, o homem opõe a deliberada vontade de fazer o mal, a ponto de, contra todos os mitos otimistas da razão e do progresso, não se poder contestar a presença do demoníaco na vida do homem. (PAREYSON, 2012, p. 42).

O filósofo italiano declara que a predileção do homem pelo mal, pela queda e pelo pecado não é derivada de uma resistência fraca ou de sua incapacidade de perseverar no bem. Mas são frutos, sim, de uma vontade “inteligente e consciente de si mesma”, que aspira à força do arbítrio; que busca sempre a fruição de uma liberdade ilimitada.

N’*Os Irmãos Karamázov*, Pareyson detecta um conceito que ele nomina de culpabilidade solidária; ou seja, a ideia de que “cada um é culpado não só das próprias culpas individuais, não só da culpa comum e originária do gênero humano, mas de todas as culpas individuais de todos os outros homens”. (PAREYSON, 2012, p. 93). O stáriets Zóssima reforça esse conceito, no diálogo com os monges do mosteiro: “não somos mais santos do que os leigos, por ter vindo encerrar-nos dentro destas paredes; pelo contrário, todos aqueles que estão aqui têm reconhecido, pelo simples fato de sua presença, ser piores do que os leigos e do que todo mundo”. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 126).

Como contraparte à culpabilidade solidária, o filósofo italiano cita o perdão universal como o elemento complementar desse sistema binário que nortearia as ações do homem no universo dostoiévskiano. “De tal modo, realizar-se-á, no perdão recíproco ou no amor universal, a unidade dos homens entre si: a justiça será absorvida no amor, a salvação de cada um será indivisível da salvação dos outros e realizar-se-á, pelo menos em esboço, o reino celeste”. (PAREYSON, 2012, p. 94).

Aprofundando o viés filosófico-religioso, Pareyson afirma que o homem é “uma mistura de bem e de mal”; um estuário de comportamentos ambíguos, onde ocorre a “copresença de motivações contrárias num mesmo ato”, a “recíproca vizinhança e mútua possibilidade de troca dos extremos e dos opostos” e que sua própria inclinação ao mal traz em si os germes que o conduzirão ao caminho do bem. Que o esgotamento da escolha do homem pelo mal irá gerar polaridades que pavimentarão o caminho do retorno:

É por isso que, em Dostoiévski, importa buscar não apenas a ‘psicologia’, como acertadamente inúmeros leitores fizeram, primeiro ingenuamente emotivos e depois criticamente analistas, mas também e sobretudo buscar o que Berdiaev chama a ‘pneumatologia’, a saber, um modo de prospectar a realidade espiritual do homem, o seu trágico destino, a sua natureza ancípite e enigmática, as suas possibilidades de bem e de mal, o seu potencial de destruição e de morte, e a sua esperança de ressurreição e de vida. (PAREYSON, 2012, p. 169).

Sendo a natureza ancípite<sup>27</sup> do homem a principal geratriz dessas polaridades resultantes do uso pleno de uma ‘liberdade ilimitada’, Pareyson afirma que a dor é o elemento catalisador que, interagindo com todas as antinomias do homem, as esgotará em si mesmas: “no próprio crime se perfila o castigo, a culpa engendra a dor, o pecado é sentido como sofrimento” e que “só então começa a obra da redenção e o nascimento do homem novo”. Somente após a fruição da liberdade de escolha do mal, o homem consegue superar o ‘deserto’ de sua queda, passar por sua *metanoia* e iniciar o processo de sua redenção.

## 2.2 O Niilismo

O niilismo pode ser considerado uma das principais estacas narrativas d’*Os Irmãos Karamázov*. Dostoiévski o utiliza como baliza, a sinalizar rumos e a ajudar na costura da coluna vertebral do romance. Assume-se como um dos marcadores antitéticos, junto com o cristianismo, que definem as margens fundamentais que sustentam o leito da narrativa da saga Karamázov.

Uma conceituação *lato sensu* de niilismo é definida por Pecoraro como “a corrosão, a desvalorização, a morte do Sentido.” [...] ou ainda que “os valores tradicionais depreciam-se; princípios e critérios absolutos dissolvem-se. [...] A vertigem subverte pensamento e ação”. (PECORARO, 2007, p. 07). Uma definição mais complexa pode ser encontrada em Friedrich Nietzsche:

---

<sup>27</sup> Que tem duas cabeças, duas faces, dois gumes ou dois lados; dicéfalo, bifronte. Em um sentido figurado, ambíguo, hesitante, incerto.

Hoje nada vemos que queira tornar-se maior, pressentimos que tudo desce, descende, torna-se mais ralo, mais plácido, prudente, manso, indiferente, medíocre, chinês, cristão \_\_ não há dúvida, o homem se torna cada vez “melhor”... E precisamente nisso está o destino fatal da Europa \_\_ junto com o temor do homem, perdemos também o amor a ele, a reverência por ele, a esperança em torno dele, e mesmo a vontade de que exista ele. A visão do homem agora cansa \_\_ o que é hoje o niilismo, se não isto? ... Estamos *cansados* do homem... (NIETZSCHE, 1998, p. 35).

A matriz filosófica de Nietzsche concebe que a condução da história está a cargo do homem de *virtu*; dos ‘fortes e bem-forjados’, dos ‘plenos de espírito’. Declara que a natureza lhe há dado os pés para pisar; “para pisotear essas cátedras podres, a contemplatividade covarde, o lúbrico eunuquismo diante da história...”. (Nietzsche, 1998, p. 145). O filósofo alemão propõe um combate ambivalente tanto ao cristianismo quanto ao ceticismo de base científica, um conjunto antinômico que, em última análise, obstaculizaria a marcha dos ‘fortes’ que conduzem a história.

O niilismo, em especial o abordado por Doistoiévski, aparece na Europa em meados do século XIX, mas ganha visibilidade, na Rússia, com o romance *Pais e Filhos*, de Turguêniev<sup>28</sup>. Grosso modo, a obra de Turguêniev joga luz sobre os postulados materialistas da ‘geração de sessenta’, com todo o seu arcabouço de radicalismos, dentre os quais se destacava o niilismo. E mesmo dentro das teses niilistas havia uma gradação. Havia desde posturas mais conciliadoras, como as defendidas por Herzen, que entendia ser possível conciliar o socialismo científico com as *obschina*<sup>29</sup>, mantendo-as como alicerce de um socialismo de bases agrárias, sob o controle de comunas rurais e, desse modo, genuinamente russo; bem como o niilista de Tchernichévski que, baseado no princípio de um egoísmo racional, conduziria, pela força irresistível da lógica, à solução de todos os problemas do homem; até à iconoclastia incendiária de Bakunin, que prescrevia sem nenhum rodeio: “Para vencer os inimigos do proletariado é preciso destruir, ainda destruir, sempre destruir, pois o espírito destruidor é ao mesmo tempo o espírito construtor”. (BAKUNIN apud PECORARO, 2007, p. 47).

É nesse caldeirão de efervescência política pré-revolucionária que Dostoiévski compõe *Os Irmãos Karamázov*. Sua ideia original talvez fosse construir um painel da Rússia Czarista, sem ignorar o quadro caótico imposto ao país pelos radicais da

<sup>28</sup> Ivan Sergueievitch Turguêniev, romancista e dramaturgo russo do século XIX, contemporâneo de Dostoiévski.

<sup>29</sup> Do russo община, derivado de Сельское общество, comunidade rural.

‘geração de sessenta’. Enquanto Evguêni Bazárov, o niilista do romance de Turguêniev se empenha em negar tudo o que se assenta sobre a tradição, a autoridade ou qualquer outro sistema de validação que não seja o científico, Dostoiévski coloca o seu Ivan Karamázov para questionar, de forma permanente o bem e o mal:

Confesso humildemente não compreender a razão desse estado de coisas. Os homens são os únicos culpados: tinham-lhes dado o paraíso, cobiçaram a liberdade e arrebataram o fogo do céu, sabendo que seriam infelizes; não merecem pois nenhuma compaixão. Segundo meu pobre espírito terrestre, sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que tudo se encadeia, tudo passa e se equilibra. [...] Quero ver com meus olhos a corça dormir junto do leão, a vítima beijar seu matador. [...] Quero estar presente quando todos souberem o porquê das coisas. Mas as crianças, que farei delas? Não posso resolver essa questão. Se todos devem sofrer, a fim de concorrer com seu sofrimento para a harmonia eterna, qual o papel das crianças? [...] Acredita-me Aliócha, pode ser que eu viva até esse momento, ou que ressuscite então, e exclamarei talvez com os outros, vendo a mãe beijar o carrasco de seu filho: “Tu tens razão, Senhor Deus”!, mas será contra minha vontade. Enquanto ainda é tempo, recuso-me a aceitar essa harmonia superior. Acho que não vale ela uma lágrima de criança, daquela pequenina vítima que batia no peito e rezava ao “bom Deus”, no seu canto infecto; não as vale, porque aquelas lágrimas não foram redimidas. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 179).

Como *n’Os Irmãos Karamázov* cada personagem representa uma ideia, Ivan Fiódorovitch reúne em si todos os questionamentos e a argumentação que os niilistas do século XIX lançavam mão. Mas vai além. Não se detém nos argumentos limitados de Bazárov, que, *a priori*, vê o mundo pela lente bicolor dos preceitos positivistas: nada que escape ao método científico de validação deve ser levado em conta. Os argumentos de Ivan são mais refinados. Buscam no bastião da própria religião, do próprio conceito de divindade, os paradoxos para contestá-la. Ivan não desfere um ataque frontal a Deus e, aparentemente, o aceita quando diz: \_\_ Aceito Deus, mas não o mundo! Não há inteligência capaz de concordar com o sofrimento das crianças! Essa assertiva insere uma armadilha retórica fatal, pois não há forma mais cabal da negação de Deus do que negar o sentido de justiça de sua criação.

O conceito da dor inútil das crianças constitui-se em uma arma tão poderosa, que o próprio Dostoiévski temia não refutá-la suficientemente dentro do romance. Ivan Karamázov é um personagem-ideia tão forte na narrativa, que Dostoiévski escala os melhores defensores do teísmo para fazer-lhe o contraponto: Aliócha Karamázov e o stáriets Zóssima. E a própria tessitura do romance oferece, subliminarmente, mais elementos de contestação ao ateísmo de Ivan: a tese de Aliócha do sacrifício de Cristo como contraposição ao sofrimento dos inocentes, a *metanoia* particular do stáriets

Zóssima, o suicídio de Smierdiákov e a loucura de Ivan; todos reafirmando o sofrimento do homem como elemento central de sua redenção.

### 2.2.1 O Grande Inquisidor

A lenda, ou poema, do Grande Inquisidor assume-se como um capítulo à parte na saga Karamázov. Enquanto no capítulo A Revolta, Ivan Fiódorovitch ataca o conceito de divindade, atacando o sentido e a justiça da *Opus Dei*, o Grande Inquisidor ataca frontalmente o Cristo e seu conceito de redenção do homem. O velho inquisidor lança seu repto ao Cristo, que retorna, séculos depois:

“Tens Tu o direito de nos revelar um só dos segredos do mundo donde vens?”, pergunta o velho, que responde em seu lugar: “Não, não tens o direito, porque essa revelação se ajuntaria à de outrora, e seria isso retirar aos homens a liberdade que defendias tanto na terra. [...] Compreenderão por fim que a liberdade e o pão da terra à vontade para cada um são inconciliáveis, porque jamais saberão reparti-los entre si! Convencer-se-ão de sua impotência para ser livres sendo fracos, depravados, nulos e revoltados. Tu lhes prometias o pão do céu; ainda uma vez, é ele comparável ao da terra aos olhos da fraca raça humana, eternamente ingrata e depravada? Milhares e dezenas de milhares de almas seguir-Te-ão por causa desse pão, mas que acontecerá aos milhões e bilhões que não terão a coragem de preferir o pão do céu ao da terra? (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 183/185).

Ao contrário do tensionamento entre razão e fé cristã, que medeia permanentemente a narrativa, Dostoiévski coloca no embate entre Cristo e o Grande Inquisidor todo o refinamento da ideologia niilista de Ivan Karamázov. Há aqui um embate travado no seio mesmo da igreja, uma disputa intestina e assimétrica, onde o velho clérigo lança suas invectivas a um Cristo silencioso e compassivo. O inquisidor elenca o rosário dos fracassos do homem, derivados do principal legado deixado pelo Messias: a liberdade:

Querias ser livremente amado, voluntariamente seguido pelos homens fascinados. Em lugar da dura lei antiga, o homem devia doravante, com coração livre, discernir o bem e o mal, não tendo para se guiar senão Tua imagem, mas não previas que ele repeliria afinal e contestaria mesmo Tua imagem e Tua liberdade, esmagado sob essa carga terrível: a liberdade de escolher? (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 186).

A liberdade primária do homem, atributo principal de sua condição hominal, é aqui definida pelo velho inquisidor como uma carga demasiado pesada, causa de suas quedas recorrentes e seu pendor para o mal. À habilidade sofisticada do clérigo, Jesus oferece o seu silêncio. Através do inquisidor, Ivan tece uma violenta crítica aos estamentos da Igreja de Roma, que subvertera os ensinamentos do Cristo, assumindo para si a terrível tarefa de ser livre, guiando o homem no caminho correto e o desonerando do esmagador e dilacerante peso da escolha.

Pareyson coloca a experiência da liberdade como a experiência mais profunda do homem, condicionante de todas as outras. Declara que:

Com certeza, a liberdade da escolha do bem implica também a possibilidade da escolha do mal: a liberdade do *bem* é também liberdade do *mal*. Mas justamente nisto consiste a tragédia da liberdade: que o bem não é verdadeiramente tal se é imposto ou se é necessário. O bem é constituído como tal pela possibilidade de acolhê-lo ou de recusá-lo: o bem imposto é negado como tal. A liberdade não é o bem: a liberdade é liberdade. Confundi-la com o bem significa tornar o bem objeto e resultado de imposição, efeito e emanção da necessidade; mas, então, isso não é mais bem, antes, é mal. (PAREYSON, 2012, p. 133/134).

Dessa forma, o filósofo italiano completa a descrição do *homo dostoiévskiensis*: o livre-arbítrio é a principal aquisição do homem. O homem pode tudo, desde que queira. Pode optar pelo abismo da queda, ao invés do paraíso. Pode inclusive optar pela própria aniquilação. O Grande Inquisidor debita na conta do Cristo todos os fracassos do homem, derivados do exercício dessa liberdade ilimitada. Mas há, aí, uma diferenciação fundamental entre Cristo e o inquisidor. Onde o velho clérigo vê fracasso, Cristo, na ótica de Dostoiévski, vê apenas um ‘trabalho em progresso’: o homem é um ser atormentado com a mística da queda, implícita em cada decisão, em cada escolha que faz. Abdicar desse poder de escolha é aderir, automaticamente ao mal, pois o bem não pode ser imposto, sem estar aberto à possibilidade de sua antítese.

Negar essa possibilidade é negar a própria liberdade. Dostoiévski usa a retórica niilista de Ivan Fiódorovitch e seu inquisidor<sup>30</sup> para refutá-la por dentro. É o refinamento do cerne de sua poética: a liberdade ilimitada é um atributo que se mostra

---

<sup>30</sup> Os capítulos *O Grande Inquisidor* e *A Revolta* são considerados por muitos críticos, filósofos e estudiosos da obra de Dostoiévski como o maior embate retórico entre teísmo e ateísmo na literatura.

na possibilidade bipartida de cada escolha; no pareamento dissonante como método, sempre presente nessas escolhas: vida e morte, mal e bem, crime e castigo, queda e redenção assumem a condição de componentes essenciais ao exercício pleno da liberdade primária do homem.

### 2.2.2 Se Deus não Existe, Tudo é Permitido

Dando prosseguimento ao pensamento original de Ivan Fiódorovitch, aborda-se o jogo dicotômico niilismo *versus* cristianismo, ou melhor, opõe-se o niilismo do personagem Ivan à visão teísta defendida por Aliócha. Cabe ressaltar que o próprio Dostoiévski, na visão de Liudmila Saráskina, filóloga russa e estudiosa de sua vida e de sua obra, “era cristão ortodoxo e professava um grande amor por Cristo”. Visão teísta essa que, a rigor, é usada pelo autor não só como contraparte ao binômio ateísmo/niilismo de boa parte da família Karamázov, mas também como coluna estruturante de toda a narrativa. Esse embate entre os dois irmãos torna-se paradigmático da disputa que se mostra presente em todo o texto: o embate entre a razão que seduz Ivan e a fé cristã incondicional que anima Aliócha. (SARÁSKINA, 2013).

Tais provocações podem ser recepcionadas como uma resposta de Dostoiévski ao tema do niilismo que o preocupava desde a eclosão dos movimentos revolucionários de bases anarquista e ateísta/niilista, levados a efeito pela ‘geração de sessenta’<sup>31</sup> e amplificado pela narrativa de Turguêniev, no romance *Pais e Filhos*. Evgueni Bazárov, o personagem niilista de Turguêniev, dá voz aos conceitos iconoclastas que animavam a maioria dos jovens que compunham os estamentos universitários, provenientes das classes mais abastadas, fortemente influenciados pelos ideais europeizantes que, de forma lenta e inexorável, avançavam sobre a Rússia czarista desde Pedro, o Grande:

Princípios não existem absolutamente, será que você não percebeu isso até agora? Só existem sensações. Tudo depende delas. [...] Eu, por exemplo: adoto uma atitude de negação por causa da sensação. Tenho prazer em negar, o meu cérebro está constituído deste modo, e *basta!* (TURGUÊNIEV, 2004, p. 195).

---

<sup>31</sup> Movimento revolucionário russo, capitaneado por Nikolai Tchernichévski.

Pode-se salientar que as concepções niilistas que Turguêniev coloca na voz de Bazárov, constituíam-se em uma visão edulcorada de um tema muito à moda; mais um modismo de um segmento abastado da juventude russa do século XIX do que proposições realmente revolucionárias. Preliminarmente, torna-se imperioso ressaltar que a Rússia do século XIX encontrava-se cindida entre dois movimentos que se opunham: o grupo dos eslavófilos e o grupo dos ocidentalizantes. Cisão essa que, na verdade, começara há mais de um século, com as inflexões modernizantes de Pedro, o Grande, que passara todo o período de seu czarado empenhado em aplicar um verniz modernizador a uma Rússia onde vigorava um sistema feudal anacrônico e perverso. Turgêniev foi o primeiro a captar esse mal-estar embrionário, que já grassava na Europa, que atingia os segmentos mais intelectualizados da sociedade russa e que se traduzia em um questionamento total e absoluto dos valores ditados pela nobreza e pela igreja ortodoxa:

— Niilista, disse Nicolai Petróvich. — Vem do latim *nihil*, nada, até onde posso julgar; portanto essa palavra designa uma pessoa que... que não admite nada?

— Digamos: que não respeita nada — emendou Pável Petróvich e novamente se pôs a passar manteiga no pão.

— Aquele que considera tudo de um ponto de vista crítico — observou Arkádi.

— E não é a mesma coisa? — indagou Pável Petróvich.

— Não, não é a mesma coisa. O niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito. (TURGUÊNIEV, 2004, p. 46/47).

Ao contrário de Turguêniev, que caracterizava esse mal-estar como um processo natural e irreversível, que chegara à Rússia na esteira dos valores ocidentalizantes implantados pelo czar Pedro, Dostoiévski preocupava-se com o *day after* desses valores e a corrosão que eles poderiam causar na estrutura social russa, que se ancorava e se mantinha coesa justamente por um frágil equilíbrio conseguido da antinomia entre os valores eslavófilos e o conceito de modernidade vindo da Europa. O que realmente preocupava Dostoiévski era a disseminação avassaladora dos ideais revolucionários da ‘geração de sessenta’, caudatários desse mesmo mal-estar diagnosticado por Turguêniev. Ideais que compunham-se de uma miscelânea, onde cabiam desde posturas mais brandas e conciliadoras, como as defendidas por Herzen, que entendia ser possível conciliar o socialismo científico com as *obschina*; as ideias de Tchernichévski, que

defendia um niilismo ingênuo, que acreditava na possibilidade de um ‘egoísmo racional’ ser capaz de conduzir, pela força irresistível da lógica, à solução de todos os problemas do homem; até as proposições incendiárias de Bakunin, que pregava a destruição pura e simples dos inimigos do proletariado. Pecoraro assim define a instabilidade e conflagração desse período como “uma rebelião contra a ordem estabelecida, o atraso, o imobilismo da sociedade russa; um conflito entre gerações, valores, perspectivas; um furor iconoclasta que demole ídolos e antigas certezas”. (PECORARO, 2007, p. 13). Grosso modo, para Dostoiévski, esses postulados revolucionários de base niilista formavam uma avalanche europeizante contrária aos valores eslavófilos, sobre os quais se assentava a grandeza da Rússia czarista, e contra a qual se tornava imperioso lutar.

N’*Os Irmãos Karamázov*, o adágio citado acima sobressai de um extrato das elucubrações de Ivan Fiódorovitch e de suas conversas com Aliócha. Representa uma redução de sua ideologia niilista. Carrega um tanto da ambiguidade e da dissonância presentes na poética Dostoievskiana. Aparentemente, corrobora a observação de Aliócha, quanto às peripécias do Grande Inquisidor: “Teu poema é um elogio de Jesus e não uma censura...como o querias.” Certamente, pode ser usado como argumento dos defensores do Cristo, alegando que a ideia de Deus mantém o mundo girando, mesmo que numa frágil coesão, e que, não fosse a força teísta, o mundo mergulharia nas trevas e no caos. E cujo destino final seria a destruição total, tão a gosto dos niilistas. Mas numa análise mais percuciente do arrazoado niilista de Ivan, além da ‘casca’ retórica, emerge um duto *sub limine* carregado de ambivalências que vão além da matriz euclidiana. Luigi Pareyson (2012) explicita e alarga os conceitos dessa ambiguidade:

A virtude tem um avesso de lama e de torpeza, do qual ela tanto pode ser a superação quanto o encobrimento: quem pode dizer se uma virtude vence verdadeiramente, ou apenas dissimula o mal do qual emerge, se ela o transcende, dele se purificando, ou se ainda está por ele envolvida e manchada? O dilema extremo entre perdição e salvação se decide no reino da ambiguidade, e a vicissitude do homem, prisioneiro desta ambivalência, está descrita na epístola de São Tiago, quando exorta o homem a decidir-se: *purificate corda, duplices animo*. (Tiago, 4,8).<sup>32</sup>(PAREYSON, 2012, p. 157/158).

Nos diálogos de *A Revolta*, causa estranheza o quase silêncio de Aliócha. Ivan desfere repetidos golpes retóricos contra Deus e sua obra, enquanto Aliócha se limita a

<sup>32</sup> Do latim: purificai os corações, vós de dupla atitude.

pequenas observações e assentimentos. Da mesma forma que, n' *O Grande Inquisidor*, chama a atenção o silêncio do Cristo ante as acusações do velho clérigo. Dostoiévski faz uma apologia silenciosa do bem ao revelar o mal. E ao revelá-lo, mostra-o como parte constitutiva de um jogo binário, inerente ao conceito de liberdade absoluta de que goza o homem. Pareyson tipifica essa aparente predominância do mal como uma inovação narrativa de Dostoiévski que, a rigor, constitui uma das colunas estruturantes de sua poética:

Pode-se dizer que o único meio do qual Dostoiévski se serve para afirmar o bem é a revelação do sentido do mal. Com a representação da força destrutiva do mal, ele, de modo geral, considera acabada a sua obra. O sentido da sua obra é, sem dúvida, a afirmação do bem, mas esta aparece, quase sempre, sob a forma da mera denúncia do mal. [...] A vida demoníaca, vista no seu inevitável fracasso e na sua autodestruição fatal, já é possível sede de vida divina. A experiência do mal, na qual o mal é denunciado como tal e, portanto, esvaziado e renegado, torna-se já uma experiência do bem. [...] Desse modo, entende-se como o bem não tem necessidade nem de impor-se nem de anunciar-se para vencer o mal: o bem imposto se nega a si próprio, porque o bem só pode ser acolhido como bem na liberdade...[...]. (PAREYSON, 2012, p. 85/87).

Seguindo essa definição de Pareyson, o mal, em Dostoiévski adquire a função de instância preparatória para a assunção do bem. O mal torna-se, assim, um elemento condicionante da chegada do bem. Para Dostoiévski, não há como suprimir a existência do mal, pois sua ausência tornaria incompleta a existência do bem, posto que o bem, sem a sua antítese, seria uma imposição. E como tal, não seria mais o bem, pois feriria de morte o princípio da liberdade absoluta; a liberdade da escolha, o 'fogo do céu'<sup>33</sup>, uma espécie de coroa hominal, dado ao homem pela divindade. Na poética dostoiévskiana, o mal assume-se como um elemento de validação do bem.

Voltando aos diálogos entre os irmãos, a máxima de Ivan antecipa, de certa forma, uma justificação invertida de sua argumentação. Expõe a Aliócha um mosaico de horrores, mostrando, com um didatismo exasperador, o sofrimento das crianças. Aqui, o caráter sofisticado e a habilidade retórica de Ivan Karamázov dão mostras de seu poder de persuasão. Começa por mostrar a incapacidade de amar o próximo. Geralmente, argumenta, o próximo está tão próximo que é impossível ignorar todo o seu patrimônio de vilezas e iniquidades. Assevera Ivan que caso algum santo ou asceta consiga amar o

---

<sup>33</sup> A expressão é usada por Dostoiévski para simbolizar a assunção do livre arbítrio; é usada por Ivan Fiódorovitch para expressar a capacidade de exprimir o poder de escolha, em contraposição à inocência das crianças.

seu próximo, certamente o fará por ‘espírito de penitência’ ou por ambicionar o paraíso. Depois, quadro a quadro, explicita o teatro de horrores patrocinado pelos adultos, os que ‘comeram o fruto proibido’ e ‘discerniram o bem e o mal’:

A propósito, um búlgaro contava-me outrora em Moscou \_\_ continuou Ivan, como se não tivesse ouvido seu irmão \_\_ as atrocidades dos turcos e dos cherqueses em seu país: temendo um levante geral dos eslavos, incendeiam, estrangulam e violam as mulheres e crianças, pregam os prisioneiros nas paliçadas pelas orelhas, abandonam-nos assim até de manhã, depois os enforcam, etc. [...] São os turcos os que torturam crianças com um prazer sádico, arrancam os bebês do ventre materno, lançam-nos no ar para recebê-los nas pontas das baionetas, sob os olhos das mães cuja presença constitui o principal prazer. [...] Trata-se de uma menina de cinco anos, por quem criaram aversão, seu pai e sua mãe, honrados funcionários instruídos e bem educados. [...] Portanto aqueles pais instruídos praticavam muitas sevícias na pobre menininha. Açoitavam-na, espezinhavam-na sem razão, seu corpo vivia coberto de equimoses. Imaginaram por fim um refinamento de crueldade: pelas noites glaciais, no inverno, encerravam a menina na privada, sob pretexto de que ela não pedia a tempo, à noite, para ir ali (como se, naquela idade, uma criança que dorme profundamente pudesse sempre pedir a tempo). Esfregavam-lhe os próprios excrementos na cara, e sua mãe, sua própria mãe obrigava-a a comê-los! E essa mãe dormia tranquila, insensível aos gritos da pobre criança fechada naquele lugar repugnante! Vês tu daqui aquele pequeno ser, não compreendendo o que lhe acontece, no frio e na escuridão, bater com seus pequeninos punhos no peito ofegante e derramar lágrimas inocentes, chamando o “bom Deus” em seu socorro? Compreendes esse absurdo, tem ele um fim, meu amigo e meu irmão, tu, o noviço piedoso? (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 175/178).

Os quadros pinçados por Ivan revestem-se de uma crueldade peculiar, a ponto de Aliócha concordar com ele no tocante à punição a ser aplicada aos que infligem tais sofrimentos: “Sim, (deve-se) fuzilá-lo!”. Aqui, mais uma vez é explicitado o viés dissonante dos personagens, da narrativa e da humanidade mesma: até os bons são maus em seu reverso. Como atesta Ivan a um pálido Aliócha: “Bravo! \_\_ exclamou Ivan, encantado. [...] Tens, pois, também um diabinho no coração, Aliócha Karamázov?” (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 178).

Retornando à assertiva do título acima, a crueza dos quadros pintados por Ivan Fiódorovitch permite, num raciocínio de lógica dedutiva, inverter o postulado: Diante da permissividade absoluta do mal, Deus não existe, pois tudo foi permitido! Diferentemente de Evguêni Bazárov e de toda a amálgama niilista que ditava os rumos sócio-antropológicos da ‘geração de sessenta’, Dostoiévski dota Ivan de uma retórica poderosa e aparentemente irretorquível, se medida e confrontada apenas com os

postulados positivistas do racionalismo imanente, ou, como preconiza Luiz Felipe Pondé (2013), pelo relativismo humanista. Ao contrário dos argumentos binários dos negacionistas, que negavam a Deus movidos pela onda avassaladora de iconoclastia trazida pelos radicais da geração de sessenta, Ivan provoca Aliócha com uma argumentação ambivalente e sinuosa:

Assim, admito Deus, não só voluntariamente, mas ainda sua sabedoria, seu fim que nos escapa; creio na ordem, no sentido da vida, na harmonia eterna, na qual se pretende que nos fundiremos um dia: creio no Verbo para o qual propende o Universo que está em Deus e que é ele próprio Deus, até o infinito. Estou no bom caminho? Imagina que, em definitivo, esse mundo de Deus, eu não o aceito, e embora saiba que ele existe, não o admito. Não é Deus que repilo, nota bem, mas a criação; eis o que me recuso admitir. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 173/174).

Aqui ficam expostos tanto a habilidade retórica de Ivan Fiódorovitch quanto o caráter provocativo de suas argumentações. Ao lançar o repto \_\_ aceito Deus, mas não a sua criação! \_\_ Ivan explicita uma espécie refinada e quintessenciada de niilismo e transfere a Aliócha a tarefa de provar a existência de Deus, tendo que justificar a sua criação. O sofrimento injustificado das crianças constitui a pedra angular da argumentação niilista da saga Karamázov, consubstanciada em Ivan. Para confutá-la, Dostoiévski lança mão do único argumento com força suficiente para elidi-la: a morte de Cristo na cruz. Contra o homem em desgraça, Deus oferece uma saída transcendente: a imolação do Salvador para remir, com o seu sangue, todo o mal imanente no homem.

Pondé assevera que, seguindo a ideia da razão deífuga, de Evdokimov, o exercício dessa razão levaria o homem à loucura e, em consequência dessa loucura, o afastaria de Deus. Citando Viatcheslav Ivánov, o filósofo brasileiro declara que:

Portanto, ou bem será a legitimação cristã — única possível — da vida e do sofrimento, do Homem e do próprio Deus, ou bem a revolta metafísica, a destruição absoluta no demoníaco, a queda cega no abismo, onde o não ser, em um sofrimento assustador, tenta engendrar o ser e devora as malformadas sombras geradas e paridas por ele mesmo. Pois a alma humana, no momento em que perde a esperança em Deus, tende inevitavelmente ao caos. (IVÁNOV apud PONDÉ, 2013, p. 21).

Corroborando Ivánov, Dostoiévski constrói o seu Ivan Karamázov como o paradigma amalgamado dos ideais niilistas do século XIX. Mas Ivan esgrima argumentos bem mais refinados do que os brandidos pelos radicais da ‘geração de sessenta’. Aparentemente, concorda com Aliócha quanto à existência de Deus para, em seguida, inverter a lógica argumentativa e desferir o golpe retórico decisivo: que forma mais eficaz de negar a Divindade do que negar a justiça de sua criação? Pondé nomina a “dinâmica da desgraça (raiz do humanismo ridículo), ou seja, o funcionamento sofisticado e racionalizado do niilismo, como um dos focos centrais da atividade crítica “profética” de Dostoiévski. (PONDÉ, 2013, p. 21). E a resposta de Aliócha desconcerta Ivan, pois aponta a inexistência de saídas derivadas do consenso humanista e da razão, bases do ideário niilista. Para anular a injustiça representada pelo sofrimento das crianças, Aliócha aponta o sacrifício do Cristo: só ele tem o direito de perdoar ‘a todos e por tudo’. Para Dostoiévski, a figura do Cristo assume-se como um ‘rasgo transcendente’, a salvar o homem da ‘dinâmica da desgraça’ e das aporias desse mesmo homem atormentado pela mística da queda.

Voltando a Pareyson, o filósofo italiano correlaciona o niilismo com nuances de uma realidade negativa, e também com a dificuldade do homem em manejar a sua liberdade incriada:

O mundo humano é dominado por uma positiva vontade de mal. O mal, o pecado, a culpa não são a incapacidade humana de persistir e perseverar no bem, mas são a instauração positiva de uma realidade negativa, ou seja, o fruto de uma *vontade diabólica*, inteligente e consciente de si mesma, e a decisão de uma *liberdade ilimitada*, desejosa de afirmação para além de toda lei e de toda norma. O mal é produto da vontade e da liberdade do homem, que consciente e deliberadamente comete a ação malvada, melhor, nela se compraz e até dela tira gozo, com toda uma gama de matizes, que, nos romances de Dostoiévski, vai das personagens ignóbeis e abjetas, que tiram um vil prazer da sua própria degradação, até às personagens superiores, que cometem o seu crime com resolutivo titanismo e acabam aniquiladas por aquela mesma decisão que, no seu intento, deveria tê-las afirmado acima de si e da lei. [...] Ele (o niilista, em estágio avançado) ignora completamente qualquer norma, qualquer limite, qualquer valor: a sua liberdade é puro arbítrio, e, não tendo diante de si nenhuma norma a violar, também não tem nenhuma meta a se propor e alcançar, dissolvendo-se na indiferença, no tédio, na experimentação, no aniquilamento. Enorme força sem emprego, destinada a destruir e a destruir-se, a desencadear desordem e morte nos outros e a dissolver-se a si mesma no nada. (PAREYSON, 2012, p. 44/47).

A construção teórica elaborada por Pareyson beira a antinomia: o mal é uma ‘força vigorosa e robusta’, pois como um dos polos constitutivos da liberdade incriada, dada por Deus ao homem, assume-se como inerente e inafastável ao exercício dessa mesma liberdade: só sabe o bem quem estagiou pelo mal. Assim, os monólogos do velho clérigo, na lenda do Grande Inquisidor, assumem-se como sintomáticos dessa força robusta do mal e do fardo insuportável da liberdade sobre os ombros do homem.

Há uma clivagem de fundo verificada nos diálogos dos dois irmãos Karamázov. Enquanto Ivan fustiga a ordem e a justiça assentados sobre o edifício da Igreja e da visão teísta de mundo, Aliócha reconhece não saber contraditá-lo dentro dos limites da razão. Só há razão suficiente para explicar as aporias do mundo ao efetuarmos a leitura desse mundo a partir de uma mirada transcendente. Para Joseph Frank (2007), os diálogos (quase monólogos de Ivan) contidos nos capítulos *A Revolta* e *O Grande Inquisidor* “alcançam alturas raramente igualadas e, certamente, nunca superadas”. Prossegue Frank afirmando que os diálogos dos dois irmãos Karamázov:

[...] Dão continuidade ao titanismo romântico da primeira metade do século XIX, representado por escritores como Goethe, Leopardi, Byron e Shelley. O crítico tcheco Vaclav Cerny, num livro penetrante e pouquíssimo conhecido, vê em Dostoiévski (e também em Nietzsche) a culminação dessa tradição romântica de protesto contra Deus em nome de uma humanidade sofredora. (FRANK, 2007, p. 749).

Esse titanismo diagnosticado por Frank é construído tendo como pano de fundo o exercício da voz dos personagens em sua plenitude. Dostoiévski constrói, de forma concentrada nesses dois capítulos, e de uma forma metódica, em toda a narrativa, o que Mikhail Bakhtin definiu como “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes*”.<sup>34</sup> Na poética dostoiévskiana, há uma contraposição permanente entre essa humanidade sofredora, tutelada por um ‘ente superior’ que decidiria, *a priori*, o que é bem e o que é mal, exatamente como advoga o Grande Inquisidor, e o homem dotado do poder originário da liberdade; liberdade de decidir em todas as questões, em todos os tempos e sob todas as circunstâncias.

Dostoiévski constrói um Ivan Karamázov como uma voz plenivalente, expressando essa revolta contra Deus e atuando em nome dessa humanidade

<sup>34</sup> Grifo do autor. A imiscibilidade e a plenivalência dos personagens dostoiévskianos constituem o eixo principal da proposição teórica de Mikhail Bakhtin em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

hipossuficiente. Usa, para isso, argumentos racionalmente poderosos, impossíveis de refutação no terreno cartesiano da imanência. Ivan, dando voz ao velho clérigo inquisidor em seu grande monólogo com Jesus, sintetiza a disputa retórica com Aliócha, expondo a incapacidade do homem em viver em um mundo instável, permeado de incertezas quanto à finalidade da vida, do sofrimento e de sua destinação futura:

Mas para dispor da liberdade dos homens, é preciso dar-lhes a paz da consciência. O pão Te garantiria o êxito; o homem se inclina diante de quem lhe dá, porque é uma coisa incontestável, mas se um outro se torna senhor da consciência humana, largará ali mesmo o Teu pão para seguir aquele que cativa sua consciência. Nisto Tu tinhas razão, porque o segredo da existência humana consiste não somente em viver, mas ainda em encontrar um motivo de viver. Sem uma ideia nítida da finalidade da existência, prefere o homem a ela renunciar e se destruirá em vez de ficar na terra, embora cercado de montes de pão. Mas que aconteceu? Em lugar de Te apoderares da liberdade humana, Tu ainda a estendeste! Esqueceste-Te então de que o homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir o bem e o mal? Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 186).

Pode-se então inferir que os diálogos dos irmãos Ivan e Aliócha, contidos nos dois capítulos acima citados, constituem a nervura poética de Dostoiévski a perpassar não só *Os Irmãos Karamázov*, mas o conjunto de sua obra. A capciosidade dos argumentos brandidos por Ivan desnorteia Aliócha: “não é Deus que repilo, nota bem, mas a criação; eis o que me recuso a admitir”. (Idem, 1993, p. 174). Ivan parte do pressuposto da injustiça da obra de Deus para questionar-lhe a existência: sendo a perfeição um dos principais atributos divinos, segundo a dogmática da Igreja, forçoso é reconhecer que Ele não existe, posto que o mal, derivado da injustiça, da imperfeição e do caos, vigora, de forma preponderante, sobre a terra. A réplica de Aliócha, citando o sacrifício de Jesus como a única saída possível para anular a aparente injustiça da obra de Deus, ampara-se na afirmação da transcendência como característica constitutiva primordial do homem. O homem é, como Deus, possuidor do ‘fogo do céu’; manejando, na maioria das vezes, inconscientemente, o potente motor da liberdade incriada. O sofrimento das crianças que tanto incomoda Ivan faz parte de algo maior; é parte de um *totum* transcendente que escapa ao crivo da lógica do materialismo racionalista. O que Ivan nomina como fracasso do homem, e, por conseguinte, fracasso de Deus e de sua Criação, o próprio Dostoiévski, através da voz do autor e da voz plenivalente de outros personagens, aponta com um trabalho em progresso; um aprendizado baseado no

método científico de tentativa e erro. A queda reiterada do homem, longe da dedução lógica simplista do fracasso de Deus, assume-se então como a expressão acabada do exercício pleno da liberdade incriada, reflexo fiel da mesma liberdade Divina; patrimônio inalienável que o coloca no mesmo patamar transcendente da divindade.

A defesa apaixonada dos ideais niilistas faz de Ivan um dos esteios da narrativa *d'Os Irmãos Karamázov*. Seguindo o método do 'pareamento dissonante', utilizado em larga escala no romance, Dostoiévski escala o núcleo religioso para refutá-lo: Aliócha e o stáriets Zóssima reafirmam a prevalência do Divino sobre o humano; reiteram a insuficiência da razão para explicar as desgraças do homem em queda e dirimir todas as dúvidas acerca de sua destinação futura. A abordagem dúplice que Dostoiévski imprime a esses diálogos é que, correndo *sub-limine* ao arrazoado de Ivan, está a ideia central da poética de Dostoiévski: o homem é guiado pela presença inequívoca da experiência da liberdade: a cada momento ele é chamado a fazer escolhas; a todo momento ele é instado a decidir entre o bem e o mal. E que, ao contrário do aforisma de Ivan, somente o homem é responsável pela consequência de seus atos e somente ele deve carregar o fardo de suas experiências e o resultado de suas escolhas.

.

### **2.3 A Filosofia Religiosa e a Mística de Profecia**

A poética dostoiévskiana finca suas balizas constitutivas em algumas ideias-força, que lhes dão tanto o aparente aspecto de impenetrabilidade, ou melhor, que apresentam um elevado grau de dificuldade de recepção, quanto formam um *totum* coerente na economia interna da narrativa. E o pareamento dissonante constitui uma dessas ideias-força, a costurar, tanto tematicamente a narrativa, quanto organicamente os personagens, que se mantêm de pé à força, e apesar, dos conceitos de antinomia e paradoxo que lhes guiam os atos.

A força dos postulados niilistas de Ivan Karamázov é realçada no romance somente quando encontra o seu 'duplo', a sua contraparte expressa na existência de uma filosofia religiosa a demarcar-lhe os limites, combatê-los e, de certa forma, dotá-los de capacidade de validação. Luiz Felipe Pondé (2013) afirma, baseado nos preceitos religiosos ortodoxos, que em Dostoiévski, "o homem é um animal visitado...[...]

frequentado por Deus, tem diálogos, intimidade”. Mas o filósofo brasileiro vai além, ao afirmar que:

É nesse nível que interessa a reflexão que faz a mística ortodoxa, porque ela é uma das formas de autodefinição religiosa: os místicos ortodoxos assumem-se como um grupo constituído por um campo experiencial definido. [...] Assim, os ortodoxos usam a expressão “mística realista”, isto é, uma mística do *affectus* e não do *intellectus*; uma mística da experiência. A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que o diálogo entre místicos é aquele que se dá entre pessoas que conhecem alguma coisa e, portanto, do ponto de vista da mística, esta é uma “ciência experimental”. (PONDE, 2013, p. 32/33).

A força narrativa da saga Karamázov está expressa, portanto, na existência desse pareamento dissonante que costura a narrativa do início ao fim. Dostoiévski afirma que o homem vive em um mundo controlado pelo mal, pois esse mal seria uma realidade coletiva construída pelo próprio homem, através de suas escolhas. Tal é o retrato do mundo pintado por Ivan e por isso sua retórica niilista soa tão forte e irretorquível. Interagindo com esse mal está o conceito de que o homem é um animal ‘visitado’ por Deus e que essa afecção do Divino lhe possibilita um salto transcendente mesmo vivendo em um mundo regido pelo caos e pelo sofrimento. E que ao homem caído, essa afecção prescreve a travessia da queda como a única forma eficaz de superá-la. A dor como instrumento efetivo de efetuar a passagem do mal ao bem.

O filósofo paulista afirma que Dostoiévski faz, através de suas obras, uma crítica aguda ao niilismo, ao individualismo e ao utilitarismo que levariam a deduções epistemológicas calcadas no dogmatismo humanista e em seu derivado principal, a linguagem, como bases geradoras de sentido. E o faz como uma crítica de base religiosa (transcendente) que assegura o espaço dialético a seu oposto.

*N’Os Irmãos Karamázov*, em especial, Dostoiévski opera essa crítica de uma forma concentrada e a partir de dentro: a voz equipolente dos personagens dá, a cada um de *per si*, a competência para se afirmarem com plenitude na narrativa. Assim, tanto o niilista Ivan quanto o místico Aliócha possuem ampla liberdade para a defesa de seus postulados. A voz de ambos possui a mesma valência. Explicita-se, assim, um dos esteios que sustentam a poética dostoiévskiana: a polifonia, definida por Bakhtin, expressa na liberdade absoluta dos personagens.

O conceito de profecia no romance está visível na radicalidade da afirmação de Deus contra o que Pondé denomina de ‘humanismo ridículo e complacente’, que se

pretende suficiente para explicar as contradições insolúveis e os sofrimentos do homem. N' *Os Irmãos Karamázov*, grosso modo, a profecia pode ser entendida como um NÃO de Deus à humanidade, mergulhada em seu oceano de desgraças e sonhando em escapar do fardo insuportável da liberdade. Aliás, essa liberdade originária, esse livre-arbítrio, assume a condição de geratriz da *des-graca* do homem, que, na definição do Grande Inquisidor, vê a liberdade de escolha como “uma carga terrível, a esmagá-lo”. Numa abordagem simplista, o que o niilismo propõe é livrar o homem dessa carga insuportável, livrando-o do peso da escolha. Essa a proposta niilista: escapar da abissalidade da transcendência, aderindo à horizontalidade do racionalismo materialista. O que a profecia contida em Dostoiévski refuta em toda a narrativa: tanto a razão materialista quanto a dinâmica niilista da dissolução e da autodestruição são mentiras ontológicas aceitas pelo homem para fugir do grande fardo dramático de sua condição: a liberdade.

### **CAPÍTULO 3 – A OBRA DE ARTE E O EFEITO ESTÉTICO: INTERVENÇÃO E RUPTURA NA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI**

Deste modo, todos os elementos da estrutura do romance são profundamente singulares em Dostoiévski; todos são determinados pela tarefa que só ele soube colocar e resolver em toda a sua amplitude e profundidade: a tarefa de construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente do romance *monológico* (homofônico).

MIKHAIL BAKHTIN

Neste capítulo abordar-se-á a transição dos caracteres teóricos definidores da recepção para o efeito estético da obra de arte literária, apontando uma natural correlação entre uma e outro. Apresentará também algumas características da poética de Dostoiévski que podem ser apontados como elementos de ruptura com a estrutura dos padrões estéticos presentes no romance europeu do século XIX. Avançará a pesquisa, por fim, propondo a existência de uma tríade a ordenar a poética dostoiévskiana: o livre-arbítrio, a polifonia e a dissonância.

Os marcos teóricos da estética da recepção reforçam a tese da plurissignificação do texto ficcional: a comunicação somente será efetivada após o contato do leitor, com seu horizonte de referências, com o texto que ele visita. Essa relação texto/leitor é, e sempre será, assimétrica, pois, segundo Wolfgang Iser (1996), “o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa”. Sendo a recepção irregular e condicionada ao potencial recepcional do leitor, marcadamente assimétrico em relação a outros leitores, também o será o efeito estético derivado dessa recepção. Assim, como consequência dessa assimetria entre texto e leitor e, ainda, da assimetria entre os diferentes leitores de uma mesma obra de arte literária, infere-se que o efeito estético resultante das percepções havidas nessa interação resulte desigual, caótico e multifacetado.

O processo de comunicação, derivado da interação entre texto e leitor, revela sua eficácia quando deságua na formação de um sentido. Esse sentido, segundo Iser, questionará o significado de outras estruturas de sentido pré-existentes, modificando ou ratificando experiências anteriores. É aí, nesse intermédio, que se inicia o efeito estético da obra de arte literária: o sentido novo trazido pelo texto entra em choque com os

sentidos trazidos pelo leitor, contidos em seu ‘repertório de representações’. Anulando-os, parcial ou totalmente, esse sentido novo, agora recombinação e acrescido a novos sentidos, passa a fazer parte do repertório do leitor, em um processo contínuo que, ao final, ensejará a formação do objeto estético constante da obra.

A mecânica interna desse processo de apreensão do efeito estético do texto ficcional necessita de mecanismos de controle, assim definidos por Iser:

Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneiras diferentes o processo de comunicação; mas precisamente por isso eles agem juntos como instâncias controladoras. [...] Em outras palavras, tanto o valor estético quanto as qualidades metafísicas são lugares vazios que o leitor preenche com as suas representações a fim de constituir o sentido da obra. [...] Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo. Mediante eles, assinala-se a possibilidade de ligação de seus segmentos, possibilidade não explicitada pelo texto. Em consequência, os lugares vazios incorporam os "relés do texto", porque articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados. [...] Os lugares vazios dos textos ficcionais estruturam esse processo contra o pano de fundo do uso pragmático da fala; omitindo suas referências, eles forçam o leitor a se desfazer de parte de suas expectativas habituais. Pois o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo. (ISER, 1996, p. 107/111/126/129).

O caminho proposto por Iser para a apreensão do efeito estético de uma obra de arte literária adquire um caráter de complementaridade aos postulados da estética da recepção: prescrevem o processo de recepção estética de um texto ficcional submetido a uma gradação, pois os leitores não possuem o mesmo ‘horizonte de referências’; e condicionado, conforme preconiza Stierle, pelos diferentes potenciais recepcionais dos leitores, onde cada um recepcionaria o texto a sua maneira, articulando eixos de relevância diferentes e alcançando, por conseguinte, percepções estéticas também diversas. Daí a inesgotabilidade estética de uma obra de arte literária.

As premissas condicionantes apresentadas por Iser para a apreensão do efeito estético de um texto ficcional encontram em Dostoiévski o campo ideal para sua comprovação. Tais premissas são ancoradas no conceito de ‘dificultação’. Dostoiévski elabora um texto em que, na definição de Grossman, coaduna os contrários, a começar pela polifonia dos personagens. A voz de cada um dos personagens possui a mesma valência, levando a dinâmica interna do texto a um tensionamento constante, que beira ao estilhaçamento, à ruptura da unidade da narrativa.

Dostoiévski põe o leitor a andar no fio da navalha entre a coesão textual e a produção de sentido, realçando o conflito inerente à percepção estética assim prescrito por Iser: "Pode ser captado agora o potencial estético que se origina da dificuldade das representações. [...] A dificuldade da representação acaba por separar o leitor de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até esse momento". (ISER, 1996, p. 135/136).

No romance dostoiievskiano, o leitor é levado a ultrapassar continuamente os limites de seu potencial recepcional, conforme descrito por Stierle; é levado a romper sistematicamente com os seus estereótipos cotidianos, para que consiga produzir unidades perceptivas de sentido:

Se se trata, porém, de desmentir a perspectiva orientadora do crítico, essa estratégia implica que o leitor leia contra seus próprios preconceitos. Essa disposição é atualizada apenas se se retira do leitor o que ele deseja saber por meio da própria perspectiva. Se a perspectiva prévia permite que o leitor perceba, no ato da leitura, as suas insuficiências, isso o leva a cada vez mais voltar àquilo em que ele confiava, até que, por fim, consegue ver os seus próprios preconceitos. Pois a "willing suspension of disbelief"<sup>35</sup> não mais se relaciona com as linhas postas pelo autor, mas sim com as orientações que dirigiam o leitor. Liberar-se delas, mesmo que por apenas um lapso de tempo, não é fácil. (ISER, 1996, p. 31).

Na obra dostoiievskiana, e em especial n'*Os Irmãos Karamázov*, as insuficiências de recepção, via de regra, são tornadas flagrantes, e o leitor é levado a ler permanentemente no contrapelo. Há um tensionamento natural e o leitor leva a efeito um processo contínuo de revisão de seu horizonte de referências. Esse processo de apreensão do efeito estético na obra de Dostoiévski, que beira ao estilhaçamento, torna o processo recepcional naturalmente dificultado, levando obrigatoriamente o leitor a constantes rupturas e reordenamentos de seu potencial de recepção.

A estruturação da poética de Dostoiévski foi efetivada em um leito de duas vias: a primeira, refere-se a uma proposta dialógica de relação com o mundo real. O autor russo, talvez por força de sua conturbada e originalíssima trajetória pessoal, concebe a sua proposta literária como uma estética de intervenção no tecido social. Desde sua

---

<sup>35</sup> Suspensão voluntária da descrença.

prisão e simulação de execução, por sua militância no Círculo Petrashevski<sup>36</sup>, passando pela prisão em Omsk<sup>37</sup> e pelo serviço militar na fortaleza de Semipalatinsk, a interação com os presos, a princípio, depois com os militares do Exército Czarista, plasmaram em Dostoiévski praticamente todos os caracteres singulares de sua poética.

De sua militância política proto-socialista no círculo Petrashevski até a sua baixa no Exército, oito anos depois, ocorreram mudanças radicais no então jovem e promissor escritor que, até então, havia publicado, dentre outras obras de menor expressão, o romance *Gente Pobre*, e com ele obtido razoável sucesso de crítica. Ao retornar da Sibéria, Dostoiévski havia passado por uma espécie de conversão e, ao contrário da inflexão narrativa de base social observada em *Gente Pobre*, suas obras produzidas a partir daí girariam em torno de temas contrastantes e profundamente inerentes à conflitualidade da alma humana. A experiência da liberdade adquire importância fulcral em todas as suas grandes obras desde então, dela derivando não só a temática de fundo, mas a própria organicidade dos personagens.

Pode-se afirmar, portanto, que a tessitura da poética de Dostoiévski tem, como uma das características formadoras, o caráter de intervenção no tecido social: seja pulsando e retirando sua base narracional de acontecimentos trágicos e icônicos; seja dando respostas a questionamentos teóricos e ético/filosóficos de fundo. Assim, de seu período na prisão, resulta o romance *Recordações da Casa dos Mortos*; *Crime e Castigo* é derivado do assassinato de um agiota pelo estudante Danilov; ao passo que a morte do estudante Ivan Ivánov, praticado pelo grupo revolucionário ao qual pertencia, sob a liderança de Serguei Necháiev, claramente inspirou *Os Demônios*. As citações do capítulo *A Revolta*, envolvendo quadros que expunham a crueldade contra as crianças, foram, em grande parte, extraídas do noticiário de jornais e revistas. Os capítulos *A Revolta* e *O Grande Inquisidor*, d'*Os Irmãos Karamázov*, considerados por vários estudiosos de sua obra como o maior embate retórico entre razão e fé cristã, compõem parte da resposta estética de Dostoiévski à avalanche niilista que assolou a Europa e a Rússia no século XIX.

*Os Irmãos Karamázov*, considerada sua obra seminal, emula a humanidade inteira, podendo ser considerada um microcosmo onde Dostoiévski expõe, de maneira explícita, a sua cosmovisão e a aplica a sua poética: o homem é um ser atormentado

---

<sup>36</sup> Grupo de discussão literária, formado por intelectuais progressistas de São Petersburgo, organizado por Mikhail Petrashevski e influenciado pelas ideias socialistas de Charles Fourier.

<sup>37</sup> Cidade russa, na Sibéria, capital da província homônima.

pelo exercício insuportável da liberdade ilimitada, causa primária tanto de sua queda quanto de sua ascensão. Luigi Pareyson (2012) assim define essa liberdade:

O centro da filosofia de Dostoiévski consiste no conceber a experiência da liberdade como a experiência mais profunda do homem, condição de todas as outras. O que é verdadeiramente necessário e indispensável para realizar o bem e conseguir a salvação não é a experiência do mal, mas a experiência da liberdade. E, por liberdade, deve-se entender a liberdade primária, isto é, a liberdade de escolher entre o bem e o mal, a liberdade de decidir entre a rebelião e a obediência, a liberdade de recusar ou de reconhecer o princípio do ser e do bem. (PAREYSON, 2012, p. 133).

Sendo o processo interventivo um dos caracteres formadores da prática composicional de sua narrativa, Dostoiévski se afirma como um escritor que dialoga permanentemente com o tecido social de seu tempo: seja nele interferindo através de seus postulados estético/filosóficos, seja dele retirando matéria prima para a confecção de suas narrativas. Se o conceito de liberdade é considerado angular na estruturação de sua poética, Dostoiévski o usa também, de forma subsidiária, para implementar uma interface dialógica entre o tecido social e o tecido ficcional. Há uma complementação natural entre o *modus vivendi* e o *modus creatio*. Em Dostoiévski há cenas que impactam e chocam, pois hauridas de forma tão fidedigna de suas fontes e recombinadas pela imponência criativa do autor, fazendo com que o real e o ficcional se mesquem com tamanha força e tornando imperativo questionar quem emula quem. Tanto a personagem-ideia, criada pelo autor, quanto o seu ‘duplo’ real estão submetidos à mesma destinação fatal que Dostoiévski imprime em sua poética: o homem é chamado, a cada momento, a decidir e fazer escolhas; a exercitar o atributo pesado da liberdade.

Com uma formulação poética e uma estruturação narrativa absolutamente singulares, Fiódor Dostoiévski rompe com a clássica definição romanesca da Europa do século XIX. Seu romance não se enquadra nas características do romance biográfico, do romance psicológico-social, do romance familiar nem do romance de costumes. Mikhail Bakhtin (2008) define, de forma primordial, o real impacto da narrativa dostoiévskiana no cenário literário europeu do século XIX:

Dostoiévski é criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio

autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008, p. 18).

A dinâmica interna de sua narrativa difere quase que totalmente das narrativas clássicas da época. Os personagens são investidos de uma ampla liberdade discursiva, saindo da tutela narrativa do autor. As vozes dos personagens são equivalentes, não se submetendo a uma escala hierárquica entre si. Tampouco se submetem à voz do autor, possuindo em relação a este a mesma valência, ou, até superando-a, em algumas situações. Os personagens do romance dostoiévskiano escapam à consciência do autor; possuem sua própria consciência, ou melhor, possuem autoconsciência e se colocam na narrativa como portadores de uma ideia. Para Grossman, em Dostoiévski, a voz de cada personagem “é como se viesse a tornar-se um ser vivo e constituir-se da voz inquieta do homem”. (GROSSMAN apud BAKHTIN, 2008, p. 28).

Há, na narrativa dostoiévskiana, um deslocamento temático preferencial do ‘campo de visão’ do autor para o ‘campo de visão’ do personagem. Dostoiévski coloca a liberdade como força geratriz de sua obra. A mesma liberdade que é instituída como parte constitutiva de sua poética, é estatuída como componente orgânico de sua narrativa. Grosso modo, o campo de visão dos personagens se impõe no texto, com as várias vozes intercalando-se na condução da narrativa com absoluta independência. De uma maneira sutil, Dostoiévski repete na construção da narrativa o mesmo arcabouço ideológico que confecciona a sua poética: o homem (o personagem) possui a liberdade ilimitada (voz plenivalente) para escolher entre o bem e o mal, cabendo a Deus (o autor) garantir a unidade do plano geral de ação (unidade narrativa), mas mantendo a cada homem (personagem) a mesma liberdade de ação e de escolha (voz equipolente). Não há uma objetificação que uniformize os personagens rumo à consecução organizada de uma grande obra ou ideia, em que pese cada personagem possuir uma grande ideia não resolvida, a lhe guiar na grande dialogia com os outros personagens. A voz polifônica dos personagens é a mesma voz do homem na busca desesperada de um sentido para a vida. Na narrativa dostoiévskiana, como no mundo real, impera um tensionamento permanente; vige o caos.

### 3.1 A Experiência da Liberdade

Dostoiévski coloca a liberdade como experiência central na narrativa da saga Karamázov. Esteio que regula a tríade constitutiva de sua poética, junto com a dissonância e a voz plenivalente dos personagens, a liberdade ilimitada é o principal atributo do *homo dostoiévskiensis*, dando-lhe a cada ato da vida a opção desesperadora da escolha. A cada decisão, a presença aterradora da dissonância, a presença asfixiante da não-certeza, a possibilidade de um ato positivo tanto quanto a presença do seu oposto. As duas opções, e entre elas, mais uma miríade de outras possíveis, habitando uma mesma escolha: bem e mal como instâncias garantidoras dessa liberdade primária do homem. O homem pode tudo, desde que ele queira. O que legitima a escolha do bem é a possibilidade da escolha do mal. E ainda que seja o mal o escolhido, dentro mesmo do mal reside o germe da constituição do bem. Trazendo como consequências a dor e o sofrimento, o próprio mal se converteria na presença anunciadora do bem. Pareyson assevera que “no processo de realização do bem, o mal tem um valor positivo, na medida em que, através da dor, ele se inverte em anúncio de redenção. Sem a experiência trágica do mal, o homem permaneceria num grau inferior de moralidade, privado daquela riqueza interior que lhe pode derivar de uma prova tão exigente”. (PAREYSON, 2012, p. 143/144).

Isso não pressupõe que o mal seja pré-condição à existência do bem. Apenas que ao afirmar-se como uma possibilidade de escolha do homem, o mal adquire um status ambivalente: tanto uma força positiva de realidade negativa, que advoga o advento do caos e do não-ser; quanto uma baliza delimitadora, uma margem de contenção, a convalidar a escolha do bem. De todo modo, estatui-se o mal em elemento fulcral da composição da liberdade dostoiévskiana. Dai, talvez a revolta do velho clérigo no capítulo do *Grande Inquisidor*:

Compreenderão por fim que a liberdade e o pão da terra à vontade para cada um são inconciliáveis, porque jamais saberão reparti-los entre si! Convencer-se-ão também de sua impotência para ser livres sendo fracos, depravados, nulos e revoltados. Tu lhes prometias o pão do céu; ainda uma vez, é ele comparável ao da terra aos olhos da fraca raça humana, eternamente ingrata e depravada? Milhares e dezenas de milhares de almas seguir-Te-ão por causa desse pão, mas que acontecerá aos milhões e bilhões que não terão a coragem de preferir o pão do céu ao da terra? Será que só preferes os grandes e os fortes, aos quais os outros, a multidão inumerável que é fraca, mas Te ama, só serviria de matéria explorável? Eles também nos são queridos, os seres fracos. Embora

depravados e revoltados, tornar-se-ão finalmente dóceis. Ficarão espantados e acreditarão que somos deuses por ter consentido, pondo-nos a comandá-los, em assumir a liberdade que os atemorizava e reinar sobre eles, de modo que ao final terão medo de ser livres. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 185).

Desse modo, a realidade do mal, em Dostoiévski, expressa a face mais relevante e visível da liberdade; a mesma liberdade ilimitada de que goza a divindade. A mesma liberdade reprovada pelo grande inquisidor e lançada como anátema a um Cristo retornado e silente. O homem não suporta carregar a espada flamejante da liberdade de escolha, advoga o velho clérigo inquisidor, sendo necessário um outro, mais preparado, para decidir por ele. Aqui, Dostoiévski faz uma crítica acerba à estrutura clerical, consubstanciada na figura do velho inquisidor. Não se pode, sob nenhum pretexto, admitir restrição à liberdade do homem. Não se pode impor o bem ao homem, ainda que seja com a nobre finalidade de evitar o mal; pois o bem imposto seria ainda um mal. Pareyson declara que “a fé é tal somente na medida em que consegue vencer a dúvida, mantendo-a, todavia, como uma possibilidade sempre iminente, para ser vencida a cada vez”. Assim, também, a liberdade do bem somente é possível se caminhar, *pari passu*, com o seu duplo, a liberdade do mal. Na poética dostoiévskiana, a liberdade ilimitada se oferece ao homem sempre em uma configuração pareada: cada escolha há de ser feita de per si e de cada vez. Compete ao homem escolher o bem mantendo a possibilidade do mal sempre à espreita. Não há um roteiro que livre o homem do peso dilacerante da escolha, ainda que essa escolha o leve ao sofrimento e à dor. (PAREYSON, 2012, p. 148).

Na concepção de Dostoiévski, o exercício pleno da liberdade ilimitada aproximaria o homem de Deus, levando-o a transitar em esferas próprias da divindade. O repto do Cristo “não sabeis que sois deuses?” adquire uma função quase de axioma, quando analisado sob a ótica da ilimitabilidade da liberdade. Pareyson lança luz sobre essa relação de causalidade:

Para o homem não há outro acesso a Deus a não ser a liberdade, aquela mesma liberdade originária de cuja ilimitabilidade ele tira também a possibilidade do puro arbítrio e da mera rebelião, caindo, em ambos os casos, na destruição, melhor, na autodestruição; mas, uma vez que ela livremente reconheceu Deus, o aspecto muda totalmente, não no sentido de que esteja definitivamente superada a possibilidade destrutiva do arbítrio e da revolta, a qual, ao contrário, sempre permanece em cena, mas no sentido de que Deus agora lhe oferece uma lei que, se vista no seu sentido próprio, e não como limite externo, é, ao mesmo tempo, o princípio e o guia da liberdade, que por ela vem, conjuntamente

estimulada e regida, suscitada e governada, transportada e nutrida. Somente Deus pode ser fundamento e lei da liberdade, fundamento tanto mais seguro e lei tanto mais firme enquanto Deus, longe de impor-se à liberdade para prevenir-lhe os inconvenientes e para impor-lhe o seu comando, entrega-se completamente a ela e prefere ser por ela contestado e até negado contanto que a salvasse no seu direito e a confirme no seu exercício. (PAREYSON, 2012, p. 149).

A liberdade adquire, na obra dostoiévskiana, uma função constitutiva basilar por onde corre o trilho de sua narrativa. Além de estabelecer e manter a nervura de sua poética ancorada a sólidos fundamentos estético-filosóficos que emulam e se retroalimentam do real, a liberdade se impõe também como um elemento estruturante da organicidade das vozes narrativas. Mikhail Bakhtin foi quem melhor teorizou o impacto dessa liberdade no processo composicional dos personagens:

A personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típicos-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?” A personagem interessa a Dostoiévski enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2008, p. 60).

Pode-se inferir, portanto, que a experiência da liberdade constitui para Dostoiévski o polo irradiante que possibilita a costura e a coesão de sua narrativa, dialoga com as grandes ideias e os conceitos estético-filosóficos do seu tempo, bem como garante organicidade a um conjunto de vozes plenivalentes e equipolentes que compõem o concerto personalíssimo de sua poética. A ficção dostoiévskiana mantém-se fiel ao real, onde subsiste um mundo caótico e em permanente conflagração: o homem pode tudo, desde que queira! Não há assertiva mais apropriada para evidenciar a importância da liberdade.

### 3.2 A Visão Bakhtiniana: Polifonia e Multivocalidade

Os estudiosos da obra de Fiódor Dostoiévski tem defendido, de forma quase consensuada, que o conjunto de valores e sentidos estabelecidos pela poética dostoiévskiana encontram-se protegidos por uma espécie de carapaça, vedados a uma abordagem mais superficial e revelados apenas a quem se dispuser a adquirir um ferramental estético-filosófico que lhe permita decodificar, de forma mais ou menos competente, a mensagem, ou o conjunto de mensagens estéticas contidas em sua obra. Em uma reiteração da teoria da Estética da Recepção, de Jauss e demais membros da Escola de Konstanz, a recepção mais ou menos competente de uma obra de arte literária está condicionada ao potencial recepcional do leitor. Potencial esse que, aprioristicamente, é definido por duas forças antagônicas que dialogam entre si e, principalmente, com a obra de arte: o seu (do leitor) horizonte de representações e o conjunto de estereótipos cotidianos, que, grosso modo, regulam e dirigem o seu processo de fruição estética. Dessa dialogia endógena surgem os novos perceptos que possibilitarão a ampliação da capacidade receptiva do leitor.

Para Mikhail Bakhtin, em Dostoiévski, essa dificuldade recepcional é agravada consideravelmente. Começa por uma arquitetura narrativa que rompe com a clássica narrativa do romance europeu do século XIX:

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 mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. A alta apreciação do indivíduo não aparece pela primeira vez na cosmovisão de Dostoiévski, mas a imagem artística da individualidade do outro (se adotarmos esse termo de Askóldov) e muitas individualidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento espiritual, foram plenamente realizadas pela primeira vez em seus romances. (BAKHTIN, 2008, p. 24).

Essa capacidade de descrição da individualidade do outro, da voz narrativa do outro, com total independência das outras vozes e mesmo da voz do autor, se torna uma das marcas características desse rompimento com a narrativa romanesca clássica. Bakhtin aponta essa multiplicidade de vozes plenas e equipolentes como o fator diferenciante da narrativa de Dostoiévski com o romance de caráter monológico que

vigorara até então. Na construção do romance dostoiévskiano sobressai a ausência de hierarquia entre as várias vozes narrativas. A voz do autor, que no romance tradicional/monológico se sobrepunha à voz dos personagens, e que, de certa maneira, conduzia a lanterna narrativa, agora se rebaixa. Em Dostoiévski ela se iguala às demais vozes. Até mesmo se anula, algumas vezes, abrindo passagem para que a polifonia dos personagens conduza a narrativa.

A liberdade, pedra angular da poética dostoiévskiana, se revela também na organicidade das vozes narrativas, compondo um mosaico em que todos os personagens estão colocados no mesmo plano de dicção e gozando da mesma liberdade de exteriorização de uma ideia. Em Dostoiévski, cada personagem enuncia uma ideia com absoluta liberdade e com a mesma valência das outras ideias, apresentando, ao fim e ao cabo, o conjunto harmônico de um coro polifônico e em sintonia com o plano geral da narrativa, assim descrito por 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, 2008, p. 24/25).

Dentre os estudiosos da obra dostoiévskiana, Mikhail Bakhtin foi, talvez, o que mais longe tenha conseguido adentrar na espessa, contraditória, e até paradoxal, arquitetônica poética do romancista russo. Dostoiévski adota, de maneira inequívoca, a emulação do real como uma das fontes primárias de seus romances. Todos os grandes temas de seus romances foram prospectados e transladados de suas experiências de vida. O tema central d'*Os Irmãos Karamázov*, o parricídio, foi claramente inspirado em um colega de prisão na Sibéria, condenado injustamente, soube-se depois. Para Bakhtin, a característica diferenciadora de Dostoiévski em relação à estrutura narrativa do romance europeu, até então, foi efetuar, com sucesso, uma espécie de deslocamento controlado do foco narrativo do autor para os personagens, dando-lhes voz e uma ampla liberdade de atuação na economia interna da narrativa. O ideal romântico do autor onisciente, que tudo sabe e tudo vê; que expõe uma matriz teórico/filosófica de forma

uma e coesa, não subsiste na narrativa dostoiévskiana. A defesa de uma ideia, ou de uma tese, está colocada no plano caótico da narrativa polifônica, onde cada personagem a expõe e a defende de forma apaixonada e conseqüente. Lunatcharski assim retrata esse processo:

Nessas condições, a profunda independência das “vozes” particulares se torna, por assim dizer, sobremaneira excitante. Temos de supor em Dostoiévski uma espécie de tendência a levar diversos problemas vitais ao exame dessas “vozes” originais, que tremem de paixão e ardem com o fogo do fanatismo, com se ele mesmo apenas presenciasse essas discussões convulsivas e observasse, curioso, para ver de que modo elas terminariam e que rumo tomaria a questão. Até certo ponto é mesmo o que ocorre. (LUNATCHARSKI apud BAKHTIN, 2008, p. 47).

Pode-se inferir então que uma das marcas fundamentais e definidoras da originalidade de Dostoiévski tenha sido a habilidade em operar esse deslocamento do foco narrativo: do autor onisciente para uma pluralidade de vozes narrativas plenevalentes e equipolentes, que ‘tremem de paixão’, na defesa de ideias contrastantes e antinômicas, operando num cenário narrativo caótico e de quase aporia.

Sendo a liberdade um signo marcador determinante da estrutura composicional dos personagens, alguns estudiosos da obra dostoiévskiana apontam uma correlação entre a polifonia e a multivocalidade de seus personagens, singularidade marcante de sua poética, e a transição que se operava no seio político e social da sociedade russa. Otto Kauss declara que o nascente capitalismo russo operara, em certa medida, uma quebra do isolamento de uma sociedade organizada em grupos sociais estanques e mantidos nesse isolamento pela força determinante da igreja ortodoxa e da nobreza, guardiãs do caminho eslavófilo trilhado pela Rússia czarista. É nesse cenário de nascente fratura da unidade da sociedade russa que surge Dostoiévski e seu romance polifônico. Embora fosse um defensor dos valores eslavófilos contra a avalanche europeizante iniciada pelo Czar Pedro, Dostoiévski constrói uma narrativa que, grosso modo, refletia a liberdade nascente trazida na esteira das contestações promovidas pelos radicais da ‘geração de sessenta’. Kauss assim define o surgimento de Dostoiévski em meio a esse cenário conturbado:

A poderosa influência de Dostoiévski em nossa época e tudo o que há de vago e indefinido nessa influência encontra a sua explicação e a sua única justificação na peculiaridade fundamental da sua natureza: Dostoiévski é o

bardo mais decidido, coerente e implacável do homem da era capitalista. Sua obra não é um canto fúnebre mas uma canção de berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo. (KAUSS apud BAKHTIN, 2008, p. 32).

Desse modo, pode-se apontar, *sub limine*, uma relação de causalidade entre a radical liberdade de ideias trazida pelos contestadores da ‘geração de sessenta’ e a não menos radical liberdade de atuação dos personagens dostoiévskianos, expressos por uma multivocalidade de plenas valência e equipolência. Kauss afirma que o nascente capitalismo russo viera abalar os alicerces de um mundo monoplanar, formado por planos sociais, culturais e ideológicos organicamente fechados, células de um mesmo corpo, mas mantidas em isolamento pela parceria entre igreja e nobreza e sob a presença moderadora do Czar. O romance de Dostoiévski se assenta nesse cenário de transição, nesse *locus* turbulento, onde todas as certezas da pátria estavam sendo postas em cheque; enfim, em um caldo de cultura pré-revolucionário, que culminaria com a revolução socialista de 1917.

Apesar de sofrer a influência das turbulências que ocorriam no cenário sócio-político e, de certa forma, antever as rupturas que se operariam na sociedade russa, o romance de Dostoiévski se ancorava no princípio da liberdade ilimitada do homem como caráter fundamental de sua poética. A ocorrência das várias vozes se relacionando em uma dialogia permanente, sem a sobreposição de uma pela outra, ou de uma e outra pela voz do autor, se converte no traço definidor da narrativa polifônica e um dos elementos principais da ruptura da narrativa dostoiévskiana com o cânone do romance europeu. Dessa maneira, Dostoiévski faz a conciliação entre o conceito ideológico da liberdade ilimitada, espécie de coluna espinhal que orienta a sua poética, com o conceito da imiscibilidade de consciências plenas e equipolentes, marca caracterizadora de seus personagens. Cada personagem dostoiévskiano se constitui em um mensageiro, em arauto de uma ideia. E para expô-la e defendê-la, ele é dotado da mesma liberdade do autor. Ivan Karamázov assume, em alguns pontos da narrativa, alturas maiores que o próprio autor, embora professe ideias antitéticas a este. Assim, a liberdade assume-se como o elemento que concilia as várias antinomias presentes na obra de Dostoiévski e possibilita a costura desses caracteres antagônicos em um plano geral da narrativa absolutamente consequente: afirmar o eu do outro é aceitar que o outro tenha a mesma liberdade, sem submetê-lo nem objetificá-lo. Ou, voltando a Pareyson, aceitar o eu do outro é aceitá-lo com a liberdade ilimitada de escolha; liberdade inclusive de escolher o

mal, ao invés do bem. Pois, em Dostoiévski, bem e mal compõem lados opostos de uma mesma moeda e, quase sempre, o mal assume-se como elemento de validação do bem.

### 3.3 A Dissonância como Expressão do Livre-Arbítrio

Definida por este trabalho como um dos componentes basilares da obra de Dostoiévski, a dissonância está de tal modo entrelaçada no quefazer cotidiano de sua poética, que escapa a um olhar crítico superficial. Sua presença, porém, se faz presente desde a primeira leitura, ainda que sentida de forma difusa. O leitor do romance dostoiévskiano, e de forma mais acentuada, d'*Os Irmãos Karamázov*, tem, *a priori*, uma sensação de incômodo indefinido provocada pela obra. Acostumado com a definição clássica do romance homofônico, o leitor tem diante de si uma construção narrativa caótica e desordenada, diagnosticada de forma brilhante por Kauss:

Em seu livro *Dostoevski und sein Schicksal*<sup>38</sup>, Otto Kaus também indica que a multiplicidade de posições ideológicas equicompetentes e a extrema heterogeneidade da matéria constituem a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Segundo ele, nenhum autor reuniu em si tantos conceitos, juízos e apreciações contraditórios e mutuamente excludentes quanto Dostoiévski e o mais impressionante é que as obras deste romancista é como se justificassem todos esses pontos de vista contraditórios: cada um deles realmente encontra apoio nos romances de Dostoiévski. (KAUSS apud BAKHTIN, 2008, p. 31).

A multiplicidade de posições ideológicas e a heterogeneidade polifônica detectadas por Kauss, talvez sejam os elementos marcadores e caracterizadores da ausência de hierarquia no concerto de vozes do romance dostoiévskiano. Nenhuma voz se sobrepõe às demais, nem mesmo a voz do autor. A cosmovisão do autor, e ela é explicitada em textos teóricos e correspondências, é colocada de forma diluída na narrativa; em algumas passagens, ela serve mesmo como um contraponto, como um dique de contenção à extrema autonomia das demais vozes plenivalentes. Inexiste na narrativa dostoiévskiana um plano geral da narrativa, a definir as instâncias de controle, como acontece no romance monoplano: cada voz narrativa executando uma ação delimitada e subordinada à voz onisciente do autor/narrador. Em Dostoiévski, o plano

<sup>38</sup> Do alemão: Dostoiévski e seu destino.

da narrativa é dado por uma permanente dialogia de vozes que se antagonizam na defesa de ideias quase sempre excludentes, num cenário de caos e de princípios e valores dissonantes.

Cabe aqui inventariar, mesmo de forma superficial, os principais elementos dissonantes que perpassam a narrativa dostoiévskiana. O clã dos Karamázov, núcleo familiar instável, antítese da figura da família unida, com seu patriarca, Fiódor Pávlovitch, velho devasso e amoral, representando o oposto do *bátiuska*<sup>39</sup>, figura central na unidade da família eslava. O jogo dicotômico bem *versus* mal como característica intrínseca e inafastável do homem. A oposição entre a fé cristã e o racionalismo materialista, que perpassa toda a obra como uma ideia não-resolvida. Aliás, uma das marcas caracterizadoras da poética dostoiévskiana é a não resolução dos conflitos gerados por uma ideia, que ganha, ela mesma, contornos de um personagem. Esses conflitos assumem-se como expressão da liberdade ilimitada das vozes plenivalentes, sendo essas vozes a face visível das consciências imiscíveis que conduzem a narrativa. Para 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 [...]”. A ocorrência dos elementos antinômicos crime, castigo, pecado, perdão, queda e redenção, tecendo um texto que caminha no fio da navalha entre a sanidade e uma espécie de epifania do caos; que leva a liberdade polifônica até o limite da desagregação da unidade geral da narrativa. (BAKHTIN, 2008, p. 46).

Diagnosticados os caracteres dissonantes presentes na obra, torna-se imperioso ao estudioso da poética dostoiévskiana questionar a causa dessa presença e, ao menos, tentar encontrar uma justificativa teórica para a motivação do autor. Luigi Pareyson assevera que “o centro da filosofia de Dostoiévski consiste no conceber a experiência da liberdade como a experiência mais profunda do homem, condição de todas as outras”. (PAREYSON, 2012, p. 133). Da mesma forma que o conceito de liberdade é a força motriz que coloca em movimento o concerto das vozes plenivalentes e equipolentes da poética dostoiévskiana, também ela, a liberdade, está na gênese dos elementos dissonantes que compõem a microtessitura da narrativa. Dostoiévski aplica a esse

---

<sup>39</sup> Do russo Батюшка, pai, paizinho.

cenário narrativo majoritariamente dissonante o que Pareyson define como a dialética da liberdade:

Aqui estão verdadeiramente contrapostas duas concepções do mundo: de um lado, a dialética da necessidade e, do outro, a dialética da liberdade. De um lado, a atenuação do caráter dúplice e ancípite da natureza humana, até extenuá-lo e empobrecê-lo na ambiguidade, na equivocidade, na indiferença; e, do outro, a exasperação daquele caráter até tensioná-lo e aguçá-lo na contradição, na antinomia, na decisão. De um lado, a redução de cada contraste, até o da mais aguda contraditoriedade, à indiferença e à indistinção; e, do outro, a exaltação de cada oposição, até a da mínima distinção, à tensão de um dilema e de uma escolha. De um lado, uma filosofia da razão que medeia e concilia; e, do outro, uma filosofia da liberdade que escolhe e decide. (IDEM, 2012, p. 130/131).

Pode-se concluir, portanto, que a ocorrência de elementos dissonantes na economia interna da narrativa dostoiévskiana, em um cenário já fraturado e carregado de caracteres contrastantes e mutuamente excludentes, confirma a opção de Dostoiévski em escolher a liberdade ilimitada como pedra angular de sua narrativa. A cada momento o *homo dostoiévskiensis* é chamado a exercer o fardo terrível dessa liberdade. Para Pareyson, em Dostoiévski “não é virtude aquela que não superou a prova do crime e não é fé aquela que não passou pela experiência da dúvida: a liberdade primária é uma prova da qual o homem somente sai vitorioso para o bem e para a verdade se superou a tentação”. (IDEM, 2012, p. 135/136). Assim, em cada passo ou peripécia, o personagem dostoiévskiano é chamado a decidir, a exercitar em plenitude o pesado fardo da liberdade; a fazer uso do livre-arbítrio, essa espécie de ‘fogo do céu’ dado a ele pela divindade. Em suma, ele é desafiado a extrair de cada rasgo dissonante o resultado inescapável de suas escolhas.

### 3.3.1 O Pareamento Dissonante

Realçada a dissonância como uma expressão visível da liberdade ilimitada, espécie de conduto luminoso de sua poética, Dostoiévski estabelece o pareamento de ideias-força, de situações contraditórias e de valores filosóficos que se opõem

vigorosamente, como o *modus faciendi* de sua narrativa. A confissão de Dmitri a Aliócha de que, no homem, trava-se “o duelo do diabo e de Deus, sendo o coração humano o campo de batalha”, ilustra de maneira positiva o conceito de valores pareados como margens condutoras do texto. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 90). Ambiguidades, contradições, paradoxos e antinomias se revezam na tarefa da construção de um cenário onde o homem é chamado a exercitar o poder/dever da escolha. Bem e mal, crime e castigo, luz e sombra, pecado e perdão, apresentam-se como opções sempre à mão, possíveis guias a corroborar e validar a sua presença, tal qual um semideus, em um território reservado à divindade. Mikhail Bakhtin consegue captar esse princípio dissonante em um nível quase celular:

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 plurivalência de cada fenômeno. Mas essas contradições e esses desdobramentos não se tornaram dialéticos, não foram postos em movimento numa via temporal, numa série em formação, mas se desenvolveram em um plano como contíguos e contrários, consonantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas. A visão de Dostoiévski era fechada nesse momento da diversidade desabrochada e permanecia nele, organizando e dando forma a essa diversidade no corte de um dado momento. (BAKHTIN, 2008, p. 46).

Os caracteres apontados por outros estudiosos como ‘escolhos’ e obstáculos importantes, pois destruíam as bases do cânone do romance europeu do século XIX, Bakhtin os elege como marca indelével de uma inovação revolucionária, que jogava por terra uma boa parte dos postulados romanescos da época. Boris Engeldardt afirma que “ao examinar-se a crítica russa de Dostoiévski, percebe-se facilmente que, salvo poucas exceções, ela não ultrapassa o nível intelectual dos heróis preferidos do escritor”. (ENGELGARDT apud BAKHTIN, p. 16/17). Ao submeter as vozes de sua narrativa a esse processo de pareamento dissonante, espécie de forja de caracteres contrapostos e plurivalentes, Dostoiévski rompe com os marcadores dialógicos que estruturavam o personagem no romance monoplanar. O que a crítica de então apontava como falha na narrativa, este trabalho ousa apontar como uma técnica absolutamente inovadora no processo da estruturação e da ação do personagem. Esse pareamento dissonante estende ao personagem a mesma liberdade que é concedida às várias vozes do discurso dostoiévskiano. Enquanto a polifonia plenivalente dota o personagem de uma

consciência imiscível e autônoma, a dissonância lhe concede a autoconsciência e a coloca em evidência no concerto geral da narrativa. O homem pode tudo, desde que esse tudo seja pensado e escolhido. Pode-se afirmar, em síntese, que a dissonância joga luz no cotidiano do *homo dostoiévskiensis*, colocando-o para exercitar, em cada ato, em cada escolha, o atributo irrenunciável da liberdade.

### 3.3.2 O Homem Caído e a Metanoia

Sendo a liberdade o componente basilar da poética dostoiévskiana, dela derivando a autonomia de escolher entre o bem e o mal, surge um questionamento de cunho filosófico sobre o destino dos que escolhem o mal: até que ponto o homem persiste em sua escolha pelo mal? Haverá um caminho reverso, onde o homem reescreveria o seu destino e mudaria a sua trajetória? Pareyson declara que:

O homem é uma mistura de bem e de mal e, se raríssimos são nele os cumes de bondade, é preciso, no entanto, reconhecer que a sua própria vida pecaminosa tem uma possível abertura para o bem. Mas como se opera essa passagem? De que modo se pode resgatar o pecado? Como se realiza a regeneração do homem? A resposta de Dostoiévski é nítida: por meio da dor. (PAREYSON, 2012, p. 117).

Dentro das balizas do cristianismo, o conceito de metanoia está impregnado da matriz ortodoxa do arrependimento e da conversão, originários de Saulo de Tarso, e intimamente ligado ao conceito de queda. Na saga Karamázov, aparecem pareados, como vetores dissonantes a guiar o homem na travessia de uma espécie de inferno, derivado de sua consciente e reiterada opção pelo mal. Dostoiévski aponta a dor como um elemento mediador desse diálogo entre queda e metanoia e o único combustível que atua para a regeneração do homem; para o processo de subida do homem, para a saída de um abismo em que ele mesmo se meteu. Abundam, na narrativa da saga Karamázov, os exemplos de como a dor age no homem dostoiévskiano. O “homem misterioso”, da narrativa do Stáriets Zóssima, representa um corte emblemático do método da dor aplicado à vida do homem. Autor de um assassinato oculto, praticado anos atrás, carrega o peso insuportável do remorso e só se concilia consigo mesmo quando confessa o

crime. Mesmo que ninguém acredite em sua confissão e o declarem como alienado mental, somente aí é que consegue a paz há tanto buscada. O próprio Zóssima, antigo oficial do Corpo de Cadetes da Guarda Imperial, às vésperas de um duelo, e, após espancar violentamente o seu ordenança, sofre uma espécie de ‘afecção’ de Deus, uma visitação transcendente que muda radicalmente o seu destino e sua vida. Mesmo Dmitri Fiódorovitch, ao ser preso, declara sua inocência ao mesmo tempo em que aceita sua prisão. Embora não tenha matado o pai, quis fazê-lo, sendo isso o bastante para a equivalência de culpa com o real assassino, Smerdiákov. Além de Ivan Fiódorovitch, confrontado por Smerdiákov como autor intelectual do parricídio.

É imperioso ressaltar que, embora o pareamento dissonante, como método composicional, se estenda também à aplicação corretiva da dor, subsidiária da opção pelo mal, seus resultados não são uniformes. Pareyson afirma que “da positividade da experiência do mal pode nascer a ideia de que a passagem através do mal seja necessária para a própria realização do bem”. (IDEM, 2012, p. 123). Mas essa experiência do mal é processada de diferentes modos por cada um, de per si. Enquanto o homem misterioso, do relato do Stáriets, passa por um processo de ajustamento doloroso com o seu passado, culminando com sua confissão e morte, em Zóssima essa experiência pelo mal foi o elemento detonador de uma travessia, rumo a um processo acabado de metanoia; a geratriz de um homem novo, com novos valores e ideias. Se em Dmitri a queda se transmuta em força para se redimir dos excessos e solidificar o seu amor por Grúchenka rumo ao exílio na América, em Ivan essa mesma queda adquire uma formidável força patológica que lhe traz alienação e loucura. E, ao fim, Pável Smerdiákov ilustra à perfeição a opção pela realidade destrutiva do mal: opta pela destruição, ao matar o pai, e pelo autoaniquilamento, ao cometer suicídio. Aqui ocorre a visualização de uma espécie de mal que Pareyson define “enquanto negação e tendência ao aniquilamento, à inexistência, ao nada”. (IDEM, 2012, p. 79). Assim, reafirma-se, mais uma vez, a liberdade como a experiência primordial do homem, que se impõe a todas as outras. O mal tanto pode ser prenúncio de negação quanto de positividade; de morte ou de vida; de queda na autodestruição ou de possibilidade de redenção. E a liberdade de escolher um caminho dentre tantos é que forja e define o patrimônio dissonante do romance de Dostoiévski.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DISSONÂNCIA EM RELEVO

Concluído o trabalho de pesquisa, esta dissertação, erigida e assentada na dialogia entre a definição estética da obra de arte, suas recepção e efeito estéticos e suas correlações com a obra *Os Irmãos Karamázov*, apresentou os resultados adremente esperados: a colocação, em relevo, da dissonância como elemento constitutivo da poética de Fiódor Dostoiévski.

Auscultados por um viés crítico-estético, os caracteres dissonantes foram identificados e elencados em uma intrincada engenharia composicional, que define a originalidade, não somente da obra *corpus*, mas, de resto, de toda a poética dostoiévskiana. Em Dostoiévski, há uma profusão de paradoxos, antinomias, aporias, valores mutuamente excludentes que, no entanto, se recombina para a formação de um *totum* de profunda coesão e unicidade. Subsiste, no romance, uma antinomia fluída, a sinalizar os marcadores dissonantes que costuram e regem a narrativa: um embate entre a razão e a fé cristã, a orientar uma multiplicidade de vozes plenivalentes e a reger-lhes a autonomia do discurso.

Realçando a multiplicidade das recepções estéticas, sob a luz da estética da recepção, de Jauss *et alli*, enumerou-se uma variedade de olhares sobre a obra do romancista russo. Mikhail Bakhtin aborda a obra dostoiévskiana sob a ótica da existência de uma variedade de consciências imiscíveis em um grande coro de vozes plenivalentes e equipolentes, cada uma fazendo a defesa de uma ideia. Para Bakhtin, essa polifonia de vozes narrativas, gozando de ampla liberdade e autonomia, inaugura o romance multiplanar e rompe com a definição romanesca do século XIX. Joseph Frank declara que os personagens de Dostoiévski tornam-se maiores que os ambientes narrativos nos quais estão inseridos. As falas de cada um assumem-se como porta-vozes de forças culturais e históricas, expondo-se os conflitos morais e espirituais de uma Rússia em ebulição.

O filósofo brasileiro Luiz Felipe Pondé assenta a obra dostoiévskiana no binômio profecia e desgraça. Binômio esse que definiria o homem como um ‘anjo decaído’ e visitado constantemente pelo mal. Aponta ainda que o livre-arbítrio, num processo de tentativa e erro, seria o único caminho para a superação dessa condição originária de queda. Ou seja: a fruição resignada do abismo do mal como a única forma

de superá-lo. Do mesmo modo, Luigi Pareyson afirma que a obra de Dostoiévski está fincada em um tripé constitutivo fundamental: a filosofia, o pareamento entre bem e mal e a experiência da liberdade. A mirada filosófica de Pareyson preceitua que há, no homem, uma clara predileção pelo mal, pela queda e pelo pecado. E que essa predileção refletiria a expressão da vontade livre e consciente de si mesma, e que aspiraria sempre à força do arbítrio. E que a experiência da liberdade, fulcral na vida do homem, teria sempre o bem e o mal como marcadores do exercício irrestrito dessa mesma liberdade: o homem pode tudo, desde que assim o deseje.

Os capítulos *A Revolta* e *O Grande Inquisidor* possibilitaram a emersão do grande embate retórico entre os postulados niilistas de Ivan e a visão teísta professada por Aliócha. Embate esse que se constitui, aprioristicamente, na face material da oposição entre razão e fé cristã; oposição essa que, a rigor, explicita uma espécie de força centrípeta que segura e dá o tônus da narrativa da saga Karamázov. As provocações de Ivan Karamázov, expostas nesses dois capítulos, podem ser consideradas uma espécie de literatura ‘matrioshka<sup>40</sup>’, uma obra à parte, dentro de outra obra. Ivan Fiódorovitch Karamázov, uma das vozes plenivalentes do grande coro polifônico da obra dostoiévskiana, na definição precisa de Bakhtin, influenciou sobremaneira o nascente movimento niilista na Europa do século XIX e deu um importante contributo para a matriz filosófica europeia desse período.

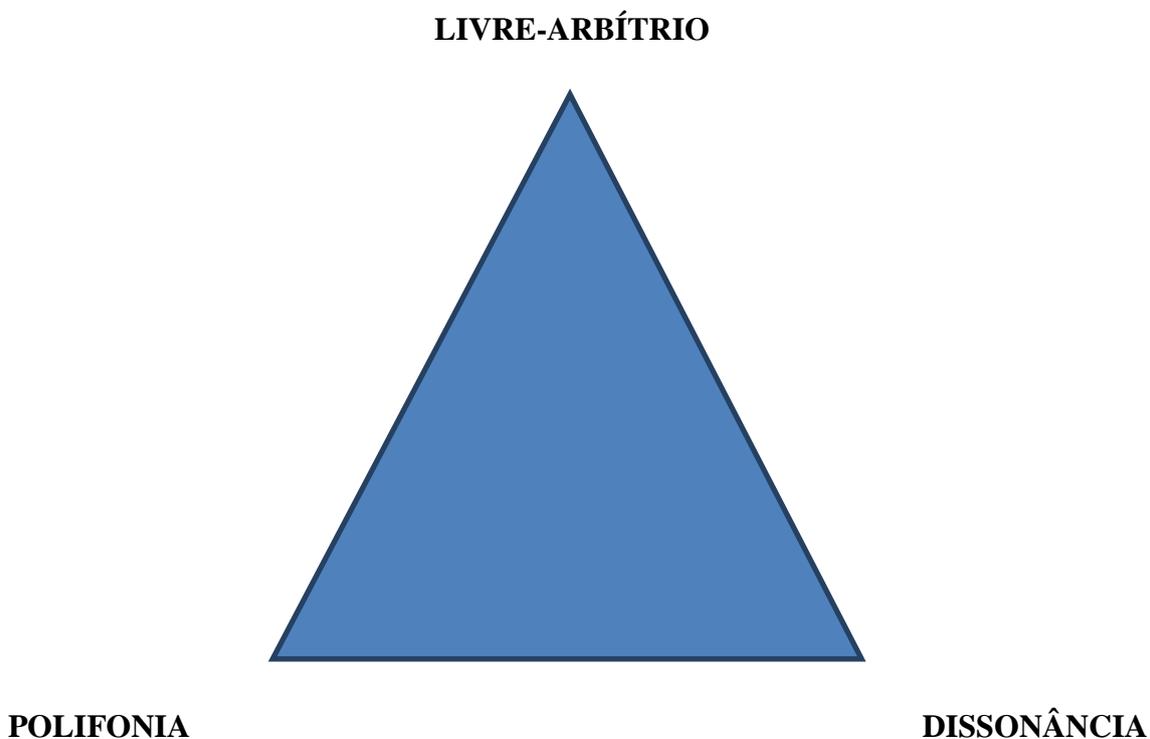
No aspecto do efeito estético, sob a consignação teórica de Wolfgang Iser, apontaram-se os caracteres de intervenção e a ruptura da poética de Dostoiévski com os marcadores clássicos do romance europeu do século XIX. Pode-se conceber o processo interventivo como uma característica encontrada na gênese de sua narrativa, marcadamente após o seu exílio na Sibéria. Dostoiévski foi um cronista social vigoroso e praticamente todos os seus grandes romances foram punçados de quadros reais do tecido social da época. Através do advento de uma engenharia narrativa singular, onde pululam uma infinidade de vozes plenivalentes e equicompetentes, expressando outra infinidade de consciências imiscíveis, independentes e não passíveis de objetificação, Dostoiévski rompe com os estatutos canônicos do romance monológico e monoplanar, vigentes na literatura europeia do século XIX. Citando Grossman, ao coadunar os contrários, conciliar valores caóticos e aparentemente inconciliáveis e impor uma unicidade narrativa a um cenário de elementos mutuamente excludentes, heterovalentes

---

<sup>40</sup> Do russo Матрешка, conjunto de bonecas, geralmente de madeira, colocadas uma dentro da outra. Simboliza a família, na tradição russa.

e contraditórios, Dostoiévski lança as bases de um novo romance: polifônico, dialógico e multiplanar.

De igual maneira, esta pesquisa, catalogada como mais uma mirada estética, mais um olhar sobre a obra *corpus* aqui dissecada, defende a tese de que os elementos dissonantes, vistos pela crítica como incompreensíveis, como escolhos em meio a uma construção poética rica e multifacetada, assumem-se como elementos constitutivos de uma tríade fundamental que ordena e dirige a poética de Dostoiévski. E que pode ser, numa redução gráfica simplificada, assim definida:



Sem a pretensão grandiloquente de efetuar a descoberta de uma roda retórica, ou de reescrever a fortuna crítica de Dostoiévski, este trabalho empenhou-se em desvelar, ou dar forma visível ao que era apenas contornos opacos, uma grandeza constitutiva de sua poética. A liberdade ilimitada, como a experiência fundamental do ser humano, é estendida por ele a sua práxis romanesca, dotando as várias vozes narrativas dessa mesma liberdade e fazendo-as portadoras de consciências imiscíveis e independentes. E

capacitando-as com o poder do arbítrio, na experiência dissonante de cada ato e de cada escolha, munuiu-lhes da autoconsciência e as equiparou à divindade. Os limites desse poder de escolha são dados pela dosimetria dos riscos e pela responsabilidade dos resultados, implícitos e inerentes a cada ato escolhido. Em Dostoiévski, o fardo da liberdade pesa demasiado nos ombros do homem.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Natália Nunes/Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski, o Manto do Profeta, 1871 -1881*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich *et alii*. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. e coord. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HUSSERL, Edmund. *A Ideia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético, Vol 1*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético, Vol 2*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang *et alii*. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. e coord. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert *et alii*. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. e coord. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden/Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *O leitor demanda (d)a literatura*. In: JAUSS, Hans Robert *et alii*. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. e coord. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa*. Trad. Maria Helena Nery Garcez/Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PECORARO, Rossano. *Nilismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e Profecia – A Filosofia da Religião em Dostoiévski*. São Paulo: LeYa, 2013.

SARÁSKINA, Liudmila Ivánovna. *Especialista responde a perguntas sobre Fiódor Dostoiévski*. Gazeta Russa, Moscou, Nov. 2013. Disponível em [https://br.rbth.com/arte/2013/11/11/especialista\\_responde\\_a\\_perguntas\\_sobre\\_fiodor\\_d\\_ostoiievski\\_22731](https://br.rbth.com/arte/2013/11/11/especialista_responde_a_perguntas_sobre_fiodor_d_ostoiievski_22731). Acesso em 11 jan. 2018.

STIERLE, Karlheinz *et alii*. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. e coord. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

TURGUÊNIEV, Ivan Sergueievitch. *Pais e filhos*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.