

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Arlene Aparecida Fernandes

**“A BELEZA SALVARÁ O MUNDO”:
CRISTIANISMO E ARTE EM DOSTOIÉVSKI**

Juiz de Fora

2022

Arlene Aparecida Fernandes

**“A BELEZA SALVARÁ O MUNDO”:
CRISTIANISMO E ARTE EM DOSTOIÉVSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de doutorado em Ciência da Religião. Área de concentração: Tradições religiosas e perspectivas de diálogo.

Orientador: Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral.

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Arlene Aparecida.

"A beleza salvará o mundo" : Cristianismo e arte em Dostoiévski / Arlene Aparecida Fernandes. -- 2022.
130 f.

Orientador: Jimmy Sudário Cabral

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2022.

1. Dostoiévski. 2. Cristianismo. 3. Arte. 4. Beleza. 5. Modernidad
I. Sudário Cabral, Jimmy, orient. II. Título.

Arlene Aparecida Fernandes

**“A BELEZA SALVARÁ O MUNDO”:
CRISTIANISMO E ARTE EM DOSTOIÉVSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de doutorado em Ciência da Religião. Área de concentração: Tradições religiosas e perspectivas de diálogo.

Aprovada em 29 de setembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Marques Cabral
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Humberto Araújo Quaglio de Souza
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jonas Roos
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Jimmy Sudario Cabral, Professor(a)**, em 31/10/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Guerreiro Brito Losso, Usuário Externo**, em 31/10/2022, às 20:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jonas Roos, Professor(a)**, em 21/11/2022, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Araujo Quaglio de Souza, Professor(a)**, em 21/11/2022, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Marques Cabral, Usuário Externo**, em 04/01/2023, às 12:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0935653** e o código CRC **0181BA88**.

À minha mãe, Onir.

Agradecimentos

Aos professores do Departamento de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora que ministraram os cursos que frequentei e que tanto contribuíram no desenvolvimento desta pesquisa. Em especial, aos docentes Dr. Frederico Pieper Pires e Dr. Jonas Roos, que inspiraram minha escolha por este caminho ainda na graduação. Aos professores Dr. Alexandre Marques Cabral, Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso, Dr. Humberto Araújo Quaglio de Souza e Dr. Jonas Roos, desde já, pela participação na banca examinadora.

Por fim, minha gratidão ao Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral pela generosidade na orientação da pesquisa e por compartilhar da paixão pela literatura russa. Muito obrigada por ter aceitado, em 2014, naquele espaço onde seria construída, uma curiosa coincidência, nossa Красная площадь (*Krásnaia plóchtchad*) – Praça vermelha do Instituto de Ciências Humanas – meu pedido de orientação e por ter me acompanhando nessa trajetória durante o período de graduação, mestrado e doutorado. Muito obrigada pelo suporte e pelo acolhimento diante dos percalços e frustrações causados pelo período de pandemia, que impôs uma redefinição nos rumos do projeto. Não menos importante – diante da raridade de tal conduta no contexto acadêmico –, sinto-me no dever de manifestar minha admiração por ter sido orientada através de um processo de diálogo, no qual, mesmo em momentos de discordâncias interpretativas, recebi total liberdade e incentivo para que pudesse me arriscar na construção da minha própria trajetória de pesquisa. Afinal, como certa vez disse Dostoiévski, é preciso liberdade – liberdade e autonomia! –, e o privilégio de ter sido orientada por um professor que trabalha para garanti-las é das mais importantes contribuições para o resultado que esta pesquisa apresentará.

Gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento concedido, o que possibilitou minha integral dedicação a este trabalho.

**“A beleza salvará o mundo”:
Cristianismo e arte em Dostoiévski**

Resumo

A tese busca analisar as críticas de Dostoiévski às ideologias ocidentalistas e eslavófilas, bem como em que sentido essa concepção é elaborada enquanto uma crítica da modernidade, porém nos termos de um discurso moderno. O romancista russo foi condenado por conspiração revolucionária contra o czar e a experiência do cárcere deixou marcas profundas em sua trajetória literária. Dostoiévski ancorou sua literatura em um vocabulário religioso adquirido nesse contato com os camponeses russos, enquanto esteve preso. A interpretação do autor acerca do cristianismo do povo russo será determinante na composição de suas obras futuras e redefinirá suas posições políticas, filosóficas, religiosas e artísticas. Partindo então da influência do *Pótchvennitchestvo* (movimento em defesa do solo), enquanto única alternativa capaz de articular uma oposição ao eslavofilismo e ocidentalismo, o romancista anuncia sua compreensão de beleza e verdade enquanto ideais em *Sr.–bov e a questão da arte*. Portanto, o artigo é um dos mais importantes para a compreensão da relação entre religião e arte na obra de Dostoiévski. Oito anos depois, o romance *O idiota* anuncia que: “A beleza salvará o mundo”. Por fim, o trabalho buscará mostrar que o príncipe Míchkin representa enquanto narrativa ficcional uma síntese artística de toda essa trajetória literária de Dostoiévski.

Palavras-chave: Dostoiévski. Cristianismo. Arte. Beleza. Modernidade.

“Beauty will save the world”: Dostoevsky’s Cristianism and Art

Abstract

This thesis seeks to analyze the Dostoevsky’s criticism of slavophiles and westernists ideologies, and how that critical conception is designed as a critique of modernity, but formulated in the terms of a modern discourse. The Russian novelist was convicted for taking part in a revolutionary conspiracy against the czar, and this experience as a prisoner left deep marks in his literary trajectory. Dostoevsky anchored his literary production in a religious vocabulary aquired through the contact with the Russian peasents while imprisoned. Thus, the writer’s interpreation regarding the christianity of the Russian people will be vital to the composition of his future works and will redefine his political, philosophical, religious and artistic positions. Starting from the influence of the *Pochvennichestvo* (the native soil movement), considering it the only alternative able to articulate an oposition to Slavophilism and Westernism, the novelist will announce his defense of beauty and truth as ideals in *Mr.– boy and the Question of Art*. Therefore, the article is one of the most important for understanding the influence between religion and art in the Dostoevsky’s work. Eight years later, *The Idiot* announces: “Beauty will save the world”. Lastly, this study proposes to demonstrate that Prince Myshkin represents as fictional narrative a final artistic synthesis of this entire Dostoevsky’s literary trajectory.

Keywords: Dostoevsky. Christianity. Art. Beauty. Modernity.

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Intelectualidade russa: contexto histórico e influências	24
1.1. Dostoiévski entre ocidentalistas e eslavófilos	24
1.2. Belínski, Grigóriev e Dostoiévski	33
1.3. Movimento em defesa do solo	43
2. Questão religiosa	51
2.1. Dimensão religiosa de uma experiência determinante	51
2.2. Cristianismo do povo russo	56
2.3. Religião em Dostoiévski	61
3. Questão artística	66
3.1. Caracterização da vida camponesa na literatura	66
3.2. Crítica da representação abstrata do espírito nacional	72
3.3. Função da literatura: um paradoxo entre ocidentalistas e eslavófilos	80
3.4. Arte em Dostoiévski	85
4. Uma justificativa religiosa da arte	92
4.1. Beleza, ideal e verdade	92
4.2. Cristianismo na arte: uma resposta às “questões necessárias”	97
4.3. Criação de um “ideal misterioso” de beleza e verdade	101
Considerações finais	120

Referências bibliográficas	125
Bibliografia do autor	125
Bibliografia geral	127

A arte é uma necessidade para o homem tanto quanto comer e beber. A necessidade de beleza e de criações que personifiquem a beleza são inseparáveis do homem, e sem ela, o homem, talvez, não desejasse viver no mundo.

Fiódor Dostoiévski.

Não há religião nem ciência acima da beleza. [...] ante a face da beleza, todos os homens estendem as mãos uns aos outros como irmãos.

Khalil Gibran.

NOTA SOBRE A TRANSLITERAÇÃO

Devido às divergências acerca da transliteração de nomes russos para o português, todas as referências bibliográficas estão indicadas em cirílico e, em seguida, têm o nome dos autores transliterados e os títulos traduzidos para o português entre colchetes tanto nas notas de rodapé quanto nas referências finais, de modo que o leitor pode optar buscar pelo texto original ou pela tradução que preferir quando disponível.

Todos os nomes transliterados do russo para este trabalho estão com acento gráfico a fim de indicar a sílaba tônica para facilitar a pronúncia e a busca pelo original, uma vez que a acentuação colocada na transliteração em português altera não somente a pronúncia, mas indica também qual a letra utilizada na grafia em russo, e isso facilita para o leitor que tiver interesse em consultar as fontes. Esse modelo de transliteração se aplica principalmente aos nomes citados em textos que não têm tradução para o português. Aqueles nomes que não estão transliterados segundo esse parâmetro, é porque respeitam a transliteração já utilizada nas traduções brasileiras das obras. Essa escolha por manter a transliteração escolhida pelos tradutores do russo para o português se deu porque, apesar das variações, poderia causar dúvida colocar a grafia dos nomes diferente da maneira utilizada nas edições publicadas no Brasil. Assim, os nomes das personagens citadas estão sempre de acordo com a tradução brasileira indicada em nota de rodapé. As únicas exceções são os nomes estrangeiros grafados em cirílico, que não têm a sílaba tônica indicada; e os nomes do czar Pedro, o Grande, e Catarina, a Grande, que foram mantidos como já são conhecidos em português.

Todas as citações de textos que não têm tradução para o português estão integrais na língua original em nota de rodapé para que o leitor possa comparar. As citações de autores russos que não se encontram reproduzidas no original em notas de rodapé, é porque já temos tradução disponível em português que o leitor pode consultar.

Introdução

A modernidade se desenvolveu a partir de diversas tendências de um pensamento que se ancorava na razão para pensar o homem enquanto ser autônomo e universal. Essa nova forma de interpretar a realidade marca a oposição moderna às tradições cristãs. O racionalismo se instaurou como verdade através da derrubada de um mundo que atribuía o sentido da vida humana ao conceito religioso de positividade da revelação. O questionamento desses valores implicou a perda das certezas metafísicas e o homem entregou sua vida ao racionalismo, que, ao mostrar suas limitações, culminou no niilismo. Os românticos do século XIX, certos de que poderiam enfrentar o individualismo racionalista, promoveram uma reconciliação do humano com as dimensões transcendentais da existência, o que marcou também certo retorno às ideias tradicionalmente cristãs.

A sociedade russa, ainda que em momentos distintos e segundo as particularidades de seu pensamento, também experimentou esse conflito. A intelectualidade russa encontrou no romantismo uma narrativa histórica que seria usada como tentativa de instaurar na sociedade a superação das contradições humanas. Romantismo e racionalismo caracterizaram a dicotomia de um contexto no qual se discutia a melhor forma para uma assimilação dos ideais vindos do ocidente europeu.

Dostoiévski iniciou sua carreira literária inclinado ao primeiro lado do discurso citado. Isto é, ele se utilizava das teorias sociais vigentes para pensar soluções aos problemas de seus contemporâneos. Foi sob a influência desse discurso que ele compôs seus primeiros romances, e foi também segundo essa lógica que se envolveu em discussões revolucionárias.¹ A experiência pessoal no cárcere, associada às percepções sociais, porém, fariam com que o autor percebesse algumas das mais severas incoerências modernas e anunciasse seu destino trágico.

A Rússia do século XIX viu as propostas de desenvolvimento civilizacional europeias entrando em seu contexto social e se fundindo com suas tradições. Isso se deu em decorrência do grande aporte de autores como, por exemplo, Nikolái Tchernichévski e Nikolái Dobroliúbov, que viam na razão e na ciência as possibilidades de se construir uma sociedade perfeita.² Foi nesse contexto que o posicionamento crítico de Dostoiévski em relação às concepções modernas que determinam as experiências humanas se mostrou revelador.

¹ CATTEAU, Jacques. *Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie*, p. 176.

² FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 430.

Contra ambos os movimentos e ao defender as particularidades de sua nação, Dostoiévski surge como um crítico desse processo de assimilação dos valores europeus pela sociedade russa. Sob essa perspectiva, ele se opõe, no início de sua obra madura, ao racionalismo e ao romantismo, e defende uma retomada dos valores tradicionalmente cristãos do povo russo. O período histórico da modernidade, que submeteu a sociedade a um processo de dessacralização, fez crer que a instância religiosa não resistiria ao domínio dos projetos científicos. Algumas correntes de pensamento, porém, denunciaram que o projeto de um mundo, ancorado na lógica das propostas modernas, não se sustentaria. E na Rússia do século XIX, de fato, não se sustentou. A sociedade russa desse contexto experimentou as consequências da cisão do pensamento social, dividido entre aqueles que defendiam soluções racionalistas aos problemas políticos e aqueles que, ao buscar manter os valores tradicionais, entendiam que se devia construir um percurso próprio para os avanços de sua nação. Mas essa discussão não começou aí.

As sementes da ocidentalização já haviam sido plantadas muito antes de Dostoiévski poder presenciá-la em sua vida, e retomar esse início é necessário para buscar compreender o desenvolvimento do pensamento que marcava o contexto de então. Arte, filosofia e política foram pensadas pela intelectualidade russa através de um processo conflituoso, entre tradição e modernização, que durou séculos. A obra de Dostoiévski é o resultado dessa reflexão sobre um processo histórico que colocou em discussão diferentes visões de mundo e formas de interpretar a cultura. A escrita anárquica do romancista é o espelho desse paradoxo, e é para compreendê-la que se faz necessário retomar as origens desse pensamento.

É por causa da importância de traçar esse panorama para uma posterior compreensão da relação entre religião e arte em Dostoiévski, portanto, que o presente trabalho começa com uma abordagem do contexto histórico de então. Para justificar o intuito dessa empreitada, é preciso, antes de tudo, ter e manter em mente que a literatura exercia forte conotação política na Rússia do século XIX. Por causa da censura imposta pelo tzarismo – que sequer concebia a possibilidade de um debate teórico nos moldes do ocidente europeu –, os membros da intelectualidade russa se utilizavam do subterfúgio literário para que pudessem transmitir suas ideias através de uma linguagem metafórica e escapassem da censura. Por mais que muitas obras produzidas nesse contexto tenham ultrapassado as fronteiras e os limites da realidade russa de então, espalhando-se pelo mundo e sendo interpretadas sob as mais diversas perspectivas, é preciso reforçar que chamar a literatura daquele contexto de subterfúgio não implica uma classificação pejorativa do conceito, bem como não implica reduzir a dimensão artística dessas obras ao papel de puro método elaborado para burlar os censuradores. O próprio fato de que a literatura russa ganhou o mundo já é prova de que sua dimensão artística não pode ser reduzida ao conceito de subterfúgio

– uma observação que, apesar da obviedade e redundância que é reafirmar o grande alcance da já consagrada literatura russa, é necessária na medida em que dimensiona e exemplifica o lugar de tais obras em seu contexto. A literatura era o âmbito no qual as grandes questões filosóficas, políticas e sociais tinham espaço para serem debatidas e transmitidas. Não é exagero afirmar que, durante grande parte do regime czarista, esse era o único espaço de diálogo; e, por conta disso, classificar a literatura como subterfúgio não implica uma conotação negativa. Pelo contrário, é exatamente pela conotação política exercida que, por consequência, aquilo que era determinado no âmbito literário tinha não apenas implicações sobre as concepções estéticas, mas também sobre o contexto político geral.

O primeiro capítulo buscará – reconhecendo que, posteriormente, essa tentativa auxiliará em uma melhor compreensão da relação entre religião e arte – traçar um panorama histórico do período czarista a partir do momento em que a autocracia russa se abriu às influências vindas do ocidente europeu. O processo de ocidentalização do modo de vida russo começou, de forma concreta na realidade do povo, no século XVIII, por iniciativa do czar Pedro, o Grande, que buscou promover um processo de secularização dos sistemas sociais e políticos inspirado pela ideia de modernização segundo os parâmetros europeus. Esse processo de ocidentalização foi efetivado por iniciativa do czar, mas a influência do pensamento europeu, que culminou nessas ideias reformadoras, já vinha sendo assimilada por parte dos intelectuais russos desde o início do século XVII.

O encontro entre modernização ocidental e tradição russa foi, inevitavelmente, a origem dos conflitos que dividiram a intelectualidade russa em dois principais campos de debate. Essa cisão foi a gênese de muitos dos conceitos que, embora por vezes não recebam merecida atenção entre os estudiosos, esclarecem muitas das confusões interpretativas feitas na leitura dos textos ficcionais. Pois bem, como será abordado mais detalhadamente, entre os séculos XVII e XIX, a Rússia foi governada pelas mãos de variados czares e oscilava entre momentos de abertura ao estrangeiro ou de retorno às tradições.

O povo viveu sob essa conturbação sócio-política por volta de três séculos. O resultado disso foi uma cisão no pensamento russo. Arte, filosofia e política passaram a ser interpretadas segundo duas vertentes de compreensão que defendiam caminhos opostos para o desenvolvimento do país. A intelectualidade foi então dividida entre ocidentalistas e eslavófilos. Por um lado, os ocidentalistas defendiam a manutenção do já iniciado processo de secularização, pois entendiam que a sociedade russa deveria ser ancorada sobre alicerces europeus, copiando os modelos de desenvolvimento já experimentados por aqueles países. Por outro lado, os eslavófilos entendiam

que a sociedade russa era uma civilização com características únicas e que, por isso, a história da tradição e sua cultura religiosa deveriam ser respeitadas e preservadas.

Dostoiévski defenderá que essa discussão entre ocidentalistas e eslavófilos era inútil. Ele entendia que o exclusivismo, de ambos os lados, culminaria em uma falta de fundamento, o que faria com que essas teorias não fossem mais respeitadas por aqueles que realmente estivessem dispostos a causar alguma mudança na sociedade. Para o romancista, os ocidentalistas incorriam no erro quando buscavam submeter sua cultura às teorias europeias, que já vinham mostrando suas limitações, enquanto os eslavófilos pecavam por negar a contribuição de qualquer avanço da modernidade.³ Dostoiévski, portanto, mais que se opondo aos valores modernos, estava falando segundo uma lógica interna própria da modernidade.

A afirmação de Dostoiévski, acerca do conflito entre ocidentalistas e eslavófilos, era o reflexo de uma tentativa de mediar as conturbadas discussões entre as posições mais extremas debatidas entre os intelectuais. A visão do romancista se corresponderá com uma terceira via de interpretação, que pretendia uma alternativa mais realista para os avanços da sociedade. Essa terceira via será traduzida aqui como movimento em defesa do solo. Esse movimento propunha uma articulação entre as contribuições que as teorias estrangeiras podiam fornecer sem, contudo, abdicar das particulares características da nação russa, preservando especialmente os valores do povo.

Como será mais detalhadamente apresentado, Apollón Grigóriev foi um dos principais responsáveis pela articulação teórica que fundamentou esse novo movimento para apresentá-lo enquanto alternativa às possibilidades vigentes. O crítico literário se apropriou do conceito de espírito nacional – um conceito que, desde sua origem, foi interpretado sob diferentes perspectivas, que serão explicadas no capítulo inicial –, associando nisso uma definição que articulava os ideais do povo comum russo com aquilo que, em sentido mais amplo, eram as características da nação como um todo. Com essa proposta, ele trouxe uma compreensão de nacionalidade russa enquanto produto orgânico que resultava das contribuições de todos os segmentos da nação, independente da determinação de classe ou do lugar social que ocupavam. Foi por defender a importância de se reconhecer as particularidades da identidade nacional diante das reivindicações universalizantes da humanidade que, ao tratar da transição do racionalismo ao romantismo que aconteceu no pensamento europeu, Grigóriev passou a defender uma mudança das verdades universais da razão rumo às verdades relativas da experiência histórica também na sociedade russa. A consequência foi que ele inaugurou uma tendência independente em relação ao pensamento ocidentalista ou

³ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 27.

eslavófilo, e não há dúvida de que essa sua proposta exerceu influência sobre Dostoiévski,⁴ uma vez que corroborava com as aspirações do romancista na medida em que trazia uma alternativa aos extremismos que ele tanto se empenhava em combater.

Se ocorreu em solo russo, tal teoria de Grigóriev não poderia ter sido trabalhada em outro âmbito, senão o literário. Conhecida como teoria da crítica orgânica, essa foi a contribuição do crítico para uma nova leitura do conceito de nacionalidade russa. A crítica orgânica de Grigóriev foi, entretanto, herdeira da crítica histórica de Vissarión Belínski. Belínski foi um importante crítico literário. Quando Dostoiévski publicou seus primeiros romances, os parâmetros estéticos que dominavam o cenário literário e ditavam as diretrizes seguidas pelos escritores não passavam sem a influência da análise do crítico. Nesse contexto, a crítica histórica de Belínski foi responsável por atribuir maior relevância aos aspectos sociais da arte em detrimento de contribuições puramente estéticas. O impacto do pensamento do crítico sobre as primeiras obras de Dostoiévski é, portanto, previsível, mas a influência de Belínski sobre o romancista não se limitou ao âmbito literário. A vida de Dostoiévski também seria marcada pelo crivo de sua influência. A leitura pública feita por Dostoiévski de um texto escrito por Belínski – no qual o crítico questiona tanto autocracia quanto dogmas ortodoxos – foi utilizada como justificativa para que condenassem o romancista ao fuzilamento. Além disso, o próprio Dostoiévski reconheceu que Belínski foi responsável por sua aproximação do socialismo e do ateísmo.

Somando os anos que passou na prisão e nos trabalhos forçados na Sibéria, Dostoiévski ficou fora do círculo literário por cerca de dez anos. O cenário intelectual russo passou, no decorrer dessa década, por transformações decisivas às quais o romancista teve acesso restrito e não pôde acompanhar. Como já colocado, suas primeiras publicações foram influenciadas pelas teorias sociais que tinham Belínski como principal representante e, quando retorna da Sibéria, encontra em Grigóriev argumentos que corroboravam com as intuições que desenvolvera em contato com o cristianismo do povo russo no exílio. O percurso que teve início na crítica histórica de Belínski e culminou na crítica orgânica de Grigóriev foi determinante para uma posterior fundamentação das diretrizes do movimento em defesa do solo. Nesse período de ausência forçada de Dostoiévski, Grigóriev desenvolveu suas ideias em uma relação de dependência com Belínski.

Devido às restrições e censuras do regime czarista e também porque o próprio Dostoiévski se limitou em utilizar termos bastante vagos,⁵ pouco se sabe sobre esse período da vida do autor, apesar da importância no processo de regeneração de suas convicções e de representar um marco

⁴ DOWLER, Wayne. *Dostoevsky, Grigor'ev, and Native Soil conservatism*, p. 40.

⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 170.

na ruptura de seu pensamento. Por causa disso, se o próprio romancista não facilitou o acesso ao processo que resultou em sua nova perspectiva literária, justifica-se a empreitada de analisar as confluências entre o pensamento de Belínski, Grigóriev e Dostoiévski. Entende-se aqui que a lacuna desse período do pensamento do romancista, sobre o qual se tem pouco conhecimento, poderá ser compreendida com mais clareza quando se resgata o processo de interlocução entre as ideias de Belínski e Grigóriev.

Os textos de Dostoiévski, que revelam essa mudança de perspectiva que, apesar de ter se desenvolvido no decorrer e sob influência dos longos anos de exílio, só puderam ser escritos quando do seu retorno ao ambiente literário de São Petersburgo, momento no qual Grigóriev e Nikolái Strákhov já estavam trabalhando na organização do movimento em defesa do solo. O romancista viu em Grigóriev e Strákhov uma sintetização, no campo teórico, daquilo que ele já havia percebido, porém através da experiência concreta e prática.

Novas propostas para o desenvolvimento da sociedade russa já haviam sido esboçadas, dada a necessidade de apresentar uma alternativa ao extremismo de ocidentalistas e eslavófilos, muito antes do estabelecimento teórico do movimento em defesa do solo, e diversos membros da intelectualidade contribuíram – de forma consciente ou não – para que se alcançasse esse estágio. Grigóriev e Strákhov, porém, carregam o mérito de terem sido os responsáveis por uma reinterpretação das questões políticas, filosóficas, religiosas e artísticas na concretização desse novo movimento. Dostoiévski se identificou com muito do que já havia sido proposto por esses membros e, quando passou a integrar o movimento, começou a direcioná-lo de acordo com suas próprias contribuições. É nesse sentido, portanto, que será possível observar que compreender esse processo ajudará na aproximação da ficção do romancista.

Reconhecendo a necessidade de se admitir que muitos dos estudos sobre cultura russa carecem de credibilidade por terem partido de pontos de vista enviesados – enquanto, por um lado, os estudiosos ocidentais, não raras vezes, deixaram escapar as particularidades da nação russa na medida em que tentavam compreendê-la através dos mesmos parâmetros de análise aplicados às especificidades de suas nações de origem; por outro, os estudiosos eslavos, apesar de conhecedores das particularidades daquela que era sua cultura de origem, por imposição da política soviética, por exemplo, sofreram restrições sobre a quais autores e temas poderiam se dedicar –, o primeiro capítulo, uma vez que visa abordar o contexto histórico, evitará fazê-lo através de análises intermediadas. Foi preciso, portanto, ir direto às fontes da época. No decorrer do processo, declarações recolhidas de artigos jornalísticos publicados por Dostoiévski, Belínski, Grigóriev e Strákhov serão as referências utilizadas como fundamentação do primeiro capítulo.

Uma vez traçado o panorama do período histórico de então, o segundo capítulo, na busca por percorrer os diversos âmbitos de influência que culminaram na síntese artística de Dostoiévski, fará um recuo temporal em relação às abordagens do contexto social e será dedicado às experiências pessoais determinantes em sua trajetória. Do encontro entre a análise de como as teorias vigentes eram lidas sob a perspectiva da realidade histórica russa – reconhecendo que essa empreitada ajudará na compreensão dos conceitos que estão por trás do vocabulário utilizado pelo romancista em sua literatura – com as convicções pessoais regeneradas pela experiência no exílio, é que se pretende ler Dostoiévski enquanto autor de seu próprio tempo e lugar. Por mais que sua obra tenha ultrapassado essas fronteiras, entende-se aqui que um aprofundamento na análise de como se deu a gênese dos conceitos que permeiam os escritos do romancista pode contribuir para uma melhor compreensão da relação entre religião e arte.

Ao traçar esse percurso, pretende-se considerar em que sentido a encenação da sentença de morte por fuzilamento, somada às experiências vividas durante o período de exílio na Sibéria, onde teve contato direto com a religiosidade do povo russo, representam marcos decisivos na trajetória do romancista na medida em que estabeleceram um processo de regeneração de suas convicções pessoais e uma ruptura em relação às concepções estéticas adotadas até então.

Esse capítulo representa uma tentativa de conectar as raras e fragmentadas informações que se tem acesso acerca do que se passou no decorrer desse período da vida de Dostoiévski que, apesar de determinante, não se consegue abordar em toda a sua dimensão de complexidade. Essa dificuldade se dá por causa das restrições e censuras impostas pelo regime tzarista a fim de impedir que qualquer descrição sobre as condições precárias do cárcere, bem como sobre as atrocidades cometidas pelas autoridades contra os condenados, chegasse ao conhecimento da população e, por consequência, causasse uma revolta contra o sistema de julgamento e punição em vigor.

Apesar dessas limitações que impedem um conhecimento mais amplo acerca do que se passou durante o período em questão, o importante é enfatizar que foi o próprio Dostoiévski quem reconheceu como fato que a experiência siberiana foi responsável por causar uma mudança definitiva em seu posicionamento teórico e em suas crenças pessoais. Aquele romancista, ainda vinculado às questões estéticas e às teorias românticas, que marcaram suas primeiras publicações, não será o mesmo a partir de então. As novas concepções religiosas, adquiridas no contato com os presos camponeses, ocuparão o vazio das teorias modernas.

Na precariedade em que viveu durante esses anos, o único livro permitido na prisão era a *Bíblia*. O contato de uma das mentes mais influentes da literatura com os textos bíblicos, somado às experiências diárias de convivência com os presos camponeses – momentos nos quais teve

oportunidade de observar como verdadeiramente o povo comum russo exercia a religiosidade cristã ortodoxa –, fizeram com que Dostoiévski passasse a se dedicar a pensar o lugar do sagrado na modernidade. O esforço proposto, no presente trabalho, de colocar luz sobre esse momento se justifica na medida em que auxilia na compreensão da nova postura adotada pelo romancista. Quando retorna do exílio, para se opor às ideologias ocidentalistas e eslavófilas, Dostoiévski passa a defender o modo de vida da comunidade camponesa por considerá-lo o único espaço ainda capaz de articular uma alternativa ao projeto civilizacional europeu que estava sendo assimilado pela sociedade russa.

Cumprida essa proposta, será possível pensar em que medida os temas religiosos tiveram influência sobre o desenvolvimento artístico de Dostoiévski. Conseqüentemente, será preciso reconhecer que, mais que identificar alguns pontos em que a religião aparece de forma evidente, faz-se necessário investigar qual é a compreensão de religião que está por trás desse processo de composição do autor. Dostoiévski se utiliza amplamente de um vocabulário religioso em sua obra, porém ainda muito se especula sobre a compreensão de religião que o autor acessa para extrair suas referências. Por causa disso, entende-se aqui que, ao esclarecer quais as formas de religiosidade cristã Dostoiévski teve contato, faz-se possível acessar o entendimento do conceito de religião que permeia sua obra. A finalidade do presente trabalho será mostrar que a dimensão de religiosidade que compõe o modo de vida do camponês russo, mais que apenas amplamente citada em seus escritos, é parte integrante da própria percepção artística do autor.

No século XIX, a mente russa estava assombrada pela questão de Deus, e isso explica em que sentido a religião deve ser considerada enquanto importante elemento para compreensão do pensamento de Dostoiévski. Pensar a religião era uma necessidade da época e pensar a religião nos termos do povo russo era, especificamente, uma necessidade que decorreu da experiência pessoal do autor.

Na esperança de fundamentar uma definição mais isenta e imparcial acerca de como o conceito de religião, com o qual Dostoiévski estava lidando, era interpretado no contexto de então, o terceiro capítulo terá como referência as contribuições de Isaiah Berlin, George Steiner e Georg Lukács. Os autores têm interpretações divergentes acerca da função exercida pela religião na realidade russa. Porém, ao colocar em diálogo percepções conflitantes, pretende-se aqui expor tamanha pluralidade de perspectivas e evitar o equívoco de cair em reducionismos ideológicos que a adoção de qualquer uma dessas vertentes pode resultar – especificamente por se tratar da questão religiosa que, talvez não seja exagero afirmar, constitui o âmbito de maior divergência.

Após abordar o panorama histórico russo e acompanhar Dostoiévski durante o período que regenerou suas convicções pessoais, finalmente, será possível, no decorrer do terceiro capítulo,

perceber como esses dois âmbitos foram articulados na promoção de uma nova visão de mundo quando do retorno do romancista a São Petersburgo.

O movimento em defesa do solo, como será repetidamente observado, buscava promover uma alternativa ao ocidentalismo e ao eslavofilismo. Portanto, era inevitável que, em seu cerne, fossem incorporadas e divulgadas suas próprias propostas interpretativas acerca do que estava sendo debatido no contexto social russo do século XIX – o que incluía as questões políticas, filosóficas, artísticas e, não menos importante, religiosas. Os primeiros capítulos demonstrarão como eram tratados os aspectos políticos, filosóficos e religiosos segundo as especificidades desse viés. No terceiro capítulo, uma vez que já se estará amparado pela análise feita dos três primeiros conceitos citados, será possível, finalmente, dedicar atenção ao quarto conceito. Nesse ponto, portanto, pretende-se compreender como a arte era pensada segundo os parâmetros desse novo movimento. Dostoiévski publicará uma síntese de sua concepção artística no anúncio de seu novo periódico jornalístico, que era também o principal meio divulgador do movimento.

Com a finalidade expor as divergências acerca de como se deveria determinar a função da arte no contexto de então, o capítulo terá como referência três textos publicados entre o final da década de 1850 e o início da década de 1860. O esforço de recorrer às publicações da época se justifica na medida em que, ao trazê-las para o presente trabalho, permite-se que o leitor tenha acesso direto às diferentes perspectivas com que essas vertentes teóricas defendiam como função do artista. A saber, tais textos são: *Mácha*, escrito por María Vilínskaia, sob o pseudônimo de Markó Vovtchók; *Traços para a caracterização do povo comum russo*, escrito por Dobroliúbov; e, finalmente, o artigo que inspirou e é linha condutora dessa pesquisa, *Sr.– bov e a questão da arte*, escrito por Dostoiévski. Essas publicações auxiliam no esclarecimento de como a arte era instrumentalizada, exemplificando como eram abordadas as mais urgentes questões da sociedade russa na ficção.

Sr.– bov e a questão da arte, para além de uma de crítica literária, é um recorte histórico que sintetiza o que estava em debate na época. O romancista acabara de retornar dos trabalhos forçados quando compôs o texto e, ao escrevê-lo, tece uma descrição das teorias que dominavam o contexto de então e serviam de guia para seus contemporâneos – a saber, as teorias ocidentalistas e eslavófilas que, como será apresentado, defendiam, respectivamente, uma leitura utilitarista da arte ou de uma liberdade intrínseca, chamada de “arte pela arte”. É só após colocar tais perspectivas divergentes sobre a mesa que Dostoiévski anuncia sua proposta, e é, nesse sentido, que a publicação em questão se apresenta como uma das mais importantes para aqueles que estão interessados na compreensão de arte do romancista, bem como na relação da arte com a

religião. É através desse artigo que o romancista entrega uma sistematização dos conceitos que determinam sua literatura.

Apesar de não ter recebido muita atenção entre os estudiosos, *Sr.– bov e a questão da arte* é o texto no qual Dostoiévski expõe os parâmetros artísticos utilizados na composição de seus grandes romances filosóficos. Esse é o momento no qual, após o período de reformulação de suas convicções, Dostoiévski coloca no papel muitas das ideias que carregará até o fim de sua trajetória como escritor. Amparando-se na proposta de que o artigo esclarece muitas das questões acerca da relação entre religião e arte na ficção do romancista, portanto, na presente pesquisa, *Sr.– bov e a questão da arte* é o fundamento que permitirá conduzir a análise da síntese entre contexto histórico e trajetória pessoal para, ao final, compreender em que medida o resultado desse processo se expressa na literatura.

A concepção estética de Dostoiévski, tomada como referência aqui, é apresentada ao público na década de 1860. Ele carrega essa abordagem, com algumas ressalvas, até os últimos romances, e é nisso que se justifica a importância de tentar compreendê-la ainda em sua gênese. Na década de 1860, o romancista passou a divulgar tal conceito de arte através de suas próprias obras ficcionais, bem como a defendê-lo mais diretamente através de seus escritos jornalísticos. Essa oposição de Dostoiévski ao ocidentalismo e ao eslavofilismo não se dava apenas por uma divergência abstrata acerca de como o conceito de arte deveria ser interpretado, mas, acima de tudo, por uma discordância em relação ao caminho mais afetivo para o desenvolvimento social. Sempre que Dostoiévski recorre a algum exemplo para defender sua compreensão de arte, ele se utiliza de referências que contêm alguma conotação religiosa – e manter isso em mente ajudará na identificação de quando tal conceito for, posteriormente, aplicado na ficção.

Nesse texto jornalístico, Dostoiévski articula os conceitos de ideal, beleza e verdade na construção da síntese que inspira e norteia o presente trabalho, segundo a qual beleza é verdade e não pode existir de outra forma. Essa articulação, publicada primeiramente através do artigo *Sr.– bov e a questão da arte*, será experimentada em forma de ficção cerca de oito anos mais tarde. Na tentativa de criar um protagonista que represente o ideal de um homem positivamente belo, Dostoiévski associa, através da personalidade da personagem, os conceitos de beleza e verdade. Ao fazê-lo, o romancista traz para o âmbito ficcional uma afirmação que já havia defendido em seus escritos em primeira pessoa e, assim, assume também nos romances os pressupostos que permeiam o entendimento de tais conceitos, estabelecendo como se dá a relação entre os âmbitos religioso e artístico também na ficção. É desse momento que o capítulo quatro tratará.

É quando a definição histórica dos conceitos encontra sua síntese na ficção que se justifica o esforço de interpretar a trajetória pessoal de Dostoiévski e o contexto histórico no qual estava

inserido. *O idiota* é o romance através do qual se pode observar a personificação dessa evolução de ideias. Portanto, é por isso que o último capítulo será dedicado ao momento de composição do romance, bem como ao processo de criação do príncipe Míchkin. O príncipe representava os ideais mais íntimos de seu criador, e o próprio Dostoiévski declarou que esse romance era a composição com que mais se identificava. Todo o percurso histórico descrito até aqui, somado às experiências pessoais do romancista e às contribuições do movimento em defesa do solo, culminaram na articulação final entre religião e arte. Através dessa personagem, Dostoiévski expõe sua própria visão e proposta de mundo, arriscando-se diante dos críticos ao anunciar sua compreensão de cristianismo do povo russo como única alternativa capaz de combater as teorias defendidas por seus opositores ideológicos.

O príncipe Míchkin é uma representação do ideal moral positivo de Dostoiévski. É essa manifestação da beleza que fornece inspiração moral ao mundo, e é, nesse sentido, que se pode finalmente ver aplicada em um texto ficcional aquela definição da função da arte defendida pelo romancista em *Sr. – bov e a questão da arte*. O protagonista é uma figura simbólica que representa a Rússia enquanto nação.⁶ A personagem carrega o propósito de trazer, diante da dicotomia entre o processo de modernização e de manutenção da tradição, uma alternativa aos conflitos de então.

Através dessa personagem, Dostoiévski estabelece uma tentativa de conciliar os valores do cristianismo do povo russo com os avanços da modernidade – ou seja, um exemplo aplicado na ficção da mesma proposta de articulação entre tradição e modernização promovida pelo movimento em defesa do solo –, abrindo uma possibilidade de atribuição de sentido que guiasse os homens na construção do até então incerto futuro da Rússia.

Diante da complexidade e falta de consenso entre os estudiosos em relação ao desfecho do romance, entende-se que trazer algumas das principais vertentes de interpretação conflitantes contribuirá na promoção de uma maior liberdade de interpretação para aqueles que estiverem interessados em se aprofundar no tema. O final do quarto capítulo terá, entre outras referências, as contribuições de Joseph Frank, Steven Cassedy, Victor Terras e Konstantin Mochulsky.

É nesse sentido que se pode ter o romance como exemplo, no âmbito ficcional, da síntese que resultou do encontro das experiências pessoais do romancista com os ideais do movimento em defesa do solo. Esse é o livro que dá acesso às convicções mais íntimas do autor, ao mesmo tempo em que permite pensar sua visão acerca do que considerava ser um conflito inconciliável entre o absoluto do amor cristão e as exigências inescapáveis da vida humana na terra. Porém, para se chegar ao ponto que permite alcançar tal conclusão, será preciso, como foi elencado até

⁶ TERRAS, Victor. *The Idiot: An Interpretation*, p. 21.

aqui, percorrer o contexto histórico russo segundo suas particularidades e influências no decorrer da trajetória pessoal de Dostoiévski. A análise do movimento em defesa do solo dará acesso às releituras das teorias políticas, filosóficas, artísticas e religiosas segundo os parâmetros com os quais o romancista mais se identificava – que, como será observado, mesmo havendo ressalvas e discordâncias em relação às definições teóricas, as diretrizes do movimento ainda permitem uma aproximação mais segura da obra de Dostoiévski. Uma vez cumprida essa etapa, será possível observar em que sentido *Sr.–bov e a questão da arte* é a mais fundamental referência para os fins da presente pesquisa. Isso porque, além de demonstrar como todos esses âmbitos dependiam da literatura como meio de divulgação – por ser o único veículo através do qual se poderia debatê-los e, conseqüentemente, promover mudanças sociais –, também confronta, diante do paradoxo entre ocidentalistas e eslavófilos, as diferentes abordagens do conceito de arte para, por fim, anunciar uma alternativa alinhada ao movimento em defesa do solo. Após o necessário recuo histórico feito para trilhar esse caminho, finalmente, será possível encontrar na ficção a síntese de todo esse processo, partindo-se do pressuposto de que a decisão de abordar a relação da arte com a religião auxiliará na compreensão dos conceitos de beleza e verdade em Dostoiévski.

1. Intelectualidade russa: contexto histórico e influências

1.1. Dostoiévski entre ocidentalistas e eslavófilos

São Petersburgo é o símbolo da busca pela ocidentalização da vida russa. A cidade foi construída para representar a revolução cultural iniciada por Pedro, o Grande, que, influenciado pela ideia de modernização da cultura e da economia segundo os parâmetros europeus, promoveu um intenso processo de secularização dos sistemas social e político ainda no início do século XVIII. Certo de que as mudanças colocariam a Rússia entre as grandes potências do mundo europeu, o czar reprimiu aqueles que se opunham às suas imposições ou questionavam sua autoridade. A manutenção desse processo de revitalização não ocorreria, porém, sem um embate entre aqueles que integravam o governo, a intelectualidade e o campesinato. A ocidentalização da sociedade começou na vida concreta dos russos pelas mãos do czar, mas a influência do pensamento europeu, que culminou nessas ideias reformadoras, já vinha sendo assimilada por parte dos intelectuais desde o início do século XVII. Mais tarde, todas essas transformações seriam contestadas dando força a movimentos conservadores que negavam tais mudanças como vantajosas para os diversos setores da sociedade.

Os conflitos desse conturbado contexto sócio-político resultariam mais tarde em uma cisão no pensamento russo. Arte, filosofia e política passariam a ser interpretadas segundo duas vertentes de compreensão que defendiam caminhos opostos para o desenvolvimento do país. A intelectualidade será dividida entre ocidentalistas e eslavófilos. Isso porque o esforço financeiro e a intensificação da mão de obra, exigidos para tornar viáveis as propostas de Pedro, o Grande, impuseram sobre os servos uma carga de trabalho ainda maior do que aquela que já vinha sendo praticada, estimulando revoltas camponesas que colocaram em dúvida os reais benefícios das mudanças. Para manter seus projetos diante de tão controversos resultados e justificar o esforço da população, o poder autocrático se impôs de maneira ainda mais absolutista. Foi o resultado desse embate que, somado às consequências posteriores, dividiram então os intelectuais entre ocidentalistas e eslavófilos.

Por um lado, os ocidentalistas defendiam a manutenção das ideias do antigo czar, pois entendiam que a sociedade russa deveria ser ancorada sobre alicerces europeus, copiando os modelos de desenvolvimento já experimentados por aqueles países. Por outro lado, os eslavófilos entendiam que a sociedade russa era uma civilização com características únicas e que, por isso, a história da tradição e sua cultura religiosa deveriam ser respeitadas e preservadas.

Pedro, o Grande, havia então tentado uma mudança radical e uma ruptura em relação aos padrões tradicionais do passado. Após sua morte, parte da população buscou revogá-las, mas muitas dessas ideias já estavam instauradas. Ainda que se conseguisse reverter parte do processo, a janela para o estrangeiro já havia sido aberta. Nas palavras de Angelo Segrillo, a Rússia viveria uma espécie de pêndulo, que ora tendia aos ideais europeus, ora às ideias tradicionalmente cristãs do povo. Além disso, a nobreza, com acesso aos recursos da educação europeia, distanciava-se cada vez mais dos valores populares.⁷ Apesar das interrupções impostas pelos conflitos políticos entre os governantes e os nobres, o projeto de modernização foi continuado pelos próximos tzares.

Catarina, a Grande, chegou ao poder após uma sucessão de contraditórias disputas pelo comando do Império Russo. Inspirada por Voltaire, Diderot e Montesquieu, tentou modernizar a Rússia a partir de sua concepção de elevação cultural iluminista. Tal tentativa de aumentar o nível cultural da nobreza fez da modernização um projeto elitista, e esse processo serviu para que se estabelecesse um abismo ainda maior entre nobres e camponeses. Sob o seu regime, o sistema de servidão atingiu seu auge, com os servos constituindo noventa por cento da população.⁸ Isso estimulou aquela que, ainda que reprimida, foi a maior das revoltas camponesas. A rebelião guiada por Emelián Pugachióv foi interpretada como uma tendência na cultura russa, o que, posteriormente, inspiraria muitos dos movimentos rebeldes e organizações niilistas.⁹

No século XIX, porém, os russos experimentariam um novo sentimento que marcaria uma segunda importante ruptura em seu pensamento. O governo de Aleksáedr I foi determinado por uma expectativa de extinção do regime de servidão. Os servos camponeses, que lutaram pelo exército russo contra as tropas de Napoleão, vivenciaram o sentimento de relativa liberdade da vida no ocidente europeu e voltaram à Rússia influenciados pela expectativa de que o então tzar recompensasse o povo, pela lealdade, com a sua libertação dos serviços forçados. Certos de que não assistiriam a uma implementação dessas reformas sociais por parte do poder autocrático, alguns segmentos da intelectualidade deram início – por meio de iniciativas isoladas ou organizações

⁷ SEGRILLO, Angelo. *Os russos*, p. 141.

⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁹ Contra tudo que pesava sobre o campesinato e com a finalidade de encerrar o regime de servidão, entre 1773 e 1774, Emelián Pugachióv liderou aquela que é considerada a maior das revoltas camponesas da história da Rússia. Em seu início, o líder tinha como aliados os cossacos, mas, na medida em que o movimento ganhava cada vez mais força, os tártaros e os cazaques também se juntaram ao combate. Ele conseguiu unir um exército capaz de lutar contra as tropas do governo. Apesar disso, a insurreição foi vencida pelas tropas tzaristas e, em 1775, seu líder foi executado em Moscou. Ainda assim é possível afirmar que o legado deixado pelo questionamento das práticas tzaristas serviu como inspiração para outros movimentos rebeldes e organizações niilistas. Mas, como é recorrente na história, esse período de esperança foi seguido por um período de intensa repressão através da instauração de um cruel regime de julgamento e punição contra os camponeses. O fim do regime de servidão só veio cem anos após esse levante.

sociais – às conspirações por mudanças efetivas segundo os ideais liberais e democráticos do ocidente europeu. O povo que viveu esse período de esperança na transformação experimentou também uma conseqüente crise de valores morais e espirituais. Afinal, restava aos intelectuais que pretendiam a destituição do poder vigente pensar quais valores estabelecer em seu lugar.

Todo esse período de agitação intelectual e interesse por questões políticas e sociais seria reprimido pelo próximo czar a chegar ao poder. Nicolái I teve um governo conservador, no qual buscou enfraquecer os movimentos nacionalistas e impedir o avanço do liberalismo. Esse ambiente de repressão fez com que a busca imediata pela implementação de reformas sociais cedesse, então, espaço às aspirações metafísicas do romantismo alemão, que penetrava a sociedade russa naquele momento. Tal sentimento de insatisfação, que começou com essa oposição em relação às concepções do czar, associado às influências do diálogo com as teorias europeias, alimentou a discussão entre ocidentalistas e eslavófilos.

A intenção aqui não é fazer uma pura descrição da história, mas traçar as influências teóricas sobre o poder político czarista a fim de, posteriormente, compreender com que tipo de visão de mundo os escritores estavam lidando ao compor suas obras. Esse panorama esclarece muitas das confusões interpretativas que ocorrem em uma aproximação direta do texto de ficção, especialmente quando se tenta compreendê-lo segundo os parâmetros do pensamento ocidental. O panorama apresentado mostra que o embate entre modernizadores e defensores das instituições tradicionais já estava posto, mas a determinação teórica que dividiu ocidentalistas e eslavófilos ganhou contornos mais definidos no século XIX.

As declarações de Piótr Chaadáev seriam o ponto de partida para colocar essas ideias contrárias em um campo de batalha. Ele escreveu um texto criticando a realidade cultural e os costumes de seu país, o qual a leitura nos faz compreender:

Um dos traços mais deploráveis da nossa estranha civilização é que ainda estamos descobrindo verdades que são comuns mesmo entre povos muito menos avançados do que nós. Isso porque nunca nos movemos em sintonia com os outros povos. Nós não somos parte de nenhuma das grandes famílias da raça humana; não somos nem do Ocidente nem do Oriente, e não temos as tradições de nenhum dos dois. Ficamos, por assim dizer, fora do tempo, a educação universal da humanidade não nos tocou. [...] Nossas lembranças não voltam mais do que ontem; somos, por assim dizer, estranhos para nós mesmos. Nós nos movemos através do tempo de uma maneira tão singular que, à medida que avançamos, o passado se perde para sempre. Isso é apenas uma consequência natural de uma cultura que consiste inteiramente em importações e imitações. Entre nós não há desenvolvimento interno, nenhum progresso natural; novas ideias varrem o velho, porque não são derivadas do velho, mas caem sobre nós de quem sabe onde. Nós absorvemos todas as nossas ideias prontas e, portanto, o traço indelével deixado na mente por um movimento progressivo de ideias, que lhe dá força, não molda nosso intelecto. Nós crescemos, mas não amadurecemos; nós nos movemos, mas ao longo de um caminho torto, isto é, um caminho que não leva ao objetivo desejado. Somos como crianças que não foram ensinadas a pensar por si

mesmas: quando se tornam adultos, elas não têm nada de si mesmas – todo o seu conhecimento está na superfície de seu ser, sua alma não está dentro delas. Essa é precisamente a nossa situação.¹⁰

As afirmações desse texto, publicado em 1836, foram interpretadas, por alguns, como um diagnóstico preciso do contexto de então e, por outros, como uma afronta ao governo de Nikolái I. O czar de então ordenou que diagnosticassem Chaadáev como louco a fim de reprimir a influência de suas críticas. Mas o impacto dessa política conservadora não terminou aí.

A geração de 1820 havia se formado em um período de grande agitação intelectual gerado pela expectativa de extinção da servidão e, por isso, mantinha forte interesse pelas questões políticas e sociais. Com o impacto deixado pela Revolta Decabrista, desencadeada em dezembro de 1825 pela insatisfação com a não implementação das reformas sociais, e o subsequente período que teve como resposta uma intensa repressão por parte do czar Nikolái I, a geração de 1830 se voltou para outros interesses e abandonou os riscos trazidos pelas questões políticas e sociais. A semente da influência da filosofia romântica alemã já havia sido plantada antes da Revolta Decabrista, mas ganhou força com o regime repressivo de Nikolái I. A busca pela implementação imediata das reformas sociais deu, então, lugar às aspirações metafísicas do romantismo alemão.

Wayne Dowler, ao interpretar esse momento histórico, afirmou que a influência do pensamento europeu sobre o russo é extremamente complexa, sendo difícil especificar o impacto dessa assimilação com alguma segurança. Os russos foram muito afetados pelo pensamento alemão, com sua visão idealista e relativista da história e sua abordagem orgânica da nação¹¹ – tema do qual trataremos mais tarde. Por enquanto, é preciso observar que a mentalidade russa, liberal ou conservadora, nunca foi reticente em absorver teorias estrangeiras, mesmo que compostas por seus opositores ideológicos. Foi sob essa perspectiva que, pensando a partir de seu contexto,

¹⁰ “It is one of the most deplorable traits of our strange civilization that we are still discovering truths that are commonplace even among peoples much less advanced than we. This is because we have never moved in concert with the other peoples. We are not a part of any of the great families of the human race; we are neither of the West nor of the East, and we have not the traditions of either. We stand, as it were, outside of time, the universal education of mankind has not touched us. [...] Our memories reach back no further than yesterday; we are, as it were, strangers to ourselves. We move through time in such a singular manner that, as we advance, the past is lost to us forever. That is but a natural consequence of a culture that consists entirely of imports and imitation. Among us there is no internal development, no natural progress; new ideas sweep out the old, because they are not derived from the old but tumble down upon us from who knows where. We absorb all our ideas ready-made, and therefore the indelible trace left in the mind by a progressive movement of ideas, which gives it strength, does not shape our intellect. We grow, but we do not mature; we move, but along a crooked path, that is, one that does not lead to the desired goal. We are like children who have not been taught to think for themselves: when they become adults, they have nothing of their own – all their knowledge is on the surface of their being, their soul is not within them. That is precisely our situation”. CHAADAEV, Petr. *Philosophical Letters Addressed to a Lady*, p. 92-93.

¹¹ DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 20.

Chaadáev afirmou que a abertura às ideias ocidentais promovidas por Pedro, o Grande, não eram estranhas ao povo, mas profundamente nacionais e representavam o resultado lógico do avanço cultural russo para a humanidade.¹² O processo de transformação do pensamento de uma nação e repressão dos seus aspectos tradicionais, tido como possível pelo tzar, seria árduo e, no mesmo texto já citado, Chaadáev conclui:

Os povos, como indivíduos, são seres morais. A educação dos povos leva séculos, assim como a das pessoas leva anos. De certa forma, poderíamos dizer que somos uma exceção entre os povos. Somos uma daquelas nações que não parecem ser parte integrante da raça humana, mas existem apenas para ensinar alguma grande lição ao mundo.¹³

A fim de superar os desafios apontados por Chaadáev, os ocidentalistas enfatizavam as virtudes progressistas e defendiam uma solução racionalista para os problemas da sua realidade histórico-social. Os eslavófilos, porém, não estavam dispostos a concordar, pois entendiam que os europeus viviam um materialismo individualista em decadência e, contra isso, buscaram promover os valores tradicionais russos.

Entre os principais representantes do ocidentalismo, estavam Vissarión Belínski, importante crítico literário influenciado pela esquerda hegeliana de Feuerbach; Aleksándr Herzen, escritor e jornalista influenciado pela mesma esquerda;¹⁴ e Timofêi Granóvski, admirador da história ocidental e também estudioso das ideias hegelianas. Entre os eslavófilos, estavam Alekséi Khomiakóv, teólogo, filósofo e poeta que entendia que socialismo e capitalismo eram igualmente resultados da decadência ocidental; os irmãos Aksákov, que trouxeram um pan-eslavismo político e imperialista ao eslavofilismo;¹⁵ os irmãos Iván Kiréevski, admirador de Schelling e avesso ao racionalismo, e Piótr Kiréevski, folclorista russo; e Iúri Samárin, estudioso de Hegel e defensor da Igreja Ortodoxa. Apresentar esse panorama é importante para observar que tanto ocidentalistas quanto eslavófilos foram influenciados pelo hegelianismo, e isso será determinante para os conflitos que se darão mais tarde.

No governo de Nikolái I, não havia espaço para a abordagem de questões políticas e sociais. A metáfora do ocidentalismo e do eslavofilismo era utilizada, de certo modo, como um substituto para discutir as grandes questões ideológicas na sociedade russa, já que a censura do

¹² Ibid., p. 24-25.

¹³ “Peoples, like individuals, are moral beings. Their education takes centuries, as it takes years for that of persons. In a way, one could say that we are an exception among peoples. We are one of those nations, which do not seem to be an integral part of the human race, but exist only in order to teach some great lesson to the world”. CHAADAEV, Petr. *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁴ LARANGÉ, Daniel. *Récit e foi chez Fédor M. Dostoïevski*, p. 218.

¹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal*, p. 1499.

país não permitia uma discussão mais aberta como a que havia entre progressistas e conservadores no ocidente europeu.¹⁶ Mas é preciso cuidar para não fazer uma associação precipitada entre ocidentalistas e progressistas, por um lado, e eslavófilos e conservadores, por outro. Segundo Segrillo, a realidade era mais complexa. Os eslavófilos também lutaram pela emancipação dos servos, defendiam a liberdade de imprensa e seus periódicos sofriam censura pelas críticas políticas que faziam.¹⁷ Ocidentalistas e eslavófilos se encontravam em algumas de suas ideias, mas defendiam caminhos divergentes para atingi-las.

Aliás, esse é um cuidado que é preciso tomar sempre que se tratar da influência do pensamento europeu no mundo russo, e essa observação é importante para os termos que serão discutidos no decorrer deste trabalho. As grandes teorias científicas e filosóficas europeias entraram na Rússia em momentos distintos e segundo as particularidades de uma nação que tende às ações concretas, mais que às abstrações. A ordem cronológica em que muitas ideias penetraram a sociedade russa não corresponde ao seu desenvolvimento lógico entre os europeus.

Não se pode pensar a modernização¹⁸ desse país tão particular a partir dos conceitos aos quais estamos acostumados. Feita essa diferenciação, é possível então compreender em que sentido a política de diferentes tzares foi influenciada pelos dois movimentos da época. Não se pode buscar a mesma dicotomia entre ocidentalistas e eslavófilos tal como se compreendia entre progressistas e reacionários. Deixar-se influenciar por ambos não era uma contradição para o tzarismo.

É partindo desse pressuposto que Dostoiévski denunciará a inutilidade da discussão entre ocidentalistas e eslavófilos. Ele entendia que o exclusivismo, de ambos os lados, culminaria em uma falta de fundamento, o que faria com que essas teorias não fossem mais respeitadas por aqueles que realmente estivessem dispostos a causar alguma mudança na sociedade. Para o romancista, os ocidentalistas incorriam no erro quando buscavam submeter sua cultura às teorias europeias, que já vinham mostrando suas limitações; enquanto os eslavófilos pecavam por negar

¹⁶ DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁷ SEGRILLO, Angelo. *Op. Cit.*, p. 140.

¹⁸ É preciso observar que não é possível tratar da modernidade que se desenvolveu em contexto russo tal como nos referimos ao seu desenvolvimento no ocidente europeu. Compreende-se aqui o conceito de modernidade enquanto uma síntese do contexto histórico russo descrito até então. Isto é, a Rússia da segunda metade do século XIX era caracterizada por um paradoxo entre o modo de vida tradicionalmente agrário, no qual vivia grande parte da população, e o círculo restrito daqueles que tinham acesso aos ideais europeus, marcados já pelo processo de industrialização. A concepção ocidentalizante que preconizava a implementação de uma modernidade social no país já estava posta, mas esse processo apenas foi efetivado no século XX. Portanto, o conceito de modernidade ao qual recorreremos neste trabalho é tão somente aquele que resultou do esforço que os intelectuais faziam para assimilar, o que não tinha ainda implicação prática na vida concreta da população daquele momento.

a contribuição de qualquer avanço da modernidade.¹⁹ Dostoiévski, portanto, mais que se opondo aos valores modernos, estava falando segundo uma lógica interna própria da modernidade. Sobre essa dicotomia entre eslavófilos e ocidentalistas, o romancista pergunta:

Para que então, diga, por favor, para que voluntariamente atar suas mãos com o teorismo e a exclusividade? [...]. Certamente, o ocidentalismo não pode ser explicado por sua exclusividade de nenhuma maneira, apenas xingar por isso, e nada mais. Com os eslavófilos, nesse sentido, também não se pode argumentar, tudo é em vão. Na verdade, não é pelo sentido dessas antigas teorias que nós agora os censuramos. Nós acreditamos que essas duas teorias, as mais ingênuas e inocentes do mundo, finalmente morrerão por si mesmas, como duas avós decrepitas e rabugentas, diante da nova geração, diante da recente força nacional, que eles até hoje não acreditam e que até hoje, como é de costume entre as avós, tratam como bebê. Não, não temos medo dessas teorias agora, no caso atual, exceto por ter sido um exemplo mau e desagradável para nós.²⁰

Essa colocação de Dostoiévski, acerca do conflito entre ocidentalistas e eslavófilos, era o reflexo da tentativa de mediar as conturbadas discussões entre as posições mais extremas debatidas entre os intelectuais. A visão do romancista se corresponderá com uma terceira via de interpretação, que pretendia uma alternativa mais realista para os avanços da sociedade – realistas em sua visão, porque a viabilidade de suas ideias também foi questionada por aqueles que tinham Dostoiévski como um escritor utópico. Mas trataremos dessa opção de forma mais detalhada adiante. Por enquanto, o importante ainda é apresentar um conceito determinante para compreensão do cenário político e literário russo.

Retomando o processo histórico, sabemos então que a censura imposta pelo tzarismo, apesar de abrandada por alguns momentos, ainda não havia sido extinta. Com isso, os diálogos idealistas não podiam ser travados abertamente, o que implicou a utilização do já debatido conceito de subterfúgio literário. Isso mostra a forte conotação política que a literatura exercia na Rússia tzarista. O moderno romance russo foi criação de uma nova vanguarda política e literária em formação. Nesse contexto, os intelectuais instauram um movimento que tinha forte ligação com

¹⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 27.

²⁰ «К чему же, к чему, скажите, пожалуйста, добровольно себе связывать руки теоретизмом и исключительностью? [...] Конечно, западничеству не растолкуешь его исключительности ни за что; только обругают за это, и больше ничего. С славянофилами тоже в этом смысле спорить нельзя, всё одно что воду толочь. Не за смысл, собственно, этих старинных теорий мы теперь и упрекаем их. Мы верим, что эти две наивнейшие и невиннейшие теперь в мире теории умрут наконец сами собою, как две дряхлые ворчливые бабушки в виду молодого племени, в виду свежей национальной силы, которой они до сих пор не верят и с которой до сих пор, по привычке всех бабушек, обходятся как с несовершеннолетней малюткой. Нет, не этих теорий боимся мы теперь, в настоящем случае, а пример худой нам был неприятен». Ibid., p. 27.

a oposição democrática, e seu surgimento põe fim ao predomínio da nobreza na literatura. Essas são as origens do movimento que foi cunhado com o conceito de *intelligentsia*.²¹

O termo, usado para classificar esse que é historicamente um movimento mais antigo, só foi inventado no século XIX e, desde então, adquiriu um sentido universal. Isaiah Berlin afirma que o fenômeno definido pela palavra é, com suas consequências históricas e revolucionárias, a maior contribuição russa ao pensamento social no mundo.²²

Muitas vezes traduzido por intelectualidade ou intelectuais, o termo é mais complexo e o seu entendimento revela algumas das particularidades do pensamento russo. Os membros da *intelligentsia* exerceram forte oposição ao poder vigente, e isso ajuda a compreender por que, quando da cisão entre ocidentalistas e eslavófilos, ambos os lados defendiam valores que eram opostos aos praticados pelo tzarismo. A fim de compreender esse processo, é preciso lembrar que a morte de Aleksándr Púchkin encerrou o momento da influência exercida pela pequena nobreza progressista, que buscava nos ideais iluministas e democráticos ocidentais o argumento contra os tzares. Os rumos da literatura ficam sob a liderança dos membros dessa *intelligentsia* e assim permanecem até a Revolução Bolchevista.²³ Porém, os soviéticos deram outra definição ao conceito de *intelligentsia*, passando a classificar seus membros como aqueles que tivessem educação universitária ou educação técnica secundária. Em vez de uma classe em si, o conceito passou a designar um estrato social.²⁴ Desde então, apesar de, em sua gênese, ter sido composto apenas pela nobreza, o movimento passou a ser integrado por membros de outras classes sociais.

Porém, em resumo, ainda no século XVIII, os membros da *intelligentsia* foram divididos entre ocidentalistas e eslavófilos. O exclusivismo dos discursos defendidos por ambos os lados do debate fez com que surgisse uma terceira via de interpretação da cultura. Esse novo caminho propunha articular algumas das contribuições que as teorias estrangeiras podiam fornecer, sem, contudo, abdicar das particulares características da nação russa, preservando especialmente os valores do povo. Essa proposta ficou conhecida como *Pótchvennitchestvo*, aquela terceira via com

²¹ Catarina, a Grande, quando tentou modernizar o país através de uma elevação cultural inspirada por suas influências iluministas, estabeleceu o contexto que mais tarde inspiraria a gênese desse complexo conceito. Em síntese, alguns autores soviéticos defendem que o movimento surgiu na segunda metade do século XVIII, com as contribuições de Mikhaíl Lomonósov nos campos da ciência e da literatura; já alguns autores ocidentais associam seu surgimento ao período de Catarina, a Grande; e outros entendem que foi o contexto da Revolta Decabrista que deu sua origem. Segrillo, em sua análise histórica, explica que as tentativas da tzarina de elevar a formação cultural dos nobres fizeram com que aparecesse um grupo de pessoas cada vez mais inconformadas com a situação vigente em seu país, e isso teria sido determinante para a futura composição do movimento. SEGRILLO, Angelo. *Op. Cit.*, p. 144-145.

²² Em sua definição, Isaiah Berlin completa que: “O conceito de *intelligentsia* não deve ser confundido com a noção de intelectuais. Seus membros se consideravam unidos por algo mais que o simples interesse pelas idéias; concebiam-se como uma ordem dedicada, quase como um sacerdócio secular, devotado à divulgação de uma atitude específica em relação à vida, algo como um Evangelho”. BERLIN, Isaiah. *Os pensadores russos*, p. 126.

²³ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*, p. 865.

²⁴ SEGRILLO, Angelo. *Op. Cit.*, p. 144.

a qual Dostoiévski foi identificado. Há que traçar então a trajetória do pensamento que gestou esse conceito que é um dos fundamentos para a compreensão dos temas que permeiam a ficção do romancista.

1.2. Belínski, Grigóriev e Dostoiévski

Na primeira metade do século XIX, alguns intelectuais perceberam que o embate entre ocidentalistas e eslavófilos apenas dividia o pensamento russo e não contribuía para uma mudança efetiva na sociedade. Essa tomada de consciência foi a gênese do que, mais tarde, seria anunciada como uma terceira via de interpretação.

Em 1840, o periódico literário *O moscovita* foi planejado para promulgar ideias reacionárias através da defesa do conceito de espírito nacional e, entre os seus editores, estavam alguns dos representantes do movimento eslavófilo. Porém, cinco anos após iniciar suas atividades, aqueles que ficaram conhecidos como os jovens editores mudaram a orientação das publicações. Eles foram associados a uma vertente do eslavofilismo, mas suas posições estavam além dos limites dessa abordagem. Apollón Grigóriev foi um desses jovens editores. O crítico literário inaugurou uma tendência independente em relação ao pensamento ocidentalista ou eslavófilo e, como será possível observar, não há dúvida de que seu pensamento exerceu influência sobre Dostoiévski.²⁵ Muitas das ideias atribuídas a Dostoiévski podem ser entendidas com mais clareza quando se analisa Grigóriev.

O periódico em questão foi publicado entre 1841 e 1856, quando teve seus trabalhos encerrados por divergências internas. Isso, contudo, não impediu que seus membros, antes de se dispersarem, estabelecessem as diretrizes ideológicas do que posteriormente seria identificado como conservadorismo da *intelligentsia*. Os fundamentos dessa proposta foram alicerçados em uma interpretação das características nacionais em diálogo com algumas das teorias europeias. Essa é a origem das ideias que, embora posteriormente rearticuladas, comporiam o futuro conceito de *Pótchvennitchestvo*.²⁶ O principal porta-voz desse movimento foi Grigóriev, mas suas ideias foram concebidas na interlocução com outros editores do periódico, entre eles Mikhaíl Pogódin e Aleksánder Ostróvski.

Pogódin foi influenciado pelo conceito de cultura universal e acreditava, portanto, que os princípios ocidentais e orientais foram fundidos para a construção da nova sociedade russa.

²⁵ Wayne Dowler afirma que pesquisadores ocidentais e orientais começaram a investigar as influências do pensamento de Grigóriev sobre Dostoiévski. Embora essas pesquisas sejam recentes e não estejam concluídas, não há dúvidas de que o crítico literário foi determinante para as concepções adotadas pelo romancista. DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 40.

²⁶ O termo Почвенничество (*Pótchvennitchestvo*) pode ser interpretado como um movimento em defesa do solo, pois deriva de uma compreensão de народная почва (*narodnaia pótchva*), que pode ser traduzido como solo nacional – почва (*pótchva*) significa solo, mas também tem o sentido de fundação ou apoio; e народность (*narodnost*) significa povo, etnia, caráter ou espírito nacional. A partir daqui, utilizarei a expressão movimento em defesa do solo como tradução para me referir a esse conceito.

Sob sua concepção, Pedro, o Grande, teria sido o responsável por esse processo de integração. Antes, os eslavófilos haviam denunciado esse período como sendo um erro que contrariava as características próprias da tradição eslava. Pogódin, por outro lado, entendeu essa integração como um processo orgânico no qual cada acontecimento da história russa deveria ser interpretado enquanto parte de um propósito maior. Momentos de tendência ocidentalista ou eslavófila eram partes da continuidade histórica que caminhava rumo ao universalismo cultural. Tal relativismo e imanentismo, característicos da interpretação de Pogódin, foi sua contribuição ao que seria tido posteriormente como conservadorismo russo.²⁷

Grigóriev, entre concordâncias e discordâncias com Pogódin, defendia o valor de pertencer a uma identidade nacional contra as reivindicações universalizantes da humanidade. Sob esse viés, ele entendia que arte e nacionalidade eram inseparáveis, sendo a literatura a maior expressão do ideal nacional. Ao afirmar que uma obra de arte era ligada ao contexto social e aos valores morais da sociedade, Grigóriev concordava que a história da literatura de uma nação era também a história do progresso da nacionalidade em direção à consciência de sua cultura. Wayne Dowler, ao interpretar esse processo, resumiu: “A literatura não era simplesmente um espelho da vida nacional, mas um prisma pelo qual a experiência nacional era refletida por leis morais e estéticas universais. Como todo artista estava organicamente ligado a seu próprio tempo e lugar, não poderia haver literatura sem nacionalidade”.²⁸

Ostróvski publicou no mesmo periódico e seus escritos foram definidos por Grigóriev como nova e autêntica literatura russa. O escritor estabeleceu uma relação recíproca entre o desenvolvimento do conceito de nação na arte e na literatura. A representação artística dos tipos nacionais fez com que a nacionalidade, que estava no âmbito subjetivo, ganhasse expressão consciente na literatura e, por consequência, na vida da sociedade russa. Ao artista cabia, então, mediar os aspectos da vida concreta do povo e sua essência ideal.

Os escritos de Ostróvski inauguraram no âmbito literário o conceito de espírito nacional,²⁹ um termo que definiria os contornos do que mais tarde caracterizará os ideais do movimento

²⁷ DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 29-30.

²⁸ “Literature was not simply a mirror of national life but a prism by which the national experience was reflected through universal moral and aesthetic laws. Since every artist was organically bound to his own time and place, there could be no literature without nationality”. *Ibid.*, p. 33.

²⁹ O conceito de народность (*narodnost*) foi interpretado de maneiras diversas pelos intelectuais russos, mas foi com a compreensão de Grigóriev que se tornou referência teórica para o movimento em defesa do solo. Embora seja traduzido como povo, etnia, caráter ou espírito nacional, os eslavófilos haviam restringido seu significado ao modo de vida dos camponeses. Eles entendiam que apenas os camponeses preservavam o verdadeiro espírito nacional, enquanto os nobres estavam cada vez mais ocidentalizados, afastando-se do modo de vida russo. O eslavófilo Iván Kiréevski, é verdade, tentou ampliar o conceito para toda a nação, mas foi Grigóriev que introduziu a noção de que a nacionalidade russa era produto orgânico das contribuições de todo o povo. Ele entendia que o conceito designava os ideais que governavam a vida das pessoas comuns e, em sentido mais amplo, caracterizava

em defesa do solo. A partir daí, Grigóriev, ao tratar da transição do racionalismo ao romantismo que aconteceu no pensamento europeu, passou a defender uma mudança das verdades universais da razão rumo às verdades relativas da experiência histórica também na sociedade russa.

Aqui, mais uma vez, é preciso observar que as teorias filosóficas europeias entraram na sociedade russa em momentos distintos e segundo as particularidades de seu pensamento. Esse é um processo que também se repete na assimilação de conceitos ocidentais por outras culturas, mas na Rússia é preciso ainda mais atenção porque muitas teorias tiveram sua ordem lógica invertida. Essa observação é importante para compreender que, para além de representar um pensamento que tende às ações concretas, Grigóriev estava buscando evitar na sociedade russa um erro que considerava já superado entre os europeus, o de entregar seu pensamento às abstrações da razão. A teoria estética de Grigóriev, resultado desse diálogo com os escritores do periódico, será determinante na composição da proposta para um desenvolvimento social que articule as contribuições tanto de ocidentalistas quanto de eslavófilos.

A experiência histórica é, sob essa perspectiva, o pressuposto para o conhecimento do espírito da nação que, somente com a arte, seria concretizado. Esse conceito é muito importante para a posterior compreensão da concepção de arte em Dostoiévski. Como já dito, por causa da censura, a literatura exercia forte conotação política na Rússia czarista, pois permitia que os escritores transmitissem suas ideias através de metáforas. Assim, é possível compreender por que esse pressuposto foi determinante não apenas para uma teoria estética, mas também para contexto político de então.

Tal defesa fez com que se estabelecesse entre os editores uma oposição ao racionalismo. Dostoiévski, na fase inicial de seus escritos, já havia estabelecido sua crítica ao racionalismo, mas também se alimentaria desse discurso para compor sua obra madura. Essas ideias firmavam, portanto, uma oposição ao pensamento racionalista enquanto solução para os problemas sociais. Grigóriev entendia que a ênfase em ideias racionalmente pré-concebidas servia apenas como obstáculo ao desenvolvimento natural da civilização. Diante de uma sociedade ainda refém das influências hegelianas, ele se opunha às tentativas idealistas de pensar o desenvolvimento da civilização segundo o historicismo de Hegel. Por considerar que tais abstrações eram inúteis para a vida concreta, Grigóriev escreveu:

O idealismo é uma das doenças da nossa época. Exigir da realidade não o que ela dá de si mesmo, mas o que determinamos antecipadamente; abordar qualquer fenômeno vivo com um preconceito abstrato e, conseqüentemente, sem vida; recuar da realidade

o que era peculiar na vida de toda a nação. A partir daqui, quando utilizar a expressão espírito nacional, estarei me referindo então a esse processo.

no momento em que ela rejeita as exigências do nosso ego e se encolher orgulhosamente em nós mesmos: tais são os sintomas mais comuns dessa doença, seu curso inevitável.³⁰

Essa é uma declaração que ajuda a compreender com qual interpretação sobre o idealismo Dostoiévski estava dialogando quando compôs suas críticas às ideias de Hegel. Nos primeiros anos de sua formação, o romancista foi membro do círculo revolucionário de Petrachévski.³¹ Lá, começou sua oposição ao hegelianismo de esquerda, crítica que ganharia contornos mais definidos com a publicação dos grandes romances filosóficos, que compõem a fase madura de seus escritos. Como será possível constatar, quando traçarmos adiante sua trajetória pessoal, foi no diálogo com Grigóriev, portanto, que Dostoiévski reforçou suas concepções.

Até a primeira metade do século XIX, grande parte dos intelectuais eram partidários da filosofia hegeliana e Grigóriev não escapou dessa influência, embora buscasse propor uma nova interpretação social. Tanto o ocidentalismo quanto o eslavofilismo eram determinados – de formas diversas e, até, conflitantes – pela leitura de Hegel. Foi ao escrever um esboço satírico sobre os opostos Mikhaíl Petrachévski, um socialista utópico, e Konstantín Aksákov, um eslavófilo, que o crítico inaugurou sua independência teórica em relação às ideias ocidentalistas ou eslavófilas.³² Tal independência de seu pensamento fez com que fosse atraído por autores tão diversos e, às vezes, até mesmo opositores ideológicos, tais como Dostoiévski, Turguêniev e Tolstói. Muito dessa associação de perspectivas conflitantes deriva da herança que o pensamento de Vissarión Belínski exerceu sobre Grigóriev.

Belínski foi um dos mais importantes críticos literários de seu tempo. Na Rússia, ele inaugurou a crítica social,³³ pois acreditava que aqueles que reduziam seus escritos aos aspectos estéticos corrompiam o verdadeiro propósito da literatura. Após o período inicial em que pensou a arte segundo os parâmetros do romantismo, Belínski se converteu ao socialismo utópico francês. Essa corrente de pensamento entrou na sociedade russa trazendo uma interpretação moral do cristianismo. A religião enquanto revelação divina, defendida por Saint-Simom, baseava-se em

³⁰ “Idealism is one of the sicknesses of our age. To demand from reality not what it gives of itself but what we determine [for it] in advance; to approach any living phenomenon with an abstract and, consequently, lifeless preconception; to recoil from reality the moment it rebuffs the demands of our ego, and to shrink proudly into ourselves: such are the most common symptoms of this disease, its inevitable course”. ГРИГОРЬЕВ, АПОЛЛОН. Критика и библиография. [GRIGÓRIEV, Apollón. Crítica e bibliografia]. Apud DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 35.

³¹ Mikhaíl Petrachévski estudou direito e, paralelamente, teve aulas de economia política nas quais se discutia vários sistemas socialistas. Ele realizava reuniões às sextas-feiras com importantes membros da vida social de São Petersburgo, ocasião que utilizava para propagar as doutrinas de Feuerbach e, principalmente, de Fourier. Como defensor do hegelianismo de esquerda, condenava a religião por acreditar que a criação de deuses implica a estagnação do homem e o obstáculo ao progresso. Como alternativa, defendia o poder das ideias como meio de incitar ações sociais concretas. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 313-317.

³² DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 42.

³³ BERLIN, Isaiah. *Op. Cit.*, p. 160.

uma fé nas potencialidades do homem, em oposição à religião do medo que prefigurava a desgraça humana. Essa visão reforçava a ideia de divinização do povo como moralmente superior aos seus opressores – uma compreensão que Dostoiévski carregará até o seu exílio, quando, em contato com os presos camponeses, reformulará suas convicções. Porém, aqui ele ainda está de acordo com Belínski.

É então que o crítico abandona tais ideais e se aproxima do hegelianismo de esquerda, que penetrava a sociedade russa na década de 1840. Influenciado por esse movimento, ao tratar da relação entre a organização de uma obra e aquilo que a condiciona, ele afirmou que o caráter artístico de uma obra de arte depende da profundidade de sua ideia fundamental.³⁴ Essa corrente colocou em dúvida a visão positiva sobre a religião que tinham os socialistas utópicos. Feuerbach, ao tratar da secularização do divino, afirmou que Deus é uma criação do homem que, ao divinizar sua própria essência, alienou-se da realidade.³⁵ A tarefa da sociedade seria então a de restituir aos homens as qualidades erroneamente atribuídas ao transcendente. A intelectualidade russa interpretou isso ao pé da letra. Esse foi o momento no qual socialismo e ateísmo se fundiram na Rússia,³⁶ transformando-se em uma aliança que jamais iria se desfazer e atingindo o ápice da aplicação ideológica na sociedade soviética. Foi sob essa perspectiva que Belínski defendeu que os aspectos sociais da literatura eram mais importantes do que suas contribuições estéticas. Isso ajuda a compreender o papel exercido por ele no pensamento do contexto de então, bem como explica o impacto de sua crítica social sobre as obras literárias de seus contemporâneos.

A inovação das ideias trazidas pelos romances de Dostoiévski fez com que, não raras vezes, seus textos fossem interpretados como apartados de seu tempo, sem se considerar que o autor estava em constante diálogo com os conflitos de seu contexto. Dostoiévski viveu entre 1821 e 1881, e se aprimorou como escritor, portanto, experimentando em sua própria realidade social esse complexo processo político que durou três séculos, desde a abertura ao pensamento ocidental promovida no século XVII até sua síntese ideológica no século XIX. Diante dessa tentativa de ler a obra de Dostoiévski em diálogo com as fontes de sua época, faz-se necessário então percorrer a trajetória de sua formação como pensador. Muitas das ideias expostas nos romances se tornam mais compreensíveis na medida em que se analisa o contexto histórico de sua produção.

Em 1842, Dostoiévski iniciou suas publicações com *Gente pobre*, considerado por Belínski o primeiro romance social da Rússia. O cenário literário russo, nesse contexto, vivia um processo

³⁴ GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*, p. 5.

³⁵ FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*, p. 45.

³⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 247.

de transição, que saia do romantismo abstrato e dava lugar ao romantismo social francês. Essa transição foi responsável pela criação da chamada Escola Natural na literatura russa. O que, por vezes, é chamado de romantismo abstrato trata do resultado da influência e disseminação do romantismo alemão na literatura, marcando certo retorno às ideias tradicionalmente cristãs e um compromisso com o sobrenatural e com o transcendental. A consequência inevitável desse período dedicado às abstrações das ideias foi a necessidade de pensar sua viabilidade no mundo concreto. O romantismo social francês, em sua inclinação às tendências filantrópicas, imperou ao ser apresentado enquanto reação ao idealismo, mostrando-se preocupado com a aplicação prática dos valores cristãos na luta contra a influência de um ambiente social embrutecedor.³⁷ Foi na associação entre os dois movimentos que teve origem a Escola Natural, uma tentativa de conciliar ambos os conceitos que penetravam o contexto cultural russo.

Dostoiévski foi influenciado por esses dois grandes movimentos literários que disputavam no cenário intelectual russo. Sua formação cultural foi, como já observado, condicionada pela prevalência do romantismo metafísico alemão e, mais tarde, pelo romantismo social francês. O romancista, por mais que tenha sido influenciado por esse cenário e, de certa forma, tenha se rendido ao romance social, compôs suas obras do período mantendo constante diálogo entre ambos os lados. Na composição de suas primeiras obras, quando está insatisfeito com a pura descrição da realidade social, Dostoiévski insere alguns aspectos do romantismo, voltado ao socialismo humanitário, presente em suas concepções na época. Essa disposição em associar os conceitos vigentes para a composição de algo que os questione e ultrapasse já está presente na primeira fase de seus escritos, mas será ainda mais determinante na segunda fase, quando propor uma nova abordagem estética através dos grandes romances filosóficos.

Desde a concepção dos primeiros textos até sua condenação aos trabalhos forçados na Sibéria, Dostoiévski, apesar da prevalência do romance social entre seus contemporâneos, ainda se utilizava dos recursos românticos para a composição de seus textos. Segundo Joseph Frank, aliás, essa é uma influência que acompanhará o romancista durante toda a sua trajetória. Isso porque, para Dostoiévski, a defesa humanista da personalidade promovida pelo romantismo ainda era menos nociva do que a dissolução do indivíduo promovida pela abordagem de seus contemporâneos. O romantismo, apesar de posteriormente sofrer críticas do próprio Dostoiévski, foi o instrumento através do qual ele pôde acessar as seculares dúvidas religiosas.³⁸ Foi sob essa perspectiva que o romancista compôs *O duplo*, *A senhoria* e *Niétotchka Niezvão*, e até mesmo

³⁷ Ibid., p. 154.

³⁸ FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*, p. 197-198.

Humilhados e ofendidos, publicado após o retorno da Sibéria – portanto, quando o escritor já havia passado pelo período de regeneração de suas convicções –, ainda carrega elementos do romantismo. A ruptura com essa primeira fase só veio com a publicação de *Memórias do subsolo*, quando Dostoiévski estabelece sua oposição ao racionalismo e ao romantismo, consolidando o terreno que será então ocupado pelas questões filosóficas e religiosas.

A influência de Belínski sobre Dostoiévski foi determinante e também contribuiu para a sua condenação aos trabalhos forçados. Essas teorias, que questionavam um ambiente de muitas ideias e poucas ações, impulsionaram o sentimento de rebeldia na intelectualidade russa. Na Europa de 1848, eclodiam revoluções que apavoravam a elite governante. As imposições dos regimes governamentais autocráticos, as crises econômicas, bem como a consequente insatisfação com o fracasso das reformas políticas despertaram uma série de revoltas que questionavam os alicerces das velhas nações europeias e exigiam concessões de direitos ao povo. Enquanto isso, a Rússia experimentava a mais opressiva estagnação, que se manifestava nas restrições destinadas aos camponeses e nas limitações que a censura impunha às obras literárias.

O medo de que esses levantes influenciassem os russos fez com que o regime de Nikolái I restringisse ainda mais os direitos da população, e os primeiros alvos dessa suspeita foram as reuniões realizadas entre intelectuais, nas quais se buscava propor soluções aos conflitos da sociedade. Foi por causa desse temor que, no início de 1849, o Ministério de Assuntos Interiores implantou um agente secreto que não só frequentava as reuniões, mas que também instigava as discussões mais extremadas e, depois, mandava regularmente às autoridades relatórios sobre o círculo revolucionário de Petrachévski, aquele do qual Dostoiévski participava.

Foi então nomeada uma Comissão de Inquérito para investigar o caso e, em abril de 1849, Dostoiévski foi preso na Fortaleza Pedro e Paulo, em São Petersburgo, sob condições que muitos não suportariam. Duas acusações pesaram sobre o autor: a primeira era a de que ele havia criticado atos do governo, como a instituição da censura e da servidão; e a segunda foi a de que ele havia lido e divulgado o artigo de Belínski, *Carta a Gógol*. Esse artigo estava entre os textos proibidos pela censura, por sua crítica ao governo e aos dogmas da Igreja Ortodoxa. Isso confirma o impacto exercido pelas convicções de Belínski sobre o romancista. Muitas dessas ideias Dostoiévski carregará até a prisão, um ambiente que fará o autor repensar as posições adotadas. O escritor foi condenado à morte por fuzilamento, mas, no derradeiro minuto, teve sua pena comutada para trabalhos forçados na Sibéria. Apesar do peso das influências da época sobre seu pensamento, é preciso observar que o romancista não se rendeu plenamente às teorias vigentes, mas sim absorveu algumas e questionou outras. O próprio autor afirmará, quando do retorno do exílio siberiano, que Belínski foi responsável por sua conversão ao socialismo e

ateísmo e, em âmbito nacional, foi responsável pela fonte simbólica do niilismo russo.³⁹ Ainda que a complexa relação de Dostoiévski com o crítico não permita que ele fale de maneira independente, é possível extrair dessa declaração a interpretação que o autor faz de sua própria trajetória literária, política e religiosa. Segundo Frank, biógrafo do romancista, apesar de assimilar parte dos conceitos do hegelianismo de esquerda, Dostoiévski preservou aspectos do romantismo durante todo o percurso como literato.

A opinião de Dostoiévski sobre a natureza e função da arte havia-se formado sob a influência do romantismo e sempre conservou uma veneração romântica pela criatividade estética como algo sagrado e inviolável. [...] É evidente que Dostoiévski não abandonou de forma alguma a concepção romântica e idealista de arte como uma coisa que se pode distinguir da religião pela forma, mas não pela substância; aliás, ele nunca viria a fazê-lo.⁴⁰

Dostoiévski foi afastado do cenário político e literário pela sua condenação que durou dez anos, entre o cárcere e os trabalhos forçados na Sibéria. Frank considera esse intervalo o período mais enigmático e misterioso da formação artística e pessoal do romancista. De lá, ele reformula suas convicções anteriores – conservando alguns traços e superando outros – e, quando retorna, passa a refletir sobre o lugar do sagrado na modernidade. A fim de traçar o caminho que, mais tarde, definirá os contornos de seus grandes romances filosóficos, é preciso entender o percurso do pensamento do autor. Como apresentado, suas primeiras publicações não passaram sem a influência das teorias sociais que determinavam o contexto político da época, que tinham Belínski como o seu principal representante.

Durante os dez anos em que esteve preso, Dostoiévski não podia ter acesso às publicações literárias, embora o irmão enviasse alguns livros e revistas por via não oficial para evitar a censura. A cena intelectual russa passou, nesse período, por grandes transformações. Quando retornou do exílio, o romancista encontraria em Grigóriev argumentos que corroboravam com grande parte da experiência que havia adquirido do contato com os presos camponeses. É aqui que a importância de traçar o pensamento de Belínski, Grigóriev e Dostoiévski se justifica.

Dostoiévski escreveu seus primeiros livros em diálogo com Belínski e, ao retomar sua ficção, identificou-se com Grigóriev. Nesse período de ausência do romancista, Grigóriev também elaborou suas concepções em uma relação de dependência com Belínski. Ele chegou a afirmar que não disse nada que Belínski não dissesse antes.⁴¹ O que se entende aqui é que tal lacuna no pensamento do romancista, sobre a qual se tem pouco conhecimento, pode ser compreendida

³⁹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 244.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁴¹ DOWLER, Wayne. *Op. Cit.*, p. 45.

com mais clareza quando se analisa esse processo de reinterpretação dos conceitos em relação ao diálogo entre Belínski e Grigóriev.

Dowler afirma que Grigóriev exemplifica perfeitamente o dilema da *intelligentsia* na Rússia do século XIX. Segundo o intérprete, a ênfase do crítico na unidade orgânica da vida e da literatura rompeu as fronteiras da crítica literária com a história e a filosofia, construindo uma teoria da nacionalidade russa.⁴² Essa, que ficou conhecida como teoria da crítica orgânica, retomou o foco na nacionalidade do povo russo, sem, contudo, deixar de olhar para o futuro. A busca por compreender a relação entre literatura e nacionalidade, porém, já havia começado antes, e a crítica orgânica de Grigóriev foi herdeira da crítica histórica de Belínski. Embora a importância atribuída por Belínski às funções éticas e civilizatórias da arte abrissem espaço para uma interpretação utilitarista – o que fez com que suas ideias fossem frequentemente reduzidas às dimensões ocidentalizantes –, ele não deixou de se preocupar com os aspectos nacionais das manifestações artísticas.

Ao contrário dos utilitaristas, Belínski nunca perdeu sua fé no poder da arte de descobrir e revelar a verdade e nunca subordinou a arte à realidade. Para ele, a arte era tão independente quanto a própria vida. Grigóriev compartilhou a fé de Belínski na autonomia da arte, mas levou-a ao extremo. Em nenhum momento, Belínski elevou a arte a objeto de culto como Grigóriev. Grigóriev era um esteta para quem a vida não tinha sentido a menos que fosse filtrada pela arte; Belínski foi um grande humanitário com notável sensibilidade estética.⁴³

A ideia de Grigóriev era de que toda obra de arte estaria ligada, de forma orgânica, ao seu criador, que carregava em si os símbolos de sua época; por isso, a arte era uma manifestação democrática. A interpretação do crítico, porém, não pode ser tida como realismo pobre. Uma obra artística não deveria ser pura reprodução da realidade, mas uma representação que busca dar sentido à vida. Todo o ideal era, em última análise, representação do real. Em outras palavras, isso significa dizer que real e ideal não podem ser conciliados por nenhum sistema filosófico, mas apenas pela via artística. Qualquer teoria era uma construção lógica de uma experiência já concebida, enquanto a obra de arte é contemporânea e, portanto, pode trazer algo novo e profético ao pensamento.⁴⁴

⁴² Ibid., p. 44-45.

⁴³ “Unlike the utilitarians, Belinsky never lost his faith in the power of art to discover and reveal truth, and he never subordinated art to reality. For him, art was as independent as was life itself. Grigor'ev shared Belinsky's faith in the autonomy of art but carried it to an extreme. At no time did Belinsky raise art to a cult as did Grigor'ev. Grigor'ev was an aesthete for whom life was meaningless unless filtered through art; Belinsky was a great humanitarian with remarkable aesthetic sensibility”. Ibid., p. 45.

⁴⁴ Ibid., p. 48.

Partindo desse pressuposto, Grigóriev acreditava que o desenvolvimento orgânico da sociedade russa era representado através da literatura. Momentos de tendência ocidentalista ou eslavófila não eram, em sua visão, contradições do pensamento, mas reflexo da narrativa de uma arte aberta às contribuições culturais. A influência ocidental, em vez de combatida, deveria então ser compreendida enquanto predisposição do pensamento russo ao diálogo. O crítico entendia que o embate entre ambas as correntes de interpretação não contribuía para o desenvolvimento nacional, afirmação que também ecoará em Dostoiévski quando ele ataca o exclusivismo do discurso tanto de ocidentalistas quanto de eslavófilos.⁴⁵

É nesse ponto que se justifica por que foi necessário esclarecer as confluências entre as ideias de Belínski, Grigóriev e Dostoiévski. Em síntese, o exclusivismo dos discursos de ocidentalistas e eslavófilos fez com que surgisse uma terceira via de interpretação da cultura. Essa nova proposta articulou algumas das contribuições que as teorias estrangeiras podiam fornecer, sem, contudo, abdicar das particulares características da nação russa, preservando especialmente os valores do povo. O percurso traçado desde o pensamento de Belínski até Grigóriev é determinante para a compreensão do conceito do movimento em defesa do solo. Quando do retorno do exílio e ao retomar sua carreira literária em São Petersburgo, Dostoiévski encontrará nessa terceira via os argumentos que corroboravam com as ideias que já vinha desenvolvendo desde quando esteve preso. O encontro das experiências pessoais com as teorias literárias, políticas e filosóficas que determinavam o movimento permeará a obra madura de Dostoiévski, e se debruçar sobre tal relação é essencial para uma compreensão mais ampla das ideias que não se tem acesso através da aproximação do texto de ficção, especialmente para aqueles que estão interessados na relação entre religião e arte na obra dostoiévskiana.

⁴⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 27.

1.3. Movimento em defesa do solo

Aleksánder Púchkin foi o primeiro a promover o retorno ao solo nativo e inaugurou uma nova era na literatura, marcando certa ruptura e relativa independência em relação às influências ocidentais. Toda a geração posterior herdou as características literárias iniciadas por Púchkin, mas Dostoiévski especialmente se utilizou dessa fonte para justificar suas experiências pessoais na concretude de sua obra. Desse modo, pode-se dizer que naquele contexto literário todos os escritores russos estavam marcados, de uma forma ou de outra, pela defesa do retorno ao solo. Em outras palavras, o processo de busca por uma terceira via de interpretação que se apresentasse como alternativa aos dois extremos do debate – ocidentalismo e eslavofilismo – já se mostrava como uma necessidade dado o encontro do tradicionalismo russo com a modernidade, mas essa ideia ganha contornos mais definidos através do conceito de movimento em defesa do solo. Tal conflito comporá mais tarde a síntese artístico-ideológica que permeia os grandes romances de Dostoiévski.

Todo o processo político e social descrito até então, somado às iniciativas literárias que preconcebiam a retomada de uma narrativa que tratasse do retorno ao solo, culminaram no arranjo que delineou esse novo movimento. Os veículos através dos quais essas ideias ganharam contornos mais definidos para serem apresentados ao público serão duas revistas editadas por Dostoiévski. Quando retornou do exílio siberiano e retomou sua carreira literária, Dostoiévski encontrou nessas ideias uma narrativa que corroborava com o que havia observado através do contato com os presos camponeses. Da experiência pessoal que levou o autor a tais conclusões, o próximo capítulo abordará mais adiante. Por enquanto, cabe delimitar as características desse pensamento que despertou identificação em Dostoiévski. Tal recuo na análise é importante porque o romancista se limitou a descrever o período em que passou no exílio em termos bastante vagos.⁴⁶ Os textos escritos sob a influência das experiências vividas do exílio, e que revelam as mudanças no seu pensamento, só foram publicados quando ele já estava retomando sua carreira literária em São Petersburgo. Portanto, uma vez que, como observa Joseph Frank, há pouca biografia sobre esse período “enigmático e misterioso” que mudou o pensamento do autor,⁴⁷ só se pode buscar reconstruir suas ideias a partir dos escritos posteriores. Tais escritos, no entanto, só foram concebidos após o encontro com as ideias de Apóllon Grigóriev e Nikolái Strákhov, quando parte dos princípios que comporiam o movimento em defesa do solo já estavam em pauta.

⁴⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 170.

⁴⁷ FRANK, Joseph. *La conversion siberienne de Dostoïevski*, 125.

Os próximos textos de Dostoiévski, ficcionais ou jornalísticos, foram concebidos sob influência dessa discussão que já estava posta em debate no contexto de então, e é preciso compreendê-la na busca por tentar recriar o sentimento que o romancista encontrou após os anos na Sibéria.

Dostoiévski viu em Grigóriev e Strákhov uma representação das ideias que corroboravam com as intuições que trouxera do exílio, e convidou ambos para colaborar com o projeto literário de uma nova revista. Em 1861, *O tempo*, periódico literário editado por Dostoiévski e pelo seu irmão, teve suas atividades iniciadas. Apesar de não poder ter seu nome entre os editores por ser um ex-condenado, Frank reconhece que o romancista era quem determinava as diretrizes das publicações.⁴⁸ A revista desempenhou então o papel de interpretar e difundir o movimento em defesa do solo, que tinha como seus principais divulgadores Grigóriev e Strákhov. Essa linha editorial, porém, fazia com que o periódico fosse tido como populista pelo governo czarista, que fechou a empreitada dos irmãos Dostoiévski em 1863.

Grigóriev, como apresentado quando retratada a influência que recebeu de Belínski, já era, nesse período, um importante crítico literário, mas também se dedicava às atividades da poesia e da ficção. O conceito de crítica orgânica desenvolvido por Grigóriev já foi abordado anteriormente, agora é válido tecer algumas considerações acerca dos pontos de encontro de seu pensamento com Dostoiévski, que Frank resume nos seguintes termos:

Não há dúvidas de que Dostoiévski foi atraído pelas ideias de Grigóriev porque, em primeiro lugar, eram úteis para dar conteúdo literário e cultural concreto às suas próprias experiências mais íntimas. O “retorno ao solo nativo”, cuja necessidade se lhe apresentara à consciência de maneira tão angustiada no campo de trabalhos forçados, agora se revela o caminho seguido pelo maior de todos os escritores russos – e era aquele que toda a literatura russa de alguma estatura iria seguir!⁴⁹

A crítica de Grigóriev ao racionalismo também despertou a atenção do romancista. Como Kierkegaard, que concluiu que a vida não podia ser contida dentro de categorias racionais, Grigóriev entendia que a vida era um mistério inesgotável, um abismo que traga a razão em sua finitude. Essa visão é o alicerce que fundamenta sua crítica ao conceito de arte tal como interpretado pelos materialistas radicais, para os quais a arte só tinha utilidade quando subordinada aos propósitos ideológicos. Dostoiévski e Grigóriev, ao contrário, viam na arte o espaço de articulação para se pensar as necessidades do espírito humano.

É nos ensaios literários de Grigóriev que encontramos a ligação mais direta e evidente com Dostoiévski, mas existem outros pontos de contato que não podemos negligenciar.

⁴⁸ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 68.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

Como Dostoiévski na juventude, Grigóriev foi fortemente influenciado por Schelling, cuja concepção de arte ele adotou; para ambos, a arte era um meio de conhecimento metafísico, o veículo escolhido pelo qual os segredos do Absoluto se revelam no tempo e na história. Essa concepção exaltada de arte já estava bastante obsoleta na década de 1860; e Dostoiévski viu em Grigóriev um aliado extremamente valioso que podia aplicar esse ponto de vista convincentemente à situação cultural imediata. Assim, ambos defendiam o *status* da arte contra o ataque sarcástico dos radicais utilitaristas e sustentavam seu direito de ser reconhecida como uma necessidade e uma função autônoma do espírito humano.⁵⁰

Esse é o ponto no qual religião e arte se encontram no pensamento de Dostoiévski. Se se considerar a pressuposição de que, para o romancista, religião e arte podiam se distinguir pela forma, mas não pela substância,⁵¹ é possível encontrar em Grigóriev semelhante crença de que tanto religião quanto arte são o espaço de articulação das complexidades humanas. Em uma carta na qual critica o processo de modernização de São Petersburgo, a Ortodoxia e – sem se preocupar com a contradição de atacar ambos os lados – também o ateísmo,⁵² Grigóriev afirma que o erro dos três está na falta de fé na vida, no ideal e na arte. Para ele, esses extremos eram resultado de uma utopia utilitarista da “felicidade sensual” ou da “escravidão espiritual”, que buscavam uma unidade externa em vez de uma unidade interna. O que ele chama de unidade interna seria Cristo – isto é, o ideal, a beleza. E esse seria o único espaço no qual se pode encontrar a verdade para trazê-la ao homem.⁵³ A identificação de Cristo com os conceitos de beleza, ideal e verdade não pode refletir melhor o pensamento de Dostoiévski que, em *O idiota*, afirmará que a beleza salvará o mundo.

Dos textos publicados e das reuniões editoriais de *O tempo*, não foi apenas Grigóriev, com sua crítica orgânica, que orientou as diretrizes das publicações; Strákhov, entre tentativas de mediar os conflitos com Dostoiévski e Grigóriev, teve uma influência não menos importante.

Strákhov, na época em que iniciou as colaborações para a revista dos irmãos Dostoiévski, estava construindo o começo de uma carreira como publicista e crítico literário. Nesse período, ele adotava o idealismo filosófico e tinha uma posição sociopolítica que Frank define como eslavofilismo moderado.⁵⁴ Mais adiante, Strákhov irá defender o pan-eslavismo, uma corrente de pensamento que será associada aos últimos anos da obra de Dostoiévski. Em sua maioria, os utilitaristas radicais provinham de uma formação em seminários teológicos, origem do que provavelmente justifica o radicalismo de suas posições quando cruzam as fronteiras para o outro

⁵⁰ Ibid., p. 81-82.

⁵¹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 238.

⁵² É digno de nota observar que a carta na qual Grigóriev elaborou tal declaração foi redigida em 1858, enquanto Dostoiévski estava no exílio siberiano e, portanto, os dois ainda não tinham estabelecido relações, o que revela a independência do caminho trilhado pelo crítico para tais conclusões.

⁵³ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 83.

⁵⁴ Ibid., p. 67.

lado do debate e criticam os preceitos religiosos. Strákhov vinha de uma família de clérigos e também tinha a mesma formação teológica, mas, ao contrário dos utilitaristas radicais, ele adotou uma posição eslavófila, ainda que moderada. Parte do que levou o crítico literário a esse posicionamento pode ser compreendido por seus estudos em matemática e ciências naturais, pois tal formação permitiu que tivesse consciência das limitações do conhecimento científico, no qual os utilitaristas radicais reconheciam uma solução para todas as questões da existência humana. Strákhov chegou a afirmar, mais tarde, que a ciência não abrangia o mais essencial para o homem, que era a vida. Ele também defendeu que o homem não podia ser interpretado como engrenagem de uma máquina, mas como herói daquilo que chamamos vida.⁵⁵

Segundo o crítico, não se pode subordinar a liberdade humana e a autonomia moral às condições materiais: “De maneira essencial e necessária, a vontade está subordinada a apenas uma coisa – isto é, à ideia de sua própria liberdade, à ideia de insubordinação, à autodeterminação independente e consciente”.⁵⁶ Para Dostoiévski, que viria a defender a necessidade de autonomia da personalidade, sem a qual o homem pode não querer mais continuar vivendo, essa concepção de Strákhov não poderia estar mais correta.

Em um suplemento escrito por exigência da censura czarista na ocasião da publicação do livro *Recordações da casa dos mortos*, mas que acabou não sendo usado, o autor elabora uma síntese daquilo que viria a enfatizar no decorrer do desenvolvimento de sua obra:

Tente construir um palácio. Coloque no palácio mármore, quadros, ouro, aves-do-paraíso, jardins suspensos, várias coisas... e entre nele. Realmente, talvez você nunca mais queira deixá-lo. Talvez você de fato não sairia. Há de tudo! “Para que mexer no que está bom”. Mas, de repente – uma bobagem! Seu palácio é cercado por muros, e te dizem: “Tudo é seu! Aproveite! Só não dê um passo para fora daqui!” E, tenha certeza, que nesse momento você vai querer deixar seu paraíso e pular os muros. E não é só isso! Todo esse luxo, toda essa felicidade ainda aumentará seu tormento. Você vai até ficar ofendido justamente por causa desse luxo... Sim, falta apenas uma coisa: autonomia! Autonomia e liberdade!⁵⁷

⁵⁵ СТРАХОВ, Николай. О вечных истинах. [STRÁKHOV, Nikolái. *Sobre verdades eternas.*], n.p.

⁵⁶ « Существенным, необходимым образом воля подчинена только одному — именно идее своей свободы, идее неподчинения, самобытного и сознательного самоопределения ». СТРАХОВ, Николай. Материалы к биографии Достоевского. [STRÁKHOV, Nikolái. *Materiais para a biografia de Dostoiévski.*]. Apud ДОЛИНИН, Аркадий. Ф.М. Достоевский и Н.Н. Страхов. [DOLÍNIN, Arcádi. *F.M. Dostoiévski e N.N. Strákhov.*], p. 240.

⁵⁷ « Попробуйте выстройте дворец. Заведите в нем мраморы, картины, золото, птиц райских, сады всякие, всякой всячины... И войдите в него. Ведь, может быть, вам и не захотелось бы никогда из него выйти. Может быть, вы и в самом деле не вышли бы. Всё есть! < От добра добра не ищут. > Но вдруг – безделица! Ваш дворец обнесут забором, а вам скажут: < Всё твое! Наслаждайся! Да только отсюда ни на шаг! > И будьте уверены, что вам в то же мгновение захочется бросить ваш рай и перешагнуть за забор. Мало того! Вся эта роскошь, вся эта нега еще живет ваши страдания. Вам даже обидно станет, именно через эту роскошь... Да, одного только нет: волюшки! волюшки и свободушки! ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 4. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 4.*], p. 250.

A visão de Dostoiévski acerca da necessidade do homem de se sentir livre surgia naquele contexto como oposição às defesas feitas pelo materialista Nikolái Tchernichévski sobre o determinismo social.⁵⁸ Tal discordância marca uma literatura arraigada na defesa do racional em oposição àquela que aponta os limites da racionalidade. Com isso, Dostoiévski não estava negando as conquistas do racionalismo, mas apontando os limites de tomar a razão como capaz de solucionar todas as questões da existência humana. Essa afirmação também encontra em Strákhov um apoiador.

O entendimento de que os eslavófilos se equivocavam quando buscavam no passado a justificativa para uma retomada dos valores tradicionais, bem como de que os ocidentalistas também se equivocavam quando propunham um futuro para a Rússia baseado nos preceitos da modernidade ocidental, certamente exerceria forte atração sobre Dostoiévski. No mesmo texto já citado, Strákhov defende que aqueles que se voltam para o passado ou para o futuro estão cometendo um erro. É preciso que os conflitos sejam resolvidos em seu próprio tempo e lugar, e qualquer transferência da solução para outro momento é apenas um engano.⁵⁹ Apesar de se associarem ao racionalismo, os naturalistas, materialistas e positivistas são, na defesa de Strákhov, os maiores opositores de uma visão racional do mundo.⁶⁰ Isso porque eles centram sua discussão nos conceitos de matéria, natureza, entre outros temas externos ao homem, em vez de se dedicarem a discutir racionalmente a centralidade do homem e as questões de sua existência.

Segundo Frank, Strákhov, ao contrário de Dostoiévski e Grigóriev – que sempre tentavam distanciar os ideais do movimento em defesa do solo dos ideais do eslavofilismo –, estava mais empenhado em minimizar tais divergências, aproximando-se do eslavofilismo ortodoxo, bem como evitando as principais distinções entre ambos.⁶¹ Talvez por isso, Wayne Dowler reconheça em Grigóriev, mais do que em Strákhov, maior influência sobre Dostoiévski, além de considerá-lo mais fiel às questões do movimento.

A relação de Dostoiévski com Grigóriev e Strákhov foi marcada por algumas divergências de opinião, o que fez com que Grigóriev abandonasse as colaborações da revista por certo tempo. A força da influência dos críticos literários sobre Dostoiévski é vista pelos intérpretes como tendo diferentes intensidades. Dowler entendeu que a obra ficcional do romancista deve ser interpretada

⁵⁸ Para Tchernichévski, a vontade é apenas uma impressão subjetiva, assim como bem e mal são definidos em termos utilitaristas. O homem busca no prazer a satisfação de seus interesses egoístas, mas por meio da racionalidade compreende que a utilidade mais permanente está em se identificar com a maioria. O indivíduo esclarecido atinge então o egoísmo racional que, para o autor, é o mais alto desenvolvimento humano. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 64.

⁵⁹ СТРÁХОВ, Николай. О вечных истинах. [STRÁKHOV, Nikolái. *Sobre verdades eternas.*], n.p.

⁶⁰ Ibid., n.p.

⁶¹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 70.

sob o crivo da influência de Grigóriev e Strákhov, sendo o primeiro ainda mais determinante para o caminho trilhado por Dostoiévski. Por outro lado, Frank se limita em afirmar que “Ambos são figuras importantes por privilégio próprio; cada um desempenhou papel expressivo na cultura russa; e cada um exerceu inegável influência sobre Dostoiévski. No entanto, ajudaram mais a enriquecer e reforçar determinados elementos já existentes do modo de ver do romancista do que a estimular um novo ponto de partida”.⁶² Porém, Frank reconhece que o embate entre os defensores do movimento em defesa do solo e seus opositores, os responsáveis pelo processo que gestou o que ficou conhecido como niilismo russo, forneceu o material para a composição artística e ideológica dos romances de Dostoiévski.⁶³

À parte da discussão acerca do quão determinante foi tal influência sobre o pensamento do romancista, portanto, o que se pode afirmar com certeza é que o movimento em defesa do solo foi resultado do encontro das experiências pessoais de Dostoiévski com as ideias desenvolvidas por Grigóriev e Strákhov. Essas ideias permeiam a obra ficcional do romancista, e compreendê-las aqui ajudará no acesso, posteriormente, às concepções de religião e arte presentes no texto dostoiévskiano.

Ademais, cabe observar que não se busca aqui reduzir o pensamento de Dostoiévski às possíveis influências de Grigóriev e Strákhov, até porque o temperamento do romancista não era do tipo que se permite persuadir. Aliás, como observou Frank em sua biografia sobre o autor, foi Dostoiévski que muitas vezes tentou interferir nas publicações dos críticos,⁶⁴ ditando as diretrizes da revista. Toda essa busca por reconstruir o contexto no qual está inserido se dá porque o romancista não fez nenhum esforço para facilitar o acesso ao seu pensamento. Esse foi o intuito do empenho elaborado até aqui na tentativa de uma reconstrução do contexto histórico no qual o romancista estava inserido. Agora cabe relacionar, na trajetória de Dostoiévski, os pontos nos quais suas experiências e percepções encontram as questões de seu tempo, compondo a síntese artística e ideológica do movimento em defesa do solo.

Dostoiévski apresentará sua defesa do retorno ao solo não enquanto algo ancorado no poder autoritário do estado ou na religião ortodoxa enquanto instituição, mas nos valores do homem simples, o único ainda capaz de articular liberdade e fraternidade de alguma forma. Não que isso diminua o preconceito que carregam algumas de suas declarações, é preciso antes de tudo observar. Porém, quando tratamos de seu nacionalismo, podemos notar que, para além de uma limitação conservadora, há um sentimento sincero em relação ao que o camponês tem para

⁶² Ibid., p. 74.

⁶³ Ibid., p. 83.

⁶⁴ Ibid., p. 93-94.

mostrar. Não seria por puro apelo nacionalista, talvez seja possível acreditar, portanto, que o autor recorre ao modo de vida do campesinato, mas porque realmente demonstra crer que entre os servos se conservaria uma alternativa aos problemas modernos. Com isso posto, cumpre despertar atenção, não se busca aqui reconhecer nas posições nacionalistas do autor um mérito; mas sim tentar compreender como, apesar dessas questionáveis concepções, sua crítica pode nos despertar para a corrupção de valores assimilados por seus contemporâneos.

A síntese da crítica da civilização europeia e da defesa da cultura russa está na ideia de que, ao considerar o conhecimento como único digno de especulação, o homem não só repensa, mas também exclui para longe todos os valores culturais de sua tradição. Aquele que não tem acesso ao pensamento científico está considerado inapto às discussões e incapaz de pensar sua própria forma de vida. Em vez de uma libertação das amarras da tradição, como acreditavam os modernos, esse processo de emancipação submeteu o homem ao raciocínio que movia uma engenharia social burguesa. Quando Dostoiévski percorre as ruas de Londres e narra isso em seus cadernos de viagens, ele observa que a industrialização não tirou o homem daquilo que se convencionou chamar de as trevas da tradição, apenas o impediu de ver que era tão explorado quanto fora antes.⁶⁵

A modernidade, se se considerar essa lógica, não mudou a condição do homem, apenas não mais permitiu que ele pudesse ver com clareza a dura desigualdade a que era submetido. O homem russo, tão explorado quanto o trabalhador das indústrias, ainda tinha o mérito, segundo o autor, de carregar a consciência de sua escravidão, enquanto o europeu repousava na falsa proposta de liberdade que lhe foi vendida. É dos homens desse solo, que ainda conservam a consciência sobre seu estado de exploração, em vez de se entregarem às ilusórias benesses da lógica burguesa, que Dostoiévski faz referência e considera como sendo os únicos ainda capazes de articular uma proposta alternativa ao projeto civilizacional europeu, que entendia autodestrutivo. Foram essas convicções, resultado das meditações como romancista e das experiências pessoais no exílio, somadas às ideias que já vinham sendo desenvolvidas por Grigóriev e Strákhov, que compuseram as diretrizes artísticas e ideológicas do movimento em defesa do solo.

Dostoiévski atacou eslavófilos e ocidentalistas com a mesma força e o fez sob a defesa de que o “caráter individual é tão importante no caso quanto a posição social; mas o processo sociopsicológico exerce uma pressão constante e poderosa”,⁶⁶ como sintetizou Frank. Diante dessa concepção, que o coloca frente ao paradoxo da discussão política que opunha eslavófilos

⁶⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão*, p. 118.

⁶⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 103.

e ocidentalistas, o autor se vê obrigado a explicar em que sentido sua posição se apresenta enquanto viável na realidade russa dividida em classes que impunham com rigidez o lugar social de cada homem. Para Dostoiévski, o diálogo entre as classes, algo que parecia inviável, devia se dar pela obrigação daqueles que ocupavam as mais altas posições de fornecer educação ao povo. Com essa defesa, o autor não se viu obrigado a defender a aristocracia intelectual, tal como os materialistas, nem a instigar uma revolta do povo contra seus senhores, tal como os eslavófilos. Essa questão é o que origina sua crítica aos homens supérfluos, um tipo da literatura russa nobre de coração e espírito, mas incapaz de qualquer ação concreta. Essa crítica só ganhará seus contornos finais com a publicação de *Memórias do subsolo*, quando o autor começou a delinear as oposições entre essas duas vertentes políticas para construir os traços de caráter que compõem a personagem do homem do subsolo, uma consciência cindida pela influência das duas ideologias confrontantes.

Foi então que, quando do retorno da Sibéria, o autor reconheceu no movimento em defesa do solo uma articulação teórica que irá de encontro com as ideias que já vinha desenvolvendo enquanto cumpria sua pena. Como já dito, ele ainda será dependente do romantismo sempre que precisar usá-lo como instrumento para se opor ao racionalismo, mas sua escrita não mais será determinada por essa influência. As concepções religiosas, adquiridas no contato com os presos camponeses, ocuparão o espaço deixado pelo vazio das teorias modernas. Antes de partir para a análise da origem das grandes ideias do autor, é preciso que nos detenhamos no processo que foi a gênese da regeneração de suas convicções. A cruel encenação de condenação à morte por fuzilamento, associada às experiências do cárcere, redefinirá o caráter de seus escritos, e é na influência desses acontecimentos pessoais sobre sua trajetória literária que nos concentraremos neste próximo capítulo.

2. Questão religiosa

2.1. Dimensão religiosa de uma experiência determinante

Como já mencionado, Dostoiévski foi condenado à morte por fuzilamento, mas teve sua pena comutada para prisão com trabalhos forçados na Sibéria. A decisão do tzar, porém, não foi informada aos acusados até o derradeiro minuto, e eles experimentaram todo o pavor da cerimônia que antecedia a execução. No dia 22 de dezembro de 1849, os condenados foram levados da prisão, onde aguardavam a sentença, para a Praça Semenóvski, quando só então o romancista se deu conta de que seria executado. Toda a cerimônia foi cumprida. Um padre, inclusive, ofereceu misericórdia aos que se mostrassem arrependidos pela suposta conspiração revolucionária. Dostoiévski beijou a cruz, mas não se arrependeu. Ele chegou a demonstrar não crer que houvesse sentimento religioso entre os acusados naqueles últimos instantes.⁶⁷ Isso ajuda a explicar como Dostoiévski interpretou seu próprio estado de espírito.

A insistência de muitos intérpretes em associar esse momento com uma possível redenção religiosa do romancista não se sustenta, pelo menos com base no acesso que se tem de seus relatos. Mais que uma conversão, a nova compreensão do autor sobre religião será um reencontro com a fé no povo russo. É preciso enfatizar isso para a posterior compreensão do seu entendimento sobre a relação entre religião e arte.

Ainda no dia 22 de dezembro de 1849, logo após passar pela simulação de execução, Dostoiévski escreveu uma carta para se despedir do irmão. Essa carta nos dá um relato de como o romancista interpretou o momento a que fora submetido e, para além disso, também revela – contra todas as expectativas do que se pode supor sobre alguém que tivesse passado por tamanho martírio – esperança diante do futuro na Sibéria.

Sim, é verdade! Aquela cabeça que criou, viveu uma elevada vida de arte, que conheceu e se acostumou com as elevadas necessidades do espírito, aquela cabeça já foi cortada de meus ombros. Restaram a memória e as imagens criadas e ainda não incorporadas por mim. Elas vão me causar úlceras, é verdade! Mas eu ainda tenho meu coração e aquela mesma carne e sangue, que também pode amar, sofrer, desejar e lembrar, e isso, apesar de tudo, é vida!⁶⁸

⁶⁷ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos de provação*, p. 93.

⁶⁸ « Да правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая создала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь! ». Carta para o irmão Mikhaíl Dostoiévski, 22 de dezembro de 1849. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 162.

Associar as perspectivas pessoais do romancista aos seus livros é, certamente, um risco, já que sabemos que ele compôs muitas de suas personagens não para propagar ideias, mas a fim de combater seus opositores ideológicos. Há, porém, uma passagem que não deixa dúvidas sobre a relação do que é descrito com a vida do autor. Em *O idiota*, a personagem do príncipe Míchkin narra os últimos minutos de um homem que seria executado e Dostoiévski nos dá, em um livro de ficção, um relato pessoal que não se tem acesso sequer nos seus textos escritos em primeira pessoa. Em uma conversa entre o príncipe e um criado da família, o protagonista narra sua experiência no estrangeiro e, em dado momento, entra-se na discussão acerca da pena de morte. A importância da narrativa obriga a completa citação:

- Hum!... Os tribunais. Ah, os tribunais, verdade que é sobre os tribunais. E lá, como é, os tribunais são mais justos ou não?
- Não sei. Sobre os nossos ouvi falar de muita coisa boa. Veja, outra vez não há pena de morte em nosso país.
- E lá, executam?
- Sim. Eu vi isso na França. Em Lyon. Schneider me levou consigo para lá.
- Enforcam?
- Não, na França continuam cortando a cabeça.
- Então, eles gritam?
- Qual! É num abrir e fechar de olhos. Colocam o homem na posição, cai uma coisa assim como um facão largo, comandado por uma máquina, ela se chama guilhotina, é pesada, potente... A cabeça pula fora de um jeito que não dá tempo de piscar um olho. Os preparativos são penosos. Quando anunciam a sentença, equipam o mecanismo, amarram o condenado, levam-no ao patíbulo, e aí é o horror. Corre gente para assistir, até mulheres, embora lá não gostem de que as mulheres assistam.
- Não é assunto para elas.
- É claro! É claro! Ver tamanho suplício... O criminoso era um homem inteligente, destemido, forte, já entrado nos anos, Legrot era seu sobrenome. Pois bem, como estou lhe contando, acredite o senhor ou não, quando subiu ao patíbulo começou a chorar, branco como uma folha de papel. Pode uma coisa dessas? Por acaso não é um horror? E quem é que chora de pavor? Eu nem pensava que pudesse chorar de pavor quem não é criança, um homem que nunca havia chorado, um homem de quarenta e cinco anos. O que acontece com a alma nesse instante, a que convulsões ela é levada? É uma profanação da alma e nada mais! Está escrito: “Não matarás”, então porque ele matou vão matá-lo também? Não, isso não pode. Pois bem, já faz um mês que assisti àquilo, mas até agora é como se estivesse diante dos meus olhos. Já sonhei umas cinco vezes. [...].
- Ainda bem que o sofrimento é pouco – observou ele – depois que cortam a cabeça.
- Sabe de uma coisa? – secou o príncipe com ardor. – Essa mesma observação que o senhor fez todo mundo faz, e a máquina, a guilhotina, foi inventada com esse fim. Mas naquela ocasião me ocorreu uma ideia: e se isso for ainda pior? O senhor acha isso engraçado, isso lhe parece um horror, e no entanto sob um certo tipo de imaginação até um pensamento como esse pode vir à cabeça. Reflita, por exemplo, se há tortura; neste caso há sofrimento e ferimentos, suplício físico e, portanto, tudo isso desvia do sofrimento moral, de tal forma que você só se atormenta com os ferimentos, até a hora da morte. E todavia a dor principal, a mais forte, pode não estar nos ferimentos e sim, veja, em você saber, com certeza, que dentro de uma hora, depois dentro de dez minutos, depois dentro de meio minuto, depois agora, neste instante – a alma irá voar do corpo, que você não vai mais ser uma pessoa, e que isso já é certeza; e o principal é essa *certeza*. Eis que você põe a cabeça debaixo da própria lâmina e a ouve deslizar sobre sua cabeça, pois esse quarto de segundo é o mais terrível de tudo. O senhor sabe que isso não é fantasia minha, que muitas pessoas disseram isso? Eu acredito tanto nisso que lhe digo francamente qual é minha opinião. Matar por matar é um castigo desproporcionalmente maior que

o próprio crime. A morte por sentença é desproporcionalmente mais terrível que a morte cometida por bandidos. Aquele que os bandidos matam, que é esfaqueado à noite, em um bosque, ou de um jeito qualquer, ainda espera sem falta que se salvará, até o último instante. Há exemplos de que uma pessoa está com a garganta cortada, mas ainda tem esperança, ou foge, ou pede ajuda. Mas, no caso de que estou falando, essa última esperança, com a qual é dez vezes mais fácil morrer, é abolida *com certeza*; aqui existe a sentença, e no fato de que, com certeza, não se vai fugir com ela, reside todo o terrível suplício, e mais forte do que esse suplício não existe nada no mundo. Traga um soldado, coloque-o diante de um canhão em uma batalha e atire nele, ele ainda vai continuar tendo esperança, mas leia para esse mesmo soldado uma sentença *como certeza*, e ele vai enlouquecer ou começar a chorar. Quem disse que a natureza humana é capaz de suportar isso sem enlouquecer? Para quê esse ultraje hediondo, desnecessário, inútil. Pode ser que exista um homem a quem leram uma sentença, deixaram que sofresse, e depois disseram: “Vai embora, foste perdoado”. Pois bem, esse homem talvez conseguisse contar. Até Cristo falou desse tormento e desse pavor. Não, não se pode fazer isso com o homem.⁶⁹

Apesar da importância e de revelar o posicionamento do romancista acerca da pena de morte, tal passagem ainda se mantém no campo da distante especulação teórica sobre se é justo, ou não, submeter um condenado a tais sentenças. Será em algumas dezenas de páginas adiante, porém, que Dostoiévski abordará o tema nos termos da percepção subjetiva do homem diante do fim iminente. Quando está narrando suas vivências no estrangeiro para os ouvintes ao redor, o príncipe Míchkin conta “uma circunstância muito estranha” que ouviu de um homem, do qual ele não diz sequer o nome, no ano anterior. Nos sentimentos descritos sobre esse condenado fictício, pode-se ouvir Dostoiévski:

Uma vez esse homem foi condenado com outros ao patíbulo e foi lida para ele a sentença de morte por fuzilamento por crime político. Uns vinte minutos depois foi lido também o indulto e designado outro grau de punição; mas, não obstante, no intervalo entre as duas sentenças, vinte minutos ou ao menos quinze, ele passou na indiscutível convicção de que alguns minutos depois ele morreria de repente [...]. Ele se lembrava de tudo com uma nitidez incomum e dizia que nunca iria esquecer nada daqueles instantes. A uns vinte passos da forca, em torno da qual se aglomeravam populares e soldados, haviam sido fincados três postes, uma vez que eram vários os criminosos. Os três primeiros foram levados aos postes, amarrados, vestidos com vestes mortuárias (longos casacões brancos) e fizeram cair-lhes sobre os olhos os barretes brancos para que eles não vissem os fuzis; em seguida puseram diante de cada poste um pelotão de alguns soldados. Meu conhecido era o oitavo da fila, logo, teria de marchar para os postes na terceira fileira. O sacerdote correu a cruz sobre todos eles. Restavam não mais que cinco minutos de vida. Ele dizia que esses cinco minutos lhe pareceram uma eternidade, uma imensa riqueza; parecia-lhe que nesses cinco minutos ele estava vivendo várias vidas, que nesse momento não tinha nada que ficar pensando no último instante, de sorte que ele ainda tomou diferentes deliberações; calculou o tempo para se despedir dos companheiros, e nisso gastou uns dois minutos, depois deixou mais dois minutos para pensar pela última vez em si mesmo, e depois para olhar em volta pela última vez. Ele se lembrava muito bem de que havia tomado precisamente essas três deliberações, e foi justamente assim que calculou. Estava morrendo aos vinte e sete anos, sadio e forte. Quando se despedia dos companheiros,

⁶⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 41-44.

lembrou-se de que havia feito a um deles uma pergunta muito estranha e estava até muito interessado na resposta. Depois que se despediu dos companheiros, restaram aqueles dois minutos que ele havia reservado para *pensar em si*; sabia de antemão em que iria pensar: queria porque queria fazer a ideia mais breve e nítida de como aquilo estava acontecendo: no momento ele comia e vivia, mas dentro de três minutos já seria um *nada*, alguém ou algo – como alguém? Onde? Tudo isso ele pensava resolver nesses dois minutos! Por perto havia uma igreja e sua cúpula dourada brilhava sob o sol claro. Ele se lembrava de que havia olhado com uma terrível persistência para essa cúpula e para os raios que ela irradiava; não conseguiu despregar-se dos raios: parecia-lhe que esses raios eram a sua nova natureza, que dentro de três minutos ele se fundiria a eles de alguma maneira... O desconhecido e a repulsa causada por esse novo, que estava prestes a acontecer, eram terríveis; mas ele dizia que naquele momento não havia nada mais difícil para ele do que um pensamento contínuo: “E se eu não morrer! E se eu fizer a vida retornar – que eternidade! E tudo isso seria meu! E então eu transformaria cada minuto em todo um século, nada perderia, calcularia cada minuto para que nada perdesse gratuitamente!”. Ele dizia que esse pensamento acabou se transformando em tamanha raiva dentro dele que teve vontade de que o fuzilassem o mais rápido possível.⁷⁰

Na interpretação de Joseph Frank, essa passagem é um testemunho da fé questionadora que atormentava Dostoiévski. Isso porque, ao mesmo tempo em que o romancista demonstra uma necessidade de crer que haja dimensão religiosa e de sentido, o pavor que é refletido nas páginas também revela a consciência da impossibilidade. Na síntese do biógrafo:

Esse trecho tem sido muito comentado entre os estudiosos de Dostoiévski; discute-se se o seu autor era ou não um cristão convicto em face da morte. Pode parecer, à primeira vista, que Dostoiévski apenas sentia que iria fundir-se com os raios de sol e torna-se parte da natureza, mas essa interpretação é, no meu entender, demasiado literal e ingênua. Em primeiro lugar, é evidente que Dostoiévski estava obcecado pelo problema do tipo de “nova vida” em que estava prestes a entrar – e isso implica a crença em alguma espécie de imortalidade, a convicção de que, *sob alguma forma*, sua consciência continuaria a existir. Ainda que seu pavor se devesse à possibilidade de que não existisse *nenhuma* “nova vida” além da morte, isso de modo algum significava que se sentisse resignado a uma extinção absoluta. O que ele descreve é uma atitude de incerteza, mais do que de convicção ou resignação.⁷¹

Essa narrativa foi escrita cerca de vinte anos após a cerimônia de execução. Entre 1859 e 1861, portanto mais próximo do acontecimento, um dos que estiveram ao lado de Dostoiévski contou que o romancista se aproximou do ateu Nikolái Spéchnev afirmando que estariam com Cristo, ao que teve como resposta que não restaria mais que um punhado de pó. A veracidade dessa afirmação atribuída ao romancista não pode ser comprovada. Frank demonstra crer porque, em suas palavras, essa declaração traduz a fé atormentada e vacilante de Dostoiévski.⁷² Verdade

⁷⁰ Ibid., p. 83-84.

⁷¹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos de provação*, p. 95.

⁷² Ibid., p. 96.

ou não, o que importa é perceber a continuidade da narrativa feita pelo próprio romancista, ainda que tardiamente, com as convicções que ele entregará no decorrer de seus textos.

Dostoiévski descreveu, anos depois, essa experiência como um terror místico.⁷³ Muito do que foi vivenciado pelo romancista se tornaria material para a sua ficção. Outras grandes obras literárias e filosóficas trataram também da morte, mas os escritos de Dostoiévski revelam mais que uma opinião especulativa sobre o tema; seus escritos são, antes de uma composição estética, a descrição viva do sentimento de alguém que experimentou o pavor dos segundos que antecedem o fuzilamento. Além da expressão dessa vivência em seus textos ficcionais, outra experiência extrema também permitirá que Dostoiévski fale com uma propriedade da qual muitos não poderão compartilhar, e ele não hesitará em se utilizar de sua autoridade para enfatizar a necessidade de mudanças concretas para o povo, em vez de divagações abstratas. É essa segunda experiência que o próximo tópico abordará.

⁷³ Ibid., p. 94.

2.2. Cristianismo do povo russo

No dia 24 de dezembro de 1849, Dostoiévski marcha para a Sibéria. Lá, passará por uma segunda experiência que mudará de forma definitiva seus pensamentos. O Dostoiévski, preso às questões estéticas e às teorias românticas, que marcaram seus primeiros livros, não será o mesmo a partir de então. As novas concepções religiosas, adquiridas no contato com os presos camponeses, ocuparão o vazio das teorias modernas. Analisar esse período, porém, não é tarefa fácil. As restrições impostas aos condenados e as condições precárias da prisão não permitiam que o escritor descrevesse a realidade que vivia. Tem-se também pouco acesso aos documentos da época e, o que é mais, algumas das experiências vividas por Dostoiévski não puderam ser narradas em seus livros por restrição da censura, uma vez que os abusos que ocorriam no exílio siberiano não podiam chegar por completo aos ouvidos da população. O importante, porém, é acentuar que o próprio Dostoiévski reconhece como fato essa mudança imposta pelo período no exílio, ainda que ele se limite em afirmá-la nos termos mais vagos. Em uma carta para o irmão, escrita em 1854 – portanto, após os quatro anos de trabalhos forçados –, ele declara:

Não vou te contar o que aconteceu com minha alma, com minhas crenças, com minha mente e coração nestes quatro anos. É uma longa história. Mas a eterna concentração em mim mesmo, através da qual eu fugi da amarga realidade, rendeu seus frutos. Eu tenho agora muitas necessidades e esperanças sobre as quais eu nunca pensei. Mas tudo isso são mistérios e, por isso, passarei adiante sem me deter [nesse assunto].⁷⁴

Durante todo o período que passou nos trabalhos forçados no campo de Ómsk, o único livro permitido era a *Bíblia*, o qual Dostoiévski confirma ter lido e, inclusive, usado para ensinar russo a um presidiário. Depois que cumpriu a pena de quatro anos no presídio, finalmente, o autor ganhou a liberdade e passou a cumprir, por período indeterminado, a pena de trabalhar como soldado do batalhão do exército, agora na cidade de Semipalátinski. Lá, acabou passando seis anos até que, com a coroação do novo czar Aleksánder II, foi libertado da pena e retornou a São Petersburgo. Durante esse período como soldado, sabe-se que o escritor solicitou ao irmão, por via não oficial a fim de evitar a censura, os livros *Crítica da razão pura*, de Kant, e *História da filosofia*, de Hegel.⁷⁵ Se os recebeu, não se sabe ao certo, mas László Földényi sugere que,

⁷⁴ « Что сделалось с моей душой, с моими верованиями, с моим умом и сердцем в эти четыре года - не скажу тебе. Долго рассказывать. Но вечное сосредоточение в самом себе, куда я убежал от горькой действительности, принесло свои плоды. У меня теперь много потребностей и надежд таких, об которых я и не думал. Но это всё загадки, и потому мимо ». Carta para o irmão Mikhaíl Dostoiévski, 30 de janeiro - 22 de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 170.

⁷⁵ SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: a ficção como pensamento*, p. 242.

considerando as concepções adotadas por Dostoiévski desde então, é possível supor que o autor pudesse ter lido as *Lições sobre a filosofia da história universal*.⁷⁶

Dostoiévski foi um forte e incansável oponente da influência europeia sobre a cultura russa. Os traços dessa crítica já se faziam notar quando da publicação de suas primeiras obras, mas adquiriam seus contornos finais após as experiências no cárcere, atingindo sua expressão mais acabada nos grandes romances filosóficos. Nas palavras de Földényi, Dostoiévski deu sua contribuição definitiva à evolução das ideias com a antecipação do fracasso das propostas da modernidade. Essa crítica aos aspectos moralmente mais questionáveis do mundo moderno partem de uma necessária oposição em relação às ideias hegelianas e ao espírito europeu da época.⁷⁷ Portanto, mesmo que não se tenha certeza de que Dostoiévski tenha tido acesso aos textos de Hegel, sabe-se que teve às ideias de autores que eram filhos dessa teoria, o que significa afirmar a experimentação, por parte do romancista, das contradições daquela filosofia. Aliás, como toda a cultura ocidental constataria mais tarde.

O século XX experimentou a falência das propostas modernas, como previra Dostoiévski. O humanismo, que se empenhou na tarefa reconciliadora de resolver os conflitos sociais e espirituais do homem, mostrou seu esgotamento. A sentença racionalista de Hegel sobre a história universal, que buscava justificar o mundo organizado e feliz dos escolhidos, talvez tenha sido aquilo que fez o romancista conceber sua crítica aos alicerces da cultura europeia e defender a experiência do sofrimento como único meio de se alcançar a felicidade. Dostoiévski viu que nenhuma época havia recusado o sofrimento como a cultura iniciada pelo Iluminismo fizera na Europa. O escritor mostrará que o sofrimento jamais poderia ser suprimido e que a ilustração apenas o negou, mas essa própria ilustração era, em última análise, fundamentada no sofrimento silenciado daqueles que haviam sido excluídos da história. É a partir disso que se pode pensar o lugar do sofrimento na obra dostoiévskiana. É possível presumir que o romancista tenha escrito a favor dos oprimidos após ler Hegel e, para tal oposição ao racionalismo, muito contribui sua formação romântica.

Foi através do romantismo que o autor viu as fraquezas e o sofrimento do povo e, o que é mais, foi também o romantismo que permitiu que ele acessasse as seculares dúvidas religiosas. Essa foi uma influência que, apesar das transformações, acompanhou Dostoiévski durante toda a sua trajetória.⁷⁸ É verdade que seus escritos representam uma perversa crítica ao racionalismo e ao romantismo. Porém, por mais enfática e cruel que seja a crítica do escritor ao romantismo,

⁷⁶ FÖLDÉNYI, László. *Dostoyevski lee a Hegel em Sibéria y rompe a llorar*, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁸ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 146.

a defesa humanista da responsabilidade moral e social tem para ele um valor positivo, ainda que se manifeste de forma egoísta. A autonomia interior da personalidade incentivada pelo humanismo ainda é melhor que a dissolução do indivíduo promovida pelas distrações racionalistas.⁷⁹

Após a experiência do cárcere na Sibéria, Dostoiévski abandonou algumas das convicções que determinavam sua obra inicial, e seu texto passou então a refletir sobre o lugar do sagrado na modernidade. A partir desse período, é possível compreender em que sentido a aproximação do autor ao cristianismo do povo russo representou um marco na ruptura em relação às teorias europeias que, até então, haviam influenciado seus escritos. Para se opor às ideologias defendidas por ocidentalistas e eslavófilos, o romancista recorreu ao modo de vida da comunidade camponesa por considerá-la o único espaço ainda capaz de articular uma alternativa ao projeto civilizacional europeu que se impunha sobre a sociedade russa.

A crise de valores sob a qual a sociedade russa estava submersa fez com que o romancista recorresse à autoridade de sua experiência. Ele não hesitou em afirmar que suas convicções não derivavam de alguma teoria abstrata, mas de seu contato forçado com a verdadeira natureza do povo.⁸⁰ Para compreender o que significa nacionalidade russa, ele diz a um de seus opositores que é preciso que as circunstâncias o tenham obrigado a viver com o povo, partilhando de suas ideias e interesses, de forma direta e prática, não a partir de uma posição de superioridade. Só assim, nas palavras do escritor, é que se pode compreender o caráter do camponês.⁸¹ Dostoiévski, por fim, afirma que o contato com a realidade do camponês é o único modo de se ter uma autêntica fé na cultura russa. Diante dessas colocações, seria possível, aos intérpretes e leitores, pensar a questão acerca do posicionamento político do autor. Aqui, como já colocado, pode-se interpretar que ele apresenta sua defesa do solo não enquanto algo ancorado no poder autoritário do estado ou na religião ortodoxa enquanto instituição, mas nos valores do homem simples, o único ainda capaz de articular liberdade e fraternidade de alguma forma.

A religião do camponês russo, mais que apenas citada amplamente em seus escritos, é parte integrante da própria composição artística e política do autor. Para o romancista, no solo da nação russa, ainda se conservavam os valores cristãos que impediam uma maior submissão do povo às lógicas da civilização burguesa. Essa percepção da destituição do sagrado promovida pela modernidade, junto da certeza de que a consequência final desse processo seria o niilismo, foram determinantes para que a obra de Dostoiévski entrasse no ocidente europeu como uma crítica perversa que lançava nova luz aos movimentos intelectuais que dominavam o contexto de então.

⁷⁹ FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*, p. 197-198.

⁸⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 152.

⁸¹ *Ibid.*, p. 153.

Toda essa reconfiguração de seu pensamento foi resultado da experiência no cárcere. Quando retornar do exílio, o escritor encontrará no movimento em defesa do solo muitos dos conceitos que corroborarão com o que já vinha desenvolvendo para seus futuros romances. É, portanto, do encontro entre o que a vivência havia ensinado e a concretização teórica que Grigóriev e Strákhov haviam desenvolvido que surge, então, o material que será a fonte para os grandes romances filosóficos. É a síntese produzida por esse encontro que é preciso analisar.

O recém-coroadado czar Aleksánder II implementou, em 1859, uma série de reformas, entre as quais constava a libertação dos presos políticos. Dostoiévski foi libertado e, ao voltar a São Petersburgo, encontrou uma Rússia que experimentava algumas das mudanças sociais aguardadas há anos pelo povo, que culminaram na libertação dos servos escravizados, em 1861. Foi nesse cenário que o escritor retomou a carreira literária e é, portanto, preciso considerar a realidade social e política desse contexto para, associada às experiências pessoais do autor, compreender os rumos que sua obra tomará.

Foi, então, após essa experiência que mudou sua forma de compreender a realidade, que Dostoiévski voltou do exílio como um dos maiores opositores da ideologia revolucionária russa. “É essa oposição que – transposta ao nível metafísico na exploração dos fundamentos morais últimos da cultura moderna – fornece a inspiração de suas obras maiores”.⁸² A regeneração das convicções de Dostoiévski deve ser interpretada como um processo árduo, que começou com o contato com a realidade do camponês no cárcere e terminou com a necessidade de localizar sua posição enquanto literato na conturbada vida sociopolítica da Rússia do século XIX.

O contexto social de 1840, ainda definido pela influência do idealismo alemão, deu lugar em 1860 às discussões que permeavam a literatura francesa, quando então Dostoiévski retomou sua carreira como romancista e voltou a frequentar os círculos intelectuais de São Petersburgo. Segundo os defensores dessa vertente interpretativa, que dominava o debate de ideias da época, as questões políticas e sociais deveriam se sobrepor aos interesses puramente artísticos. Ao artista cabia, se se considerar tal pressuposto, investigar a sociedade e denunciar os seus tropeços. Diante desse novo discurso, Dostoiévski se manteve sempre fiel às questões políticas e sociais, mas também se apropriou de tais questões para os propósitos de seus interesses artísticos, uma vez que não dissociava o valor da arte e as necessidades da realidade social vigente.

A discussão estava então centrada na oposição entre eslavófilos e ocidentalistas, mas Frank afirma que Dostoiévski articulava seus novos escritos no cerne desse debate e de forma

⁸² FRANK, Joseph. *La conversion siberienne de Dostoïevski*, p. 125.

a evitar tender para um dos lados do discurso.⁸³ É com esse intuito, afirma Jacques Catteau, que o autor insere sua defesa de que a proposta moderna de organização social se mostrava frágil e que apenas os valores do cristianismo poderiam reerguer aquela sociedade decadente.⁸⁴ Numa imparcial defesa dos valores russos, o escritor se ancora nos conceitos do movimento em defesa do solo para tratar daquela que ele acreditava ser a única cultura ainda capaz de reestabelecer os valores que estavam sendo perdidos.

Foi esse conturbado cenário político que o romancista encontrou, e foi com sua inserção no movimento em defesa do solo que ele conseguiu rearticular seu lugar no círculo literário de São Petersburgo. É sob a influência desse momento que o escritor dará os contornos às ideias que vinham sendo desenvolvidas desde a experiência do exílio. Diante da realidade da época, o romancista tecerá sua defesa do cristianismo do povo russo enquanto único meio capaz de se opor ao processo destituição do sagrado promovido pela modernidade.

⁸³ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 70.

⁸⁴ CATTEAU, Jacques. *Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie*, p. 194.

2.3. Religião em Dostoiévski

Em seus romances, Dostoiévski coloca ideias opostas em um campo de batalha de forma a não permitir que sua ficção seja associada às suas concepções pessoais, sem que se dê um passo muito arriscado na tentativa de fazer qualquer associação precipitada. Em suas cartas e textos jornalísticos, ele tampouco revela as pretensões pessoais que guiavam sua obra. Muitos intérpretes, especialmente aqueles que esbarraram na questão religiosa, buscaram revelar as concepções do romancista – inclusive, fazendo associações diretas dos romances dostoiévskianos com os textos bíblicos e atribuindo tais conclusões às crenças pessoais do escritor –, mas não é difícil encontrar precipitações e equívocos nessa linha de abordagem. Dostoiévski não nos dá uma conclusão acabada sobre o que ele entendia pelo conceito geral de religião e, menos ainda, sobre o lugar do religioso em sua obra. Em alguns momentos, ele revela algo através de sua crítica ao dogmatismo da Igreja Ortodoxa ou através do seu elogio ao cristianismo do povo russo, mas não se pode limitar a interpretação de sua ficção a tais declarações momentâneas e, por vezes, contraditórias.

Para aqueles interessados em acessar as concepções de religião e arte que permeiam os textos do romancista, sem incorrer em precipitações, é preciso um esforço maior e, inclusive, é preciso admitir que muitas questões acerca da relação entre esses dois âmbitos da obra de Dostoiévski ainda carecem de resposta. Para que isso não sirva como um desestímulo para tal empreitada, é possível buscar acessar os conceitos de religião e arte postos em pauta no contexto em que Dostoiévski está inserido a fim de, posteriormente, ver com que tipo de visão de mundo ele estava lidando. Isso não implica afirmar que tais conceitos possam ser associados às crenças pessoais do romancista de forma imediata – e nem mesmo tardia ou, pelo menos, não é o que se tentará fazer aqui –, mas será possível pontuar os momentos em que a religião aparece em sua ficção, bem como compreender com que tipo de interpretação do religioso Dostoiévski estava lidando durante seu processo de criação.

Ao rejeitar os elementos de uma arte que reconhece o anseio humano pelo transcendental, o romance moderno se limitou a tratar do comportamento humano através da percepção racional de um contexto social. Sobre esse cenário no qual a religião, junto de tudo aquilo que escapa do domínio da razão, são tidos como desnecessários para o relato dos temas humanos, George Steiner observou que ser religioso é que se apresentava enquanto um ato revolucionário.⁸⁵ A

⁸⁵ STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski*, p. 21.

sensibilidade de Dostoiévski às questões religiosas forneceu o material para que ele se libertasse das amarras de um realismo empobrecido e elaborasse sua proposta literária.

Os escritores russos buscavam nesse confronto de ideias, de uma sociedade que estava sendo reorganizada segundo suas próprias raízes culturais e influências europeias, o meio a partir do qual pudessem responder às demandas sociais da população. Foi isso que levou o romancista a afirmar que os russos têm duas terras maternas – Rússia e Europa – e isso mesmo entre aqueles que se chamavam de eslavófilos.⁸⁶ O sentido da afirmação está no fato de que a cultura russa não tinha passado pelo desenvolvimento intelectual próprio da história europeia e grande parte da aristocracia ainda se mantinha na barbárie feudal. Portanto, o segmento da sociedade que estivesse disposto a tratar dos temas levantados pelo mundo moderno não tinha outra alternativa, senão recorrer às influências deixadas pelos escritores europeus.

Entre Rússia e Europa, porém, reinava uma incompatibilidade de ideias e práticas que a assimilação de outra cultura por parte dos russos foi responsável por escancarar. Dostoiévski surge aí enquanto um crítico intérprete desse processo e seus escritos representam uma síntese dessa cisão na vida do homem. A Rússia não passou pela etapa intermediária que caracterizou e adaptou a sociedade ao processo de uma mudança do sistema feudal para a industrialização, tal como ocorreu no ocidente europeu. O salto histórico dado na terra de Dostoiévski exigiu uma abrupta acomodação às ideias novas, fortemente questionadas por vários segmentos sociais. Certo dos efeitos nocivos dessa assimilação, o autor escreveu com ironia:

Sim, agora nos consolamos de vez, consolamo-nos com nós mesmos. Vá lá que ao redor de nós, mesmo agora, nem tudo esteja tão bonito; em compensação, nós mesmos somos tão belos, tão civilizados, tão europeus que o povo tem até náuseas de nos olhar. Atualmente, o povo já nos considera de todo estrangeiros e não compreende uma palavra, um livro, um pensamento nosso, e isto, digam o que quiserem, é o progresso.⁸⁷

Os acontecimentos que marcaram os séculos XVIII e XIX impuseram, como consequência inevitável, uma mudança decisiva na ficção.⁸⁸ Quando a liberdade revolucionária deu lugar à ordem instaurada pela burguesia industrial e perdeu sua força de influência sobre a literatura, o realismo se apresentou enquanto uma tentativa de descrição da vida cotidiana atrás da qual o capitalismo escondia sua brutalidade.

Os intelectuais russos desse contexto tendiam ora para o conservadorismo, ora para a abertura às influências das teorias europeias. Isaiah Berlin classificou tal processo como reação

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão*, p. 95.

⁸⁸ STEINER, George. *Op. Cit.*, p. 17-18.

autêntica ao espírito da época, que dava respostas absolutas – fossem religiosas ou científicas – às questões humanas. Os russos teriam sido os responsáveis então por antecipar as respostas radicais como parte necessária do enfrentamento das propostas de um materialismo científico. Essa defesa de Berlin é o oposto do que vinha sendo feito pelos intérpretes da cultura russa, que se dispunham a afirmar que os intelectuais daquele século eram radicais sem razão para sê-lo.

Foram necessárias respostas radicais às pretensões religiosas ou seculares ao absoluto. Dostoiévski, enquanto também herdeiro dessa necessidade de se opor aos absolutismos, ancorou sua obra naquela que foi muitas vezes considerada uma defesa utópica do povo russo contra as proposições modernas. Se se considerar Berlin, passar por essa crítica que se funda em uma defesa utópica é parte do processo de oposição às teorias modernas e, no caso do romancista, oposição às estruturas totalitárias levantadas sobre os alicerces hegelianos. Berlin, com essa defesa, faz uma crítica aos intérpretes que colocam autores como Tolstói e Dostoiévski enquanto opositores da inteligência radical. Mais que opositores, os romancistas, cada um a seu modo, seriam parte dessa urgente necessidade de repensar os valores e as tendências totalitárias sobre os quais a sociedade estava sendo alicerçada.

Para Steiner, um dos intérpretes que denunciaram como excessivas as atitudes dos radicais, os intelectuais russos estabeleceram uma dicotomia na sociedade que só poderia culminar no pensamento religioso enquanto forma de denúncia. A forte tendência russa aos extremos, vista por Berlin como etapa necessária, foi o que resultou no uso da religião como elemento conciliador. Em outras palavras, o que Berlin interpreta como necessidade de uma época é, por outro lado, visto por Steiner como um radicalismo que implicou o retorno do religioso. Foi ao se utilizar do vocabulário religioso que Dostoiévski pôde concluir *Crime e castigo* com a sentença de que não existe mais dialética. A arte do romancista partia da necessidade de pensar a religião no sentido de que ela brotou de uma atmosfera impregnada pela experiência religiosa e pela crença de que a sociedade russa se apresentaria enquanto alternativa diante do apocalipse iminente.⁸⁹ É nesse sentido que surge na obra dostoiévskiana uma valorização da religião do povo como única forma de oposição aos fundamentos da modernidade.

Aqui se justifica o modo como a religião é interpretada enquanto importante elemento para compreensão do pensamento de Dostoiévski. Pensar a religião era uma necessidade da época e pensar a religião nos termos do povo russo era, especificamente, uma necessidade que decorreu da experiência pessoal do autor. Depreende-se daí a tentativa, que consideramos no

⁸⁹ Ibid., p. 31.

presente trabalho, de levar em conta o contexto histórico em associação às experiências pessoais do autor para uma interpretação da proposta artística de Dostoiévski.

Georg Lukács concluiu seu ensaio, *A teoria do romance*, defendendo que Dostoiévski se distanciou completamente do romantismo europeu do século XIX.⁹⁰ O surgimento de uma nova forma de romance, na qual o intérprete reconheceu a tentativa de Tolstói de estabelecer um tipo de epopeia moderna, estabeleceu uma resistência ao materialismo e ao racionalismo.⁹¹ Dostoiévski adotou essa postura romântica nos primeiros anos de sua formação e permaneceu, de certo modo, sob essa influência sempre que precisou argumentar contra o racionalismo. A primeira fase do pensamento do autor se aproxima muito do romantismo de Tolstói com seu retorno às dimensões transcendentais da existência. Em síntese, Dostoiévski esteve atrelado ao romantismo no início de sua carreira e sempre que precisou se opor ao racionalismo, mas, como interpreta o sagrado de forma diferente, distancia-se de Tolstói. A questão religiosa na obra de Dostoiévski surge em sua dimensão trágica, enquanto, por outro lado, Tolstói encontra na religião um elemento conciliador entre o homem e a natureza. Lukács, ainda que não se detenha na análise de Dostoiévski, ajuda-nos a compreender a inovação do romancista. Tolstói fundamenta a essência de sua obra na natureza, enquanto Dostoiévski fundamenta na cultura. Ambos, porém, estão se opondo aos autores que, como Iván Turguêniev e Nikolái Tchernichévski, ancoram suas ideias na concepção de civilização.

Dostoiévski foi excluído por grande parte dos revolucionários russos, pois seus escritos representavam uma crítica do projeto revolucionário que regia o pensamento de então. Em uma época na qual imperava a crítica de toda e qualquer dimensão mística e metafísica, segundo Steiner, ser religioso é que havia se tornado um ato revolucionário. Ainda segundo o intérprete, o romance russo do século XIX tinha uma dimensão trágica que não estava presente no realismo europeu. A mente russa era assombrada pela questão de Deus e isso foi determinante na literatura.

Assumindo tal pressuposto, se se considerar que os temas religiosos tiveram influência no desenvolvimento da concepção artística de Dostoiévski, então é preciso reconhecer que, mais

⁹⁰ “Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo”. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, p. 160.

⁹¹ A epopeia surge em um contexto sem dúvidas e, portanto, sem necessidade de respostas. O mundo atual, porém, não se contenta com as explicações mitológicas porque sua complexa estrutura exige respostas mais abrangentes às questões humanas. A tragédia conseguiu se manter diante dessa realidade, enquanto a epopeia deu lugar ao romance. Lukács aponta quatro momentos no advento desse romance: 1. Idealismo abstrato; 2. Romantismo da desilusão; 3. Romance de educação; 4. Epopeia moderna. O quarto e último tipo destacado pelo autor é o que nos interessa aqui. Tolstói é citado como representante desse movimento porque sua literatura buscou superar as formas sociais da vida, retomando a transcendência e afastando-se da forma romanesca. Sobre o quarto momento do romance: Cf. LUKÁCS, Georg. *Op. Cit.*, p. 150-161.

que identificar alguns pontos em que a religião aparece de forma evidente, justifica-se então a razão de se investigar qual compreensão de religião está por trás desse processo de composição criativa do autor. Dostoiévski se utiliza amplamente de um vocabulário religioso em sua obra, porém ainda muito se especula sobre a compreensão de religião que o autor acessa para extrair suas referências.

Pois bem, se o autor se utiliza de um vocabulário religioso, isso demonstra que há uma ideia de religião a partir da qual ele fala. Não se trata aqui de reconhecer, ou não, se o autor é religioso, mas, acima de tudo, trata-se de buscar compreender qual a ideia de religião que ele se utiliza. Isto é, qual é o conceito de religião que se esconde por trás de um texto permeado pelo vocabulário religioso? Talvez seja possível nos dispormos a interpretar que a dimensão de religiosidade que compõe o modo de vida do camponês russo, mais que apenas amplamente citada em seus escritos, seja parte integrante da própria composição artística do autor. Isso implica admitir que sua arte depende desse âmbito religioso do pensamento.

3. Questão artística

3.1. Caracterização da vida camponesa na literatura

No século XIX, os dois extremos do pensamento – ocidentalismo e eslavofilismo – eram apresentados ao público leitor através de duas revistas que determinavam o ritmo da discussão sobre as questões artísticas e políticas da Rússia. O periódico *Anais da pátria* foi publicado entre 1848 e 1884, período suficiente para passar pelas mãos de editores das mais variadas posições políticas. Na década de 1860, que é o momento de interesse aqui, as diretrizes da revista foram determinadas por certa orientação eslavófila, que defendia o valor da arte pela arte e, com isso, afirmava que as aspirações artísticas não deveriam ser subordinadas a qualquer outro interesse político ou social.

Entre os seus principais representantes, nessa época, estava Stepán Dudíchkin, crítico literário e publicista, que assumiu as publicações depois que a revista rompeu com as concepções de arte adotadas por Vissarión Belínski. Após um período de colaborações, nas quais tratava das dimensões sociais da literatura, Belínski deixou a revista. O periódico foi então afastado desse posicionamento, pois os novos editores passaram a afirmar que o crítico tinha uma visão superficial do conceito de arte. As novas diretrizes adotadas serão determinantes na instauração da dicotomia que Dostoiévski enfrentará ao retomar sua carreira literária em São Petersburgo.

Outro periódico que participava desse debate de ideias era *O contemporâneo*. Publicada entre 1836 e 1866, a revista foi resultado de uma iniciativa de Nikolái Nekrássov, escritor e crítico literário, que convidou alguns dos colaboradores dos *Anais da pátria* para esse novo projeto. Além de Nekrássov, um dos principais representantes do movimento ocidentalista, também estavam na linha de frente das publicações Nikolái Tchernichévski, já conhecido escritor, crítico literário e inspirador do movimento revolucionário russo, e Nikolái Dobroliúbov, poeta, jornalista e crítico literário, um dos responsáveis pela concepção de arte defendida pelos ocidentalistas.

São esses os periódicos que ditavam o ritmo das discussões políticas e sociais da Rússia do século XIX, bem como serviam de guia para os escritores da época. Portanto, aquilo que era divulgado em suas páginas, mais do que conceptualizações estéticas, era o caminho através do qual as teorias filosóficas europeias entravam na sociedade russa tendo a literatura como o seu principal veículo de divulgação.

Para entender a convergência entre os âmbitos literário e político, justifica-se trazer a análise de um conto que serve como exemplo de como se dava a caracterização das questões sociais na literatura do contexto de então. O conto referido passa, desde sua publicação, pela interpretação de três diferentes perspectivas de análise da crítica russa que serão aqui apresentadas, e percorrê-las nesse caminho é importante para uma melhor compreensão da concepção de arte de Dostoiévski.

Essa empreitada, é preciso antes de tudo observar, não é uma iniciativa do presente trabalho. Foi o próprio romancista quem viu nas análises derivadas do conto uma síntese precisa das divergências literárias de seu tempo, utilizando-se desse exemplo para inserir sua interpretação do conceito de arte nesse já consolidado campo de batalha. Aqui, apenas se busca acompanhar o romancista em sua trajetória para melhor compreendê-lo.

Em 1861, Dobroliúbov escreveu um texto para a revista *O contemporâneo*, no qual faz a análise de um conto publicado pela autora María Vilínskaia, sob o pseudônimo de Markó Vovtchók.⁹² Na narrativa, dois órfãos – Mácha e Fédia – são criados pela tia, que era serva e, portanto, as crianças teriam o mesmo destino. Fédia é um garoto como outro qualquer e aceita seu destino sem maiores indagações, enquanto Mácha mostra independência de caráter e questiona o porquê de as coisas serem como são. A menina, então com sete anos, em dado momento da narrativa, foi repreendida pela dona da propriedade onde sua tia servia e fugiu. Quando foi encontrada, ouviu que deveria obedecer às ordens da senhora proprietária, por mais severas que fossem. Após esse episódio, tem-se o seguinte diálogo entre Mácha e sua tia:

- Mas se não obedecer? – Perguntou Mácha.
- Então será uma desgraça, querida. – Eu disse. – A menos que aceite levar punição? [...]
- Pode-se fugir – diz Mácha – correr para longe... os camponeses Trostiánski fugiram nesse verão.
- Sim, e os capturaram, Mácha... e alguns morreram no caminho.
- Pois aqueles que foram capturados foram presos e torturados, diz Fédia.
- Eles suportaram vergonha e sofrimento, criança! – Eu disse, mas Mácha insistiu:
- Por que tudo está para a senhora proprietária?
- Ela é a senhora proprietária – explicamos – ele recebeu direitos, ela tem dinheiro, é assim que é.
- Eis o que é! – disse a menina. – Mas quem está por nós? [...]
- Nós somos por nós mesmos e Deus é por nós! – Eu respondi para ela.

⁹² María Vilínskaia, que escreveu sob o pseudônimo de Markó Vovtchók, foi uma autora de origem russa, mas também se dedicou aos temas da cultura ucraniana. No conto, ela buscou representar o sentimento do camponês diante da questão da servidão, e Dobroliúbov se utiliza dessa narrativa para tratar dos conflitos do contexto histórico russo. Seus contos foram traduzidos do ucraniano para o russo por Iván Turguêniev, em um esforço para divulgar a autora cujas ideias ele defendia.

Desde então, Mácha só falou sobre a senhora proprietária. “E quem nos deu a ela? E como? E por quê? E quando? A senhora proprietária está sozinha, ela diz, mas nós camponeses somos muitos!”⁹³

Ao ser questionada sobre seu comportamento, sob a afirmação de que ela deveria viver como as pessoas vivem – isto é, obedecer como os camponeses obedecem –, Mácha respondeu que não poderia viver assim e que, se fosse o caso, então que a matassem, pois não queria seguir esse mesmo caminho. À medida que crescia, Mácha seguiu amadurecendo seus questionamentos, e concluiu por si mesma, apesar das tentativas de convencê-la do contrário – ênfase nessa passagem sobre a consciência da personagem para a posterior análise do conto –, que aquela realidade não era justa. Sua tia insistia para que ela trabalhasse e obedecesse às ordens da senhora proprietária, pois seu comportamento poderia prejudicar todos os camponeses. Esse comportamento de Mácha é descrito como heroísmo inconsciente e insano. Essa interpretação é importante para a compreensão da discussão acerca de como os camponeses eram – isto é, quando eram – representados na literatura.

Quando foi mandada ao trabalho para cuidar do jardim, Mácha, em vez de cortar as flores, em um ato de revolta, cortou seu próprio punho. Ao tentarem convencê-la de que a vida não era apenas sofrimento, pois também existia alegria, Mácha respondeu: “Existe, mas não sobre nossa honra”.⁹⁴ Sem entrar no mérito da discussão acerca da viabilidade da seguinte passagem, cabe concluir que o ato de revolta fez com que a senhora proprietária permitisse que os camponeses comprassem sua liberdade. As passagens que seguem após esse acontecimento são carregadas de ênfase sobre a mudança de comportamento da personagem. Se antes, ela se recusara a trabalhar sob o risco de punição; agora, em busca de sua liberdade, ela trabalha dia e noite sem interrupções. Por fim, o conto termina com as personagens livres e satisfeitas com a conquista, na tentativa de mostrar ao leitor a capacidade que os servos camponeses tinham de compreender sua própria realidade, e também como sua libertação seria benéfica não só para os próprios, mas para toda sociedade.

⁹³ « – А если не послушаешься? – промолвила Маша.

– Тогда горя не оберешься, голубчик! – говорю. – Любо разве кару-то принимать? [...]

– Убежать можно, – говорит Маша, – убежать далеко... Вот тростяньские летось бежали...

– Ну и поймали их, Маша... а которые на дороге померли!

– А пойманных-то в острог посадили, распинали всячески, – говорит Федя.

– Натерпелись они и стыда и горя, дитятко! – Я говорю, а Маша все свое:

– Да чего все за барыню так стоят?

– Она барыня, – толкуем ей, – ей права даны, у ней казна есть... так уж ведется.

– Вот что! – сказала девочка. – А за нас-то кто ж стоит? [...]

– Сами мы за себя да бог за нас! – отвечаю ей.

С той поры только и речи у Маши, что про барыню. < И кто ей отдал нас? и как? и зачем? и когда? Барыня одна, говорит, а нас-то сколько! >». ВОВЧОК, Марко. Маша. [VOVČHÓK, Markó. *Mácha*.], n.p.

⁹⁴ « Есть, да не про нашу честь ». Ibid., n.p.

Esse é um dos contos que Dobroliúbov se utiliza para tratar da questão social russa e, como desdobramento, para defender a utilidade da arte em representar tal realidade diante do público leitor e fazê-lo perceber as injustiças do regime de servidão vigente. A descrição do conto foi importante para a compreensão da concepção de arte utilitarista que se colocava no contexto de então.

O conto de Markó Vovtchók foi recebido, como era de se esperar, sob diferentes perspectivas pelos críticos literários, de acordo com a concepção de arte que seguiam. Os partidários da arte pela arte, que defendiam o propósito artístico acima de qualquer interesse ideológico, afirmaram que o conto representava imagens repugnantes – uma vez que não viam mérito na pura tentativa de representação da realidade – e concluíram que sua autora não tinha qualquer talento. Por outro lado, os defensores da concepção utilitarista de arte, entre eles Dobroliúbov, interpretaram o conto como exemplo do que o artista deveria representar diante de sua função social. Isto é, transmitir a verdade ao público leitor para fazê-lo tomar consciência da realidade na qual estava inserido. Esse seria o primeiro passo para causar uma mudança de pensamento na sociedade.

Dobroliúbov afirma que textos como esse revelam para o público a gravidade dos abusos cometidos pelos proprietários de terras sobre os camponeses. A conclusão do crítico é a de que o conto serve aos propósitos da concepção utilitarista de arte. Em outras palavras, ele conclui que, se os partidários da teoria da arte pela arte veem talento na literatura de exposição – isto é, na literatura que tem como propósito social expor os conflitos de seu contexto –, então estariam abdicando de sua própria concepção para aceitar a visão utilitarista. Se admitem que há valor nessas obras, então eles têm de reconhecer que Dobroliúbov e seus aliados utilitaristas estão certos; se persistem na afirmação de que não há valor nessas obras, então estão condenados a negar o talento de qualquer escritor que se disponha a fazer literatura de exposição. Esse paradoxo fez com que Dobroliúbov afirmasse que, por causa desse empasse na argumentação, os partidários da arte pela arte rejeitavam de antemão toda a literatura de exposição.⁹⁵

Dostoiévski irá discordar dessa conclusão. Para o romancista, talvez seja possível afirmar que, em algum grau, os partidários da arte pela arte cometam algumas injustiças no julgamento do valor artístico daquelas obras, mas afirmar que eles ancoram suas análises na pura oposição ao utilitarismo já era uma conclusão precipitada por parte de Dobroliúbov. Mas a interpretação de Dostoiévski diante desse embate será abordada mais adiante.

Ao retomar os argumentos de Dobroliúbov, começa-se a discutir as questões sociais que estão implicadas no conto, pois é isso que interessa aos utilitaristas. Afinal, nas palavras do crítico,

⁹⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 63.

as análises feitas pelos partidários da arte pela arte são divertimentos artísticos inofensivos que ninguém levava a sério.⁹⁶ O que interessa para o crítico é discutir a caracterização do camponês na literatura e sua postura diante da servidão. Em 1861, Aleksánder II decretará o fim do sistema de servidão. Portanto, quando Dobroliúbov publicou sua análise, em 1860, toda a sociedade estava tomada por um clima de expectativa pela libertação dos servos. Sob a influência desse cenário, o crítico reconhece que, uma vez que aquele regime brutal havia perdurado por séculos, ainda que fosse superado em algum momento, deixaria seus vestígios. O princípio que legalizava a servidão sob comando do tzarismo estava sendo rejeitado, e caberia então às obras literárias o papel de expor os fundamentos egoístas desse comportamento para erradicar as ideias que ajudara a produzir no passado. É por isso que o crítico vê no conto de Markó Vovtchók um exemplo da função da arte, pois a autora apresenta o sentimento do camponês ao público que desconhecia tal realidade.

Para Dobroliúbov, a autora acerta ao não se dar ao trabalho de classificar como abusivo o comportamento dos proprietários. Não há razão para tal afirmação, como se o leitor precisasse ser avisado de que o regime é abusivo, uma vez que o ato por si só é mau. Segundo o crítico, isso deveria ser um pressuposto, não algo a ser discutido. Ele também elogia a capacidade da autora de transmitir o caráter do camponês e conclui que, no conto, “todos que tiveram ao menos algum negócio com o povo russo reconhecem traços familiares”.⁹⁷ Dostoiévski enfatizará essa passagem quando tratar da representação do camponês na literatura.

Em síntese, o que cabe extrair da análise sobre o conto é que, segundo a interpretação do crítico, Markó Vovtchók trouxe luz para o embate entre os modernizadores e os adeptos do regime de servidão. Para Dobroliúbov, aqueles que ainda acreditavam na inviolabilidade do sistema, quando defrontados com o conto, assustam-se com a descrição da consciência que uma menina camponesa podia ter sobre sua própria realidade. Mácha é capaz de perceber as injustiças da servidão, bem como demonstra, ao final da narrativa, amor pelo trabalho livre. Parafraseando seus contemporâneos defensores do sistema, o crítico supõe que eles pudessem se perguntar como o camponês, que não fora alfabetizado e trabalhava o dia todo em condições precárias, poderia questionar sua realidade e demonstrar algum anseio por liberdade. Esse seria o pensamento dos homens que Dobroliúbov chama ironicamente de inteligentes e instruídos. Esses homens, uma vez diante da descrição da realidade, percebem que aqueles que vivem no regime de servidão não só são capazes de ter consciência sobre a realidade, como também não

⁹⁶ ДОБРОЛЮБОВ, Николай. Черты для характеристики русского простонародья. [DOBROLIÚBOV, Nikolái. *Traços para a caracterização do povo comum russo.*], n.p.

⁹⁷ « которых каждый, кто хоть немного имел дело с русским народом, узнает знакомые черты ». Ibid., n.p.

precisam da ajuda da literatura para atingir tal conclusão. Essa interpretação sobre a serventia da literatura também será importante para a posterior compreensão da análise de Dostoiévski.

Até então, para Dobroliúbov, os escritores que se dedicavam a retratar a vida das pessoas comuns não executavam sua tarefa com seriedade. Apesar das tentativas anteriores de abordar a questão, foi Markó Vovtchók que deu real importância às observações sobre o tema. A autora teria sido a responsável pelo profundo entendimento da vida camponesa. Em oposição aos seus contemporâneos, que encaravam o assunto de maneira superficial, ela tinha desejo e capacidade de dedicar atenção aos aspectos da vida comum russa, descrevendo o espírito russo e colocando luz sobre uma realidade que, embora todos tivessem algum contato, poucos compreendiam. Essa é a interpretação de Dobroliúbov sobre a questão social e, como desdobramento, sobre o entendimento do papel da arte. Como era um dos maiores representantes entre os partidários do utilitarismo e como suas defesas guiavam muitos de seus contemporâneos, é possível transpor sua afirmativa para o movimento utilitarista em geral. Esse modelo de literatura ganha expressão mais acabada com a publicação do livro *O que fazer?*, de Nikolái Tchernichévski. Essa é a obra que representa o exemplo da função da arte perante a sociedade segundo os parâmetros defendidos por Dobroliúbov.

3.2. Crítica da representação abstrata do espírito nacional

Dostoiévski publicou, em 1861, um artigo intitulado *Sr.– bov e a questão da arte* como resposta às colocações de Dobroliúbov. Nesse período, o romancista já havia retornado do exílio e iniciava suas atividades como editor de *O tempo*, periódico no qual publicou o artigo. Esse texto, além de uma resposta contra Dobroliúbov, foi resultado da tarefa de identificar as orientações políticas e artísticas que guiavam a revista diante do cenário literário russo.

Dobroliúbov assinava suas publicações como Sr.– bov. O título escolhido por Dostoiévski é uma referência direta e, em sua análise do artigo, o romancista reproduz longas citações do crítico para fazer uma oposição aos ocidentalistas. Dostoiévski inicia sua escrita abordando as tendências literárias que dividiam ocidentalistas e eslavófilos para, por fim, identificar sua revista como uma terceira via de interpretação orientada pelos ideais do movimento em defesa do solo.

Após reproduzir longas citações do conto de Markó Vovtchók e da posterior análise feita por Dobroliúbov, Dostoiévski inicia sua abordagem sobre a representação dos camponeses na narrativa, bem como sobre a interpretação do conceito de arte derivado de tais conclusões. Para o romancista, sendo Dobroliúbov o maior representante do utilitarismo, estudar seu posicionamento significa entender as tendências literárias que guiam seus contemporâneos. Diante disso, ele já começa sua crítica anunciando o lugar da revista no cenário literário russo, e afirma não estar disposto a concordar com os partidários da arte pela arte ou com os utilitaristas. Isso porque o extremismo de ambos os lados da discussão gerava um ambiente de hostilidade que impedia o avanço de mudanças concretas na sociedade.

Para Dostoiévski, as interpretações geradas pelo conto são um exemplo de como se dava o conflito entre ocidentalistas e eslavófilos, permeado por hostilidade e acusações.⁹⁸ Ele se opõe às tentativas de considerar o conto como uma representação verdadeira da vida camponesa. Afinal, para crer na possibilidade da narrativa, é preciso que se tenha pouco conhecimento da realidade do povo. Dito isso, o romancista afirma que a autora, ao se entregar ao intuito principal de seu conto – mostrar o anseio pela liberdade dos camponeses –, acabou deixando escapar de sua pena o significado do que é ser russo. Os leitores, portanto, poderiam interpretar as personagens como italianas, escocesas, americanas, ou de outro lugar, mas não russas. Diante disso, Dostoiévski pergunta como se poderia convencer o leitor de que há tal anseio entre os camponeses russos

⁹⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 62.

quando elas mesmas, as próprias personagens, não têm nenhuma semelhança com o povo que supostamente representam.⁹⁹

O romancista enfatiza, em várias passagens do artigo, que concorda com a autora e até reconhece o mérito de sua intenção. Mas ele discorda da interpretação dos partidários da visão utilitarista da arte para os quais não é preciso qualidade artística a fim de que uma obra sirva aos seus propósitos. Para Dostoiévski, se não tiver qualidade, uma obra não conseguirá atingir o público e, para além de não ter valor artístico, também não será sequer útil. E é nesse ponto que ele discorda da abordagem utilitarista. Afinal, se se assumir tal pressuposto, então o romancista faz o seguinte questionamento endereçado aos utilitaristas: “para que então o valor artístico? E para que, afinal, escrever novelas? Seria mais simples escrever que tal e tal fato existe no povo russo comum – por isso e por isso – é mais curto, mais claro e mais sólido!”¹⁰⁰

Dostoiévski responde aos utilitaristas mais adiante ao afirmar que o talento de um escritor está na capacidade de criar uma impressão. Alguém pode presenciar determinado fato, mas não necessariamente conseguirá transmiti-lo como um escritor. Em relação ao conto de Markó Vovtchók, o romancista afirma que fazer relatos como esse com talento e conhecimento é sempre útil, ainda que esses casos já sejam conhecidos há muito tempo. Mas escrever um conto sobre o amor ao trabalho livre e tentar provar que de fato existe, através da narrativa, é o mesmo que tentar provar que todos precisam comer ou beber.¹⁰¹ Com isso, Dostoiévski não questiona a ideia da autora, mas a forma como o povo comum russo é retratado no conto e, por consequência, na análise utilitarista de Dobroliúbov. Tentar provar o óbvio anseio pela liberdade dos camponeses de forma pouco convincente, através de personagens que não representam como esse sentimento se estabeleceria com sinceridade entre o povo, só serviria para distanciar os defensores do regime de servidão da realidade, aqueles para os quais os servos ainda não estavam prontos para serem libertados. Todo o argumento de Dostoiévski é para concluir que, em resumo, uma obra sem valor artístico não serve ao seu propósito. A má representação do regime de servidão não servirá aos propósitos utilitaristas, bem como a nenhum outro.

Após citar longas passagens do conto de Markó Vovtchók e da análise elogiosa feita por Dobroliúbov, Dostoiévski faz suas colocações. Ele descreve a história como improvável, grosseira e confusa. Mácha é uma representação abstrata da figura camponesa com a qual, se tivessem

⁹⁹ Ibid., p. 60.

¹⁰⁰ « к чему же после этого художественность? Да и к чему, наконец, писать повести? просто-запросто написать бы, что вот такой-то факт существует в русском простонародье – потому-то и потому-то, – и короче, и яснее, и солиднее! ». Ibid., p. 60.

¹⁰¹ Ibid., p. 71.

contato, os próprios camponeses não se identificariam. Ela é uma invenção literária, não uma mulher.¹⁰² Todas as características nacionais, que fariam com que o público se identificasse com a personagem principal e se convertesse diante de sua causa, foram negligenciadas. Que o anseio pela liberdade esteja entre o povo comum, não há dúvida, o que Dostoiévski tenta mostrar é que esse sentimento não se daria em termos abstratos. Sobre Mácha, o romancista afirma que:

Todo o solo, toda a realidade é tirada sob seus pés. A hostilidade pela servidão, certamente, pode se desenvolver em uma menina camponesa, mas será possível que ela se manifestará assim? Pois isso é algum tipo de heroína de espetáculo de barraca, algum tipo de invenção de gabinete, mas não uma mulher? Tudo isso é tão artificial, tão elaborado, tão pretencioso que em algumas passagens (sobretudo, quando Mácha corre de encontro ao irmão e grita: “compre minha liberdade!”) nós, por exemplo, não conseguimos conter a gargalhada. Mas será que é tal impressão que esse fragmento do conto deveria produzir? Dirão que é preciso respeitar posições distintas e, pela ideia, perdoar alguma falha em sua expressão. Nós concordamos e garantimos que não rimos de coisas sagradas, mas você mesmo concordará que não há ideia ou fato que não se possa vulgarizar e apresentar sob um aspecto ridículo. Pode-se resistir por muito tempo, mas no final você não se aguenta e solta uma gargalhada. Agora, admitamos que todos os defensores da autêntica vida camponesa, na verdade, como o Sr.– bov assegura, não acreditem que o camponês deseje sair em liberdade. Uma narrativa como essa vai convencê-los de que estão errados?¹⁰³

A forma como se estabelece a relação entre Mácha, Fédia, a tia e a senhora proprietária é apresentada de tal forma que, na interpretação de Dostoiévski, a narrativa adquire uma dimensão de excepcionalidade. As personagens, que deveriam representar o caráter do povo russo comum, começam a passar a impressão de que o óbvio anseio pela liberdade é, no final das contas, uma exceção e não uma realidade. Em síntese, Dobroliúbov acredita que Mácha é a representação dos sentimentos dos camponeses em geral, e o conto é o meio através do qual a arte atingirá seu propósito de mostrar aos defensores do regime de servidão que estão errados. Enquanto Dostoiévski, além de discordar que Mácha seja representação da realidade camponesa, ainda

¹⁰² Ibid., p. 71.

¹⁰³ « Вся почва, вся действительность выхвачена у вас из-под ног. Нелюбовь к крепостному состоянию, конечно, может развиваться в крестьянской девушке, да разве так она проявится! Ведь это какая-то балаганная героиня, какая-то книжная, кабинетная строка, а не женщина? Всё это до того искусственно, до того подсочинено, до того манерно, что в иных местах (особенно, когда Маша бросается к брату и кричит < Откупи меня! >) мы, например, не могли удержаться от самого веселого хохота. А разве такое впечатление должно производить это место в повести? Вы скажете, что надо уважать иные положения и за идею простить некоторую неудачу в ее выражении. Согласны и уверяем вас, что мы не смеемся над вещами священными, но и вы согласитесь сами, что нет такой идеи, такого факта, которого бы нельзя было опошлить и представить в смешном виде. Можно долго крепиться, но наконец и расхочешься, не утерпишь. Теперь предположим, что все защитники настоящего крестьянского быта, действительно, как уверяет г-н – бов, не верят, что крестьянин желает выйти на волю. Убедит ли хоть кого-нибудь из них рассказ в том, что они ошибаются? ».

Ibid., p. 71-72.

afirma que uma obra sem valor artístico não conseguirá atingir sequer seus objetivos utilitaristas. Isto é, não irá convencer os simpatizantes da servidão de que estão equivocados. Ademais, o romancista conclui que a disposição em se prolongar na análise da questão não se dá pelo conto de Markó Vovtchók, que seria o menor dos problemas, mas sim pela compreensão de arte derivada da análise de Dobroliúbov. Como dito, o crítico foi o responsável pela síntese da concepção de arte dos utilitaristas e, de uma forma ou de outra, todos os escritores da época estavam em contato com suas ideias, e é para ir contra essa corrente que Dostoiévski publica o artigo. Dirigindo-se diretamente contra Dobroliúbov, o Sr.–bov, Dostoiévski diz:

Deixe que o respeitável autor se entregue ao raciocínio e à comprovação de que o camponês, realmente, pode sentir necessidade de independência e tomar consciência de que o estado de liberdade é melhor do que o servil (do que ninguém dúvida), deixe que desperdice nessa comprovação extraordinária eloquência, como se alguém realmente precisasse provar que o camponês pode pensar e, para entusiasmo do autor, deixe que ele até prove que o fenômeno de Mácha é normal, uma vez que ela pode perceber, raciocinar, sonhar, sentir e, finalmente, tomar consciência de sua situação. Tudo isso é justo, Sr.–bov; sem necessidade de tanta eloquência, nós acreditamos na sua palavra de que tudo isso é justo, porque nós mesmos sabemos há muito tempo que tudo isso é justo: uma menina camponesa, realmente, pode raciocinar, especular, compreender, sentir aversão, etc., etc., mas será que tudo isso deve se manifestar tal como é apresentado na história? Não está tudo apresentado de tal forma que o provável se torna improvável, que tudo isso acontece nas Ilhas Sandwich e não na Rússia?¹⁰⁴

Dostoiévski continua sua crítica ao afirmar que a suposição de Dobroliúbov, de que os leitores fossem ficar surpresos diante de um conto que supostamente revela a consciência da individualidade em tão alto grau em uma menina camponesa, não se justificava. Ele conclui que, na natureza camponesa simples, sentimentos muito maiores se desenvolvem e não são uma exceção.¹⁰⁵ Porém, se foi preciso dedicar tanto ardor na defesa do conto, isso demonstra que o próprio crítico percebe o absurdo abstrato com que a questão foi tratada.

Para Dostoiévski, o crítico demonstra pouco conhecimento da realidade, e essa é a razão pela qual ele se apega ao conto sobre o povo russo como verdade, ainda que tais narrativas sejam deficientes. Essa afirmação não é feita em vão. Depois de anos convivendo com os condenados

¹⁰⁴ « Пусть почтенный автор пускается в рассуждения и в доказательства того, что крестьянин действительно может чувствовать потребность самостоятельности и сознать, что свободное состояние лучше крепостного (в чем ровно никто не сомневается), пусть тратит на эти доказательства необыкновенное красноречие, как будто действительно нужно кому-нибудь доказывать, что крестьянин может мыслить, и пусть, в восторге своем, даже доказывает, что явление Маши нормально, и доказывает на том основании, что она могла замечать, рассуждать, мечтать, чувствовать, наконец, сознать свое положение. Всё это справедливо, г-н – бов; мы вам и без красноречия на слово верим, что всё это справедливо, потому что сами знаем уже давно, что всё это справедливо: крестьянская девушка, действительно, может и рассуждать, и догадываться, и сознавать, и чувствовать отвращение и проч., и проч. Но разве так всё это должно проявиться, как представлено в повести? разве в ней не представлено всё так, что вероятное сделано невероятным, что всё это происходит на Сандвичевых островах, а не в России ». Ibid., p. 72-73.

¹⁰⁵ Ibid., p. 73.

no campo de trabalhos forçados, o romancista recorre à autoridade de sua experiência pessoal para questionar a compreensão que os outros escritores dizem ter sobre o modo de vida do camponês. Quando esteve envolvido em outra polêmica jornalística, ele não hesitou em afirmar que suas convicções não derivavam de uma teoria abstrata, mas de seu contato forçado com a verdadeira natureza do povo.¹⁰⁶ Para compreender o que significa nacionalidade russa, ele diz a um de seus opositores que é preciso que as circunstâncias o tenham obrigado a viver com o povo, partilhando de suas ideias e interesses, de forma direta e prática, não a partir de uma posição de superioridade. Só assim, em suas palavras, é que se pode compreender o caráter do camponês.¹⁰⁷ Dostoiévski chegou a afirmar que o contato com a realidade do camponês é o único modo de se ter uma autêntica fé na cultura russa.

O romancista transcreve e pede que o leitor tenha atenção na seguinte passagem retirada do artigo de Dobroliúbov, já citada anteriormente: “todos que tiveram ao menos algum negócio com o povo russo reconhecem traços familiares”.¹⁰⁸ Diante dessa afirmação, Dostoiévski não economiza em se utilizar da autoridade de sua experiência no exílio, onde teve contato com os presos camponeses, para enfatizar sua oposição a Dobroliúbov. O romancista questiona com que tipo de pessoas Dobroliúbov teve contato para chegar a tais conclusões. Por trás dessa pergunta, Dostoiévski quer mostrar que falar em nome das causas do povo é uma pretensão que distancia os utilitaristas da busca por uma mudança efetiva na sociedade – uma mudança possível, não apenas um discurso que fica restrito ao meio intelectual e distante dos problemas sociais. Para Joseph Frank, as ambições de Dostoiévski por progresso e pela libertação dos servos tinham, desde sua juventude, um aspecto concreto e prático. Enquanto esteve preso, Dostoiévski passou a acreditar que nenhuma mudança social seria conquistada por meio das pretensões abstratas dos intelectuais, como sempre se pretendia.

Há uma passagem em *Recordações da casa dos mortos* – publicado em 1862, portanto, logo após a escrita do artigo *Sr.–bov e a questão da arte* – na qual Dostoiévski sintetizará essa questão. Ele descreve uma reclamação feita pelos presos camponeses contra a má qualidade da comida na prisão. Na narrativa, Goriantchikov, que comprava sua própria comida – e, portanto, não era afetado pela questão –, aproximou-se dos camponeses acreditando que devia ajudá-los, mas foi categoricamente rejeitado. Passado o momento, Goriantchikov decidiu perguntar a um deles, Petrov, por que tinha sido rejeitado na revolta e teve como resposta a seguinte afirmação:

¹⁰⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 152.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁸ « которых каждый, кто хоть немного имел дело с русским народом, узнает знакомые черты ». DOBROLIÚBOV, Nikolái. *Op. Cit.*, n.p.

- Mas que interesse os nobres teriam em se envolver nisso? – perguntou ele, tentando me compreender. – Afinal, vocês comem o que querem.
- Ora, mas por Deus! Entre vocês também há muitos que comem suas comidas também... mas participaram... Nós devíamos ter feito o mesmo... por camaradagem.
- Mas como vocês podem ser nossos camaradas? – perguntou ele, intrigado.¹⁰⁹

Esse episódio foi decisivo para definir as concepções de Dostoiévski. Ainda segundo Frank, depois disso, o escritor jamais voltaria a crer que os esforços da intelectualidade radical pudessem ter algum poder de incitar levantes entre as massas do povo russo.¹¹⁰ A certeza de que entre os revolucionários e os camponeses existia uma divergência intransponível, porque os últimos não se sentiam representados pelos primeiros, fez com que o escritor desacreditasse da possibilidade de uma mudança social na Rússia por meio do movimento revolucionário, tal como era encabeçado pelos utilitaristas, que tinham entre seus principais representantes Dobroliúbov e Tchernichévski. Em outras palavras, isso ajuda a exemplificar que a oposição de Dostoiévski não se dava apenas por uma divergência abstrata acerca de como o conceito de arte deveria ser interpretado, mas, acima de tudo, por uma discordância em relação ao caminho mais afetivo para o desenvolvimento social. É por essa razão que a literatura exercia forte conotação política na Rússia czarista. Esse era o âmbito no qual as grandes questões sociais eram discutidas.

Voltando ao conceito de arte, para concluir seu pensamento, Dostoiévski afirma que, ao desprezar os valores artísticos, os utilitaristas estão estragando qualquer chance de atingir seus objetivos e prejudicando a causa social a que servem.¹¹¹ Em outras palavras, estão indo contra a causa social camponesa que está por trás de toda essa discussão, que Dobroliúbov chama de “questões necessárias”.

Dostoiévski se opõe ao fato de Dobroliúbov admitir que não vê problema na ausência de talento artístico na literatura, desde que essas “questões necessárias” sejam discutidas como se deve. Após apontar que o crítico não estava preocupado com o alcance artístico de uma obra – afinal, desde que a ideia e o objetivo estejam claros, pouco importam as características do veículo utilizado –, Dostoiévski pergunta então por que escrever contos e de que serviriam as qualidades artísticas de uma obra literária, se se assumir tal pressuposto. Essa é uma pergunta retórica que o romancista se utiliza para afirmar a necessidade de unir ideia e forma para compor uma obra que sirva aos seus propósitos. Isto é, a qualidade artística de um romancista, por exemplo, caracteriza-se pela capacidade de expressar suas ideias no livro de modo que, após concluído, o leitor entenda o pensamento da mesma maneira que o próprio escritor concebeu

¹⁰⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*, p. 275-276.

¹¹⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos de provação*, p. 154.

¹¹¹ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11.* [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 73.

ao criar a obra. Ou seja, a qualidade artística de um romancista é medida por sua capacidade de escrever bem. Aqueles que afirmam que a qualidade artística não importa admitem, portando, que é aceitável escrever mal, e Dostoiévski entende que seus contemporâneos não estavam longe de ter isso como aceitável.¹¹²

Dostoiévski, em dado momento do texto, crítica o estilo rebuscado da escrita de seus contemporâneos. Ele afirma que clareza e simplicidade de estilo, quando acontecem, merecem atenção e elogios, uma vez que estava se tornando cada vez mais comum que os escritores adotassem um estilo pouco claro, pesado e floreado, sob impressão de que assim demonstrariam sua profundidade de pensamento. Dostoiévski narra uma anedota que, em suas palavras, tem semelhança com a realidade. Ele conta que, se um dos escritores de sua época quisessem um copo de água, não diriam somente: “Traga água”,¹¹³ mas algo do tipo: “Traga então o princípio essencial da umidade que serve para amolecer os mais sólidos elementos complicados no meu estômago”.¹¹⁴ Pode parecer apenas uma anedota, mas com isso temos uma demonstração de que o romancista tinha total consciência do estilo que escolhera para compor sua obra, por mais óbvia que possa parecer essa afirmação para os leitores atuais. Porém, muitas vezes criticado por escrever mal, repetir palavras, entre outros hábitos considerados equivocados para um bom romancista, seus textos chegaram a ser modificados no processo de tradução por aqueles que julgavam poder aperfeiçoar ou dar melhor acabamento aos romances. Que muito de sua ficção foi escrita com pressa – ora sob o desconforto causado pelas crises de epilepsia, ora sob pressão dos credores das dívidas de jogo – já é sabido, mas a característica da escrita do romancista não pode ser reduzida a esse aspecto, como se a escolha de sua técnica tivesse se dado por falta de capacidade de fazer melhor. Mais que isso, essa passagem revela que Dostoiévski escrevia para ser compreendido, e essa característica é essencial também para entender o que ele pretendia com sua arte. Isso revela que o autor era fiel, em seus textos ficcionais ou jornalísticos, às ideias que defendia. Para ele, o propósito da arte deveria ser o de encontrar a expressão máxima da beleza – é nesse aspecto que a arte se torna útil –, e para isso também deveria atingir o público e servir aos seus interesses, o que exige clareza na transmissão da mensagem que se quer passar.

Para concluir seu embate com Dobroliúbov, o romancista diz que, apesar de estar de acordo com os partidários da arte pela arte quando defendem o valor artístico de uma obra, ele também entende o papel social da literatura na realidade russa. Dostoiévski se empenha em

¹¹² Ibid., p. 60.

¹¹³ «принеси воды». Ibid., p. 61.

¹¹⁴ «Привнеси то существенное начало овлажнения, которое послужит к размягчению более твердых элементов, осложнившихся в моем желудке». Ibid., p. 61.

esclarecer que sua crítica ao conto de Markó Vovtchók não se dá por causa do ponto de vista da autora. Pelo contrário, “nós a louvamos por isso e estaríamos prontos a nos alegrar com suas atividades”.¹¹⁵ A razão de sua discordância é que a autora errou na maneira de representar o povo comum e, ao fazê-lo, prejudicou a causa que queria beneficiar. A fim de justificar seu argumento, o romancista pede que, ainda que Dobroliúbov esteja certo e que inacreditavelmente haja pessoas que não tenham se dado conta de que o camponês deseja liberdade, então que os utilitaristas reflitam se esse tipo de narrativa – que não trata da realidade russa com sinceridade – seria capaz de convencê-los do contrário. E continua: “Se você, para comprovar sua ideia, não encontrou maneira de expressá-la no espírito russo e na personalidade russa, então, você mesmo há de concordar que realmente é permitido concluir que tal fato não existe no espírito russo e é impossível na realidade russa”.¹¹⁶

Segundo Dostoiévski, essa será a resposta daqueles defensores do regime que o crítico acredita que serão tocados pelo conto e apresentados à realidade. Ou seja, em vez de ser útil, o conto provocará risos, pois o que é característico da nacionalidade russa escapou da narrativa que se tornou um paradoxo absurdo. Por fim, o romancista pede que se imagine que, no lugar de uma personagem abstrata como Mácha, houvesse uma de caráter verdadeiramente russo, que retratasse com sinceridade a realidade da servidão. Aquilo que se pode conceber como vida real seria muito mais útil e, para isso, é preciso que haja valor artístico. “Pois a questão é que o valor artístico é a melhor, a mais convincente, a mais indiscutível e a mais compreensível maneira de apresentar em imagens para as massas justamente o próprio assunto sobre o qual você está intercedendo”.¹¹⁷ Em resumo, para Dostoiévski, a arte é sim útil no mais alto grau, desde que não seja reduzida ao papel panfletário. Mas Dobroliúbov era um homem prático, como eram chamados os utilitaristas radicais, e só estava preocupado com a causa por trás da narrativa e, por isso, não admitia a necessidade de qualidade estética.

¹¹⁵ « мы его слишком хвалим за это и готовы бы радоваться его деятельности ». Ibid., p. 74.

¹¹⁶ « Уж если вы, для доказательства вашей идеи, не нашли способа выразить ее в русском духе и русскими лицами, то, согласитесь сами, ведь позволительно заключить, что и факта такого нет в русском духе и невозможен он в русской действительности ». Ibid., p. 74.

¹¹⁷ « То-то и есть, что художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах именно того самого дела, о котором вы хлопчете ». Ibid., p. 75.

3.3. Função da literatura: um paradoxo entre ocidentalistas e eslavófilos

Os dois pontos de vista acerca do conto de Markó Vovtchók são um reflexo, no âmbito literário, de algo maior. Eles revelam como se dava a discussão entre ocidentalistas e eslavófilos que, para além da interpretação do conceito de arte, também discordavam em termos políticos. Antes de tudo, é preciso lembrar que, apesar da discórdia entre ambos ultrapassar os limites das terminologias literárias, os conteúdos políticos e filosóficos dependiam da literatura como veículo de divulgação e debate na Rússia. Isso porque, devido às imposições da censura czarista, os diálogos em questão não podiam ser travados abertamente, o que implicou, como já observado, a utilização do subterfúgio literário. Essa observação é importante para compreender em que sentido a leitura dos textos russos exige um esforço para reconstrução do pensamento social que permeava o contexto de sua criação. Não que esse esforço não seja também um empreendimento necessário para a compreensão de outras literaturas nacionais, mas essa consciência ajuda no entendimento e na justificativa do porquê estudar as obras literárias em relação ao contexto de sua produção, bem como em diálogo com as ideologias que guiavam seus criadores. Com isso, não se intenta aqui reduzir a literatura russa aos limites dessa abordagem. A Rússia produziu obras que ultrapassam as fronteiras da nacionalidade e que, portanto, podem ser analisadas e interpretadas sob os mais diversos vieses e nos mais variados contextos. Dostoiévski é, senão o maior, um dos maiores exemplos de tal processo. A obra do romancista passou por períodos de interpretação ideológica conservadora, revolucionária, psicológica, entre outras, e segue sendo instrumento para discussão em diversas áreas de debate. Independentemente da discussão acerca de se há mérito ou reducionismo em tais linhas de abordagem, se colocaram ou não a ideologia a frente do que o autor queria dizer, fato é que o que se tem como consequência é uma pluralidade de interpretações e falta de consenso. Em síntese, o que se intenta reconhecer aqui é que, sim, a obra dostoiévskiana ultrapassou as fronteiras da Rússia, foi e continuará sendo interpretada para além desses limites. Porém, a tentativa de compreender o romancista em diálogo com o seu contexto histórico é um meio de buscar evitar cair em reducionismos ou armadilhas ideológicas, especialmente se tratando de um trabalho que analisa a influência da religião em sua obra. A fim de localizar o posicionamento de Dostoiévski diante dos temas debatidos então, é necessário recuperar o cenário literário que já estava consolidado quando o romancista retornou do exílio. É o próprio escritor quem nos dá um panorama desse contexto para, após atacar ambos os lados do debate, colocar seu posicionamento enquanto uma terceira via de interpretação.

Sr.– bov e a questão da arte, para além de uma de crítica literária, é um recorte histórico que exemplifica o contexto de então. Dostoiévski acabara de retornar dos trabalhos forçados quando

compôs o texto e, ao escrevê-lo, tece uma descrição das teorias que dominavam o contexto de então e serviam de guia para os escritores da época. É só após colocar os temas sobre a mesa que Dostoiévski anuncia sua proposta, e é, nesse sentido, que o artigo em questão se apresenta como um dos mais importantes para aqueles que estão interessados na compreensão de arte do romancista, bem como na relação da arte com a religião. Após uma análise descritiva do conto, para a qual o autor dedicou extensas páginas para reproduzir as citações de Markó Vovtchók e Dobroliúbov, é possível agora partir para a abordagem daquilo que definia as teorias por trás de tão acaloradas discussões. Afinal, quais eram as ideias que justificam as linhas de abordagem literária ocidentalista ou eslavófila? Qual visão de mundo os partidários da arte pela arte ou os utilitaristas defendiam que a literatura deveria seguir?

Para Dostoiévski, as tendências e questões literárias da segunda metade do século XIX se dividiam, como já observado, em dois campos. Segundo o autor, as diferenças tão hostis de opinião faziam com que as forças de ambos os campos se desconectassem.¹¹⁸ O objetivo que se tinha com a literatura, portanto, ia se perdendo na medida em que os críticos se ocupavam mais com a fundamentação de suas opiniões do que com as mudanças sociais que poderiam alcançar se se unissem nessa empreitada. Nas palavras do romancista, não houve momento no qual alguma das partes envolvidas nessa controvérsia literária cedesse diante da outra, seja por concordar voluntariamente ou por convicção. Por essa razão, Dostoiévski conclui que não buscará fazer as pazes com nenhuma das partes. Afinal, assumir qualquer posicionamento com aqueles que se ocupam de controvérsias significa, em última análise, aceitar se render ao debate em vez de buscar uma solução. Em síntese, o que ele diz anunciar é que, como representante de uma nova revista, faz-se necessário expor sua opinião e a solução que apoia.¹¹⁹

Com essa introdução que, apesar de carregar o mérito de pretender ser conciliadora, o autor também quer buscar a aceitação de sua nova revista entre os membros do cenário literário russo. Feito isso, Dostoiévski parte para uma exposição das posições defendidas pelos partidários da arte pela arte e pelos utilitaristas. Compreender o porquê de tal controvérsia é, na opinião do autor, o caminho necessário a ser trilhado antes de expor suas próprias convicções.

Os partidários da arte pela arte acreditavam no valor da arte enquanto um objetivo por si só e, na medida em que é justificada por seu conteúdo interno próprio, conseqüentemente, já não poderia haver mais dúvida sobre sua utilidade no real sentido da palavra. Isso significa dizer que o ato criativo é o princípio fundamental da obra e uma qualidade da natureza humana que

¹¹⁸ Ibid., p. 50.

¹¹⁹ Ibid., p. 50.

tem, portanto, o direito de existir e se desenvolver, ainda que seja um acessório do espírito humano. A arte é tão legítima quanto as qualidades intelectuais e morais do homem, é inseparável do homem e compõe sua totalidade. É tão somente nesse sentido que a arte era considerada útil. Em resumo, sendo algo que exige liberdade absoluta para seu desenvolvimento, a arte não pode estar sujeita a nenhuma restrição ou propósito externo, pois isso fere sua liberdade e independência.

Os utilitaristas, por outro lado, apesar de concordarem que a arte não pode ser submetida às exigências externas que se deem sem uma razão plausível, entendiam que uma obra deveria servir ao homem em sua utilidade direta, imediata, prática e de acordo com as circunstâncias sociais. Em outras palavras, a arte deveria estar sujeita às circunstâncias sociais contemporâneas e, se houvesse uma emergência social, um artista não poderia estar ocupado com outra coisa, senão a solução desse problema.

Para fins de conclusão, o que Dostoiévski diz é que, se a utilidade não é uma demanda, mas apenas um desejo, então é aceitável.¹²⁰ Em outras palavras, se uma sociedade está ocupada com a solução de um problema imediato – tal como, naquele contexto, a questão de libertação dos servos –, é louvável que a arte, como parte integrante dessa sociedade, também se ocupe e se dedique às causas gerais. Não é preciso ser escritor para, como parte integrante da sociedade, amar seu país e agir para o bem-estar de seu povo. Dostoiévski chega a afirmar que não seria má ideia se, por exemplo, os poetas não buscassem refúgio no resto do mundo porque, embora outras produções tenham seu mérito, às vezes são bastante deslocadas da realidade. Portanto, conclui que talvez fosse realmente mais útil se ocupar de algo que esteja ao alcance das mãos e mais adequado às demandas do contexto. Afinal, a arte dispõe de enormes meios para prestar assistência às causas. Porém, nas palavras do escritor, que fala pelos membros da nova revista: “Nós repetimos: claro, isso apenas se pode desejar, mas não exigir”.¹²¹

Para Dostoiévski, o princípio da arte tem de ser liberdade de inspiração e criação. Assim, qualquer tentativa de impor regras que determinem quais causas o artista deve seguir, na medida em que interferem na qualidade artística, em vez de beneficiar tais causas, acabam apenas por prejudicá-las. Nesse sentido, o romancista está de acordo com os defensores da arte pela arte quando criticam os utilitaristas que, ao prescrever de antemão os objetivos de uma obra, destroem qualquer valor artístico. Portanto, se não há valor artístico, a arte não consegue sequer ser útil. Segundo

¹²⁰ Ibid., p 56.

¹²¹ « Повторяем: разумеется, этого только можно желать, но не требовать ». Ibid., p. 56.

Joseph Frank, Dostoiévski entendeu a limitação das duas abordagens e apontou uma solução. Nos termos do biógrafo, para o romancista:

De qualquer modo, todos esses esforços para sistematizar a arte estão condenados à futilidade; nenhum artista verdadeiro irá obedecer-lhes e a arte continuará no seu caminho independentemente das tentativas de frear suas fantasias criativas. Essas tentativas baseiam-se no total desconhecimento da natureza da arte, que sempre reagiu às necessidades e interesses do gênero humano e nunca se afastou dessas necessidades e interesses. Dostoiévski defende, assim, a liberdade da arte, não porque rejeite o critério da “utilidade”, mas “precisamente com a certeza de que, quanto mais livre for a arte em seu desenvolvimento, mais útil será aos interesses da humanidade”. Mais uma vez adota uma posição inteiramente original, defendendo tanto a liberdade quanto a utilidade da arte, mas – o mais importante de tudo – definindo essa “utilidade” em termos da eterna luta do homem para incorporar à sua vida a inspiração de um ideal religioso e sobrenatural.¹²²

Ainda segundo Frank, é essa concepção de arte como expressão transcendente dos eternos ideais da humanidade que coloca Dostoiévski contra a definição utilitarista da estética proposta por Dobroliúbov. Afinal, “Se confiarmos à arte a tarefa de expressar os eternos ideais da humanidade, então prescrever-lhe um papel particular em termos de ‘utilidade’ implica que se conheça de antemão o resultado de todo o destino histórico da raça humana”.¹²³ Tal conhecimento, no entanto, está fora do alcance humano. É diante dessa colocação que o romancista concluirá que, da mesma maneira que não se pode determinar os desejos e anseios da humanidade, então também há de se concordar que não se pode determinar com independência o que é prejudicial ou útil na arte e, para além disso, também não se pode sequer especificar em que grau a arte foi útil para as causas da humanidade no passado.¹²⁴ Na síntese do biógrafo, “Os múltiplos meios pelos quais a arte interage com a sociedade são impossíveis de prever; obras que não parecem ter qualquer relevância social direta podem muito bem, em determinadas circunstâncias, exercer a influência mais poderosa e direta sobre a vida e ação”.¹²⁵

Nesse mesmo período, Dostoiévski trabalhou em uma série de cartas nas quais pretendia tratar da importância do cristianismo na arte.¹²⁶ Essas cartas, se algum dia chegaram a ser escritas, não foram preservadas. Embora o romancista não faça nenhuma referência direta ao cristianismo em *Sr.–bov e a questão da arte*, por ter sido concebido na mesma época, Frank assume que se pode ter, através do artigo, um vislumbre do que Dostoiévski pretendia nas cartas.¹²⁷ Afinal,

¹²² FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 134-135.

¹²³ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11.* [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 57.

¹²⁵ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 132.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 125.

nesse texto, quase sempre que Dostoiévski recorre a algum exemplo de obra artística para citar e demonstrar seu argumento de que é característica intrínseca da arte que seja contemporânea e real, ele se utiliza de referências que contêm alguma conotação religiosa.

3.4. Arte em Dostoiévski

A concepção estética de Dostoiévski, tomada como referência aqui, é apresentada ao público na década de 1860. Ele carrega essa abordagem, com algumas ressalvas, até os últimos romances, e é nisso que se justifica a importância de tentar compreendê-la ainda em sua gênese. Na década de 1860, o romancista passou a divulgar tal conceito de arte através de suas próprias obras ficcionais, bem como a defendê-lo mais diretamente através de seus escritos jornalísticos. Mas o começo desse processo não se deu quando o escritor já estava em São Petersburgo e também não é apenas resultado das influências do movimento em defesa do solo, que buscava uma alternativa para os impasses gerados pela discussão entre ocidentalistas e eslavófilos – entre eles, também para a questão da arte.

Segundo Joseph Frank, a concepção estética de Dostoiévski “contém resultados de longas meditações sobre a questão da arte que se estendem desde o início de sua carreira literária e passam pelos anos vividos na Sibéria”.¹²⁸ Por mais óbvia que pareça, essa afirmação do biógrafo pode ser compreendida com mais clareza quando se considera a trajetória do romancista.

Dostoiévski foi influenciado por dois grandes movimentos literários que disputavam no cenário intelectual russo. Sua formação literária foi, como já observado, condicionada pela prevalência do romantismo metafísico alemão e, mais tarde, pelo romantismo social francês. A influência desses conceitos também impactou a forma como dois dos grandes representantes da literatura russa foram recebidos pelos seus contemporâneos. Aleksándr Púchkin e Nikolái Gógol dividiam os críticos literários russos em duas perspectivas. Aqueles que defendiam o valor da arte pela arte se ancoravam na defesa de Púchkin, enquanto aqueles que defendiam o valor social da arte se ancoram na defesa de Gógol.

Nicolái Tchernichévski foi responsável por instigar ainda mais a já acalorada divergência entre os partidários da arte pela arte e os utilitaristas. Para ele, o artista deveria subordinar suas inspirações à busca pela obtenção de justiça social. Diante disso, os utilitaristas se ancoraram no modelo literário de Gógol para defender um conceito de arte que expusesse os problemas e as contradições da sociedade russa. Nikolái Dobroliúbov, enquanto aliado de Tchernichévski na luta contra os partidários da arte pela arte, alimentou a divergência com suas críticas a Púchkin. Tal posicionamento não passaria sem uma forte oposição de Dostoiévski, que via em Púchkin o maior representante da literatura nacional russa.¹²⁹

¹²⁸ Ibid., p. 124.

¹²⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 83.

A crítica de Dostoiévski reside na defesa de que a forma artística apenas consegue cumprir suas pretensões se for trabalhada a partir de seus próprios princípios, do contrário, cai em contradição. A finalidade imediata do autor naquele contexto era combater a depreciação do transcendente iniciada por Tchernichévski, que tinha como objetivo apresentar a arte enquanto substituto da religião. Tchernichévski entendia que ambas as manifestações eram tentativas simbólicas de distrair o homem enquanto seus anseios materiais não podiam ser satisfeitos. A obra de Dostoiévski é apresentada enquanto uma rejeição dessa concepção, uma vez que a busca pela beleza se mostra como uma necessidade intrínseca do homem diante do mistério da vida e não pode ser reduzida às dimensões da razão. O artigo *Sr.–bov e a questão da arte* está permeado, para além das divergências sobre a função do artista, por essa oposição às ideias propagadas por Tchernichévski. Frank resume a intenção de Dostoiévski nas seguintes palavras:

Se sua preocupação tivesse sido apenas a de denunciar os absurdos tanto dos partidários da arte quanto dos utilitaristas radicais e firmar sua própria posição de independência, Dostoiévski poderia muito bem ter concluído seu artigo depois de liquidar com Marco Vovtchok. Ele estava atrás, porém, de caça maior, e seu verdadeiro alvo (embora não apareça mencionado) era a estética feuerbachiana de Tchernichévski, com sua depreciação do reino do sobrenatural e do transcendente e seu objetivo final de apresentar a arte como um substituto da religião. Não mais do que Tchernichévski podia ele argumentar de forma explícita e aberta; mas o sentido de suas palavras é inequívoco quando colocadas nesse contexto.¹³⁰

Segundo Frank, na concepção de Tchernichévski, “a arte é apenas uma alternativa falaz para as satisfações materiais da vida real e funcionam como um substituto imaginário apenas enquanto essas satisfações forem refreadas”.¹³¹ Uma vez satisfeitas as necessidades materiais, o homem não precisaria mais desse recurso para encobrir suas frustrações e carências.¹³² Para Dostoiévski, porém, essa afirmação não poderia estar mais equivocada. Foi contra essa defesa que o romancista afirmou a necessidade de beleza enquanto característica intrínseca do homem. Dostoiévski sintetiza sua visão com clareza através da seguinte passagem:

Mas nós cremos que a arte tem uma vida própria, íntegra, orgânica e, conseqüentemente, leis fundamentais e imutáveis para essa vida. A arte é uma necessidade para o homem tanto quanto comer e beber. A necessidade de beleza e de criações que personifiquem a beleza são inseparáveis do homem, e sem ela, o homem, talvez, não desejasse viver no mundo. O homem anseia por ela, encontra e aceita a beleza *sem quaisquer condições*, apenas porque ela é bela, e com reverência se inclina diante dela, sem perguntar para que ela é útil e o que se pode comprar com ela. E, talvez, seja nisso que consiste o maior

¹³⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 130.

¹³¹ *Ibid.*, p. 130.

¹³² *Ibid.*, p. 130.

segredo da criação artística, que a representação da beleza, criada pelo homem, torna-se imediatamente um ídolo, *sem quaisquer condições*.¹³³

Após afirmar que a beleza é uma necessidade intrínseca da condição humana, Dostoiévski define o que entende pelo conceito de arte. Para ele, a arte é e sempre será útil, sem quaisquer condições. Toda tentativa de mensurar a utilidade que determinada manifestação artística teve no passado ou terá no futuro é vã. Diante dessa afirmação, o romancista já supõe os questionamentos que seriam feitos por seus contemporâneos sobre se, diante da busca por soluções para problemas sociais urgentes, é justo que o artista se refugie em questões abstratas do passado enquanto toda a sociedade na qual ele está inserido busca soluções imediatas.¹³⁴

Para responder essa questão colocada pelo próprio romancista, é válido lembrar que sua obra sempre esteve permeada pela problematização dos conflitos da sociedade russa e, para além disso, também esteve sempre voltada aos problemas e questões práticas da vida do povo. Dostoiévski não era um escritor que compunha suas obras com base em uma concepção artística que estava fora das problemáticas de seu contexto social, mas, por outro lado, também não acreditava que a vida poderia ser reduzida a categorias racionais.

Dito isso e, enfim, retomando sua resposta ao tema anteriormente levantado, Dostoiévski lembra que é impossível determinar com alguma precisão o alcance e a utilidade de uma obra. Ninguém é capaz de determinar o que é prejudicial ou útil na forma artística. Uma obra composta há séculos e que influenciou diversas gerações e culturas não consegue ter a dimensão de sua utilidade mensurada. Por mais óbvia que pareça tal afirmação, o que Dostoiévski quer mostrar é que, se não se pode determinar o valor de uma obra já consolidada sob o risco de incorrer em erros, muito pior seria determinar de antemão as diretrizes do que os artistas deveriam seguir em suas composições.¹³⁵ E era isso que ele acreditava que seus contemporâneos utilitaristas – entre eles, Dobroliúbov e Tchernichévski – estavam tentando prescrever.

Ao responder diretamente às afirmações de Dobroliúbov e, conseqüentemente, colocando-se contra Tchernichévski, Dostoiévski reconhece que é justa a pergunta sobre por que os ideais

¹³³ « А мы верим, что у искусства собственная, цельная, органическая жизнь и, следовательно, основные и неизменные законы для этой жизни. Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить? И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий* ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

¹³⁴ Ibid., p. 76-77.

¹³⁵ Ibid., p. 77-78.

da arte não estarem sempre de acordo com os ideais contemporâneos. Apesar de reconhecer como autênticas as razões pelas quais o debate chegou a tal questionamento, o romancista afirma que a questão da arte não foi adequadamente formulada devido ao impasse gerado pelo extremismo tanto de ocidentalistas quanto de eslavófilos. Buscando propor uma terceira via de interpretação, Dostoiévski tentou convencê-los de que ambas as definições do conceito poderiam coexistir e não eram contraditórias. Portanto, não haveria nenhuma necessidade de reivindicar que a arte seja contemporânea, pois essa já é sua característica intrínseca. A seguinte frase em itálico é colocada em um parágrafo destacado, no qual o escritor nos dá a definição do conceito: “*A arte é sempre contemporânea e real, nunca existiu de outra maneira e, o mais importante, não pode existir de outra maneira*”.¹³⁶ O romancista explica essa ideia¹³⁷ em três pontos.

Em primeiro lugar, segundo Dostoiévski, se achamos que a arte se desvia da realidade e não serve ao bem comum, é tão somente porque não conhecemos os meios pelos quais a arte é útil. Ou seja, a arte é útil no mais alto grau, desde que o artista tenha liberdade para compô-la. E qualquer tentativa de prescrever diretrizes ideológicas apenas prejudicará seu propósito de servir às causas pelas quais queremos lutar. Em segundo, quando a arte realmente se desvia da realidade, é porque, de fato, há poetas que se refugiam em lendas do passado. Esses são loucos, mas são poucos e contra eles não vale a pena argumentar. Em terceiro, há artistas que podem se desviar do caminho, e para isso se pode encontrar várias razões: seja porque não compreendem seus deveres cívicos, porque não têm talento para a vida social ou porque seus interesses são marcados por certa imaturidade e falta de compreensão da realidade; e, para além dessas justificativas subjetivas, há também razões históricas de uma sociedade que ainda não está suficientemente desenvolvida. Tudo isso é possível, reconhece o romancista, mas ainda assim não é suficiente para questionar o caráter contemporâneo da arte. Segundo Dostoiévski, é esse questionamento sobre o valor atual da arte que leva os ocidentalistas ao equívoco.¹³⁸

Na interpretação de Frank, apesar de rejeitar os dois lados do debate pela incoerência interna de seus argumentos, Dostoiévski entende que os partidários da arte pela arte cometem apenas um erro, enquanto os utilitaristas negam o próprio direito da arte de existir.¹³⁹ Com exceção

¹³⁶ « *Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать* ». Ibid., p. 81.

¹³⁷ Essa ideia citada por Dostoiévski foi formulada pela primeira vez na crítica russa por Valerián Máikov, irmão do poeta Apollón Máikov e do romancista e crítico literário Vladímir Máikov. O escritor manteve amizade próxima com Dostoiévski na década de 1840, uma relação interrompida por sua morte em 1847. Segundo Frank, ao repetir a afirmação do amigo, Dostoiévski transforma essa ideia na pedra angular de sua doutrina. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 134.

¹³⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11.* [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 81-82.

¹³⁹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 126.

daqueles que se refugiam no passado porque romperam qualquer conexão com a realidade, há que reconhecer, segundo Dostoiévski, que mesmos os escritores que compõem sobre seu próprio tempo e lugar estão ligados ao passado histórico e universal da humanidade. Nas palavras do romancista, tanto na vida histórica quanto na vida espiritual, o indivíduo está ligado ao seu passado. Essa é uma lei da natureza e, quanto mais o homem conseguir responder às dimensões históricas e universais, mais capaz será de lidar com o progresso.¹⁴⁰

A influência que a civilização europeia exerceu sobre a cultura russa é, para o romancista, uma comprovação da tendência do povo russo em busca do que é universalmente humano. Essa é uma tendência que se manifesta na Rússia mais do que em qualquer outra nação e é sua grande característica.¹⁴¹ As reformas promovidas por Pedro, o Grande, e a conseqüente exposição às ideias e ao modo de vida estrangeiro, marcaram a sociedade russa e a literatura não escaparia do crivo dessa influência.

Como resultado desse processo, Dostoiévski diz que as literaturas dos povos europeus foram absorvidas pelos russos, e tiveram o mesmo efeito tanto entre os russos quanto entre os europeus. Todos os russos – isto é, todos aqueles que tiveram acesso à educação – foram formados sob uma perspectiva ocidentalizante. É por isso que o espírito essencialmente russo presente nas obras de Púchkin não poderia ser bem compreendido entre os europeus, ao passo que os russos absorviam, ainda que ao seu modo, o conteúdo de outras nacionalidades.¹⁴²

Púchkin era, na visão de Dostoiévski, um tipo contemporâneo russo em suas aspirações históricas e universalmente humanas. Na defesa do poeta, Dostoiévski afirma que as aspirações do espírito, em vez de divagações abstratas, eram o meio através do qual se podia chegar aos problemas da vida contemporânea. Obras de outros tempos e lugares serviram ao desenvolvimento da sociedade russa. Essas obras existiram, primeiro, de acordo com as leis da vida humana universal – das quais o espírito russo não pode se separar – e, depois, de acordo com a própria vida russa em particular.¹⁴³

Ao dizer que a beleza é uma necessidade do homem, Dostoiévski não está mais tratando das discordâncias conceituais que dividiam ocidentalistas e eslavófilos, mas das questões humanas diante da necessidade de algo que transcenda os limites da existência cotidiana. Em suas palavras, o homem viveu e sofreu em busca pela beleza.¹⁴⁴ Isso porque, uma vez que a busca

¹⁴⁰ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 82.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴² *Ibid.*, p. 83.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

pela beleza é uma necessidade incondicional, na sua ausência, o homem pode não mais desejar continuar vivendo. Assim, como já dito, a manifestação de beleza, criada pelo homem, torna-se ídolo, objeto de adoração, e isso acontece exatamente quando ele está em desacordo com a realidade.

Porque a necessidade de beleza se desenvolve ao máximo então quando o homem está em desacordo com a realidade, na desarmonia, na luta, ou seja, quando *vive ao máximo*, porque o homem vive ao máximo exatamente no momento em que busca e persegue algo; então nele se manifesta o mais natural desejo por tudo que é harmonioso e tranquilo, e na beleza há harmonia e tranquilidade. Quando encontra o que procura, então, por um momento, para ele é como se a vida desacelerasse, e nós vimos até mesmo exemplos de uma pessoa que, tendo alcançado o ideal de seus desejos, sem saber para onde mais aspirar, satisfeito até a garganta, caiu em alguma nostalgia, até mesmo exacerbou essa nostalgia em si mesmo, procurou outro ideal em sua vida e, uma vez saciado, não apenas não apreciou o que antes o deleitava, mas até mesmo propositalmente evitou o caminho reto, exasperando em si mesmo gostos estranhos, doentios, mordazes, desarmonicos, por vezes monstruosos, perdendo o tato e o senso estético da beleza saudável e exigindo, em seu lugar, algo excepcional. E, por isso, a beleza é inerente a tudo que é saudável, isto é, que é vivo, e é uma exigência necessária ao organismo humano. A beleza é harmonia; nela está a garantia de tranquilidade; ela personifica os ideais do homem e da humanidade.¹⁴⁵

Ou seja, ao passo que, para Tchernichévski, a arte era apenas uma tentativa de distrair o homem enquanto suas necessidades materiais não eram satisfeitas; para Dostoiévski, ao contrário, não se tratava de um percurso para buscar a satisfação material. Afinal, uma vez que o homem se encontra “satisfeito até a garganta”, abre-se espaço para a corrupção moral. Assim, a busca pela beleza é contínua e eterna, e se manterá enquanto o homem existir.

A conclusão do romancista é de que, historicamente, a arte sempre foi inseparável do homem, sempre respondeu às suas necessidades e ideais. Isto é, a arte nasce com o homem, desenvolve-se e morre com ele. Os interesses do homem são personificados na arte e, como estão inseparavelmente unidos, ambos têm os mesmos objetivos e servem ao mesmo propósito.

¹⁴⁵ « Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, то есть когда *наиболее живет*, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие. Когда же находит то, чего добивается, то на время для него как бы замедляется жизнь, и мы видели даже примеры, что человек, достигнув идеала своих желаний, не зная куда более стремиться, удовлетворенный по горло, впадал в какую-то тоску, даже сам растревлял в себе эту тоску, искал другого идеала в своей жизни и, от усиленного пресыщения, не только не ценил того, чем наслаждался, но даже сознательно уклонялся от прямого пути, раздражая в себе посторонние вкусы, нездоровые, острые, негармонические, иногда чудовищные, теряя такт и эстетическое чутье здоровой красоты и требуя вместо нее исключений. И потому красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы ». Ibid., p. 76-77.

Portanto, quanto mais livre for seu desenvolvimento, mais benefícios trará para a humanidade.¹⁴⁶ E esse é um processo que já acontece sem que se seja necessário exigir.

O romancista entrega, assim, uma sistematização dos conceitos que determinavam sua literatura. Apesar de muitas vezes não ter recebido muita atenção entre os intérpretes, *Sr.–bov e a questão da arte* é o texto no qual Dostoiévski expõe os parâmetros artísticos utilizados na composição de seus grandes romances filosóficos. Esse é o momento no qual, após o período de reformulação de suas convicções no exílio, Dostoiévski coloca no papel muitas das ideias que carregará até o fim de sua trajetória como escritor. O artigo em questão é o ponto de partida no qual o romancista anuncia sua proposta para interpretação do conceito de arte que, como se buscou demonstrar até aqui, é consequência do envolvimento do autor com o movimento em defesa do solo. É nesse sentido que se justifica a importância do artigo para o presente trabalho.

¹⁴⁶ Ibid., p. 85-86.

4. Uma justificativa religiosa da arte

4.1. Beleza, ideal e verdade

Certa vez, Dostoiévski escreveu que nada no mundo é mais belo e, portanto, verdadeiro – uma vez que em sua obra beleza é verdade e não pode existir de outra forma – do que Cristo. Essa afirmação pode ser encontrada na carta escrita para Natália Fonvízina¹⁴⁷ em 1854, portanto, logo após o escritor deixar o presídio. Em *Sr.–bov e a questão da arte*, escrito sete anos depois dessa primeira afirmação, os conteúdos artísticos citados por Dostoiévski para demonstrar sua compreensão de arte têm sempre uma conotação religiosa. Na interpretação de Joseph Frank, essa lógica representa uma confirmação da importância do cristianismo na arte do romancista. Segundo o biógrafo, Dostoiévski esperava, ao reconhecer na imagem de Cristo os ideais de beleza e verdade, uma resposta para as questões do contexto histórico em que estava inserido.¹⁴⁸ Mas é na carta para a senhora Fonvízina que o romancista expõe sua opinião em termos bastante claros. Após narrar que vive momentos de tranquilidade nos quais tudo se torna claro e sagrado, ele descreve o que entende quando faz referência a esse símbolo do sagrado:

Este símbolo é muito simples, ei-lo: crer que não há nada mais belo, mais profundo, mais simpático, mais razoável, mais corajoso e mais perfeito do que Cristo, e não apenas não há nada, mas com amor zeloso eu digo a mim mesmo que não pode haver mais nada. Além disso, se alguém me provasse que Cristo está fora da verdade e que realmente a verdade está fora de Cristo, eu preferiria ficar com Cristo do que com a verdade.¹⁴⁹

Esse é o primeiro momento em que Dostoiévski – após o período de regeneração de suas convicções, quando se distancia das definições puramente estéticas da arte – atribui ao conceito

¹⁴⁷ Natália Fonvízina era uma mulher religiosa com notável conhecimento sobre os dogmas da Igreja Ortodoxa. Ela era esposa de Mikhaíl Fonvizin, que cumpria pena na Sibéria por sua participação na Revolta Decabrista em 1825. Quando ela e outras duas mulheres foram visitar os maridos condenados, deixaram com cada um dos presos uma *Bíblia*, que era o único livro permitido na prisão. Dostoiévski permaneceu com seu exemplar durante os quatro anos de trabalhos forçados. A partir desse primeiro encontro, ele passou a trocar cartas com Natália Fonvízina. No período em que foi impedido de se comunicar com o irmão Mikhaíl Dostoiévski, era com ela que o romancista se correspondia e é em uma dessas cartas, escrita em 1854, que se pode encontrar o testemunho de sua nova concepção de fé.

¹⁴⁸ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 135.

¹⁴⁹ « Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной ». Carta para Natália Fonvízina, fim de janeiro - início de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 176.

de beleza um fundamento religioso. Essa é a gênese da concepção que, mais tarde, na escrita de *Sr.– bov e a questão da arte*, articula os conceitos de beleza, ideal e verdade.¹⁵⁰

Como não poderia deixar de ser, em se tratando de uma declaração sobre suas crenças pessoais, Dostoiévski mais uma vez coloca o leitor diante de um paradoxo que não permite que tal afirmação seja tomada como delimitação de sua compreensão de religião. Na mesma carta para a senhora Fonvızina, em que dá um testemunho de fé, ele também afirma que é um filho do século e, como tal, carrega em si muitas dúvidas:

Eu sou um filho do século, filho da descrença e da dúvida até hoje e, inclusive (eu sei disso), até o túmulo. Que tormentos terríveis essa sede de acreditar me custou e me custa atualmente, e, quanto mais forte essa sede de acreditar está em minha alma, então mais argumentos para contrariá-la há em mim.¹⁵¹

Mas essas declarações paradoxais da carta, característica da configuração anárquica e desprovida de fundamentos metafísicos da escrita do romancista,¹⁵² só serão publicadas em forma de ficção cerca de quinze anos mais tarde. Qualquer tentativa de explicar a ficção do romancista sob o viés de suas declarações pessoais é um risco que não se pretende assumir neste trabalho a fim de evitar qualquer reducionismo ideológico. Expor tais declarações que o autor fez em suas cartas ou textos jornalísticos tem tão somente o intuito de mapear e trazer luz ao percurso de seu pensamento para, por fim, compreender com quais conceitos Dostoiévski estava dialogando e alimentando sua obra. Tal mapeamento do contexto histórico – associado às interpretações do romancista acerca dos conceitos artísticos, políticos e religiosos vigentes – são um auxílio para que se possa acessar o conteúdo que permeia sua arte, ainda que seja necessário reconhecer que seus escritos não podem ser reduzidos aos limites dessa abordagem. Portanto, é quando a definição histórica dos conceitos encontra sua síntese na ficção que se justifica o esforço de interpretar a trajetória pessoal de Dostoiévski e o contexto histórico no qual estava inserido.

Como será abordado mais detalhadamente no próximo tópico, para Steven Cassedy, Dostoiévski pensava a religião de forma idealista;¹⁵³ e, para Joseph Frank, Dostoiévski pensava a arte de forma também idealista.¹⁵⁴ Se tomarmos como pressuposto as afirmações de ambos os

¹⁵⁰ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

¹⁵¹ « я - дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных ». Carta para Natália Fonvızina, fim de janeiro - início de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 176.

¹⁵² CABRAL, Jimmy. *Dostoiévski: consciência trágica e crítica teológica da modernidade*, p. 7.

¹⁵³ CASSEDY, Steven. *Dostoevsky's Religion*, p. 115.

¹⁵⁴ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 239.

intérpretes, é possível compreender que, apesar do vocabulário religioso que permeia a obra dostoiévskiana ser cristão ortodoxo, sua religião é um ideal. Nesse sentido, arte é, portanto, algo que se distingue da religião pela forma, mas não pela substância.¹⁵⁵

Em *Sr.– bov e a questão da arte*, Dostoiévski afirma que a busca do homem pela beleza é algo contínuo e eterno. Ou seja, é contínuo e eterno porque é o processo de busca que faz com que o homem não perca o desejo de permanecer no mundo. Não é a concretização de um ideal que satisfaz o homem, mas o próprio processo por si mesmo – afinal, uma vez que está “satisfeito até a garganta”, ele cai em nostalgia e passa novamente a buscar algo novo.¹⁵⁶ Nas palavras do romancista, é quando está em desarmonia com a realidade que o homem vive ao máximo, e vive ao máximo exatamente porque está inserido em um processo de busca e perseguição por harmonia e tranquilidade.¹⁵⁷ Beleza é harmonia e tranquilidade e, por isso, deve permanecer no âmbito do ideal porque, só assim, continuará servindo de guia aos anseios da humanidade.

Três anos depois da publicação de *Sr.– bov e a questão da arte*, Dostoiévski escreveu suas meditações no leito de morte de sua primeira esposa, María Dmítrievna. Nesse texto, o romancista nos fornece, como em nenhum outro, uma declaração sobre sua compreensão de cristianismo. Ele reflete sobre Deus e sobre a importância de Cristo na existência humana, opiniões que não deixou transparecer de forma tão franca sequer em suas correspondências. Ao refletir sobre as questões que atormentam a humanidade diante da morte, Dostoiévski pensa os temas do bem e do mal, bem como o sentido da vida humana na terra. Esses pensamentos fizeram com que ele concluísse que, sem que haja crença na imortalidade da alma, todo o esforço cristão de superar o egoísmo não poderia ser justificado. Em suas palavras, se o objetivo final de superar o egoísmo pudesse ser conquistado na existência terrena, o homem não teria mais pelo que buscar. Dito de outra forma, atingir tão grande objetivo é algo totalmente desprovido de sentido porque, uma vez alcançado, o homem não terá mais razão para viver.¹⁵⁸

Segundo Frank, Dostoiévski acreditava que, entre o povo russo, o egoísmo conseguiria ser superado pelo sentimento de compaixão e pelo sacrifício voluntário em favor da comunidade camponesa.¹⁵⁹ A certeza do escritor, longe de ver nessa renúncia uma aniquilação da liberdade, reconhecia em tal atitude uma afirmação de autonomia da personalidade. Esse ponto de vista é um reflexo da doutrina ortodoxa oriental, que deposita mais ênfase no livre-arbítrio do que na

¹⁵⁵ Ibid., p. 239.

¹⁵⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 77.

¹⁵⁷ Ibid., p. 76-77.

¹⁵⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 172-173.

¹⁵⁹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 412.

graça.¹⁶⁰ Dostoiévski, ainda que não fosse um forte conhecedor da cristologia ortodoxa, revela a influência da doutrina em suas ideias quando reconhece em Cristo as representações de beleza e verdade enquanto único meio necessário para guiar a conduta humana. Essa visão se opõe às defesas de um cristianismo pessimista, que entende a redenção da humanidade como dependente do conceito de revelação. Isto é, Cristo é compreendido tão somente enquanto um ideal moral que deve ser seguido por todos para a superação do egoísmo.

É diante disso que, portanto, ao mesmo tempo em que defende que somente o sacrifício cristão pode se opor às tentações do egoísmo, Dostoiévski também reconhece em suas meditações que: “Amar o homem, como a si mesmo, de acordo com o mandamento de Cristo, é impossível. A lei da personalidade nos impõe amarras na terra. O eu é um obstáculo”.¹⁶¹ Para o romancista, somente Cristo conseguiu verdadeiramente superar o egoísmo, mas Cristo tem sido eternamente um ideal.¹⁶² Ou seja, seguindo o mesmo raciocínio segundo o qual a arte deve permanecer no âmbito do idealismo para que continue servindo de guia aos anseios da humanidade, a religião também é vista sob uma perspectiva idealista.

Ainda que se possa reconhecer no romancista um crítico da Igreja Ortodoxa em vez de um religioso que defende a conservação do poder da instituição, é preciso admitir que ele foi permeado pela influência dessa doutrina desde a infância, o que, inevitavelmente, é determinante para a compreensão de sua obra. Porém, é necessário observar que Dostoiévski não estabelece a conclusão de suas meditações segundo um raciocínio puramente religioso. Ele chega ao limite do embate com seus contemporâneos e, para não se inclinar diante da defesa de que a sociedade pode ser organizada a partir de teorias racionais, vê-se obrigado a afirmar que a vida humana não se completa na terra, mas em um paraíso futuro, que ele chama metaforicamente de paraíso de Cristo.¹⁶³ Isso significa dizer que o escritor não aplica em sua obra doutrinas preconcebidas

¹⁶⁰ EVDOKIMOV, Paul. *Ordodoxia*, p. 76-82.

¹⁶¹ « Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препят ствует ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 172.

¹⁶² *Ibid.*, p. 172.

¹⁶³ A metáfora que o romancista desenvolve sobre o paraíso de Cristo é importante porque representa a consequência final que justifica as ideias desenvolvidas em sua obra. Temos então, com essas meditações, acesso às convicções pessoais que permeiam a literatura do escritor, mas que não são facilmente compreendidas através da aproximação dos temas de sua ficção. Compreender essa metáfora é preciso porque, sem essa conclusão, o autor não conseguiria levantar sua defesa do cristianismo do povo russo, uma vez que teria que se inclinar aos argumentos de seus contemporâneos, que viam na religião um obstáculo ao progresso e acreditavam na possibilidade de uma sociedade construída sobre os mesmos alicerces teóricos da civilização europeia. Para Dostoiévski, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, não se pode exigir um comportamento ético sem que se considere a religião. Porém, é preciso lembrar que o autor estabelece essa conclusão a partir de um entendimento particular de religião e, nesse sentido, não se deve associá-lo de imediato aos pensadores religiosos por excelência. O romancista não escreve suas meditações partindo dos princípios e dos dogmas da Igreja Ortodoxa e, nem quando trata da necessidade da

pela tradição. Ele expõe as contradições do comportamento humano ao questionamento e, ao concluir sobre os malefícios que um projeto de desenvolvimento alicerçado em teorias estrangeiras traria para a sociedade russa, encontra nesse conceito ideal de religião uma forma de oposição. Dostoiévski então se utiliza desse conceito, descrito de maneira explícita em suas meditações, para, posteriormente, fundamentar a conexão entre os ideais de beleza e verdade em sua ficção. E é tão somente nesse sentido que perceber o paralelo e a cronologia entre seus escritos pessoais e sua obra ficcional é importante para aqueles que estão interessados na relação entre religião e arte em Dostoiévski.

crença na imortalidade da alma, faz referência ao tema da ressurreição de Cristo para justificar as injustiças da existência na terra.

4.2. Cristianismo na arte: uma resposta às “questões necessárias”

Ainda que apareça nos textos escritos antes da experiência siberiana, o vocabulário religioso era utilizado como um dentre tantos outros recursos disponíveis para a composição da narrativa literária de Dostoiévski, mas até então nunca fora apresentado enquanto uma proposta regeneradora para o indivíduo. E ainda que se queira assumir que a religião nunca deixou de ocupar lugar na vida pessoal do romancista – mesmo considerando o período de sua conversão ao socialismo utópico e de sua participação em círculos revolucionários –, não se pode afirmar que sua arte era determinada por uma atribuição propriamente religiosa.

Apenas em 1864, quando a personagem do homem do subsolo é utilizada por Dostoiévski como instrumento para sua crítica da modernidade – denunciando os limites e as frustrações de uma existência alicerçada na lógica de propostas racionalistas ou românticas –, o sagrado aponta enquanto possibilidade regeneradora em um texto ficcional. Mas essa possibilidade surge no texto apenas como um aceno de transcendência, permitindo que a personagem tome consciência de que há salvação além dos limites da razão. A personagem, apesar de vislumbrar a possibilidade de se regenerar e viver uma “vida viva”, escolhe permanecer na já habitual degradação do subsolo. Ele mesmo reconhece que sabe, como dois e dois são quatro, “que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo!”.¹⁶⁴

É apenas em 1866, com *Crime e castigo*, que essa proposta redentora ganha os contornos finais para promover uma alternativa contra o modo de vida baseado nos ideais europeus que os russos vinham assumindo. O protagonista do romance justifica suas ações nas doutrinas morais e sociais do niilismo russo que, como já observado, refletia o paradoxo da assimilação de teorias estrangeiras em contraste com a realidade tradicional russa. Apesar de personificar esses ideais e buscar justificá-los racionalmente, a personagem carrega sob sua consciência o peso inerente às contradições culturais de seu país, como um protótipo da sociedade russa em geral. Porém, ao contrário do homem do subsolo, que não se permitiu superar as limitações de uma vida alicerçada em teorias racionalistas, Raskólnikov é apresentado como uma possibilidade regeneradora que identifica a dimensão religiosa do romance.

Abordar o período que Dostoiévski passou no exílio siberiano é crucial para compreender em que sentido essa experiência foi importante para a regeneração de suas convicções pessoais e, por consequência, para a composição de seus escritos. O romancista passou a interpretar o

¹⁶⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*, p. 50-51.

niilismo russo segundo os perigos que se escondiam por trás da lógica daqueles que pretendiam promover uma mudança social no país por meio de ações radicais. Tamanha percepção sobre as consequências das atitudes de seus contemporâneos, que considerava autodestrutivas, é resultado daquilo que apreendeu através do contato com os presos camponeses e com o cristianismo do povo russo. À luz dessa nova compreensão e ao encontrar no modo de vida russo uma alternativa ao modo de vida promovido por uma engenharia social burguesa, Dostoiévski pôde estabelecer então sua crítica da modernidade e concluir *Crime e castigo* com a sentença de que não existe mais dialética. Ainda que tenha levantado o tema da religião em outros livros escritos após o retorno do exílio, é quando Raskólnikov se ajoelha, em um ato de regenerador sacrifício, diante de todo o sofrimento da humanidade, que o romancista insere a religião em sua relação com a arte da forma como será trabalhada nos escritos posteriores.

É consenso que a experiência siberiana foi determinante para uma ressignificação do posicionamento político, artístico e religioso de Dostoiévski, mas não menos importante foi a inspiração gerada pela observação da psicologia dos prisioneiros que forneceu material para a composição de seus romances. Em carta para o irmão, escrita quando terminava o período de trabalhos forçados, Dostoiévski descreve o entusiasmo da descoberta desses “tipos nacionais”. Porém, por mais que o romancista seja breve na declaração ao irmão, mais do que conteúdo para seus novos escritos, sua narrativa já demonstra uma interpretação positiva do povo russo. Na carta, ele nos fornece os indícios daquilo que anunciará através de sua obra ficcional:

Quantos tipos nacionais e personagens eu assimilei dos trabalhos forçados! Eu me acostumei com eles e, portanto, ao que parece, os conheço consideravelmente. Quantas histórias de vagabundos e ladrões e, de maneira geral, de toda existência negra e miserável! Suficiente para volumes inteiros. Que povo maravilhoso. Para mim, absolutamente, não foi tempo perdido. Se eu não conheci a Rússia, os russos eu conheço muito bem, e tão bem, como, talvez, a maioria das pessoas não os conheçam. Mas esse é meu pequeno orgulho! Esperançosamente perdoável.¹⁶⁵

Com essa declaração, temos uma antecipação de como esse caráter essencialmente russo será representado através das personagens criadas pelo escritor nos romances maduros. Através deles, Dostoiévski estabelece sua crítica da modernidade e defende um projeto de desenvolvimento

¹⁶⁵ « Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта! На целые томы достанет. Что за чудный народ. Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его. Но это мое маленькое самолюбие! Надеюсь простительно ». Carta para o irmão Mikhail Dostoiévski, 30 de janeiro - 22 de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 172.

para a Rússia ancorado nos valores desse povo, que considerava a única forma de vida ainda capaz de articular uma alternativa ao projeto civilizacional europeu.

A recepção da ficção de Dostoiévski pode ser compreendida, desde então, como resultado da inspiração causada pelo contato forçado com esses perfis psicológicos e, em âmbito geral, como resultado de uma nova interpretação religiosa. A escuta dos crimes e comportamentos que levaram esses humilhados e ofendidos ao presídio, somado às reflexões pessoais do escritor – que vivia uma realidade na qual o único livro permitido era a *Bíblia* –, são a gênese da síntese artística de Dostoiévski. Em outras palavras, é pela consciência das reais necessidades do povo, somada às questões políticas e sociais russas cada vez mais urgentes, que o romancista propõe uma terceira via de interpretação da cultura alinhada às diretrizes do movimento em defesa do solo.

Como abordado, esse empenho se deu porque Dostoiévski acreditava que os problemas da sociedade russa não seriam solucionados por ocidentalistas ou eslavófilos. As soluções que eram propostas pelos dois extremos do debate eram, em sua visão, marcadas por hostilidade e propostas abstratas daqueles que não conheciam a realidade e as necessidades do povo. Após os anos que passou imerso nessa realidade, Dostoiévski se viu no direito – senão na obrigação – de recorrer à autoridade de sua experiência, e ele não hesitou em afirmar que suas convicções não derivavam de uma teoria abstrata, mas de seu contato forçado com a verdadeira natureza do povo.¹⁶⁶ Para compreender o que significa nacionalidade russa, ele diz a seus opositores que é preciso que as circunstâncias o tenham obrigado a viver com o povo, partilhando de suas ideias e interesses, de forma direta e prática, não a partir de uma posição de superioridade. Só assim, nas palavras do escritor, é que se pode compreender o caráter russo.¹⁶⁷ Dostoiévski, por fim, afirma que o contato com a realidade do camponês é o único modo de se ter uma autêntica fé na cultura russa.

Como concluiu o próprio romancista, na hipótese de que, em um contexto no qual todos estão preocupados com a solução de um problema interno importante, é desejável que todas as forças da sociedade estejam direcionadas para a resolução desse objetivo. Portanto, é de se supor que os artistas também sejam inspirados a servir ao mesmo propósito geral.¹⁶⁸ Na Rússia, entre os problemas internos mais urgentes, que Dobroliúbov chamou de “questões necessárias”, estava o tema do fim do regime de servidão. Ainda que da arte “apenas se pode desejar, mas não exigir”¹⁶⁹

¹⁶⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 152.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 56.

¹⁶⁹ « только можно желать, но не требовать ». *Ibid.*, p. 56.

que sirva às causas sociais – sob o risco de reduzi-la a fins utilitaristas –, Dostoiévski não se furtou de abordar em seus escritos os conflitos da realidade social na qual estava inserido. Como artista de seu próprio tempo e lugar, além de adotar um posicionamento, ele buscou apontar uma alternativa às promoções de ações radicais incitadas por muitos de seus contemporâneos. Nesse sentido, ainda que os romances de Dostoiévski tenham ultrapassado as fronteiras nacionais e sejam lidos sob as mais variadas perspectivas ideológicas, aqui se justifica a relevância de interpretá-lo em diálogo com a complexidade das fontes e dos acontecimentos que marcaram tanto sua vida pessoal quanto seu contexto cultural.

Após ter percorrido a trajetória que levou o romancista a tais conclusões, abre-se, então, espaço para que se possa compreender como esse processo é sintetizado na obra ficcional. Em outras palavras, após se opor às soluções defendidas por seus contemporâneos ocidentalistas e eslavófilos, Dostoiévski, então, elaborou sua própria resposta às tais “questões necessárias”, como conceituou Dobroliúbov. Essa proposta, que já havia sido anunciada no texto jornalístico *Sr.–bov e a questão da arte*, é apresentada ao público agora sob forma de ficção – e talvez não seja exagero afirmar que, pela primeira vez, carregando todas as nuances que resultaram desse longo processo de amadurecimento das ideias – através do romance *O idiota*. Esse é o livro no qual o romancista articulou os conceitos de beleza e verdade.

4.3. Criação de um “ideal misterioso” de beleza e verdade

Em 1869, Dostoiévski concluiu *O idiota*, que pode ser lido como uma síntese, no âmbito ficcional, de toda a trajetória pessoal e do contexto histórico expostos até aqui. Nas palavras de Frank, esse é o único livro “em que sua visão pessoal de vida, em toda a sua trágica complexidade, é expressa com maior familiaridade, com maior pungência e com um *pathos* lírico que raia a sublimidade”.¹⁷⁰ Porém, por mais que seja resultado de um longo processo de amadurecimento das ideias, é o próprio romancista quem reconhece na criação do protagonista, o príncipe Míchkin, a “tarefa infinita” que é representar o belo.

Em uma carta para Apollón Máikov, escrita em 1868, Dostoiévski revela que uma ideia estava ocupando seus pensamentos nos últimos tempos, mas ainda não havia se desenvolvido na forma artística tal como ele queria apresentar ao público. Porém, dada a urgência de escrever um novo romance, ele confessa sua decisão de se aventurar em colocar tais intuições no papel na expectativa de que pudesse desenvolvê-las na medida em que as partes do texto fossem enviadas separadamente para a publicação. É através do príncipe Míchkin, portanto, que o romancista personifica a ideia que considerava fascinante e pela qual estava apaixonado. Em sua própria descrição, ele diz: “Essa ideia é retratar um homem absolutamente belo. Na minha opinião, nada pode ser mais difícil do que isso, especialmente em nossa época”.¹⁷¹

Nada poderia ser mais difícil do que retratar um homem absolutamente belo porque, para Dostoiévski, em um mundo organizado segundo teorias abstratas, personificar o ideal de beleza sob uma perspectiva humana – isto é, uma perspectiva que se apresente em sua viabilidade no mundo real e não apenas em sua dimensão divina ou inalcançável – é uma tarefa que ninguém havia conseguido realizar. Por mais que tal pretensão não pareça justificável para aqueles que veem em Dostoiévski um escritor utópico, Cassedy afirma que, ainda que ele seja um idealista, isso se dá em um sentido próprio e peculiar:

Em uma versão do idealismo, existe um reino ideal que é inatingível porque está do outro lado de uma parede impenetrável. No sistema de Dostoiévski, existe um reino ideal e sou obrigado a trilhar um caminho que leva a ele. O reino é inatingível aqui porque o caminho está separado dele por uma lacuna. A lacuna é o que distingue a visão de Dostoiévski da de Hegel. No sistema de Hegel, em qualquer estágio de desenvolvimento espiritual em que me encontre, posso me consolar com o fato de estar unido ao absoluto pelo *continuum* em que estou. O *continuum* de Dostoiévski

¹⁷⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 364.

¹⁷¹ « Идея эта - изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно ». Carta para Apollón Máikov, 31 de dezembro de 1867 - 12 de janeiro de 1868. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 241.

nunca alcança o absoluto, mas ainda assim é um *continuum* que me leva cada vez mais perto dos absolutos que se encontram nas duas pontas – e ninguém pode escapar de estar no continuum. Portanto, no mundo dele, posso pelo menos me consolar com o fato de estar unido a um ponto *muito próximo* do absoluto. Mas então eu me lembro que isso é algo que hesita para sempre entre uma totalidade inatingível e uma dissolução igualmente inatingível. Esse algo é o que nunca está mais do que muito próximo do absoluto.¹⁷²

Essa totalidade inatingível que se deve buscar, mas que, de modo algum, será alcançada, explica o sentimento de Dostoiévski em relação ao romance *O idiota*. De todas as personagens de Dostoiévski, o príncipe Míchkin é a que mais se aproxima da busca por personificar esse ideal na humanidade, ainda que seu destino trágico denuncie a impossibilidade de concretizar tal modo de vida na terra.

Em uma carta para a sobrinha Sófia Ivánova, para quem ele dedicou alguns capítulos do romance, Dostoiévski faz uma síntese importante das premissas que motivaram o tema dessa nova empreitada. Após descrever sua inspiração nas figuras de Cristo e Dom Quixote – uma associação conhecida e atualmente já muito comentada –, Dostoiévski repete aquilo que havia dito a Máikov sobre a dificuldade de retratar o belo e conclui:

Todos os escritores – não apenas os nossos, mas inclusive todos os europeus –, que tentaram alguma vez representar o positivamente belo, sempre desistiram. Porque essa é uma tarefa imensa. O belo é um ideal, mas esse ideal – seja o nosso, seja o da Europa civilizada – ainda está longe de ser concretizado. No mundo, há apenas uma imagem positivamente bela, a de Cristo, de modo que o fenômeno dessa imagem imensa e infinitamente bela já é, certamente, um milagre infinito. (Todo o Evangelho de João é nesse sentido; ele revela todo o milagre em uma encarnação, em uma manifestação do belo).¹⁷³

¹⁷² “In one version of idealism, there is an ideal realm that is unattainable because it lies on the other side of an impenetrable wall. In Dostoevsky's system, there is an ideal realm, and I am obliged to stand on a path that leads to it. The realm is unattainable here because the path is separated from it by a gap. The gap is what distinguishes Dostoevsky's view from Hegel's. In Hegel's system, at whatever stage of spiritual development I find myself, I can take comfort from the fact that I am joined with the absolute by the continuum on which I stand. Dostoevsky's continuum never reaches the absolute, yet it is still a continuum that takes me ever and ever closer to the absolutes lying at either end - and no one can escape being on the continuum. So in his world I can at least take comfort from the fact that I am joined with a point *very close* to the absolute. But then I remember this is something that forever hesitates between an unattainable wholeness and an equally unattainable dissolution. This something is what never stands more than very close to the absolute”. CASSEDY, Steven. *Op. Cit.*, p. 147-148.

¹⁷³ « Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, - всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал - ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного) ». Carta para a sobrinha Sófia Ivánova, 1 de janeiro - 13 de janeiro de 1868. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 250.

O Evangelho de João ser citado como exemplo de um texto cristão que revela a verdade, através da manifestação do belo – e não de qualquer outro âmbito –, mostra a perspectiva cristã ortodoxa da declaração. Segundo Cassedy, ainda que tal associação possa apontar para uma visão eslavófila da ortodoxia russa como único e verdadeiro sistema de crença religiosa, Dostoiévski, por outro lado, também fornece uma concepção de religião livre dessa visão nacionalista. Em outras palavras, quando se discute a relação entre religião e arte em Dostoiévski, o conteúdo religioso que representa os conceitos de beleza e verdade é cristão ortodoxo. Porém, na visão de Cassedy:

No entanto, há lugares em que ele oferece uma concepção de religião que é inteiramente livre do conteúdo nacionalista da crença eslavófila. O nacionalismo religioso foi algo ao qual Dostoiévski retomou quase instintivamente quando pensava na religião em geral e no cristianismo em particular, mas não é totalmente consistente com a outra concepção. Na verdade, o nacionalismo religioso não tem muito a ver com religião; é muito mais sobre nacionalismo. Quando Dostoiévski pensava na religião como tal, ele pensava idealisticamente.¹⁷⁴

Portanto, considerando o percurso exposto até aqui, é possível interpretar que, ainda que o vocabulário religioso que permeia a arte de Dostoiévski seja cristão ortodoxo, sua estética não pode ser definida como defesa do cristianismo ortodoxo enquanto instituição. Ademais, assim como Cassedy afirma que Dostoiévski pensava a religião de forma idealista; Frank, na mesma direção, entende que o romancista tinha uma compreensão idealista de arte. Em outras palavras, isso significa dizer que tal concepção idealista de arte é algo que se distingue da religião pela forma, mas não pela substância.¹⁷⁵ É nesse sentido, portanto, que se buscou aqui interpretar a ideia de que, em Dostoiévski, beleza é verdade e não pode existir de outra forma.

Na leitura feita pelo amigo Máikov – com quem Dostoiévski trocava cartas durante todo o processo de criação do romance e de quem recebia tanto um retorno da interpretação pessoal enquanto amigo quanto uma atualização sobre como a crítica e o público estavam percebendo o romance –, Míchkin era a personagem mais convincente, ao passo que as outras personagens viviam em um mundo como que caracterizado por fantasia e excepcionalidade. Segundo Frank, Máikov certamente sabia que essa leitura surpreenderia o romancista.¹⁷⁶

¹⁷⁴ “Yet there are places where he offers a conception of religion that is entirely free of the nationalistic content of Slavophilic belief. Religious nationalism was something to which Dostoevsky reverted almost instinctively when he thought about religion in general and Christianity in particular, but it's not at all entirely consistent with the other conception. In fact, religious nationalism isn't much about religion at all; it's much more about nationalism. When Dostoevsky thought about religion as such, he thought idealistically”. CASSEDY, Steven. *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁷⁵ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 237-238.

¹⁷⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 399.

Ao ser questionado pelos críticos literários de seu tempo sobre o absurdo de suas obras, bem como sobre o caráter estereotipado e fantástico de suas personagens, Dostoiévski se defendeu com a já muito comentada defesa de sua estética como um “realismo fantástico”. Nas palavras de Frank, “Dostoiévski vê, assim, que seu próprio ‘realismo’ está se tornando ‘fantástico’ porque ele esgaravata a superfície cotidiana até chegar às profundezas morais e espirituais da personalidade humana, enquanto ao mesmo tempo tenta encarnar um ideal moral comum ou mais do que vulgar”.¹⁷⁷

Dostoiévski nunca sentiu, no curso da composição de seu romance, que estava transgredindo a “realidade” porque grande parte de seu material foi tirado de suas próprias experiências de vida, ou podia ser encontrado nas vidas e no comportamento de outras pessoas que conhecia. Nesse sentido, permaneceu fiel às normas do “realismo” que ele, juntamente com todos os romancistas russos de seu tempo, aceitaram. Mas para Dostoiévski o realismo nunca significou a aceitação do factual e do literal *em si*; significou, ao contrário, sua transformação à luz do que denominou “os começos e os fins” da factualidade, seu significado numa estrutura mais ampla de sentido moral-religioso; e, no que diz respeito a esses “começos e fins” – “tudo isso é quietude”, como escreveu, “até agora fantástica para a humanidade”. O realismo de Dostoiévski, por mais justificadas que sejam suas pretensões de ater-se a uma veracidade estrita, torna-se inevitavelmente “fantástico” porque ele está sempre se alongando para apreender o sentido último desses começos e fins.¹⁷⁸

Portanto, é por conta disso que, ao buscar representar na figura da personagem do príncipe Míchkin os ideais de beleza e verdade, segundo Victor Terras, Dostoiévski tinha total clareza de que seu romance e, em especial, que seu protagonista eram “fantásticos”,¹⁷⁹ seguindo as mesmas intuições utilizadas por Frank.¹⁸⁰ Ainda na mesma direção, Terras também reafirma que a visão fantástica de mundo presente nos textos de Dostoiévski estava, para ele, muito mais próxima da realidade do que a visão transmitida por seus rivais supostamente mais fiéis às determinações do que se entendia por realismo.¹⁸¹ Nas palavras de Terras, Dostoiévski entendia que seu “idealismo” era mais real do que o “realismo” de seus contemporâneos e, por isso, ele cita os acontecimentos fantásticos que ocorreram na sociedade russa como evidência e defesa de sua compreensão do conceito de realismo.¹⁸²

Ainda nos termos de Terras, “O viés antirradical e antiliberal de Dostoiévski é evidente”.¹⁸³ Isso porque, segundo o intérprete, o ponto de Dostoiévski era defender que tanto as ideias quanto

¹⁷⁷ Ibid., p. 408.

¹⁷⁸ Ibid., p. 417.

¹⁷⁹ TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁸⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 417.

¹⁸¹ TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁸² Ibid., p. 30.

¹⁸³ “Dostoevsky’s antiradical and antiliberal bias is evidente”. Ibid., p. 47.

os princípios de seus opositores ideológicos eram pura teoria e algo totalmente sem relação com quaisquer fatos e práticas da vida russa.¹⁸⁴

É diante da turbulência que determinava o contexto histórico russo de então, dominado por divergências entre ocidentalistas e eslavófilos, que Dostoiévski se aventurou na tarefa de criar um novo romance, no qual buscou apresentar sua visão de mundo enquanto uma proposta alternativa aos impasses gerados pelo extremismo dos dois lados do debate. Analisar alguns pontos cruciais do decorrer dessa narrativa, associando-os às declarações do autor feitas em suas cartas e cadernos de notas, ajuda na compreensão de como e sob quais condições o romancista decidiu expor seu posicionamento pessoal, bem como no entendimento de como ele abordou sua própria proposta de mundo frente às teorias que buscava combater. Dito isso, justifica-se aqui que algumas das seguintes páginas sejam gastas na compreensão dessa personagem através da qual Dostoiévski buscou representar um ideal positivamente belo. Assumindo o contexto de criação do romance *O idiota* como o momento no qual a definição histórica dos conceitos encontra sua síntese na ficção e, uma vez instrumentalizados pela análise histórica desenvolvida do decorrer da pesquisa, entende-se que, finalmente, é possível então se dedicar aos pontos da narrativa que auxiliam na compreensão da relação entre religião e arte em Dostoiévski.

A narrativa tem início com o trem em movimento, um símbolo da modernidade que traz um homem diretamente do ambiente civilizacional europeu para, depois de passar muitos anos vivendo no estrangeiro, reencontrar a Rússia, deparando-se e surpreendendo-se com as condições culturais e tradicionais de sua terra natal – algumas mantidas, enquanto outras completamente transformadas pela assimilação do modo de vida europeu.

Pois bem, é tempo de degelo na Rússia. O último vivo dos príncipes da família Míchkin está chegando da Suíça, onde fez um tratamento contra um caso grave de epilepsia. Ele está bem melhor, mas seu rosto ainda carrega os traços sob os quais se reconhece à primeira vista que a mão de Deus lhe torceu a alma – assim o próprio Dostoiévski descrevia seus ataques de epilepsia. Além da aparência que condena ser ele um epilético, o príncipe ainda carrega apenas uma “trouxinha” na qual cabem todos os seus pertences; e não carrega nenhum dinheiro no bolso de seu “casaco sem mangas” que, aliás, também não é suficiente para suportar o frio da Rússia. É com esse ser que Rogójin, filho de um rico comerciante que acabou de morrer deixando para ele uma grande herança, depara-se sentado no trem seguindo rumo a São Petersburgo. O tédio da longa viagem induz Rogójin a iniciar uma conversa “com aquele risinho indelicado no qual

¹⁸⁴ Ibid., p. 48.

às vezes se manifesta com tanta sem-cerimônia e desdém a satisfação humana diante dos fracassos do próximo”.¹⁸⁵

“Está frio?”, perguntou Rogójin, e deu de ombros. “Muito”, respondeu o príncipe sem desconfiar do absoluto desdém da pergunta.¹⁸⁶ Assim, a conversa continuou com mais algumas perguntas inconvenientes, mas suficientes para Rogójin concluir que aquele homem que estava diante dele e se identificava como príncipe era um completo idiota. Mas a viagem ainda tem o tempo necessário para o príncipe penetrar pela primeira vez na alma do interlocutor com sua humildade e simpatia. Quando o trem chega ao destino final, Rogójin diz a Míchkin: “Príncipe, não sei por que gostei de ti [...] Vem me visitar, príncipe”.¹⁸⁷ Ao se despedir, ele já havia mudado sua opinião sobre o protagonista.

A compaixão sem limites da personagem não permite que ninguém seja imune a ela. Enquanto todos têm a tendência de se fechar quando são ofendidos, o príncipe se abre e envolve o ofensor,¹⁸⁸ como acabara de envolver Rogójin. E essa atitude e consequência será recorrente no decorrer da narrativa. A propositalmente suposta idiotia do príncipe, inicialmente, constrange até o leitor, que aguarda ansiosamente pela reação das personagens diante das atitudes inocentes de Míchkin. Esse efeito que a narrativa causa, certamente, foi determinante na escolha feita por Dostoiévski para o título do livro a fim de deixar claro para o leitor, de antemão, suas pretensões ao apresentar o protagonista sob tais aspectos e circunstâncias.

No desenrolar do romance, percebe-se que Míchkin demonstra uma inconsciência sobre si mesmo. Porém, é preciso antes de tudo observar – e Dostoiévski se empenhou na tarefa de fazê-lo –, isso não deve ser lido como uma atitude de inocência, no sentido estrito do termo, ou incapacidade de compreensão do que está se passando ao seu redor. Míchkin compreende com extrema clareza o mundo que o cerca, bem como o desprezo e o sarcasmo com que muitas vezes é tratado. Mas ele não só perdoa tais atitudes, como, além disso, ainda aceita o posicionamento dos interlocutores e compreende as razões pelas quais eles agem assim.

Quando tentar intervir em uma briga e acaba levando um tapa no rosto que deveria ser endereçado contra outra personagem, Míchkin, em vez de se enraivecer, apenas responde: “Oh! como você vai se envergonhar do que fez!”.¹⁸⁹ Essa é uma das passagens das quais Dostoiévski se utiliza para que o leitor compreenda que Míchkin tem clareza das situações em que se coloca e de como reage diante delas. Ele transcende as atitudes previsíveis das situações cotidianas, mas

¹⁸⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 22.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁸ PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*, p. 289.

¹⁸⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 32.

não se esquivava de pertencer ao mundo real e ordinário. Sua consciência, longe de dotá-lo de um ar de superioridade a partir da qual poderia decidir se afastar do mundo real e do contato com as pessoas, permite que, com lucidez, ele compreenda e experimente os sentimentos que movem essas pessoas.

Em outro momento da narrativa, logo após acordar, a personagem Hippolit pergunta ao príncipe Míchkin: “Príncipe, é verdade que o senhor disse uma vez que a ‘beleza’ salvará o mundo? – Senhores, gritou alto para todos –, o príncipe afirma que a beleza salvará o mundo!”¹⁹⁰ Míchkin – inspirado na imagem de Cristo –, com sua bondade e amor desinteressado, vive em um estado de sensação espontânea destituído de razão. Ele é uma representação ficcional do ideal moral positivo de Dostoiévski. É essa manifestação da beleza que fornece inspiração moral ao mundo, e é, portanto, nesse sentido, que se pode finalmente ver aplicada em um texto ficcional a definição da função da arte defendida em *Sr. – bov e a questão da arte*.

Há outra passagem em que Dostoiévski associa o conceito de beleza ao de bondade. Em *Os irmãos Karamázov*, enquanto conversa com o irmão Aliócha, Dmitri faz a seguinte declaração:

A beleza é uma coisa terrível e horrível! Terrível porque indefinível, e impossível de definir porque Deus só nos propôs enigmas. Aí os extremos se tocam, aí todas as contradições convivem. Eu, meu irmão, sou muito ignorante, mas tenho pensado muito nisso. Existe um número formidável de mistérios! Um número excessivo de enigmas oprime o homem na Terra. Decifra-os como és capaz e sai enxuto da chuva. A beleza! Não posso, ademais, suportar que algum homem, até de coração superior e de inteligência elevada, comece pelo ideal de Madona mas termine no ideal de Sodoma. Ainda mais terrível é aquele que, já tendo o de Sodoma na alma, não nega o ideal de Madona, e seu coração arde de fato por ele, arde de fato como nos puros anos juvenis. Não, o homem é vasto, vasto até demais; eu o faria mais estreito. Até o diabo sabe o que é isso, veja só! O que à mente parece desonra é tudo beleza para o coração. A beleza estará em Sodoma? Podes crer que é em Sodoma que ela está para a imensa maioria dos homens – conhecias ou não esse segredo? É horrível que a beleza seja uma coisa não só terrível, mas também misteriosa. Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens.¹⁹¹

Terras define o desfecho de Míchkin como sendo uma tragédia da beleza. De acordo com sua visão, na tentativa de criar um protagonista positivamente belo e identificá-lo enquanto um cristão autodeclarado, Dostoiévski nos revelou sua visão positiva de religião. Nesse sentido, ele entende que a sentença de que “A beleza salvará o mundo” se mostra uma contradição. Isto é, quando Míchkin, que carrega os ideais de beleza e verdade, não consegue cumprir sua missão, o próprio desenrolar do enredo anuncia uma tragédia da beleza. Terras então se utiliza do romance *Os irmãos Karamázov* por considerá-lo uma confirmação de sua proposta interpretativa acerca

¹⁹⁰ Ibid., p. 428.

¹⁹¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*, p. 113.

do destino trágico de Míchkin. Para ele, que se ampara na passagem citada acima, é quando Dmitri Karamázov – um então crente no poder na beleza, passa a compreender que não é a beleza que salvará o mundo, mas a fé –, que essa mensagem do último dos romances de Dostoiévski confirma seu argumento, segundo o qual o conceito de tragédia da beleza é capaz de explicar o desfecho de *O idiota*.¹⁹²

Isso porque, na definição de Terras, “A beleza é, como a bondade, um ideal”.¹⁹³ Porém, para defender tal interpretação da obra ficcional do romancista, o autor – apesar de também se utilizar das correspondências e dos textos pessoais de Dostoiévski no decorrer da fundamentação de sua análise – desconsidera, em tal ponto, a associação entre os conceitos de beleza e verdade defendidos pelo próprio romancista. Quando Dostoiévski mostrou que beleza é verdade e não pode existir de outra forma, reconhecendo na figura de Cristo a representação mais alta desses ideais, talvez seja possível considerar – e esse é o caminho que se buscou trilhar no presente trabalho – o vínculo estabelecido pelo romancista entre beleza e verdade. Afinal, se “não há nada mais belo” do que Cristo e se Cristo é a mais perfeita representação da verdade – uma definição segundo a qual, nas próprias palavras do romancista, se hipoteticamente alguém pudesse provar que Cristo está fora da verdade e que a verdade está fora de Cristo, ele “preferiria ficar com Cristo do que com a verdade”¹⁹⁴ –, nesse sentido, ainda que pertençam ao âmbito do ideal, beleza e verdade são conceitos diretamente relacionados. No entanto, ao defender a ideia de tragédia da beleza, Terras desvincula ambos os conceitos citados na medida em que reconhece na obra de Dostoiévski a mensagem de que não é a beleza que salvará o mundo, mas a fé. Esse raciocínio guia sua leitura sobre o final do romance. Nesses termos, ele conclui que: “O trágico desfecho sugere uma negação pessimista do sonho de Míchkin de que ‘a beleza salvará o mundo’”.¹⁹⁵

Terras atribui a sentença de que “A beleza salvará o mundo” a Míchkin.¹⁹⁶ Ele comete um equívoco determinante na construção de sua argumentação. Essa sentença não é dita por Míchkin, mas por Hippolit. Logo, a conclusão do intérprete de que o príncipe estava errado,¹⁹⁷

¹⁹² TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁹³ “Beauty is, like goodness, an ideal”. *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁴ « Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной ». Carta para Natália Fonvızina, fim de janeiro - início de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 176.

¹⁹⁵ “The tragic denouement suggests a pessimistic denial of Myshkin’s dream that ‘beauty will save the world’”. TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

porque seu anúncio terminou em tragédia, não se sustenta na medida em que tal proposição não foi dita pelo protagonista. Apesar de recorrer às declarações pessoais de Dostoiévski – utilizando-se delas para, além de ler o príncipe em sua expressão cristã, também reconhecer as pretensões do romancista de criar uma personagem positivamente bela –, Terras desconsidera a associação entre os conceitos de beleza e verdade estabelecida pelo próprio Dostoiévski. A consequência é que, na medida em que dissocia ambos os conceitos, ele afirma o triunfo da dimensão religiosa em detrimento da artística. É válido então que algumas das próximas páginas sejam dedicadas a esse ponto de conflito determinante para a compreensão da relação entre religião e arte.

Pois bem, em seus outros livros – tais como *Crime e castigo* e *Os demônios* –, Dostoiévski elabora sua crítica ao niilismo e às concepções materialistas e racionalistas de seus opositores ideológicos levando às últimas consequências as implicações lógicas da modernidade. Porém, em *O idiota*, suas convicções positivas, que nesses outros romances servem apenas como um contraste em relação às doutrinas que pretende destruir, agora aparecem personificadas no próprio príncipe Míchkin. Mas o destino trágico do protagonista denunciara o reconhecimento acerca da inviabilidade do ideal cristão mais alto de Dostoiévski. É isso que leva Frank a afirmar que:

Dostoiévski submete sem temor suas convicções mais sagradas ao mesmo teste que usara para pôr à prova as dos niilistas: o que significariam para a vida humana se fossem levadas a sério e ao pé da letra e tomadas em toda a sua extensão como normas de conduta. Com uma honestidade exemplar, ele afirma que o extremismo moral de seu próprio ideal escatológico, personificado pelo Príncipe, é igualmente incompatível com as exigências normais da vida social de todo dia e constitui o mesmo escândalo desagregador que foi o aparecimento de Cristo entre os fariseus enfatuadamente respeitáveis.¹⁹⁸

Portanto, é nesse sentido que se pode ter esse romance como exemplo, no âmbito ficcional, da síntese que resultou do encontro das experiências pessoais do romancista com os ideais do movimento em defesa do solo. Esse é o livro que dá acesso às convicções mais íntimas do autor, ao mesmo tempo em que permite pensar sua visão acerca do que considerava ser um conflito inconciliável entre o absoluto do amor cristão e as exigências inescapáveis da vida humana na terra.¹⁹⁹ Como já observado, nas meditações escritas na ocasião do velório de sua primeira esposa, Dostoiévski havia concluído que: “Amar o homem, como a si mesmo, de acordo com o

¹⁹⁸ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 449.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 433.

mandamento de Cristo, é impossível. A lei da personalidade nos impõe amarras na terra. O eu é um obstáculo”.²⁰⁰

A característica principal da personalidade do príncipe Míchkin é a compaixão e, na expressão maior do autossacrifício, ele domina a violência do eu em benefício do outro. Mas sua tragédia – o fracasso da missão que tinha tomado para si, salvar Nastácia Filíppovna, e seu consequente estado de loucura – assumiu um destino distante daquele que o autor nos indicara no início do romance, quando Míchkin ainda conquistava todos ao seu redor e triunfava diante da corrupção moral.

No decorrer da narrativa, a epilepsia passa a determinar cada vez mais o comportamento de Míchkin, e ele mesmo teme que o estado supremo que atinge na aura pré-epilética o leve à loucura total. Frank afirma que a influência eufórica do momento anterior aos ataques induz Míchkin a uma perda de fé, o que revela uma discrepância entre o que é real e ideal. O abandono dessa diferenciação culmina em uma perversão do bem quando em contato com o mundo concreto. O próprio príncipe admite seus pensamentos duplos e se reconhece entre os chamados “homens atuais”:

[...] porque a gente daquela época (juro que isso sempre me deixou perplexo) não parecia exatamente ser gente como nós hoje, não era propriamente uma tribo, como hoje, no nosso século, palavra, é como se fosse de outra espécie... Naquela época as pessoas viviam como que em torno de uma ideia, mas hoje são mais nervosas, mais evoluídas, mais sensitivas, vivem de certo modo em torno de duas, de três ideias ao mesmo tempo... o homem de hoje é mais amplo – e juro que isso é o que lhe impede de ser o homem homogêneo como naqueles séculos...²⁰¹

Mas ainda que, ao contrário dos que o cercam, Míchkin tenha clareza acerca da realidade na qual está inserido, em vez de se esquivar ou de se colocar acima desses chamados “homens atuais” e da existência cotidiana, ele se reconhece apenas como um entre todos. O príncipe vive e experimenta o mundo tal como é, e esse mundo no qual estava inserido era o de uma Rússia marcada pela instabilidade de seus fundamentos morais gerada pelo confronto entre tradição e modernização segundo parâmetros estrangeiros. É nesse sentido, portanto, que se pode entender a afirmação de Míchkin segundo a qual os homens de seu século – entre os quais, é necessário reforçar, ele também enquadra a si mesmo – são mais amplos. Em outras palavras, quando se vivia apenas em torno de uma ideia, havia homogeneidade. Porém, no contexto russo do século

²⁰⁰ « Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препят ствует ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 172.

²⁰¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 584.

XIX – envolto por duas, três ou mais ideias –, os homens não têm mais o amparo dos valores tradicionais e, por consequência, perde-se essa homogeneidade.

Os russos dessa época, como observou Angelo Segrillo, viviam como se estivessem em uma espécie de pêndulo, que ora tendia aos ideais europeus, ora às ideias tradicionalmente cristãs do povo.²⁰² Logo, ao mesmo tempo em que não conseguiam assimilar sem restrição os padrões estrangeiros para segui-los em direção ao progresso, também haviam perdido sob seus pés os valores da tradição. A vulnerabilidade diante da qual estavam expostos exigia a busca por uma alternativa para o futuro da Rússia. Como considerava que seus contemporâneos ocidentalistas e eslavófilos estavam tomados pelo extremismo do debate – e, por causa disso, não conseguiriam unir forças para promover uma alternativa viável diante da realidade concreta –, Dostoiévski viu nos ideais do movimento em defesa do solo um caminho. Como a literatura exercia forte conotação política no contexto de então, o romance de Dostoiévski foi o espaço no qual tais ideias foram articuladas em forma de ficção. Assim, como pretendia o próprio autor, pelo menos no princípio, Míchkin fora planejado para ser uma figura simbólica que representasse a Rússia enquanto nação.²⁰³ Dito isso, pode-se ler o protagonista como uma personagem que carrega o propósito de trazer, diante da dicotomia entre o processo de modernização e de manutenção da tradição, uma alternativa aos conflitos de então. O príncipe, que veio e experimentou a vida civilizada do estrangeiro, no retorno ao solo nativo, representa uma tentativa de promover uma saída para o desenvolvimento russo. Ele é a representação dos valores do cristianismo do povo russo – no qual Dostoiévski reconhecia a única alternativa ao modo de vida promovido segundo os parâmetros de desenvolvimento europeus –, ao mesmo tempo em que não nega que carrega em si aquilo que é comum aos “homens atuais”. Isto é, não nega os avanços de seu século. Ele é a conexão entre as duas realidades e é apresentado enquanto uma possibilidade de conciliação entre ambas, em vez do distanciamento causado por discursos extremistas. Em resumo, ao mesmo tempo em que carrega dentro de si e espalha as características do cristianismo do povo russo, ele não nega o mundo moderno. Em última análise, ao criar uma personagem positivamente bela inspirada na figura de Cristo, Dostoiévski, através da sua arte, personificou seu mais alto ideal cristão diante do que considerava uma deturpação de valores e uma precarização do bem causados pelo avanço da modernidade.

Nas palavras de Paul Evdokimov: “O mal é mais acessível na experiência direta; o bem não é diretamente evidente”, mas o bem não precisa de defesa.²⁰⁴ É possível se deparar com

²⁰² SEGRILLO, Angelo. *Op. Cit.*, p. 141.

²⁰³ TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 21.

²⁰⁴ EVDOKIMOV, Paul. *Dostoïevsky et le problème du mal*, p. 228.

essa compreensão quando Míchkin expõe seu ideal de fé diante de Rogójin. O príncipe afirma que o sentimento religioso não é capaz de ser definido:

Escuta, Parfen, há pouco me fizeste uma pergunta e eis a minha resposta: a essência do sentimento religioso não se enquadra em nenhum juízo, em nenhum ato ou crime ou nenhum ateísmo; aí há qualquer coisa diferente e que vai ser sempre diferente. Aí há qualquer coisa sobre a qual irão escorregar eternamente os ateísmos e da qual irão dizer eternamente coisas diferentes. No entanto, o principal é que a gente percebe isso com mais clareza e antes de tudo no coração russo, eis a minha conclusão!²⁰⁵

Ao afirmar que a fé religiosa e os impulsos da consciência são necessidades totalmente irracionais e instintivas do “coração russo”, é possível presumir que Dostoiévski está dando as indicações para uma interpretação correta do fracasso e trágico colapso de Míchkin no final. “Os valores de amor cristão e fé religiosa que Mychkin encarna são, em outras palavras, uma necessidade demasiado profunda do espírito russo de ser negado por seu fracasso prático, um pouco mais do que são negados pela razão, por um assassinato ou por um sacrilégio.²⁰⁶ Nesse sentido, pode-se entender que Dostoiévski tenha depositado na personagem de Míchkin aquilo que compreendia ser a essência do verdadeiro cristianismo, na medida em que não haveria uma instância positiva que legitimasse o discurso religioso. Se se admitir tal pressuposto, o romance em questão pode ser utilizado para compreender o fracasso do príncipe como a representação mais evidente da concepção dostoiévskiana do paradoxo da fé. Na interpretação de Frank, esse processo é sintetizado nas seguintes palavras:

Assim, para Dostoiévski, a fé agora tinha se tornado totalmente interna, irracional e não-utilitarista; sua verdade não podia ser impugnada por não ter podido realizar mudanças terrenas, tampouco deveria ser defendida racionalmente, por assim dizer, por causa do lenitivo moral e psicológico que poderia oferecer para a desgraça humana. A vida de Mychkin termina de maneira trágica; mas, para Dostoiévski, muito bem-posto para escrever suas páginas finais, isso de modo algum solapa o ideal transcendente do amor cristão que ele tenta instaurar no mundo e cuja plena realização ultrapassa o poder de qualquer humano na terra”.²⁰⁷

Concluído com dez dias de atraso em relação ao prazo fixado para publicação, o final do romance foi escrito de forma frenética, com angústia e incerteza; e, como se não fosse bastante, entre duas crises epiléticas.²⁰⁸ Em carta para Máikov, Dostoiévski deduz que os leitores poderiam

²⁰⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 258.

²⁰⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 434.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 410.

²⁰⁸ Carta para a sobrinha Sófia Ivánova, 25 de janeiro – 6 de fevereiro de 1869. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 250.

se assustar com o inesperado da conclusão, mas que, se refletissem, teriam de concordar que tinha de terminar daquela maneira.²⁰⁹

Diante da complexidade e falta de consenso entre os estudiosos em relação ao desfecho do romance, acredita-se aqui que, ao trazer três das principais vertentes de interpretação – que representam abordagens diametralmente opostas –, pode-se contribuir na promoção de uma maior liberdade de interpretação para aqueles que estiverem interessados em se aprofundar no tema.

Em uma primeira aproximação, tal discussão acerca de quando e sob quais condições o romancista definiu o final de seu romance pode passar despercebida ou não receber a devida importância. Porém, ter acesso às correspondências que permitem pontuar quando o romancista tomou sua decisão é de crucial importância para aqueles que estão interessados em compreender a relação entre religião e arte em sua obra. Afinal, nesse ponto da discussão, não se trata apenas de analisar esteticamente como se determinou o final de um romance entre tantos outros. Em outras palavras, o príncipe Míchkin representava os ideais mais íntimos de Dostoiévski, bem como o romance era a criação com a qual o autor mais se identificava. Todo o percurso histórico descrito até aqui, somado às experiências pessoais do romancista e às contribuições do movimento em defesa do solo, culminaram na síntese final que relaciona religião e arte. Sendo o protagonista do romance uma representação dessa síntese no âmbito ficcional, bem como a personagem na qual Dostoiévski expõe sua própria visão e proposta de mundo – arriscando-se diante dos críticos ao anunciar sua compreensão de cristianismo do povo russo como única alternativa às teorias defendidas por seus opositores ideológicos –, logo, pode-se resumir que, compreender a decisão de Dostoiévski sobre como se daria o final do romance significa, em última análise, ter acesso às próprias conclusões do autor acerca da viabilidade daquilo que defendia diante da concretude do mundo real. Ou, se não se quiser dar um passo muito arriscado na determinação de que se consegue compreender – uma pretensão de interpretação fechada do texto que não se pretende no presente trabalho –, ainda assim, é possível afirmar que se pode chegar muito próximo de, ao menos, acessar o conceito de religião que está por traz do vocabulário religioso ao qual o escritor sempre recorre, bem como a forma como esse conceito de religião interfere em sua arte.

O príncipe, personificação do ideal cristão do amor que a humanidade poderia atingir, tem um destino trágico porque essa é a consequência inevitável de uma personagem que encarna tal contradição entre suas aspirações sagradas frente às limitações terrenas.²¹⁰ Portanto, na

²⁰⁹ Carta para Apollón Máikov, 11 de dezembro - 23 de dezembro de 1868. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 241.

²¹⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos*, p. 420.

conclusão de Frank, “O resultado é uma descontinuidade que nasce de uma total entrega do eu em cada encontro com os humanos, e uma irresolução que se torna sublime na aspiração a uma universalidade do amor”.²¹¹ Nesse sentido, em vez de ler o destino trágico de Míchkin como um fracasso ou como um questionamento das próprias convicções pessoais do autor – considerando que Dostoiévski poderia estar expondo suas próprias convicções aos limites da contradição para problematizar sua viabilidade na vida concreta, tal como era de seu costume fazer com as teorias de seus opositores ideológicos –, Frank defende que o final deve ser lido como uma confirmação das concepções de fé do romancista. Ou seja, de acordo com a abordagem proposta pelo biógrafo, na medida em que não há uma dissociação dos conceitos de beleza e verdade, ele não precisou defender sua conclusão se fundamentando na percepção de que um desses dois âmbitos – seja o artístico, seja o religioso –, necessariamente, deveria triunfar sobre o outro para ser apresentado enquanto solução que explique o desfecho do romance.

Por outro lado, segundo observa Terras, apesar de Dostoiévski ter afirmado que o final do romance foi definido desde o princípio²¹² – isto é, ele quis justificar que sua ideia final já havia sido pré-determinada e que todo o desenrolar da narrativa foi, propositalmente, sendo guiado para chegar nela –, essa afirmação não é verdade. O desfecho trágico do príncipe ocorrera a Dostoiévski quando grande parte do romance já tinha sido escrita.²¹³ Como anteriormente já citado, tal observação de Terras, sobre o momento da decisão acerca de como deveria se dar o destino do protagonista, pode ser confirmada nas correspondências do romancista. Ele mesmo havia admitido em carta para Máikov que uma ideia estava ocupando seus pensamentos, mas que, como ainda não havia se desenvolvido por completo, decidiu por fim colocá-la no papel na expectativa de que pudesse desenvolvê-la na medida em que escrevesse o romance.²¹⁴

A leitura feita por Konstantin Mochulsky também induz uma interpretação de que o final do romance não foi planejado para culminar daquela maneira. Diante da dificuldade de criar uma personagem positivamente bela, segundo o autor, a sensibilidade artística de Dostoiévski fez com que ele reduzisse as projeções iniciais planejadas em Míchkin para uma dimensão mais humana. Na síntese do intérprete: “Dostoiévski pensou até o fim em sua ideia. [...] Compaixão, perdão universal, amor, humildade, sabedoria – essas são as características do príncipe-Cristo. Diante da imensidão da tarefa, Dostoiévski hesitou. No texto final, o ‘caráter divino’ do príncipe

²¹¹ Ibid., p. 421.

²¹² TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 29.

²¹³ Ibid., p. 29-30.

²¹⁴ Carta para Apollón Máikov, 31 de dezembro de 1867 - 12 de janeiro de 1868. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 241.

desapareceu; sua ‘justiça’ foi sujeita às fraquezas humanas. O escritor superou sua tentação de escrever um ‘romance sobre Cristo’”.²¹⁵

Enquanto, na análise de Mochulsky, entende-se que os princípios artísticos do romance se sobrepuseram às pretensões religiosas iniciais – pois, segundo o intérprete, foi a sensibilidade artística de Dostoiévski que fez com que ele hesitasse diante da tentativa de defender seu ideal cristão –; por outro lado, na análise de Terras, entende-se que a dimensão religiosa está acima da artística. Para o último, ao contrário, o romance simboliza a tragédia da beleza porque essa beleza é trazida ao mundo em um momento no qual os homens ainda não estão preparados para apreciá-la.²¹⁶ Essa é outra abordagem que negligencia a afirmação do próprio Dostoiévski, pois, para ele, a arte é sempre contemporânea, nunca existiu e nunca existirá de outra maneira²¹⁷ – e, sendo a arte o espaço de personificação da beleza –, afirmar que não se está preparado para apreciar uma manifestação da beleza, fruto de seu próprio tempo e lugar, implica uma contradição. Mas ainda não é a ideia de tragédia da beleza, tampouco a dissociação dos conceitos de beleza e verdade, que explicam o argumento proposto por Terras, para quem o desfecho do romance é a confirmação do triunfo da mensagem cristã de Dostoiévski.

Em dado momento da narrativa, antes de se chegar ao ponto fatídico da trama, o príncipe Míchkin considera deixar a Rússia – mas, sendo ele a personagem criada por Dostoiévski para personificar uma possibilidade de conciliação do cristianismo do povo russo com os padrões da vida moderna que absorvera no estrangeiro, um exemplo aplicado na ficção da mesma proposta de articulação entre tradição e modernização promovida pelo movimento em defesa do solo –, no entanto, deixar seu solo nativo significaria abandonar os ideais cristãos do povo russo, que guiaram sua conduta durante toda a narrativa. Diante disso, na visão de Terras, quando Míchkin entende que essa seria uma atitude covarde e decide enfrentar os desafios que aquela realidade oferece, tal passagem sugere que, assim como Cristo, o príncipe tinha uma missão.²¹⁸

Para Terras, porém, Míchkin fracassou em sua missão.²¹⁹ Isso porque, por fim, o príncipe retorna ao ponto de onde saíra sem ter conseguido afetar significativamente a vida das pessoas

²¹⁵ “Dostoevsky thought his idea out to the end. [...] Compassion, universal forgiveness, love, humility, wisdom - such are the traits of the prince-Christ. Before the immensity of the task Dostoevsky halted. In the final text the prince’s ‘divine character’ has disappeared; his ‘justness’ has been screened by human weaknesses. The writer overcame his temptation to write a ‘novel about Christ’”. MOCHULSKY, Konstantin. *Dostoevsky: His Life and Work*, p. 350.

²¹⁶ TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 81.

²¹⁷ « Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11.* [DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 81.

²¹⁸ TERRAS, Victor. *Op. Cit.*, p. 77.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

– e, o que é pior, em algumas situações, além de não ter cumprido a missão que tomara para si, sua presença instaurou o caos. Por causa disso, muitos estudiosos concluíram que Dostoiévski não conseguiu transmitir sua mensagem cristã. Terras se opõe às conclusões dessa vertente de interpretação. Pois, segundo ele, reconhecer que Míchkin fracassou em sua missão não implica reconhecer que Dostoiévski fracassou em transmitir sua mensagem. Em seus próprios termos, esses estudiosos não levam em conta que “Jesus Cristo foi, em seus termos, um fracasso”.²²⁰ Cristo trouxe pouca mudança no momento em que veio ao mundo e também instaurou bastante caos. É possível observar em que sentido Míchkin foi inspirado na imagem de Cristo, como havia anunciado Dostoiévski em suas correspondências. Essa é a argumentação da qual Terras se utiliza para reafirmar o êxito de Dostoiévski em transmitir sua mensagem.

A interpretação sobre o trágico final do romance foi e permanece sendo objeto de grande discussão e discordância entre os estudiosos. Entre os críticos que veem no colapso de Míchkin uma mensagem negativa, entende-se que, apesar dos indicativos iniciais de que a intenção de Dostoiévski fosse criar um ideal positivamente belo – viável diante da concretude da vida real e inspirado pelo cristianismo do povo russo – enquanto proposta alternativa às teorias abstratas que seus contemporâneos absorviam do estrangeiro e buscavam aplicar na sociedade russa, ele falhou. Em outras palavras, para alguns, Dostoiévski falhou ao proclamar sua visão de mundo na medida em que optou por se manter fiel aos princípios estéticos que sempre guiaram sua escrita. Isto significa dizer que, diante da escolha entre defender suas convicções pessoais em um texto ficcional – portanto, incorrendo no risco de reduzir o romance ao papel panfletário – ou renunciar do direito de se utilizar de sua própria obra para proclamar suas ideias acima de seus adversários, Dostoiévski optou por manter a integridade de sua imaginação interpretativa. Assim, em vez de apresentar sua visão de mundo enquanto solução definitiva aos problemas debatidos no contexto de então, ele se manteve fiel – mesmo se tratando de suas convicções mais íntimas e sagradas – aos mesmos critérios que utilizara ao abordar as teorias de seus opositores ideológicos.

Dostoiévski trouxe sua visão de mundo para o campo de discussão, mas, assim como era de costume quando tratava daquelas teorias que pretendia combater, não se eximiu de levá-la aos limites da contradição. Da mesma forma que questionou o que aconteceria se, de fato, todas as teorias modernas fossem levadas a sério, o romancista também permitiu que se perguntasse: o que aconteceria se, de fato, os ideais representados pelo príncipe Míchkin fossem levados às últimas consequências? Por fim, se se considerar esse viés de interpretação, o destino trágico da

²²⁰ “Jesus Christ was in their terms a failure”. Ibid., 77.

personagem simboliza a aceitação acerca da inviabilidade de tal ideal na terra. É nesse sentido, portanto, que alguns estudiosos interpretam a cena final do romance enquanto uma mensagem negativa.

Dostoiévski teria falhado, mas falhado na medida em que optou por se manter fiel aos próprios princípios estéticos. Por outro lado, se considerarmos a sentença que inspira e guia o presente trabalho – segundo a qual, para o romancista, beleza é verdade e não pode existir de outra forma –, então, talvez seja possível nos dispormos a interpretar que, ao se manter fiel aos próprios critérios de sua arte, Dostoiévski estava, em última análise, reforçando sua proposição de mundo, uma vez que a arte era o espaço de articulação dos ideais de beleza e verdade. Ao optar por se manter fiel aos princípios artísticos, ele permaneceu fiel aos conceitos de beleza e verdade, sem os quais o homem poderia não mais desejar viver no mundo.²²¹

Com a autoridade de criador, Dostoiévski poderia conceber uma obra em que prescrevesse suas crenças pessoais como solução aos problemas de seu contexto. Ao contrário, com honestidade, ele colocou sua própria visão de mundo apenas como uma dentre todas as outras que apresentou, acreditando na capacidade e independência interpretativa do leitor. Talvez resida nisso a grande contribuição de sua obra.

A arte é construção ao mesmo tempo que atribuição de sentido. É construção na medida em que, mesmo resultando da criação subjetiva do homem, ao final do circuito, é o que atribui sentido às aspirações da humanidade em geral.²²² Ela traz harmonia ao homem diante de uma existência que, como repetidas vezes definiu Dostoiévski, apenas se mantém porque tem um ideal para guiá-la. Talvez seja possível interpretar que é por isso que, como concluíram Frank e Cassedy, para Dostoiévski, religião e arte fazem parte do âmbito do ideal,²²³ e é lá que devem permanecer. O ideal conduz o homem. Afinal, nas próprias palavras do romancista, uma vez que está “satisfeito até a garganta”, o homem se rende diante da corrupção moral.²²⁴

Dito de outra forma, seguindo o mesmo raciocínio segundo o qual o cristianismo é uma inspiração moral que pode se apresentar enquanto guia para a conduta humana na terra, ainda assim, é um ideal. É um ideal porque, mesmo diante da mais dedicada tentativa de aplicar tal inspiração moral na realidade terrena – assim como Míchkin tentou aplicar, mas fracassou em

²²¹ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

²²² *Ibid.*, p. 76.

²²³ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta*, p. 239; CASSEY, Steven. *Op. Cit.*, p. 115.

²²⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76-77.

sua missão –, é impossível superar o egoísmo.²²⁵ É impossível superá-lo e, o que é mais, ainda que fosse viável uma superação do egoísmo na existência terrena, não haveria razão para fazê-lo; pois, uma vez superado, o homem não teria mais pelo que ansiar. Para Dostoiévski, somente Cristo conseguiu superar o egoísmo, mas Cristo também é um ideal. Cristo é um ideal moral de conduta que pode se apresentar como possibilidade regeneradora do indivíduo, mas, ainda assim, não é mais do que um ideal. Essa percepção, elaborada em suas correspondências e confirmada na narrativa de *O idiota*, revela muito sobre a compreensão de religião em Dostoiévski.

Se Dostoiévski, em sua esfera privada, era um religioso, não é uma questão determinante aqui. Míchkin é o exemplo de que, em sua ficção, o romancista apresentou o cristianismo como um ideal que não pode ser concretizado na terra. Como observado, alguns estudiosos leram o fracasso final do príncipe como um questionamento da própria fé de Dostoiévski. Porém, se se considerar que, para ele, religião é um ideal e lá deve permanecer, o fracasso do príncipe pode ser lido sob um viés positivo, na medida em que corrobora com tal compreensão idealista de religião. Míchkin, sob tal perspectiva, realmente não conseguiu cumprir sua missão e fracassou, mas fracassou porque a missão que tomara para si não pode ser concretizada na terra. Nessa leitura, não haveria contradição entre a concepção de religião que Dostoiévski revela em seus textos pessoais e aquela apresentada em sua ficção. O fracasso final da personagem não representa uma negação da proposta de Dostoiévski, mas uma confirmação da impossibilidade de concretizá-la. Porém, em Dostoiévski, essa impossibilidade não necessariamente precisa ser lida sob uma perspectiva negativa, uma vez que o próprio afirmou que não havia sentido para que o objetivo final fosse superado.

Na relação entre religião e arte, portanto, tal como a religião, a arte também pertence ao âmbito do ideal e lá deve permanecer. Isso porque é o próprio processo de busca – em vez de sua concretização – que satisfaz as necessidades do homem. Quando está em desarmonia com sua própria realidade, o homem busca na beleza algo pelo qual aspirar. Diante disso, pode-se compreender a defesa de que, pelo fato de que beleza é representação de harmonia e tranquilidade, é tão necessária ao homem quanto comer e beber.²²⁶ Afinal, sem ela, o homem pode não mais desejar viver no mundo. No entanto, enquanto no âmbito religioso somente Cristo conseguiu superar o egoísmo; no âmbito artístico, ao contrário, é o próprio homem que detém o poder de conceber e atribuir sentido às suas próprias criações.

²²⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 20. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 20.*], p. 172.

²²⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

Por seguir esse caminho, citou-se aqui, para fins de abordar como exemplos, diferentes vertentes de interpretação sobre o destino de Míchkin por se acreditar que, ao fazê-lo, o diálogo e as divergências interpretativas entre os estudiosos colaboram para que o leitor tenha acesso ao pluralismo com que a obra de Dostoiévski é instrumentalizada e, conseqüentemente, para que tenha liberdade de se aprofundar na vertente com que mais se identificar. Aqui, antes e acima de tudo, não se tem tamanha pretensão de propor ou defender que o final contém uma mensagem positiva, que corrobora a visão religiosa do autor, nem que contém uma mensagem negativa, que entende que a visão religiosa do autor foi superada por seus próprios princípios artísticos. A adoção desse posicionamento é uma decisão que, por se tratar de uma pesquisa que aborda a questão religiosa e por ter sido desenvolvida em um departamento de Ciência da Religião, representa uma tentativa de evitar o risco de reduzir a obra do romancista a qualquer forma de determinismo religioso. No entanto, apesar de não se ter a pretensão de assumir tal abordagem, é possível concluir que essa opção não impediu que se caminhasse na direção de contribuir para uma melhor compreensão da relação entre religião e arte em Dostoiévski.

Considerações finais

Dostoiévski não escreveu sua crítica da modernidade sob o viés de uma defesa da tradição. Sua crítica é feita a partir de dentro.²²⁷ Ele toma para si o discurso moderno a fim de levá-lo ao limite da contradição ao questionar o que aconteceria e quais as consequências se, de fato, todas as teorias modernas fossem tomadas a sério na vida concreta do homem.

A crítica do romancista, tanto aos preceitos ideológicos estrangeiros que penetravam a sociedade russa quanto aos preceitos ideológicos nacionais que emergiam de seus contemporâneos – ocidentalismo, eslavofilismo, materialismo radical, entre outros –, não é feita enquanto uma simples oposição exterior. Em outras palavras, a ficção de Dostoiévski não representa uma rejeição desses preceitos, mas sua assimilação na narrativa para, por consequência, denunciar aquilo que considerava suas implicações destrutivas.

Em sua literatura, Dostoiévski se empenhou em questionar e desconstruir todos os discursos ideológicos, fossem estrangeiros ou nacionais. Porém, o mais importante é observar que ele fez o mesmo com sua própria proposta de mundo. Ainda muito se discute sobre as implicações de se ler os escritos do romancista sob o viés de um determinismo ideológico. Se sua proposta de mundo pode ser definida enquanto ideologia, não é uma questão determinante aqui. Em outras palavras, independentemente do lugar que a ideologia ocupa – ou não – em seu pensamento, ao submetê-la ao mesmo processo de questionamento e desconstrução, Dostoiévski abriu um vazio. Míchkin, da forma como fora criado, se tivesse triunfado, poderia ser lido enquanto desenho da ideologia do romancista. Porém, ao passo em que fracassa, torna-se perceptível que o príncipe não carrega nada de ideológico em sua manifestação no mundo. Isso não implica dizer que, apesar de se ler o romance sob esse viés, há que necessariamente negligenciar qualquer possível aspecto ideológico nas criações de Dostoiévski. O que se pretendeu demonstrar aqui foi que, após questionar tanto as teorias estrangeiras quanto os valores da tradição, abriu-se um vácuo, e Dostoiévski não impôs sua narrativa como única e definitiva forma de preenchê-lo. Por fim, ainda que não tenha feito, diante dos problemas urgentes do contexto russo de então, seu romance estabelece uma tentativa de conciliar os avanços da modernidade com os valores da tradição – tal como era promovida pelo movimento em defesa do solo –, abrindo uma possibilidade de atribuição de sentido que guiasse os homens na construção do até então incerto futuro da Rússia.

Ao trilhar o mesmo caminho feito quando trouxe para sua ficção as vertentes teóricas propagadas por seus opositores ideológicos – entre tantas, principalmente as teorias racionalista,

²²⁷ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação*, p. 432.

romântica, ocidentalista e eslavófila – com a finalidade de, posteriormente, levá-las ao limite da contradição e denunciar suas incoerências internas, bem como a impossibilidade de aplicação na vida concreta do homem; na mesma direção, fiel aos princípios de sua forma artística, ele também coloca suas próprias concepções pessoais de fé no mesmo campo de batalha para, assim como fizera com seus opositores, também levá-las ao limite da contradição. O fracasso final do príncipe Míchkin pode, como aqui propomos para finalizar este trabalho, ser lido como uma atitude de honestidade do autor diante do público.

Por mais que se queira assumir que Dostoiévski foi, em suas crenças pessoais, um cristão convicto, como inúmeros intérpretes afirmaram, ou um cristão de fé atormentada e vacilante,²²⁸ como Frank afirmou, o presente trabalho finaliza com a proposta de que, independentemente de ter sido um cristão convicto ou atormentado e vacilante em sua esfera privada, o Dostoiévski artista não se eximiu da fidelidade aos princípios artísticos que determinavam sua obra.

Se Dostoiévski foi uma pessoa religiosa, o Dostoiévski artista foi, antes de tudo, alguém honesto e coerente com os princípios de sua arte questionadora. Ele fez de sua arte instrumento de questionamento de sua própria proposta de mundo. Essa proposta, tão cara ao romancista e fundamentada em sua crença mais íntima de que cristianismo do povo russo representava a única alternativa capaz de promover um projeto alternativo de desenvolvimento para a sociedade russa, foi destituída de qualquer privilégio em sua obra e posta no mesmo patamar daquelas propostas que o autor queria combater.

O conhecimento racional pôde propiciar muitos benefícios que não devem ser negados na defesa dos valores da tradição – e é por isso, portanto, que, em vez de se opor às contribuições da razão moderna, Dostoiévski fala segundo uma lógica interna própria da modernidade. Essa lógica carrega o mérito de permanecer em constante busca por promover novas possibilidades de desenvolvimento, mas não é capaz de atribuir sentido ao que produz. A religião era, para Dostoiévski, um espaço de atribuição de sentido. Mas a religião está no âmbito do ideal e o anseio cristão de superar o egoísmo, por exemplo, é um ideal que não pode e não deve ser alcançado na terra. Só Cristo conseguiu fazê-lo. A arte também é um ideal. Porém, ao contrário da religião, a produção artística é concretizada na terra por homens que, na busca por manifestar a beleza, constroem referências simbólicas que, além de atribuir sentido às inquietações humanas, ainda garantem que a humanidade permaneça tendo pelo que ansiar.

Sob o prisma de Dostoiévski, arte é, sempre foi e sempre será contemporânea e real. A arte não pode existir de nenhuma outra forma, e é essa definição que determina a utilidade de

²²⁸ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos de provação*, p. 96.

uma obra. A função da arte é ser bela porque beleza é harmonia e garantia de tranquilidade, personificação do mais essencial ideal humano. A arte pode ser útil às causas sociais, políticas e filosóficas, mas a condição inerente para que tal desdobramento aconteça é que ela seja, antes de tudo, bela e corresponda aos anseios do homem.

A importância da citação justifica a repetição: “A arte é uma necessidade para o homem tanto quanto comer e beber. A necessidade de beleza e de criações que personifiquem a beleza são inseparáveis do homem, e sem ela, o homem, talvez, não desejasse viver no mundo”.²²⁹ Na visão do romancista, arte é representação ao mesmo tempo que criação de uma vida própria, íntegra e orgânica; e, na concretização de uma criação artística, leis fundamentais e imutáveis integram essa vida.²³⁰ Em outras palavras, uma representação da beleza, ao mesmo tempo em que é criada pelo homem, torna-se também uma aspiração para a humanidade em geral.

Diante do dilema da história da arte e da relativização do conceito de beleza, é justo então que se pergunte: mas o que é o belo para Dostoiévski? Entendemos que o belo é um ideal pelo qual todos anseiam e, apesar de nunca poder ser alcançado, é o que move a humanidade. A produção de conhecimento construída sob o domínio da razão buscou dar respostas definitivas, independente da vertente teórica pela qual era guiada, às grandes questões da existência. Esse ideal que moveu filósofos, cientistas e religiosos é, nada mais óbvio, a busca pela verdade. A divergência está que, para Dostoiévski, beleza é verdade.

A ideia de que, em Dostoiévski, beleza é verdade é confirmada através de sua declaração sobre o processo de criação do príncipe Míchkin. O romancista declarou que sua intenção era criar um protagonista “absolutamente belo”.²³¹ Ele não declarou que sua intenção era criar um protagonista que representasse o absoluto da bondade. Para o romancista, Cristo é representação da verdade.²³² Míchkin, inspirado na figura de Cristo, é expressão máxima da bondade – isto é, da verdade de Cristo. Mas o conceito que Dostoiévski se utiliza para classificá-lo é o de beleza. Pode-se concluir então que, ao criar uma personagem inspirada na figura de Cristo – enquanto representação da verdade –, mas decidir identificá-la como manifestação da beleza, Dostoiévski

²²⁹ « Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете ». ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

²³⁰ Ibid., p. 76.

²³¹ Carta para Apollón Máikov, 31 de dezembro de 1867 - 12 de janeiro de 1868. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 2. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 2.*], p. 241.

²³² Carta para Natália Fonvízina, fim de janeiro - início de fevereiro de 1854. ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28., кн. 1. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras completas reunidas em trinta volumes. Volume 28., livro 1.*], p. 176.

demonstra que, em sua obra, beleza é verdade. Portanto, entende-se aqui que, ao concluir que beleza é verdade, é possível compreender como se estabeleceu a relação entre religião e arte na obra do romancista, respondendo ao questionamento que guiou o presente trabalho. A religião – e, como religião, deve-se ter como referência o cristianismo do povo russo –, mais do que um vocabulário amplamente utilizado como recurso na composição artística de Dostoiévski, é parte integrante que fundamenta sua arte e é pressuposto para compreensão de seu pensamento. Afinal, “quando o homem está em desacordo com a realidade”,²³³ religião e arte, enquanto ideais, são campos simbólicos de atribuição de sentido às aspirações humanas. A beleza é o que personifica esses ideais da humanidade.²³⁴ A vinculação dos conceitos de beleza e verdade, nesse sentido, explica como se define a relação entre religião e arte na obra madura de Dostoiévski.

Quando Dostoiévski se utiliza da palavra religião, essa religião é a cristã ortodoxa. Por mais que tal constatação possa induzir uma redução precipitada do conteúdo artístico do autor aos dogmas de um nacionalismo religioso, é preciso enfatizar que, antes de tudo, Dostoiévski pensava a religião de forma idealista.²³⁵ Mas Dostoiévski era um russo. Nasceu e cresceu no solo da nação russa, uma tradição fundada na simbologia do cristianismo ortodoxo. Todos os homens, de qualquer tempo ou lugar, carregam em si os símbolos de sua cultura. Por mais que se questione, jamais se consegue escapar dessa influência e deixar de ler o mundo segundo essa construção simbólica de sentido. Ainda que disposto a questioná-los, Dostoiévski, como todos, carregava em si os símbolos de sua cultura. Sendo a religião um dos aspectos mais influentes da cultura tradicional russa, a dimensão religiosa não poderia deixar de ocupar um espaço importante no desenvolvimento de seu pensamento.

Por fim, em resumo, quando Dostoiévski se utiliza da palavra religião, essa religião é cristã. Mais especificamente, é cristã ortodoxa. Mas sua obra não pode ser lida como defesa do cristianismo ortodoxo enquanto instituição. Dostoiévski foi um crítico da Igreja Cristã Ortodoxa. Quando defende uma alternativa ao modo de vida promovido pela modernidade, o conceito de religião que o romancista defende com admiração é tão somente o cristianismo do povo russo. Isto é, o cristianismo tal como era verdadeiramente vivenciado pela comunidade camponesa. Ainda assim, sua compreensão dessa manifestação de religiosidade é vista como sendo um ideal. Esse ideal nunca poderá ser concretizado pelo homem na terra. Ainda que pertença ao âmbito

²³³ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 76.

²³⁴ *Ibid.*, p. 77.

²³⁵ CASSEDY, Steven. *Op. Cit.*, p. 115.

ideal, é essa forma de vida do povo comum russo que Dostoiévski defende como única alternativa viável para combater as teorias radicais que estavam redirecionando o futuro da Rússia.

Se, no âmbito religioso, o ideal cristão não pode ser concretizado na terra; no âmbito artístico, ainda que seja também um ideal, o poder de criação e atribuição de sentido está nas mãos do próprio homem. Nas palavras do próprio Dostoiévski, a arte é sempre contemporânea.²³⁶ Portanto, o artista, em seu próprio tempo e lugar, tem o potencial de criar um ideal estético capaz de inspirar a humanidade em geral. Por fim, se não se assumiu a pretensão de adotar um posicionamento fechado sobre se o final do romance significou uma negação ou uma afirmação das concepções pessoais do autor; entende-se que, se não se pretendeu responder tal questionamento, a arte, pelas razões citadas acima, pode ser lida como um espaço de articulação e atribuição de sentido às ambições humanas. Sob tal viés, pode-se concluir então que, sim, assume-se aqui que a beleza é uma forma de salvar o mundo e, mesmo que não pudesse salvar o mundo, ainda assim seria capaz de trazer ao homem harmonia e tranquilidade diante das inquietações da existência.

Por fim, porém não menos importante, é preciso lembrar que, na medida em que beleza é verdade – sendo Cristo a mais perfeita representação desses ideais –, é intrínseco reconhecer que o conceito de beleza carrega um fundamento religioso. Portanto, afirmar que a beleza salvará o mundo não implica necessariamente uma sobreposição da dimensão artística sobre a dimensão religiosa na leitura do romance. Afinal, ambos os conceitos estão diretamente relacionados como se buscou demonstrar na análise dos termos diante do contexto histórico russo e da trajetória pessoal do romancista. Através do romance *O idiota*, recebemos esta que pode ser tida como uma mensagem determinante para a compreensão de toda a ficção de Dostoiévski, que é, finalmente: “A beleza salvará o mundo”.²³⁷ Conclui-se assim que essa sentença representa uma síntese da trajetória pessoal e literária do escritor.

²³⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 11. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obras reunidas em quinze volumes. Volume 11.*], p. 81.

²³⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*, p. 428.

Referência bibliográficas

Bibliografia do autor

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor. **A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes**. Tradução de Lucas Simone. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **A senhoria**. Tradução de Fátima Bianchi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. [DOSTOÏÉVSKI, Fiodor]. **Correspondance**. Tome 1, 1832-1864. Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 1998.

_____. [DOSTOÏÉVSKI, Fiodor]. **Correspondance**. Tome 2, 1865-1873. Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 2000.

_____. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Depoimentos de Fiódor Dostoiévski. Tradução de Rubens Pereira dos Santos. **Revista USP**. São Paulo, n. 11, pp. 111-121, 1991.

_____. **Diário de um escritor (1873)**. Meia carta de um sujeito. Tradução de Moissei Mountian e Daniela Mountian. São Paulo: Hedra, 2016.

_____. [DOSTOÏÉVSKI, Fiódor]. **Diario de un escritor: crónicas, artículos, crítica y apuntes**. Traducción de Elisa de Beaumont Alcalde, Rugenia Búlátova y Liudmila Rabdanó. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.

_____. **Dois sonhos**: O sonho do titio e Sonhos de Petersburgo em verso e prosa. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Dois narrativas fantásticas**: A Dócil e O sonho de um homem ridículo. Tradução de Vadim Nikitin. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

_____. **Humilhados e ofendidos**. Tradução de Klara Gourianova. 3. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

_____. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Niétotchka Niezvânova**. Tradução de Boris Schnaiderman. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

- _____. **Noites Brancas e A árvore de natal na casa de Cristo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. **Noites brancas:** romance sentimental (das recordações de um sonhador). Tradução de Nivaldo dos Santos. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O adolescente.** Tradução de Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- _____. **O Crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão.** Tradução de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. **O duplo:** poema petersburguense. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **O eterno marido.** Tradução de Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **O idiota.** Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **O ladrão honesto e outros contos.** Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Hedra, 2013.
- _____. O senhor Prokhardtchin. Tradução de Boris Schnaiderman. In. SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski. Prosa. Poesia.** São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. [ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор]. **Полное собрание сочинений в тридцати томах.** Под ред. и с примеч. Базанов В. Г., Фридлиндер Г. М., Виноградов В. В. Ленинград: Наука, 1972-1990. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Obras completas reunidas em trinta volumes.** Edição e notas de V. G. Bazánov, G. M. Fridlender, V. V. Vinográfov. Leningrado: Nauka, 1972-1990.].
- _____. [ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор]. **Собрание сочинений в пятнадцати томах.** Ленинград: Наука, 1989-1996. [DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Obras reunidas em quinze volumes.** Leningrado: Nauka, 1989-1996.].
- _____. **Os demônios.** Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Os irmãos Karamázov.** Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- _____. **Os irmãos Karamázov.** Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Recordação da casa dos mortos.** Tradução de Nicolau S. Peticov. 3. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.
- _____. **Um jogador.** Tradução de Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. **Um pequeno herói.** Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2015.

Bibliografia geral

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BERDJAJEV, Nikolaj. **La concezione di Dostojevskij**. Traduzione di Bruno Del Re. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.

BERLIN, Isaiah. **Os pensadores russos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BIANCHI, Fátima. **O “sonhador” de A senhoria, de Dostoiévski**: um “homem supérfluo”. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de teoria literária e literatura comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOURSOV, Boris. Interviews. Traduit par Michèle Rampini. L’entretien a été conduit par Jacques Catteau. Léningrad, le 28 avril 1971. In: CATTEAU, Jacques. **L’Herne Dostoïevski**. Paris: Editions de l’Herne, 1973.

CABRAL, Jimmy Sudário. **Dostoiévski**: consciência trágica e crítica teológica da modernidade – subterrâneo, tragédia e negatividade teológica. 2012. 298 f. Tese (Doutorado em Teologia). Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara. (orgs). **Finitude e mistério**: mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura universal**. Volume 3, 3. ed. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2008.

CASSEDY, Steven. **Dostoevsky’s Religion**. California: Stanford University Press, 2005.

CATTEAU, Jacques. Du palais de cristal à l’âge d’or ou les avatars de l’utopie. In: CATTEAU, Jacques. **L’Herne Dostoïevski**. Paris: Editions de l’Herne, 1973.

CATTEAU, Jacques; ROLLAND, Jacques (orgs). **Les Cahiers de La nuit surveillée**. n. 2. Editions Verdier, 1983.

CHAADAEV, Petr. **Philosophical Letters Addressed to a Lady**. Translated by Nathaniel Knight. In: RAEFF, Marc. Russian Intellectual History: An Anthology. New York: Harcourt; Brace and World, 1966.

DESEILLE, Placide. **La spiritualité orthodoxe et la philocalie**. Paris: Albin Michel, 2003.

ДОБРОЛЮБОВ, Николай. Черты для характеристики русского простонародья. **Современник**. Санкт-Петербурге, кн. IX, 1860. [DOBROLIÚBOV, Nikolái. Traços para a caracterização do povo comum russo. **O contemporâneo**. São Petersburgo, livro IX, 1860.].

ДОЛИНИН, Аркадий. **Ф.М. Достоевский и Н.Н. Страхов**. Москва; Ленинград: АН СССР, 1940. [DOLÍNIN, Arcádi. **F.M. Dostoiévski e N.N. Strákhov**. Moscou; Leningrado: Academia de Ciências da URSS, 1940.].

DOWLER, Wayne. **Dostoevsky, Grigor'ev, and Native Soil conservatism**. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

EVDOKIMOV, Paul. **Dostoïevsky et le problème du mal**. Paris: Desclée De Brower, 1978.

_____. **Ortodoxia**. Traducción del francés de Enrique Prades. Barcelona: Ediciones Península, 1968.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão. Petrópolis: Vozes, 2007.

FÖLDÉNYI, László. **Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar**. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

FRANK, Joseph. **Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

_____. **Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849**. Tradução de Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Dostoiévski: o manto do profeta, 1871-1881**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. La conversion siberienne de Dostoïevski. In: CATTEAU, Jacques; ROLLAND, Jacques (orgs). **Les Cahiers de La nuit surveillée**. n. 2. Editions Verdier, 1983.

_____. **Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura**. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

GIRARD, René. **A crítica no subsolo**. Tradução do francês de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. **Dostoiévski: do duplo à unidade**. Tradução do francês de Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. **Critique dans un souterrin**. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1976.

_____. **Mentira romântica e verdade romanesca.** Tradução do francês de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GOMIDE, Bruno Barretto; CAVALIERE, Arlete; SILVA, Noé; VASSINA, Elena. (orgs). **Caderno de literatura e cultura russa.** n. 2. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoiévski artista.** Tradução do russo de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IVANOV, Vyacheslav. **Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky.** London: Harvill Press, 1952.

IVANOV, Viatcheslav. Le roman – tragédie. In: CATTEAU, Jacques. **L’Herne Dostoïevski.** Paris: Editions de l’Herne, 1973.

KRISTEVA, Julia. Une poétique ruinée. In: BAKHTINE, Mikhaïl. **La poétique de Dostoïevski.** Paris: Éditions du Seuil, 1970.

LARANGÉ, Daniel. **Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski:** contribution narratologique et théologique aux Notes d’un souterrain. Paris: L’Harmattan, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Machado. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

MEYENDORFF, Jean. **Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe.** Paris: Editions du Seuil, 2002.

MOCHULSKY, Konstantin. **Dostoevsky: His Life and Work.** Translated by Michael A. Minihan. Princeton: Princeton University Press, 1971.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski:** filosofia, romance e experiência religiosa. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Os problemas da estética.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

PONDÉ, Luiz Felipe. **Crítica e profecia:** a filosofia da religião em Dostoiévski. São Paulo: LeYa, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. Crítica ideológica e Dostoiévski. **Transformação – Revista de Filosofia.** Volume 1, p. 105-116. Marília: UNESP, 1974.

_____. Dostoiévski: a ficção como pensamento. In: NOVAES, Aduino. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das letras, [1994].

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

_____. **Turbilhão e semente:** ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos.** São Paulo: Contexto, 2012.

STEINER, George. **Tolstói ou Dostoiévski:** um ensaio sobre o velho criticismo. São Paulo: Perspectiva, 2006.

СТРАХОВ, Николай. **О вечных истинах.** Санкт-Петербурге: Типография брат Пантелеевых, 1887. [STRÁKHOV, Nikolái. **Sobre verdades eternas.** São Petersburgo: Типография dos irmãos Panteleevs, 1887.].

TCHERNICHEVSKI, Nikolai. **O que fazer?** Tradução do russo de Angelo Segrillo. Curitiba: Prismas, 2015.

TERRAS, Victor. **The Idiot: An Interpretation.** Boston: Twayne Publishers, 1990.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ВОВЧОК, Марко. Маша. **Русская беседа.** Москва, кн. III, 1859. [VOVTCHÓK, Markó. Mácha. **Conversa russa.** Moscou, livro III, 1859.].

ZENKOVSKI, Basile. **Histoire de la philosophie russe.** Tomo 1. Traduit du russe par C. Andronikof. Paris: Éditions Gallimard, 1953.