

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA DA LITERATURA

**OUTROS SUBSOLOS: UMA ANÁLISE DE *UMA CRIATURA DÓCIL***

JÉSSICA SOUZA VARGAS

Porto Alegre

2016

Jéssica Souza Vargas

**OUTROS SUBSOLOS: UMA ANÁLISE DE *UMA CRIATURA DÓCIL***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald**

Porto Alegre

2016

Para o Luís, que nos deixou cedo, e para o Donatelo,  
que por 13 anos deitou em cima dos livros.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa integral de estudos.

Aos professores da FALE Maria Tereza Amodeo, Jane Rita Caetano da Silveira e Charles Kiefer pela amizade além-academia.

Ao meu orientador, Pedro Theobald, exemplo de profissional idôneo, pelo acolhimento e por abraçar comigo estas breves palavras sobre os subsolos da alma.

À *madre* Gabriela Silva, presente do Luís Fernando, que partilha comigo a saudade deste amigo querido. Agradeço pelo Bakhtin emprestado, mas principalmente pelos chás, bolinhos e pelo carinho do Comendador Alfredo.

À Raquel Belisario, companheira de desesperos acadêmicos e caninos, pelo Pearl Jam e pelo Berman; à Taiane Martins pela companhia nas madrugadas *color-bakhtinianas*; e às colegas que, como eu, perderam prazos, mas não o humor.

À Amanda Bittencourt, mãe da Lorelay, pelo coração que me ensina a não julgar. Gratidão, amiga.

À Mari Rennhack Pires, anjo da guarda acadêmico, de quem roubei algumas ideias. Obrigada por ler antes e me ajudar, como sempre, com atenção e afeto.

À Mel Ricciolini, à Lydia Vence e ao Carlos Soares, porque eles sabem não queimar pipoca.

Ao Guilherme Tambara, pai da Tina, que sabe tudo sobre notas de rodapé.

Aos amigos “letrados” da escada branca e às gurias do Pastor Dohms/Alvorada que, mesmo compreendendo as minhas ausências, souberam atrapalhar o andamento do trabalho com amor e carinho.

À minha família, em especial à minha madrinha, Maria Luiza, pela hospedagem, pelo café preto e pelo Guri Schmitz. Agradeço ao Pedro pelos biscoitos de polvilho.

Ao Matheus Matuella, que acompanhou o início do trabalho.

Ao Diogo Souza, que interrompeu meus planos de uma vida solitária. Te amo.

À Lisi Bystronski, amiga-irmã, por uma quantidade infindável de coisas que eu não acho conveniente listar.

Ao Donatelo (de quem sinto uma saudade incompreensível) e à Olívia, família felina, que me ensinam sobre amor e resiliência. Ao Denis e à Janis, família canina, que me ensinam sobre comer qualquer coisa e insistência.

Aos meus pais, Manoel e Geneci, que me ensinaram a desobedecer.

I pray every single day for a revolution.

4 Non Blondes, *What's Up*

## RESUMO

Sabemos que as produções literárias de Dostoiévski são bastante conhecidas não só em se tratando de literatura russa; considerando a visibilidade de seus romances, boa parte já possui traduções diretas dos originais em russo. Para pensarmos, então, a grande personagem do autor, o homem do subsolo, encontrado sob diversas facetas, elegemos a novela *Uma criatura dócil*, que traz esse sujeito que paira pela multidão, tentando compreendê-la na medida em que compreende a si mesmo. A proposta desse estudo é evidenciar esse narrador, inconfiável e iludido, que tenta, num solilóquio desesperado, conceber o suicídio da esposa, ação central da novela. A São Petersburgo aparentemente em eterno desenvolvimento parece motivar o problema filosófico da narrativa numa espécie de viagem ao inconsciente, dando a estrutura social necessária que impulsiona o conflito do indivíduo ideológico que tenta fazer-se presente enquanto dialoga com o Outro, também presente. A alteridade da esposa morta é incompreendida pelo marido, apontamentos estes trazidos ao final dessa análise, que propulsiona, em verdade, a negação da singularidade do discurso da mulher, que não pode ser entendida como dócil ou domesticável e que encontra em seu ato final, a morte, uma possibilidade de fuga. Para pensarmos, portanto, as questões relativas ao Eu e ao Outro, recorreremos à *filosofia primeira* de Emmanuel Levinas. Entendendo o indivíduo literário – e social – enquanto incompleto, abordamos as questões relacionadas ao discurso inacabado do sujeito conforme os preceitos de Mikhail Bakhtin e de Leonid Grossman, que trouxeram também argumentos relacionados à composição do gênero novelístico, reelaborado por Dostoiévski. Outros estudiosos foram selecionados para que as ideias levantadas tivessem respaldo e, acima de tudo, para que as hipóteses sobre a manifestação das presenças dos seres através de suas palavras contemplassem o que entendemos por realidade, a mesma realidade *estranha* engendrada pelo autor, que revela ao leitor duas personagens enclausuradas em seus subsolos, sem saída.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; homem do subsolo; dialogismo; alteridade; suicídio.

## ABSTRACT

It is a fact that Dostoyevsky's literary work is known worldwide not only when it comes to Russian literature; considering the visibility of his novels, most of them already translated directly from Russian. In order to think the "underground man" – his ultimate character – in all its aspects, we chose *A Gentle Creature*, a novella that shows a man who floats over the crowd and tries to understand it at the same time as he tries to understand himself. The proposal of the present study is to reveal this unreliable and delusional narrator who, in a desperate soliloquy, struggles to accept his wife's suicide, the central action of the plot. The apparently always-in-development Saint Petersburg drives a philosophical question – the sinking inside of the human soul – and offers a social structure that pushes the conflict of an individual who tries to make himself present while he dialogues with the Other, who is also present. The alterity of the dead wife cannot be understood by the widower, in observations brought at the end of the analysis which, as a matter of fact, denies the singularity of the woman's discourse, who cannot be understood as gentle or meek and who in her final act, death, finds a possibility of escape. Therefore, in order to think the Self and the Other, we used Emmanuel Levinas' *first philosophy*. Taking this incomplete being as a result of the narrative, we studied aspects related to the subject's unfinished speech by using concepts of authors such as Mikhail Bakhtin and Leonid Grossman, who also brought ideas about the structure of the novella genre, which was modified by Dostoyevsky. There were other authors selected to give basis to this study's arguments and, moreover, to guarantee that the individuals (turned into presence through their words) could be a part of what we understand as reality, the same strange reality engendered by the author, who reveals to the reader two characters enclosed in their undergrounds, with no exit.

**Keywords:** Dostoyevsky; the underground man; dialogism; alterity; suicide.

## SUMÁRIO

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| <b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....                           | 09 |
| <b>2 O HOMEM DAS IDEIAS</b> .....                               | 14 |
| 2.1 A INTER-RELAÇÃO DOS “EUS”.....                              | 21 |
| 2.2 O DISCURSO IDEOLÓGICO DO “HOMEM NOVO” DO SÉCULO XIX.....    | 26 |
| <b>3 A ANÁLISE DA NOVELA: O SUBSOLO EM CONSTRUÇÃO</b> .....     | 37 |
| 3.1 A RESPONSABILIDADE (IM)POSSÍVEL?.....                       | 39 |
| 3.2 CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA: O CARÁTER <i>ESTRANHO</i> ..... | 51 |
| 3.3 A PERSONAGEM NARRADORA: O MAL E O SUBTERRÂNEO.....          | 61 |
| 3.4 O ATO MAIS ORIGINAL DE UM CORAÇÃO FRACO.....                | 67 |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                             | 72 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                        | 77 |



## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A palavra do indivíduo literário é a de alguém que, escutando o autor, lhe responde. Em linguagens elaboradas *para* o discurso do texto narrativo, e que possibilitam um *vestígio* desse sujeito não biográfico, podemos observar uma série de discursos e posicionamentos atravessados e emaranhados de forma totalmente nova, como vozes que conversam umas com as outras sem unirem-se numa só.

Todo o diálogo autêntico é inacabado e artisticamente não encerrado, visto a existência do ser da modernidade situada no limiar do pensamento (in)consciente. O sujeito produto do discurso é autônomo da ideia criadora do artista, e essa relativa liberdade se dá na vontade primeira que o escritor de literatura possui, mas da qual desamarra o seu herói que é encarnado para além de uma ideia inicial e/ou central de um enredo. O ser busca suas formas de identidade através de uma posição limítrofe – das situações externas e do inconsciente humano, que já confere, então, essa posição fronteira, não estabelecida – que circunda a palavra que ele profere para um sujeito Outro (BAKHTIN, 2008).

Dessa forma, vamos constituindo os elementos que marcam a presença das personagens *subterrâneas* de Dostoiévski, sujeitos que representam a visão ideológica da presença do ser humano no mundo em razão da sua capacidade inata de pensar. Vale lembrarmos que a vinculação do subterrâneo com Dostoiévski surge dos títulos de algumas de suas obras, especialmente *Recordações da casa dos mortos* (1862) e *Memórias do subsolo* (1864); a palavra “subsolo” acabou, literariamente, transformando-se em metáfora indicadora do inconsciente e da região obscura que constitui a alma. O presente estudo tem como objetivo a análise da novela *Uma criatura dócil* como meio de encontrarmos nela manifestações do “homem do subsolo”, que tem o seu Eu afirmado num sofrimento vil que parte da insatisfação com a normatividade de uma sociedade russa em vias de modernização. Esse sujeito encontra-se em constante luta interna, pois não se enquadra nos padrões sociais e marginaliza-se fisicamente do coletivo circundante. Há certo prazer na dor (na sua própria e na do Outro).

A catastrófica Rússia do século XIX fomenta o mergulho interno, a viagem ao inconsciente – ao subsolo (não físico) do pensamento – do intelectual médio que não compactua com relações interpessoais pautadas em conveniências, interagindo, sobremaneira, com as causas do seu próprio infortúnio e culpando-se pela

dificuldade extrema em despir-se desse posicionamento mesquinho sobre os indivíduos pelos quais assume, ou pensa assumir, uma responsabilidade (MARTINS, 2002). A jornada ao subterrâneo da alma e do pensamento é inacessível aos que não compreendem a crueldade das relações humanas que não são orientadas senão pela compaixão.

A aventura da existência começa quando o ser humano dá-se conta do seu posicionamento histórico, da tomada de consciência sobre um devir humano; o ser histórico conhece a certeza da morte, da impermanência da matéria, e planeja a sua “eternidade” num tempo e num espaço, fazendo nascer a angústia do sujeito que sabe que todas as coisas no universo são finitas e que dar sentido ao *por enquanto*, ao momento em que ainda há vida biológica, é torturante, frente à divergência entre as suas convicções e o padrão social estabelecido. É a certeza de estar sozinho e absolutamente livre enquanto um Eu que só encontra plenitude identitária quando se relaciona com um Outro também livre. É o encontro das individualidades.

O homem do subsolo tem reais dificuldades para compreender a plenitude do amor fraterno e a conseqüente relação com o Outro, conferindo a este ser apego e dominação, trabalho puro e simples do ego. Ao mesmo tempo em que há a consciência sobre a liberdade do indivíduo terreno, há o ódio pela capacidade de ter essa consciência tão clara e devastadora, e a exultação por esse sofrimento origina-se pela possibilidade de o homem do subsolo ser o único, ou um dos únicos, sujeito capaz de compreender a *verdade*, que é a sobrevivência rasa do ser humano no universo. O gozo está no sentir e fazer o mal, mas querer atingir o bem: é o sofrimento como forma de purificação (MEDINA DELGADILLO, 2014). É através do mal que estamos capacitados a contemplar a nossa própria individualidade, numa tomada plena da consciência da nossa existência humana. É pelo sofrimento que atinge-se a compaixão e o amor, sendo este o percurso que a personagem narradora de *Uma criatura dócil* tenta, não de forma lúcida, traçar.

A escolha dessa novela, publicada originalmente no *Diário de um escritor*, coluna redigida por Dostoiévski no jornal *Гражданин* (Grazhdanin – O cidadão), em 1876, justifica-se pela pouca crítica que encontramos sobre ela e sobre as almas perturbadas que lhe conferem uma trama excepcional que ultrapassa, numa narrativa psicológica, a forma clássica do gênero. A gênese do que entendemos como gênero novelístico parece não contemplar reflexões complexas e o dialogismo que impera no enredo da obra.

Mostrando-se como uma das mais notáveis “novelas do desespero” do autor, o seu desdobramento dá-se num solilóquio cheio de apelos (BAKHTIN, 2008) em que o narrador, custe o que custar, pretende descobrir a *verdade* sobre o suicídio da esposa, marcando modificações no gênero novelístico em si: de acordo com a forma clássica da novela, Dostoiévski apresentou um acontecimento incomum, no caso o suicídio de uma personagem, mas através dele, transformando, assim, o gênero, desenvolveu, de forma paralela, toda a vida da outra personagem, a que sofre enquanto profere o seu discurso. Ele padece mais do que todos os outros seres por razão mesma de sua hiperconsciência; aparentemente, ele não se relaciona de forma normal com os outros, que o veem enquanto alguém inconsciente, no caso, inconveniente.

Buscamos, num primeiro momento, identificar o problema filosófico do pensamento na literatura de Dostoiévski, evidenciando quais as questões que fomentam a criação do homem subterrâneo – que faz esse mergulho interno, via discurso, para externalizar-se, também via discurso –, como as condições sociais extremamente elásticas da Rússia que, em comparação às metrópoles que procuravam adequar-se ao mercado econômico, mais parecia um país terceiromundista (BERMAN, 2005). A capacidade de *ser* do sujeito dá-se justamente pela sua habilidade em voltar-se para dentro de si, às suas batalhas pessoais que são, pode-se dizer, respostas ao contexto externo. Esse indivíduo vive em situações-limite (espaços, diálogos, digressões) que servem de fermento para o exercício da consciência, levando-o ao isolamento.

Toda a problemática de *Uma criatura dócil* está na impossibilidade de os sujeitos se fazerem presentes antes de elaborarem consigo mesmos a própria palavra, significativa enquanto processo e não como possibilidade de ação real desses entes. O diálogo pleno, ou a falta dele, leva à temática central da narrativa, que é o suicídio da protagonista. Esse ato, no entanto, mesmo prevaiente, é apenas o que dá início ao monólogo inebriante do homem que se vê terminantemente sozinho e sem respostas, permitindo os processos dialógicos pensados por Bakhtin para entendermos a obra de Dostoiévski.

É importante ponderarmos as maneiras como esses seres subterrâneos se presentificam uns aos outros, permitindo, ou não, as manifestações de alteridade (LEVINAS, 2004), o que ocorre de forma vacilante na narrativa aqui analisada, já que há uma aparente incompreensão dos discursos proferidos na obra. Esse ser

que reflete sobre si e o seu lugar no mundo, perante a convivência com os outros, não é um sujeito que se permite realizar grandes ações, no sentido estrito do termo. Para o homem do subsolo, tudo ocorre na sua mente. No entanto, esse sujeito enfastia-se da vitimização que o próprio coletivo parece impor, experienciando algumas de suas ideias que visam ao rompimento com a normose do cotidiano, com o “senhor-todo-mundo”, conforme referencia o filósofo lituano. Precisamos, portanto, evidenciar, na novela, o exercício de consciência das personagens para entendermos as suas manifestações enquanto produto de suas autoconsciências dialogizantes com o mundo, mas primeiro consigo mesmas; é o drama da condição humana e da inércia destrutiva daquele momento histórico levados ao extremo, em diálogos interiores obsessivos e apelativos.

Para dar conexão de sentido aos processos (in)conscientes das personagens – do narrador, em verdade, porque é a partir de um discurso elaborado por ele que chegamos à busca de sentido da vida da outra personagem –, compreendemos a hibridização do gênero novelístico que contempla a polifonia, a relação irrestrita entre as apreciações dos sujeitos (BAKHTIN, 2008; GROSSMAN, 1967). As visões críticas já produzidas sobre o gênero, e sobre as questões aparentemente destoantes que o envolvem, servirão para corroborar argumentos de um sujeito leitor, primeiramente, de literatura.

Nessa perspectiva, encontramos como base os estudos de Bakhtin, que se dobrou às questões que, primeiro, colocam o romance como produto discursivo, exemplificando suas análises sobre o gênero com a literatura de Dostoiévski. Essa reflexão é fruto de uma literatura produzida a partir do limiar das situações da vida e da consciência humana do sujeito do século XIX, como vimos. Aos heróis extravagantes de Dostoiévski é permitido narrar suas próprias histórias na medida em que elaboram-nas para si mesmos, partindo de uma consciência que dialoga consigo mesma, de um “subsolo” de ideias que não permite a esses sujeitos sentirem-se inteiros no mundo tido como real, apenas naquele subterrâneo íntimo e excêntrico engendrado por eles e que questiona essa realidade. É a construção de enunciados eloquentes e que beiram ao exagero, desacomodando os indivíduos que estão no limite da vivência em sociedade, da loucura e do sofrimento.

O desenvolvimento argumentativo da pesquisa traz a análise de aspectos de *Uma criatura dócil*, tanto criativos quanto estruturais, sendo a novela pensada a partir de apontamentos teóricos entendidos como primordiais para o aparecimento

do sujeito do subsolo que tem um propósito cruel e egoísta: salvar a si mesmo, mas externalizando esse encargo à esposa e aos planos futuros para a vida. Ele *precisa* dela para que o planejamento funcione sem frustrações. Frente à morte dela, aparentemente sem motivo e sem sentido, a não reciprocidade de uma relação fadada ao fracasso, ele se vê impelido a interpelar os seus valores morais num processo autoconsciente quase doentio.

Propomos, portanto, uma observação abrangente que não perde de vista o ponto determinante do estudo, que é buscar o homem que recorre ao foço obscuro da mente para dele poder, quem sabe, sair, numa narrativa que refaz o gênero, conferindo a ele a estranheza transformadora que permite a sua renovação. Buscamos compreender a maneira pela qual esse subsolo está marcado na personagem narradora e, também, na protagonista feminina, e como os diálogos internos que dão a forma de todo o enredo conduzem-no não absolutamente ao tema central, mas às questões últimas de um sujeito bruto que está beirando o desespero pela consciência de uma vida que não oferece muitas possibilidades de mudanças.

## 2 O HOMEM DAS IDEIAS

O filósofo Luigi Pareyson (2012) entende que, por vezes, as problemáticas filosóficas do ser humano encontram-se expressas de forma mais enérgica e brilhante na obra de arte do que nos livros de filosofia. Visto muitas vezes como o “novo Gógol<sup>1</sup>” e superando-o em alguns sentidos – principalmente em relação à polifonia expressa em suas narrativas –, Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881), nascido em Moscou, estudava fundamentos das artes nas estátuas, tratados clássicos e nas obras da literatura mundial nos intervalos das aulas de Engenharia.

A crítica considerou Gógol como o seu precursor porque ambos travavam pequenas lutas entre o real e o imaginário, entre o fantástico e a deformação (SCHNAIDERMAN, 1982), conferindo às suas narrativas um carácter suprarreal. Sendo o segundo filho de Mikhail Andriéievitch Dostoiévski e Maria Fiódorovna, Dostoiévski foi criado no hospital Marinski, onde o pai trabalhava. Passando a infância – e o restante da vida – a contemplar o sofrimento humano, tiraria daquele ambiente grande parte da matéria-prima a ser usada na criação de suas obras literárias: “miséria e sofrimento foram as primeiras impressões de Dostoiévski ao abrir os olhos para o mundo exterior [...] [e] elas marcaram-lhe fundamente a sensibilidade e influíram sobremodo na sua formação intelectual” (SANTA ROSA, 1980, p. 407). O ainda jovem Dostoiévski lia, além de Gógol, também Balzac, Victor Hugo, entre tantos outros, e traduziu, na década de 1840, a novela balzaquiana *Eugénie Grandet*, uma das narrativas que mais lhe fomentou a própria criação literária.

Não havendo um retrato pessoal do criador na sua criação, encontramos no discurso literário as simpatias pessoais dele, que concentram a força da impressão: as palavras de um narrador são conectadas às do escritor, à sua ideia, mas não ao seu campo de visão entendido como monológico (BAKHTIN, 2008). Dostoiévski contemplava o ser humano em sua incompletude e procurava representar o sujeito “no *limiar* da última decisão, no momento de *crise* e reviravolta incompleta – e *não-predeterminada* – de sua alma” (BAKHTIN, 2008, p. 69), deixando permear por toda a sua literatura a ideia do indivíduo russo e universal, não permitindo que a própria

---

<sup>1</sup> Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852) foi um grande escritor ucraniano admirado por Dostoiévski por sua habilidade em trazer à literatura as questões que colocariam em questionamento o sujeito social da Rússia do século XIX, o que, em muito, motivou o autor russo nas suas próprias criações.

consciência atravessasse, de forma a modificar, a consciência livre das suas personagens, adotando um posicionamento novo enquanto escritor. Uma parcela da crítica ainda argumenta que as intenções do artista não são relevantes para o processo composicional da sua arte, visto que a intencionalidade poderia esgotar as possibilidades de interpretação por parte do leitor – e também o trabalho da crítica. Tomando esse raciocínio como reducionista, há, no entanto, quem entenda, e aceite, a responsabilidade do autor para com o sentido e com a significação do texto (COMPAGNON, 2012).

Desta forma, em 1845 há a publicação da novela *Gente pobre*, que mostra, já de início, a capacidade que Dostoiévski tem de atrelar à descrição de um acontecimento de caráter dramático a sua expressão em relação a esse acontecimento (GROSSMAN, 1967). Nas narrativas propostas pelo autor encontramos um mesmo fundo realista que mostra sempre a São Petersburgo de bairros pobres, onde moradores miseráveis são protagonistas de “dramas sociais ou individuais, suscitados pela cidade capitalista e por todas as tempestades de uma época em transição. A luta interior e as meditações de indivíduos levados ao desespero e condenados à destruição” (GROSSMAN, 1967, p. 14). Todo esse entorno aparece também em *Uma criatura dócil*, assim como nos grandes romances do autor (que serão, aqui, brevemente citados, visto que a proposta do trabalho não é discorrer sobre eles): a cidade petersburguense era vista, na época, como o grande centro capitalista promissor de melhores condições de trabalho e de sobrevivência, mas a ideia de humanidade e de verdadeira interação humana entre os sujeitos vai, num crescente, se perdendo, causando neles ou a indiferença ou o transtorno de pensamentos arraigados na não aceitação daquele contexto excludente.

Em *Gente pobre*, o funcionário Makar Devushkin encontra a sua voz, e em relação à sua pobreza real, à solidão e à má saúde, percebe que parte do seu problema é causado por ele mesmo, com a sua vitimização (BERMAN, 2005). O protagonista de Dostoiévski lembra, em muito, Akaki Akakievich, herói de *O capote*, de Gógol, mas se distancia dele quando mostra uma voz própria, um discurso inesgotável: a consciência dessa personagem é a consciência de si num coletivo. Devushkin quer ser visto, quer o olhar do Outro, quer que a sua própria alma seja percebida e, sobremaneira, que o seu processo de elaboração consciente seja

compreendido como o meio eficaz de se chegar à verdade sobre o humano, sobre a matização do sujeito russo daquele século.

Em meio às mesmas incertezas, injustiças e inseguranças, o autor promove o diálogo do homem com ele mesmo em *Uma criatura dócil*, que embora traga em seu plano de fundo toda a problemática de uma sociedade aparentemente em eterna transição, embrenha-se, partindo disso, no inconsciente da mente humana, que é colocada em evidência na narrativa; pode-se partir de um contexto social caótico e de um fato central – o suicídio da esposa –, mas a grande exaltação é a do espírito fatalmente humano, em um grau elevadíssimo. Abarca-se, na novela, a realidade mais extrema (a solidão, o desespero, a morte), ou seja, o sofrimento imensurável e a assimetria entre as experiências vitais em sujeitos tidos como extravagantes, mas que costumam ser os únicos sensatos em meio às precárias relações humanas (MEDINA DELGADILLO, 2014). Essa sensatez começa a aparecer no narrador de *Uma criatura dócil* no exato momento em que ele se permite ser o sujeito que pensa e que acessa o subterrâneo da sua consciência.

Em 1846, Dostoiévski publica *O sócia*, retomando, de certa forma, algo que ficara latente em *Gente pobre*: não existe no mundo um sujeito que seja só e unicamente canalha ou extraordinariamente bom e puro. Ainda vitimizandose, o herói Goliadkin é lançado numa espécie de “redemoinho de paranoia” (BERMAN, 2005, p. 237), num cenário em que o Eu pode se reconhecer, mesmo de forma distorcida e destrutiva, como origem da autoridade no momento em que afirmasse os seus impulsos – a sua quase miséria factual e o desejo de pertencer, mesmo que momentaneamente, à nobreza – enquanto seus.

Os heróis de Dostoiévski aprendem, depois, a “agir decisivamente em fazer recair sobre si ou sobre a sociedade qualquer embaraço, dor ou problema que a ação possa impor.” (BERMAN, 2005, p. 240). Estando a literatura de Dostoiévski além de um estilo pessoal do autor e não podendo ser enquadrada em esquemas histórico-literários aplicáveis à maioria dos romances europeus daquele século, o autor une elementos aparentemente desconexos, distribuindo, nas suas personagens, “vários mundos e várias consciências plenas, dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas” (BAKHTIN, 2008, p. 16); elucidar o mundo implica pensar todas as suas questões como simultâneas e inter-



relacioná-las num corte temporal, formando, assim, a “unidade<sup>2</sup>” do romance polifônico, a marca maior do autor. É a aspiração, por assim dizer, por uma sabedoria nova.

Em 1849, por razões políticas e sociais<sup>3</sup>, Dostoiévski é preso e levado a uma fortaleza, sendo condenado a trabalhos forçados. Mais tarde, foi deportado para a Sibéria, o que gerou fermento literário para a escrita de *Recordações da casa dos mortos* (1862), o seu subterrâneo real, que narra acontecimentos em primeira pessoa atribuídos a uma personagem, mas que partem dos sofrimentos vividos pelo próprio autor (SANTA ROSA, 1980).

Essas e outras demandas externas, juntamente com as contradições exacerbadas do capitalismo russo, deixariam marcas significativas na literatura que viria na década de 1860. Dostoiévski criticava a modernidade ocidental, o materialismo acentuado, o progresso científico: era uma luta interna frente ao evidente racionalismo quase esquemático que colocava os indivíduos num objetivismo lógico e num desgaste das relações plenas (MEDINA DELGADILLO, 2014). O narrador de *Uma criatura dócil* atribui a essas mesmas questões o suicídio da esposa e o próprio infortúnio. Exilados que estavam naquele cotidiano que exigia do sujeito soluções práticas para a sobrevivência, ele pensa em tirá-los daquele meio com um cercamento ineficiente, levando à negação de um relacionamento humano autêntico.

A economia do império russo encontrava-se, então, estagnada, ao mesmo tempo em que fluía positivamente a economia das nações do Ocidente, o que obrigava os cidadãos russos a viverem em estado de alerta, primando pela sobrevivência e por conquistas muito básicas. Esse processo de industrialização da Rússia czarista no século XIX trazia insatisfações a camponeses e operários, que

---

<sup>2</sup> O que é revelado é o resultado da autoconsciência do ser, a última palavra da personagem. O que parecia ser um todo definitivo torna-se parte do todo: o que era toda a realidade é apenas um aspecto dela (a visão integral de um minuto histórico da atualidade, conforme Grossman). O que temos, portanto, é uma combinação de vozes, e não a ênfase de uma em relação à outra. Dessa forma, a unidade, no sentido estrito da palavra, do romance polifônico não existe (BAKHTIN, 2008).

<sup>3</sup> Dostoiévski e outros intelectuais da época promoviam reuniões em que as mais diversas opiniões sobre os acontecimentos da época, inclusive sobre as ordens governamentais, eram levantadas. Num desses encontros, o escritor lê uma carta de Bielínski a Gogol em que o crítico atacava o escritor ucraniano (Gogol nasceu no que hoje é território da Ucrânia, mas na época pertencia ao império russo) pelos ideais levantados em relação ao espírito de obediência e aceitação sobre o regime vigente na Rússia (GROSSMAN, 1967).

entendiam esse momento como não sendo capaz de beneficiar os trabalhadores mais singelos, que iniciavam, já no início dos anos de 1900, revoltas proletárias:

[...] até o dramático surto industrial da década de 1890, os russos do século XIX experimentaram a modernização principalmente como algo que não estava ocorrendo [...]. Podemos, pois, interpretar a Rússia do XIX como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX. (BERMAN, 2005, p. 200)

Esse subdesenvolvimento colaborou para a realização de uma das maiores e mais significativas manifestações artísticas da época, fazendo Dostoiévski sobressair-se ainda mais e colocando Moscou e São Petersburgo como localidades antagônicas; esta era movida pelas forças estrangeiras e cosmopolitas, enquanto aquela era sinônimo de tradições nativas e ideias anti-iluministas. Houve, então, migrações internas, visto que Petersburgo era a promessa de uma vida nova. Dostoiévski, tendo trabalhado em variados jornais, buscava no noticiário, nas reportagens, nos artigos e nos folhetins, ou seja, em tudo o que a imprensa da época divulgava, “toda a imensa literatura do fato verídico, sobre o qual se constroem invariavelmente, na parte descritiva, os seus grandes romances” (GROSSMAN, 1967, p. 14). As ocorrências do cotidiano eram, portanto, complementadas com as tensões individuais do ser humano, fomentadas pela situação econômica do país, dando voz, assim, aos sujeitos de várias origens e classes, os russos que não pertenciam à alta nem à baixa nobreza, suscitando os seus heróis subterrâneos que, ainda ruminando suas questões existenciais, querem participar da vida, como o narrador da novela aqui elegida para análise.

Pela complexidade composicional que Dostoiévski empregou na confecção dessa obra, ela foi comparada pela crítica aos romances mais conhecidos do autor porque desenvolve o narrador que já ficara latente em *Memórias do subsolo*. Já em 1869, Dostoiévski pensou na produção do que poderia ser *Uma criatura dócil*, idealizando um contexto em que um homem maduro, um dos típicos sujeitos do subsolo, se considerados os seus sofrimentos, elegia para esposa uma jovem órfã que lhe trouxesse tranquilidade na vida e, tornando-se com ela um ser desprezível, fomenta na esposa, sem perceber, silêncio e resignação, assassinando a mulher no desfecho da trama. Aí está, portanto, um esboço que viria, depois, mais bem alinhado e modificado na novela publicada em 1876. Foi a partir de um plano real, de uma ocorrência casual, que sete anos depois a história em si ganharia forma. O acontecimento real penetrou o autor de forma tal que parecia ser ele uma pessoa

próxima à jovem que se jogou da janela de um prédio na São Petersburgo factual, que testemunhava uma espécie de surto de suicídios, o que provocou Dostoiévski intimamente:

Durante muito tempo não conseguimos deixar de pensar em certas coisas, por mais *simples* que pareçam, elas como que nos perseguem, e até nos parece então que temos culpa dessas coisas. Essa alma doce e humilde que destruiu a si mesma, forçosamente tortura o pensamento. (DOSTOIÉVSKI apud GROSSMAN, 1967, p. 128)

A motivação não era, no entanto, trazer à tona o desfecho infeliz de uma pobre vida numa capital inóspita, visto que isso já havia sido representado pelo autor em outras circunstâncias. O que haveria, então, além do que estava aparente socialmente, por trás daquele ato espantoso? Formava-se, portanto, o esqueleto de 1869, que mostrava o marido dominador e a mulher submissa e vítima social, porém reelaborado e permitindo, novamente, a aparição do indivíduo ideológico que dialoga com a própria consciência e que busca presentificar-se frente a si e ao “nós” que o envolve.

O “homem novo” da década de 1860 não quer apenas enfrentar uma classe dominante, mas a sociedade russa como um todo. A rua, agora um lugar de enfrentamento político e econômico, tira esse herói do isolamento e coloca-o na multidão, e essa nova vida evoca, no entanto, novas intensidades de sofrimento: o desgaste e, por vezes, o desterro, que não nascem necessariamente do herói, mas da estrutura normativa de São Petersburgo, que é vista por esse sujeito como um contraste entre o que é prometido – a vida nova – e o que, de fato, a cidade oferece, levando-o ao limite da consciência, à fúria, às utopias e, claro, ao ostracismo do subsolo da alma (BERMAN, 2005). O homem do subsolo de *Uma criatura dócil*, novela publicada no entorno dessas ideias, lembra-nos de que por mais que queiramos acreditar num amanhã primaveril e esperançoso, o cotidiano é implacável: “A rotina! Oh, a natureza! Os homens estão sozinhos na terra, essa é a desgraça! Há alguma alma viva sobre a terra?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 101). Como sobreviver ao selvagerismo social e preservar a sanidade? Como cultivar a harmonia de espírito e a relação plena e verdadeira entre os sujeitos? Todas as almas estão condenadas, como nos lembra Grossman (1967), à insatisfação, à impermanência e, sobretudo, à essa “viagem” ao inconsciente pessoal e coletivo.

Em meio a essas personagens vistas como desequilibradas ou fanáticas<sup>4</sup>, o autor escreve *Memórias do subsolo* (1864), que traz um homem que ora contempla o ápice, ora os abismos da vida, e que tem a humilhação como uma constante. É o “embate dos anseios de um grande coração com obstáculos exteriores intransponíveis” (GROSSMAN, 1967, p. 25); o particular continuamente numa fronteira com o universal, sendo que nada é unilateral, nada apresenta apenas uma faceta, num campo infinito de investigação ética e invenção estética. Aqui, para Martins (2002), “o subsolo não poderia servir, ironicamente, melhor a Dostoiévski como estratégica inversa de dialética – um subsolo-morada, refúgio e ao mesmo tempo cárcere de um homem sem guias e traído por sua própria arma: a razão” (p. 76).

Já que as personagens são criaturas livres, e que assim se mostram a partir do discurso polifônico sobre si mesmas (BAKHTIN, 2008), é no momento presente que elas engendram seus discursos, sempre inacabados, não havendo um distanciamento entre os fatos narrados (passado e presente): tudo ocorre num presente sempre em andamento, conforme a narração do homem subterrâneo de *Uma criatura dócil*. Em qualquer produção artística de Dostoiévski vamos encontrar as mesmas motivações de composição, ou seja, a contraposição entre a queda do indivíduo e a beleza do seu espírito, evidenciando a polifonia no ato de fazer dialogar diferentes consciências (diferentes discursos ou pontos de vista, ou seja, diferentes mundos), numa correlação independente entre elas. A ideia de Dostoiévski vem, de modo geral, da sua própria inabilidade em adotar uma determinada ideologia e encerrar-se nela, o que poderia conferir um discurso monológico em suas narrativas<sup>5</sup>, que engendram narrações paralelas que se complementam, mas não se cruzam, com “tipos” que não conhecem o isolamento literário, por assim dizer, pois fazem eco uns aos outros por estarem “ligados pelos fios de uma ininterrupta proximidade interior” (GROSSMAN, 1967, p. 136).

---

<sup>4</sup> Lucáks categoriza o herói problemático como aquele em que a sua ação estará vinculada ao grau de inadequação entre ele e o mundo (LUCÁKS, 2000).

<sup>5</sup> Bakhtin (2008) ainda nos lembra que o autor gostaria, entretanto, de crer em algo que não lhe inspirasse uma fé verdadeira e que refutaria, se possível fosse, as questões que lhe geravam dúvidas. Em verdade, esses são os elementos que tornam Dostoiévski apto a representar as perturbações do sujeito social do século XIX.

Se para ser universal o artista precisa falar da sua própria aldeia<sup>6</sup>, o que interessou a Dostoiévski foi o trabalho de tornar suas personagens o tema fundamental de sua literatura – não o indivíduo russo em si, mas o indivíduo russo do século XIX que se perturbou tanto quanto perturba-se um sujeito que vive no século XXI, já que o ser humano está sempre em estado de perturbação: “o que lhe interessa não é uma figura expressiva isolada, mas o homem-problema, o homem-drama. A solução de semelhante problema não conhece fim, e a ação de semelhante conflito não pressupõe um desfecho” (GROSSMAN, 1967, p. 136). O fenômeno real que a literatura abarca é a mobilidade da experiência humana, pois, estando o sujeito social absorto em uma variedade de discursos que se mostram, por vezes, dogmáticos, os silogismos que Dostoiévski procura desenvolver nas suas criações aproximam-se de ideias humanitárias que compreendem o ser humano enquanto capaz de pensar por si mesmo e fazer suas próprias avaliações e julgamentos.

Dostoiévski não vem com preceitos e teses determinantes sobre as suas impressões a respeito do mundo, mas incentiva o leitor, a partir das reflexões dialogizantes de suas personagens, a buscá-las: “pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros, pessoas reais ou personagens literárias, é o único meio de tender à universalidade e nos permite cumprir nossa vocação” (TODOROV, 2012a, p. 82). Não há razões para incorporar por completo a palavra do outro como absoluta, mas procuramos acessá-la a ponto de compreendê-la.

## 2.1 A INTER-RELAÇÃO DOS “EUS”

Não há processo dialógico em vozes que visam a uma unificação. Cada processo reflexivo do sujeito tem sua própria individualidade e compreende as ideias do Outro também como um Eu que se manifesta e que não pode admitir uma equalização que acarrete em perda das identidades. Para colocar suas personagens *unas* em conflito, Dostoiévski entendeu que tudo o que há no universo coexiste de forma paralela, o que lhe permitiu observar questões plurais em situações em que outros artistas viam circunstâncias uniformes. Dessa forma, o autor leva a essas

---

<sup>6</sup> Uma máxima de Leon Tolstoi (1828-1910), escritor russo.

vozes as problemáticas vitais do ser social que, criando um discurso próprio e independente do seu criador, mergulha nos terrenos clandestinos do inconsciente, formulando convicções ou pontos de vista sobre o contexto em que estão inseridas (BAKHTIN, 2008).

“Onde começa a consciência começa o diálogo” (BAKHTIN, 2008, p. 47). O narrador de *Uma criatura dócil*, em tom confessional, resgata uma série de fatos da própria vida para compreender as razões que levaram a esposa ao suicídio. Não é um acesso direto à memória simplesmente, mas um monólogo dialogado – interpelando um ouvinte desconhecido, que mais parece a própria consciência – que revira e tira tudo do lugar, seus valores morais e, conseqüentemente, sua atuação factual na sociedade. Inserido na Rússia contrastante do século XIX, esse homem não é o estereótipo do russo daquela época, mas a possibilidade de representação do indivíduo pensante de qualquer momento histórico. É no mergulho profundo na alma que ele explode em um Eu, que se sente responsável pelo Eu do Outro, sua esposa, indivíduo também atuante que se desacomoda frente a um ambiente que não parece ser benquisto por ela.

O narrador sente-se, conforme constrói o seu discurso, culpado e, em consequência, responsável pelo que acontece com a jovem, já que, para Levinas (2004), esses são os elementos que aparecem como característica fundamental da relação plena entre os seres. A possibilidade de consolidação de um Eu ocorre quando este assume a sua responsabilidade perante todos e, por isso, torna-se um Eu insubstituível e irremediavelmente Outro para os outros: o adoecimento da civilização, fermento para o processo autoconsciente do sujeito, viria do “[...] esquecimento do outro, sua aniquilação, ora pelo assassinato, ora pela assimilação do outro ao eu; o outro, em sua radical alteridade, desaparece<sup>7</sup>” (MEDINA DELGADILLO, 2014, p. 34).

As relações tidas como maquinais, expressas muitas vezes em diálogos em sua estrutura tradicional, não conferem, por si só, dialogismo, que é entendido pelo crítico – e pelo autor russo – como um *fenômeno* capaz de abranger tudo o que na vida tem sentido e importância, penetrando a linguagem do sujeito e elucidando de forma bilateral a relação desse com o mundo: é o emprego composicional do

---

<sup>7</sup> “[...] el olvido del otro, su aniquilación: ya por vía del asesinato, ya por vía de la asimilación del otro al yo, el otro, en su radical alteridad, desaparece.” (tradução nossa).

contraponto, ideias aparentemente opostas convivendo simultaneamente. São esses os novos meios de conexão que formam o romance russo, essa independência do discurso das personagens. Os traços típicos e que conferem características externalizantes ao ser literário, ou o que ele representa para a sociedade, não são relevantes para a composição dessas interações plenas, pois interessa o que o mundo é para esse ser e o que ele é para si mesmo. Esses aspectos são objetos de reflexão da personagem, fazem parte apenas da autoconsciência e não são materializáveis: o herói dostoiévskiano não é um “ele”, como recorda Bakhtin, nem um “eu” consolidado, mas um “tu” desconjuntado, ou seja, “o plenivalente ‘eu’ de um outro, um ‘tu és’” (BAKHTIN, 2008, p. 71).

Sendo o sujeito Outro sempre *presente*, ao analisarmos a ideia do narrador de *Uma criatura dócil* vemos que ele não consegue ver a esposa enquanto Outro, como alguém que “é”: falta, a ela, presença, já que o homem mesmo não consegue olhar para si de forma a presentificar-se naquele contexto. Ela parece, para ele, ser algo adaptável ao seu Eu, às suas ideias em relação ao mundo e aos seus esquemas de sobrevivência. Ele lhe tira a identidade e, em consequência, a sua outridade irreduzível – que ela retoma, de certa forma, no seu ato final, o suicídio. O Outro é sempre outro para mim, uma vez que o Eu só pode se manifestar dessa forma. Numa relação absolutamente cruel, o narrador vê a esposa como uma espécie de espelho, ou seja, o Outro sendo apenas um reflexo, uma sequência do Eu.

A personagem de Dostoiévski é uma “função infinita” (BAKHTIN, 2008), e a sua autoconsciência é aquilo que predomina nas narrativas do autor, não podendo entrar em confronto direto com outros atributos do herói. Dostoiévski não nomeia as personagens da narrativa que constitui o objeto deste estudo e, mesmo quando o faz em outras obras, poupa o leitor das descrições físicas dos seus sujeitos. Nikolai Mikhailóvski (1882), em seu ensaio *Um talento cruel*, lembra-nos que alguns críticos viam essa questão como negativa, pois encontravam nas obras do russo uma “inabilidade para desenvolver personagens e lhes dar capacidade de expressão exterior” (p. 479), suposição que não convence nem ao próprio Mikhailóvski, uma vez que Dostoiévski dobra-se a questões que vão muito além de um reconhecível “sujeito do subsolo” que vemos passar em nossa frente (o que não ocorre, aliás). O romancista conferiu veracidade a seus heróis de uma forma diferente e mais eficaz, aproximando-os do ser universal que, sozinho, vive em eterna rotação mental. O

sujeito consciente, acessando o “inacessível”, o inconsciente, na sua ruminação circular e sem fim, reivindica, até o absurdo, o seu próprio posicionamento em relação à ordem natural da razão, e procura, numa verdade absolutamente franca e até cruel, a mesquinhez humana, diante do ato impraticável de negar aos olhos os pecados e as dores dos seres:

É preciso escutar o homem tal como é, perdoar-lhe todos os pecados, contanto que diga a verdade. Pode acontecer que esta verdade, à primeira vista tão desagradável e cruel, contenha algo de superior ao fascínio das mentiras mais esplêndidas. As grandes ideias podem ser monstruosas mentiras, e os mais baixos instintos podem revestir as formas mais belas. Isso é muito repouante e tranquilo para os idealistas, mas constitui um ‘muro’ cuja existência é preciso reconhecer, pois toda verdade, seja ela qual for, é melhor do que uma mentira, e os horrores da vida real são menos espantosos do que as ideias hipocritamente imaginadas pela razão universal e pela consciência moral, como o são, de um lado, as leis naturais e a ordem harmônica do universo e, do outro, as leis morais e os sentimentos humanitários. (PAREYSON, 2012, p. 25)

O indivíduo do subterrâneo é, no mínimo, dúbio, e busca a fidelidade que pode lhe conferir uma existência integral, mesmo que essa busca lhe traga sofrimentos horrendos: “[...] eu sou uma parte daquela força que quer o mal, mas cria o bem...”<sup>8</sup> (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 19), conforme lembra o narrador de *Uma criatura dócil* em diálogo com a protagonista da novela, sustentando as suposições ideológicas do próprio autor. O herói é uma ideia. O narrador de *Uma criatura dócil* e a jovem suicida são ideias, mas são ideias dinâmicas, não teses, que se confrontam com as possibilidades de destino. O homem das ideias, do subterrâneo, não se sente fisicamente inserido na vida, mas é sujeito consciente *sobre* ela (BAKHTIN, 2008).

Para ultrapassar os limites do seu temperamento particular, como sugere Pareyson (2012), a personagem narradora da novela perturba, assim, o plano monológico em que estariam colocados os seus traços conclusivos, permitindo os diálogos entre os Eus da sua consciência, levando em consideração, na construção do discurso, cada argumento do Outro sobre si, observando-se em todos os espelhos da consciência dos Outros, e buscando, inclusive, sua caracterização. Todavia, essas delimitações não concluem sua imagem, porque ele está consciente delas, sabe que cabe a si mesmo a sua “última palavra”, que não lhe é estranha e

---

<sup>8</sup> Palavras de Mefistófeles, personagem de *Fausto*, tragédia de Goethe.



que ele guarda somente para si, não permitindo o reconhecimento de sua imagem, mas a construção de um discurso pleno e puro. A sua autoconsciência, frente ao fato central da narrativa, vem das suas infinitas perguntas sem respostas e da sua inconclusividade enquanto ser humano.

Esse “realismo superior” (PAREYSON, 2012) permite a Dostoiévski um novo posicionamento seu em relação ao enfoque do indivíduo, ou seja, a descoberta de um novo aspecto integral do homem, a realização do “homem no homem”, num diálogo sempre inacabado organizado no todo não encerrado da própria vida do sujeito, sempre situada no limiar, frente à repulsa que sente por si mesmo e à condenação pela sua consciência perspicaz (MARTINS, 2002). Para isso, a “distância entra no plano do autor, pois ela é a única que assegura a autêntica objetividade da representação do herói” (BAKHTIN, 2008, p. 72) da forma como o colocamos até então. A palavra da personagem encontra a palavra de outra personagem, ou as incompatibilidades do próprio discurso, mas não se funde a ela, conservando a sua autonomia. Como o discurso, a ideia quer ser ouvida, compreendida e, até certo ponto, respondida, por ideias (vozes, consciências) de outros posicionamentos:

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. (BAKHTIN, 2008, p. 98)

Contrapondo pontos de vista sobre o mundo, Dostoiévski colocava-os em confronto a fim de polemizar e fazer nascer o diálogo russo e universal. A substância monológica da ideia não nos é interessante porque não cria a problematização proposta pelo autor: a função da ideia é entrar em choque com outra, com o Outro, sem tirar-lhe a alteridade, a presença reinante do “tu” e sem prevalecer sobre ela, pois cada ideia é uma posição completa do indivíduo.

O quadro de costumes desintegra-se nos dramas e ideias universais, levando Dostoiévski ao “juízo severo de sua terrível época ‘burguesa’ [...] [que] se transfunde em sistemas éticos peculiares e em utopias paradoxais sobre a futura harmonia da humanidade, compreendida como uma renovação moral e estética do

mundo” (GROSSMAN, 1967, p. 31). Há, portanto, um engajamento pessoal do autor pelas criaturas igualmente oprimidas e infelizes sufocadas pela “atmosfera social, em que a manifestação elevada da livre personalidade humana está condenada à morte” (GROSSMAN, 1967, p. 66): o suicídio da jovem em *Uma criatura dócil* não pode ser entendido, ou reduzido, a algo externo, ao cercamento que o marido lhe oferecia em favor de uma vida nova, mas porque lhe é tirada a independência, a grandiosidade da juventude inquieta e que desejava não os luxos de uma vida fora da miséria que lhe era familiar, mas o direito de amar. Na morte, ela mostra ao marido, e ao leitor, a impossibilidade de domesticar-se e/ou de ser domesticada.

## 2.2 O DISCURSO IDEOLÓGICO DO “HOMEM NOVO” DO SÉCULO XIX

A Rússia esteve às margens da Europa por muito tempo e buscava forças para salientar-se no Iluminismo crescente e em formação. Contudo, a vida dos povos ainda escravizados não era solucionada e ecoava, enfim, nas erupções culturais. A literatura europeia, sobretudo a francesa, repercutiu decisivamente nas manifestações russas, principalmente no início do século XVIII, como lembra o próprio Púchkin (1834), que entendeu – não que tenha concordado com a questão, vale dizer – a literatura russa daquele momento como insignificante frente às produções da época (ou melhor, frente às preferências europeias). Logo iriam sobressair-se nomes como o do próprio Púchkin, Gógol, Liérmontov, entre outros tantos.

Já mais próximo à segunda metade do século XIX, momento em que surgiriam com força os “homens novos”, os ideólogos de consciências questionadoras e inquietantes, Bielínski (1846) argumenta sobre as composições literárias russas: “seja o que for nossa literatura, [...] é nela, e apenas nela, que está toda nossa vida intelectual e a poesia de nossa vida. Apenas em sua esfera deixamos de ser Ivans e Pedros e tornamo-nos gente simples, voltamo-nos para as pessoas e delas nos ocupamos” (BIELÍNSKI, 1846, p. 115). Ele refere-se fortemente, nesse ensaio, à degradação moral reinante em uma sociedade que deveria unir as pessoas, mas as questões que as hierarquizavam em castas separavam-nas. O crítico ressalta a questão de que sujeitos de uma classe inferior sacrificariam muitas coisas para pertencerem à nobreza dominante, o que nos

lembra, por exemplo, o narrador de *Uma criatura dócil*, que tendo pertencido ao regimento do exército entende a sua saída dali como uma perda de reputação e uma injustiça, o que lhe custa muitos sofrimentos silenciosos, como ele mesmo diz. Para reparar, de certa forma, essa queda social, o personagem “vinga-se” da sociedade em sua casa de penhores, explorando aqueles que, como ele, almejam por dias melhores. Tentando alcançar uma vida mais digna, e entendendo-se como um homem que tem poder sobre seus atos para poder modificá-los, ele planeja uma nova vida em outra localidade e, então, faz algumas economias e opta também por casar-se. Veremos depois que esse “poder” que o “homem novo” dos anos de 1860 tem sobre si pode ultrapassar questões que ele não pode controlar, como a força do acaso ou, melhor, as intenções e ideias de um sujeito Outro – a exemplo da jovem que comete suicídio e que não tem obrigação alguma de participar do planejamento do marido.

Bielínski (1846) via a sociedade russa estratificada de forma a não inter-relacionar de forma satisfatória os indivíduos das diferentes classes. Numa São Petersburgo diversificada, que recebia russos de diferentes localidades do país, era lamentável e desumano que o ambiente fosse traçado por interesses materiais. Em contrapartida, a Rússia explodia em produção cultural que, para ele, educava os sujeitos daquele contexto em transição. A diversidade de formações literárias daquele momento segregou as pessoas não apenas em suas preferências culturais, mas na vida prática, “[...] em gerações com modos de agir e de pensar e com convicções diversas, cujas discussões candentes e relações polêmicas, oriundas de princípios, e não de interesses materiais, mostram por si os sinais da vida espiritual que surge e se desenvolve [...]” (BIELÍNSKI, 1846, p. 120). Os interesses morais aproximam, ou não, os sujeitos, e permitem o respeito pela dignidade humana. Para o crítico, o artista russo deveria, obviamente, visar reconhecimento nacional, mas, também, universal; logo, ele entendia que as composições de um autor deveriam conglomerar aquelas ideias humanas comuns sobre os destinos da humanidade.

A emancipação literária russa, em relação à França, viria a partir dessa época, visto que as criações desse povo marginalizado abarcavam de uma forma estrutural nova as questões que envolviam o mundo todo, dando voz a personagens que se mobilizavam, interna e externamente, frente aos problemas sociais.

Dostoiévski, herdeiro da chamada Escola Natural<sup>9</sup>, afasta-se dos moldes franceses, e dos preceitos da própria Escola, e envolve suas narrativas em

[...] argamassa de revolta e dor resignada, de luz e sangue, de sarcasmo e afeto, de onde se evolvem, em tênues espirais, uma doce emoção comunicativa que nos envolve, nos constringe, e um puro idealismo que nos força a erguer os olhos das tristezas duríssimas da vida real, para fixá-los no horizonte azulado onde a esperança debucha os contornos indecisos de uma sorte melhor [...]. (BEVILACQUA, 1889, p. 578)

E é, em vista disso, o modo de colocar em ação as suas personagens que o diferencia das criações francesas e de seus próprios conterrâneos, mesmo os adeptos do naturalismo da época. “Não se pode ter uma filosofia na alma sem que ela venha à tona. [...]” (TODOROV, 2012a, p. 85), disse George Sand<sup>10</sup> a Gustave Flaubert sobre as diferentes concepções que ambos tinham sobre literatura. A romancista foi aclamada por Dostoiévski no período em que ele ainda compartilhava de ideais socialistas, visto que ela, assim como ele, tinha fé incondicional na humanidade, mesmo nas suas imoralidades, e reconhecia o ser humano enquanto livre e, conseqüentemente, responsável pelo mundo e pela imagem do Outro.

É com esse pensamento que parte dos autores russos do século XIX compôs suas personagens, os “homens de ação” ou “de ideia” que ultrapassavam o caráter do “homem supérfluo”, perceptível principalmente nas narrativas de Turguêniev, como no romance *Rúdin*, e que eram os representantes intelectuais da Rússia na primeira metade do século XIX: a intelectualidade desses homens não encontrava espaço naquela sociedade, o que não lhes permitia êxito pessoal e os transformava em pessoas tidas como amargas, brutas e negativas. No entanto, não procuravam maneiras de fazer nascer uma esperança, mesmo que utópica, diferente do sujeito subterrâneo de Dostoiévski que, inserindo, como já sabemos, o diálogo interior nos seus romances, permitia às personagens uma bifurcação dos seus pensamentos e, em consequência, uma fragmentação de si, e nesse processo os heróis teciam apontamentos próprios que visavam à desacomodação do ambiente social:

Interrompendo a ação, esses documentos geralmente aprofundam muito a caracterização da personagem, e lançam luz abundante sobre a sua concepção do mundo ou sua ideia principal. Assim se

---

<sup>9</sup> Baseia-se na observação fiel da realidade, apontando que o indivíduo é influenciado pelo ambiente no qual está inserido (GROSSMAN, 1967).

<sup>10</sup> George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876). Foi uma romancista e memorialista francesa, considerada uma das precursoras dos ideais feministas.

introduz no romance uma espécie de *manuscrito alheio*. [...] [e] tais são esses escritos das personagens, interpolados no texto, que retardam às vezes por muito tempo a sequência da ação no romance, mas em compensação abrem novas e amplas perspectivas sobre as suas construções psicológicas e temáticas. (GROSSMAN, 1967, p. 53)

O narrador de *Uma criatura dócil* adere a essas *interrupções*. Da biografia própria ele busca argumentos para o que aconteceu à esposa, sendo uma espécie de parênteses entre a hora da morte e a retirada do corpo de cima da mesa, onde jaz a falecida. Buscando criar relatos em primeira pessoa que versassem sobre os acontecimentos da Petersburgo da época, o dinamismo da autoconsciência desses heróis ultrapassava a criação literária e se refletia no todo composicional das obras. No florescer de uma ideia, o homem do subsolo faz pulsar as mais sombrias exposições sobre a consciência humana, sobretudo quando esse sujeito vai praticamente à loucura na exposição de suas ideologias. É o realismo dos acontecimentos complexos da consciência moral, às vezes dos mais terríveis, que compõem as personagens que, por vezes, estão dominadas por uma paixão ou loucura, mas, ainda assim, mostram-se cheias de inspiração. Isso seria aquilo que parte dos estudiosos em dado momento chamou de *fantástico*<sup>11</sup>, mas que caracterizava, para o autor, a essência suprema da realidade (GROSSMAN, 1967); um indivíduo excêntrico tende, talvez, a enxergar melhor a realidade como a concebemos, pois se permite senti-la e refletir exaustivamente sobre ela. Esse universo “neurótico” não é fruto de pensamentos alucinados, mas é o próprio mundo real que, bem sabemos, causa-nos estranhezas diariamente.

O “homem novo”, vil e sofredor, criado por Dostoiévski é a contradição feita ser humano. Ele reconhece a perversidade e o contrassenso de seus desejos, mas isso o faz sentir-se mais vivo do que nunca. O ser que desce profundamente ao subsolo da alma quer ressurgir, anseia por reconhecimento. Diante da possibilidade da ação, ele se emociona pela expectativa da complicação (BERMAN, 2005). No entanto, como dar conta dessa demanda? Em tese, é apenas no sofrimento que esse sujeito encontra uma espécie de sabedoria, o que permite às personagens e ao

---

<sup>11</sup> Para Todorov (2012b), o fantástico é aquilo que pode ser caracterizado pela incerteza. Se o que compreendemos por realidade permanece intacto numa narrativa, podemos entendê-la, portanto, como pertencente ao gênero *estranho*, o *estranho puro*, que se refere a acontecimentos incomuns que possuem explicações racionais, sendo a relação do homem com o seu contexto de percepção e consciência.

leitor afinar a sensibilidade. Vale salientar, em relação a esse ponto, portanto, a parte final de *Memórias do subsolo*, que enalteceu a figura literária em questão nesse capítulo e que dá espaço para a criação do sujeito consciente de *Uma criatura dócil*:

[...] todos capengamos, uns mais, outros menos. Desacostumamos mesmo a tal ponto, que sentimos por vezes certa repulsa pela “vida viva”, e achamos intolerável que alguém a lembre a nós. Chegamos a tal ponto que a “vida viva” autêntica é considerada por nós quase um trabalho, um emprego, e todos concordamos no íntimo que, seguir os livros é melhor. E por que nos agitamos às vezes, por que fazemos extravagâncias? O que pedimos? Nós mesmos não o sabemos. Será pior para nós mesmos se forem satisfeitos os nossos extravagantes pedidos. Bem, experimentai, por exemplo, dar-nos mais independência, desamarrai a qualquer de nós as mãos, alargai o nosso círculo de atividade, enfraquecei a tutela e nós... eu vos asseguro: no mesmo instante, pediremos que se estenda novamente sobre nós a tutela. [...] E, no que se refere a mim, apenas levei até o extremo, em minha vida, aquilo que não ousastes levar até a metade sequer, e ainda tomastes a vossa covardia por sensatez, e assim vos consolastes, enganando-vos a vós mesmos. De modo que eu talvez seja ainda mais “vivo” que vós. [...] (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 253)

O “adoecimento” da personagem vem da impossibilidade de esta ser definida por um único aspecto, sendo a sua incompletude a causa tanto da angústia quanto da sua libertação, o que a faz confrontar a sociedade, ou aquele “vós” grafado pelo narrador, procurando transformar a intensidade das energias sociais desordenadas em algo solidário e libertador. Existe uma espécie de vontade do sujeito que sonha personificar-se (BAKHTIN, 2008), e é dessa vontade que nasce o homem do subsolo, que entende que os Outros (os ditos nobres, o oficial que o narrador do romance supracitado pretende enfrentar) também possuem os seus “subsolos” e que o ser humano não é só e unicamente dicotomia, mas uma voz que se permite, em consciência, ramificar-se em vozes múltiplas e passíveis de diálogo. O homem subterrâneo sofre porque está vivo e consciente da sua significância, revoltando-se:

[...] recusa-se a desistir de sua consciência, de sua liberdade de ao menos *ir contra*. Em suma: ele não perde, por pior que esteja tudo à sua volta, a capacidade de avaliar a situação real, sua luta, e reafirma, na instância do desespero, sua liberdade. Nisso reside – numa inversão dialética quase inexprimível – toda sua grandeza; aqui se encontra a fonte de seu orgulho. (MARTINS, 2002, p. 82)

Colocando em choque essas vozes que encontra em si mesmo, à personagem é permitido o questionamento sobre o seu espaço, ligando, assim, o indivíduo com o indivíduo, os “tus”, e não meros homens biográficos, evidenciando a

vivacidade que ela mesma imprime ao seu discurso e, conseqüentemente, à própria vida. Agindo apenas em direção aos próprios interesses, a consciência esclarecida do indivíduo sabe da sua impossibilidade de sair desse circuito.

O sujeito subterrâneo de Dostoiévski, com seus dilemas ardentemente reais, é uma espécie de representação<sup>12</sup> do ser humano moderno que tende a orientar o seu discurso do Eu em direção ao discurso do Outro para “obter respostas”, já que a possível persuasão do Outro desvia o discurso do Eu do seu trajeto primeiro, permitindo uma relação dialógica com os aspectos que esse discurso traz (BAKHTIN, 2002). O indivíduo do romance<sup>13</sup> é um ser social que apresenta na sua linguagem particular um ponto de vista sobre o mundo: “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 134). A fala vem expressa por um ideólogo que coloca suas premissas em experimentação, polemizando-as, podendo agir numa ação sempre associada ao discurso, sendo que esta não ocorre num contexto épico e significativa e é por isso que sempre necessita da condicionante ideológica passível de contestação: “[...] na narrativa épica, não há homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor” (cf., 2002, p. 136), não sendo possível expressar o universo ideológico de um sujeito sem dar-lhe uma voz própria, como vemos no excerto de *Memórias do subsolo*.

Os processos dialogizantes da composição das obras de Dostoiévski podem ser entendidos, conforme sugere Bakhtin (2002), num trabalho com a linguagem – a linguagem humana reorganizada literariamente através de um sistema de signos, sendo representada num plano social relativamente delineado. O objeto específico da literatura é o discurso da pessoa que fala e não ela em si, mesmo que o discurso pressuponha um sujeito falante: não se faz importante apontar a transformação do indivíduo pela sociedade, consoante indicavam as características do naturalismo – de que Dostoiévski era adepto, mas com ressalvas, o que o levou ao afastamento

---

<sup>12</sup> A mímese aristotélica compreende a literatura enquanto imitação das ações humanas. Bakhtin (2002) desloca o conceito expresso por Aristóteles dizendo que a literatura era, no entanto, a mímese do *discurso* humano.

<sup>13</sup> Bakhtin (2002) elege para análise o romance, mas as questões aplicadas a este gênero percorrem toda a obra de Dostoiévski, independente da categorização dada a ela, como o próprio teórico expressa. Assim, os argumentos de Bakhtin serão utilizados para pensarmos previamente a novela aqui estudada.

dos ideais trazidos pelo círculo de Bielínski porque, para o autor russo, a essência desse movimento cultural ainda buscava caracterizar o sujeito –, ou o processo de formação da personagem, mas a *reação* desta ao ambiente que a contempla (BIANCHI, 2006). Recorrendo, de certa forma, aos mesmos heróis problemáticos, Dostoiévski fazia-os experimentar as diferentes facetas de uma mesma situação, como acontece ao homem de *Uma criatura dócil* que, a partir de uma situação pontual, é provocado ao limite da sua consciência.

Para chegar ao herói pertencente a uma sociedade russa que ainda não sabia transformar ideias em ações, que o conduzia a uma intensificação de seus pensamentos e sujeitava-o cada vez mais ao isolamento, Bianchi (2006) faz um apanhado crítico e social da primeira metade do século XIX. Ainda nos anos de 1820, as condições gerais da Rússia já possibilitavam o aparecimento dos ideais realistas. Tanto o romantismo, que continha as manifestações artísticas da época, quanto o realismo, eram impulsionados pelos conflitos com a realidade, que se expressava por meio de “um indivíduo que se encontrava em contradição irreconciliável com a sociedade conservadora e retrógrada que o cercava” (BIANCHI, 2006, p. 109); tornava-se cada vez mais difícil representar esse sujeito no contexto em que ele estava. Os anos de 1840 – período em que Dostoiévski começa a produzir – significaram um momento de despertar, levando o “homem do seu tempo” a não concordar com a realidade em que vivia, configurando-se como um intelectual idealista que procurava pela “palavra nova” capaz de responder pelos entraves que permeavam a Rússia daquela época. O herói tem, portanto, liberdade de revelação de si mesmo sem a interferência direta do autor.

O discurso no romance é sempre citado, ou seja, repleto das propagações do discurso dos Outros. São discursos opacos e bivocalizados, ou seja, dialógicos, que refletem uma realidade ao mesmo tempo em que a refrata (BAKHTIN, 2002), porque a escolha e a compreensão da palavra alheia é o que confere a evolução ideológica do sujeito – sendo, claro, uma palavra proferida a fim de permitir o diálogo vivo e a não-finitude do seu sentido. Seguindo esse conceito, Bakhtin (2002) ainda fala que quanto mais intensas e diversificadas forem as relações sociais de um ambiente, mais o discurso do falante tem relevância em se tratando dos demais elementos do discurso romanesco, que ao englobar o plurilinguismo na sua estrutura, precisa ser submetido a uma elaboração literária num sistema estilístico harmônico que expresse as posições ideológicas diferenciadas inclusive daquelas do autor:



A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (BAKHTIN, 2002, p. 133)

Em Dostoiévski, as variantes de linguagem que recaem sobre as personagens possuem uma perspectiva social. As relações dialógicas nas falas dos heróis são extralinguísticas, e mesmo que haja um trabalho formal em relação ao texto não se pode restringir a questão a esse aspecto. As particularidades das linguagens são símbolos sociais que levam à hibridização do discurso: é a tomada de consciência de uma linguagem pela outra (BAKHTIN, 2002). O narrador de *Uma criatura dócil* só discursa porque precisa procurar o discurso subentendido – e ao mesmo tempo latente – da esposa. As obras do autor estão repletas de tipos variados de discursos que encontram esse herói ideológico:

Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação. Impressiona, ainda, a alternância constante e acentuada dos mais diversos tipos de discurso. [...] Mas o problema não reside, evidentemente, apenas na diversidade e na mudança brusca dos tipos de fala e no predomínio, entre estes, dos discursos bivocais internamente dialógicos. A originalidade de Dostoiévski reside na distribuição muito especial desses tipos de discurso e das variedades entre os elementos composicionais básicos da obra. (BAKHTIN, 2008, p. 23)

Acentua-se o fenômeno do herói, que vai atrelar suas ações à sua fala e à fala do coletivo daquele período. Dostoiévski experimentou uma execução diferente daquilo que a Escola Natural propunha, pois considerava as interpretações do movimento como incapazes de ir fundo na essência dos fenômenos sociais e na representação do seu sujeito literário (BIANCHI, 2006). O indivíduo da década de 1840 era o nobre intelectual pertencente à aristocracia (que não estava a salvo de toda a problemática da época, mas que a sofria de forma diferente) e não o ser marginalizado que vivia nos limites físicos da capital, sofrendo a desordem de forma mais progressiva e mostrando ao leitor um conteúdo psicológico-social mais vivo e em eterna transformação, parecendo ser este o meio mais verossímil de aproximação com a verdade: “a realidade é um monstro terrível, para ser livre e, em vez de um monstro terrível, ver nela uma fonte de felicidade, existe apenas um único

meio – conhecê-la” (BIELÍNSKI apud BIANCHI, 2006, p. 135). Não encontrando equilíbrio entre o exterior e o seu interior, e desesperado pela esperança de um presente mais digno, o indivíduo tem medo de viver, e a sua crescente liberdade frente às novas ideias é um verdadeiro martírio. O discurso do homem do subsolo é, portanto, apelativo:

Oh, o raciocínio de uma garota de dez anos! E acreditava mesmo, acreditava realmente que tudo ficaria *assim*: ela em sua mesa e eu na minha, os dois assim, até os sessenta anos. E nisso, de repente, chego eu, o marido, e um marido precisa de amor! Que mal-entendido, que cegueira a minha! (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 88)

Em Dostoiévski nada é concreto, apenas o discurso que, em contato sempre dialógico com outros discursos, está sempre voltado para o próprio discurso. O discurso é sobre o discurso, construído sobre as bases de um “pensamento de alguém pessoalmente ofendido pela ordem universal” (BAKHTIN, 2008). O discurso da personagem sobre si é tramado ao discurso sobre o mundo, pois é chegando a si mesma que ela pode chegar ao universo circundante.

Voltemos à citação anterior de *Memórias do subsolo*. O herói nos diz que em meio à liberdade é melhor que ele não a tivesse. Se isso ocorresse, não haveria sofrimento moral ou existencial, “[...] não haveria, numa palavra, o substrato que faz de *Memórias do subsolo* a confissão do sofrimento de um homem que aspira ardorosamente por respostas e saídas [...]” (MARTINS, 2002, p. 91). Para sentir-se verdadeiramente bem coletivamente – lembrando que os sujeitos de Dostoiévski são as gentes pobres – ele dá a entender que pareceria melhor se ignorante fosse e, assim, não se autoflagelasse com a sua consciência reinante. A consciência do ser humano é a sua fortaleza e a sua perdição. A liberdade, num coração fraco, torna-se um fardo tremendo (BIANCHI, 2006), e é por isso que a Rússia literária daquele momento não via meios de edificar um homem completamente de ação, embora este intencionasse fazer parte ativa da vida viva de São Petersburgo.

O sujeito capaz de fazer um enérgico mergulho na própria alma, o sujeito que *pretende* agir, representado na literatura a partir da década de 1860, não se curva piamente às forças do acaso: ele tem noção de que não possui as rédeas (e quem possui?) para determinar e dar sentido absoluto à vida, mas procura desacomodar-se não só ideologicamente, vide o próprio protagonista de *Memórias do subsolo*, que enfrenta de forma efetiva o oficial que se apresenta enquanto inimigo social. Aos poucos, o sujeito do subsolo vai relativizando a sua capacidade de sonhar,

colocando em hesitação as suas utopias, conforme aponta os momentos finais de *Uma criatura dócil*, que conta com uma protagonista com um psicológico talvez despreparado para o enfrentamento do mundo e com um narrador que inicia um processo de despertar, entendendo o seu planejamento enquanto falho sob quaisquer circunstâncias.

As oscilações entre as consciências dos sujeitos, e entre as representações dos próprios sujeitos, como vimos, constituem a palavra do indivíduo em conversação com a palavra do Outro, sujeito social tanto quanto ele. Terminadas apenas enquanto enredo, as vozes das personagens permanecem sempre inacabadas, sendo o homem que fala e a sua fala os objetos fundamentais do discurso literário (BAKHTIN, 2002), e a representação literária da palavra do Outro é realizável, sobretudo, na esfera da ética: “a representação do conflito entre a voz da consciência e as outras vozes do homem ou o diálogo interior do arrependimento [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 150), visando a questão da responsabilidade absoluta do Eu para com o Outro. Podemos, ainda conforme o autor, falar no Outro somente a partir da sua palavra, conferindo a ela nossos próprios julgamentos e trazendo-a para o nosso meio, na inter-relação ideológica:

Só é possível falar da palavra, como de qualquer outro objeto, isto é, de maneira temática, sem transmissão dialógica, quando esta palavra é puramente objetificada e reificada; pode-se falar, assim, por exemplo, da palavra na gramática, onde o que particularmente nos interessa é seu invólucro reificado, morto. O romance serve duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas [...] [pois] essa bivocalidade não pode ser manifesta nas contradições lógicas nem nas justaposições puramente dramáticas. É isso que determina a peculiaridade dos diálogos dos romances, que tendem para o limite da incompreensão mútua entre as pessoas que *falam em linguagens diferentes*. (2002, p. 153-154)

Para a representação no romance de sujeitos ideológicos e seus universos de mesmo tom, já sabemos da impossibilidade de personificação das personagens de Dostoiévski, que excluem de suas vivências questões como a conduta socialmente bem-educada e a sua plena caracterização. O seu percurso visa a autoconsciência e a consciência sobre o Outro, trazendo o conceito de alteridade, a responsabilidade sobre o *rosto nu* do sujeito Outro. Se Dostoiévski, então, tem uma preferência pelos suburbanos, e partindo deles promove os discursos dialógicos, ele o fez, em parte de suas narrativas, sob a óptica de uma ética da extrapolação, aquela em que o

indivíduo é interpelado a todo o momento pelo Outro, pelo ser que não é ele próprio, mas um diferente, processo que o narrador de *Uma criatura dócil* não consegue elaborar de imediato. Isso não é exatamente o mesmo que “refletir sobre si e seu lugar no mundo”, que se aproxima do conceito clássico de ética e que também muito tem a ver com o homem do subsolo. Essa *transcendência* do Eu ao Outro vai muito além da ontologia e diz respeito à ética proposta por um dos mais influentes filósofos da pós-modernidade – e que muito dialoga com o autor em questão – Emmanuel Levinas, que conduzirá boa parte da nossa análise sobre a novela. Para Medina Delgadillo (2014), só se pode entender a proposta ética de Levinas com a literatura de Dostoiévski, já que, para o mexicano, os russos conseguiram fazer as perguntas certas, mesmo sem terem chegado às respostas. Dostoiévski nos permite encontrar a humanidade no indivíduo. É a assimetria entre os seres que fundamenta uma responsabilidade infinita e que não deve esperar reciprocidade, porque, assim, haveria desinteresse pelo Outro quando este se chocasse com os interesses do Eu; a proximidade do Outro é ética e não física.

### 3 A ANÁLISE DA NOVELA: O SUBSOLO EM CONSTRUÇÃO

Até agora trouxemos breves argumentos sobre as produções literárias de Dostoiévski e as peculiaridades destas, que fazem dele um escritor único em meio a tantos contemporâneos seus. No decorrer desse panorama, e da nossa experiência enquanto leitores, observamos que as narrativas mencionadas e/ou estudadas do autor são, em geral, os seus grandes romances publicados a partir dos anos de 1860, como *Crime e castigo*, *Os irmãos Karamazov*, entre outros. Escolhemos, portanto, dissertar sobre a novela *Кроткая* (em português *A dócil*, ou *Uma criatura dócil*, conforme a tradução) porque, de acordo com a nossa hipótese, ela não está entre as suas obras mais lidas ou estudadas, visto que parte dos leitores de Dostoiévski não chegaram a ela apenas por desconhecimento.

Essa contemplação fomentou o interesse por um estudo direcionado a esta narrativa para que nela pudéssemos observar “outros subsolos”, outro sujeito ideológico engendrado pelo autor além daqueles expressos nos romances mais populares, já que ela traz em suas poucas páginas a mesma tensão e o brilho que encontramos nessas narrativas. Para tanto, elegemos a edição de 2013 da editora Cosac Naify, que conta com a excelente tradução direta do russo de Fátima Bianchi, comentários da tradutora e do próprio autor e litografias de Lasar Segall<sup>14</sup>.

A obra é dividida em duas partes, ambas destinadas a *ligar os pontos* do evento ocorrido, concentrando-se – partindo e afastando-se – num tema único que a permeia. Desde as primeiras palavras do narrador, já sabemos o que aconteceu, o suicídio da mulher, e o que está acontecendo, o desespero do homem que mergulha na própria alma para tentar compreender as intenções do ato final da esposa: “tudo serve à ação una, sublinhando-a e aprofundando-a” (GROSSMAN, 1967, p. 119). Mas, como as ações propriamente ditas dos sujeitos não são o foco das obras de Dostoiévski, esse tema central perde força e permite ao leitor entrar em contato com outros problemas que levam ao indivíduo ideológico, que vive as “pequenas tragédias” – numa comparação a Púchkin – encontradas num novo jeito que o autor elaborou para os dramas de seus sujeitos literários: a composição de narrativas

---

<sup>14</sup> Lasar Segall (1891-1957) nasceu em Vilna, localidade pertencente ao império russo, e seguiu seus estudos artísticos na Alemanha, tornando-se parte importante da vanguarda expressionista alemã. Encadeando relações com os artistas modernistas brasileiros da década de 1920, seguiu carreira em São Paulo/Brasil, onde viveu até falecer.

curtas e acabadas – em termos de enredo – que alcançam a densidade filosófica – e social – dos grandes romances, já que a novela aqui analisada parece, conforme Grossman (1967), totalmente atravessada de “dramatismo interior”, recordando o sujeito subterrâneo de *Memórias do subsolo*. O autor ainda profere algumas palavras sobre *Uma criatura dócil* e o que esse dramatismo sugerido pelo crítico provoca, também, na questão estrutural do gênero novelístico:

uma complexa história psicológica sobre um homem do subsolo, que se vingava, por meio de seu ofício de usurário, da sociedade que o ofendera. Assim se descobrem dois destinos em seu pleno desenvolvimento (o que era excluído da técnica da novela), mas naquela tensão extrema que exigia a teoria do gênero. Tem-se assim, na realidade, um conteúdo novelisticamente tenso do conto, e que encerra a sua ação no círculo único da catástrofe interior. (GROSSMAN, 1976, p. 129)

A reflexão sobre o acontecimento central da narrativa transforma-se em toda a história do casal – da vida medíocre dos sujeitos, ele e ela, do subsolo – e, em consequência, na novela. Na primeira parte, o narrador-personagem conta-nos sobre a sua confusão mental em face da ação: inquieto, ele anda pela casa tentando colocar em ordem os pensamentos frente ao recente suicídio da esposa. Embora morta, a mulher ainda se faz presente no discurso do marido, porque para compreender o Outro torna-se inseparável disso a sua invocação (LEVINAS, 2004). É preciso, então, recorrer à presença dela para assimilar a sua atitude e, concomitante a isso, questionar a solidão que se anuncia como uma das verdades sobre o ser humano, a de que estamos irremediavelmente sozinhos no mundo: “[...] mas amanhã será levada, e como é que irei me arranjar sozinho?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 11).

O homem monologa num ato de autoconsciência dialogada, como analisa Bakhtin (2008), porque percebe-se, de todo modo, responsável pelo contingente com a esposa, conhecendo-se vil e tentando perceber a mulher como um indivíduo que não aceita o mundo tal qual se apresenta. À vista disso, há um abismo intransponível entre o Eu e o Outro, entre ele e a mulher, num desequilíbrio que leva a uma não-relação (LEVINAS, 2004), o que ele vai construir internamente no decorrer do conflito. Interpelando uns “senhores”, que tanto pode ser o leitor, tido como uma espécie de juiz de suas digressões, ou ele mesmo, ou seja, a própria consciência, o homem opta por contar “tudo como aconteceu”, desde o início. Temos, portanto, um ponto de vista seu, talvez suspeito, não confiável, já que ele

nos conta também sobre a vida da esposa, que não possui voz própria na narração. O homem, inicialmente, parece não saber bem o que pensar e em como “montar” toda a história, e tanto ele quanto o leitor constroem, juntos, a trama da narrativa.

### 3.1 A RESPONSABILIDADE (IM)POSSÍVEL?

A compaixão, para um sujeito orgulhoso de seu estado de alma subterrâneo, não pode triunfar. Se a solução para o grande mal da civilização é a plenitude da liberdade entre as relações humanas, não há o desenvolvimento, então, do discurso autoconsciente do sujeito, e a “solução”, então, para esse sofrimento consciente é o conflito criado entre as personagens da trama. Para Martins (2002), o subsolo cria raízes na alma e na mente do sujeito, que “sendo como é e vendo a humanidade como ele via, cria uma barreira que torna impossível o contato. Não consegue amar sem tyrannizar; sua moral em crise não permite que se acalme, em paz” (p. 108).

Ele é um agiota de meia idade, ex-membro do regimento do exército; ela, uma jovem adolescente pobre e órfã que precisa de dinheiro e que procura-o para penhorar objetos em troca de alguns trocados que possam garantir-lhe uma sobrevivência ao menos imediata. São nessas “trocas comerciais” que as personagens travam relações. A figura do usurário é, de certo modo, recorrente na literatura de Dostoiévski. Lembremos de Raskolnikov, em *Crime e castigo*: para examinar sua teoria, entende como desprezível um indivíduo que exerce tal profissão, um trabalho que não é socialmente admirável. Na nossa narrativa, o homem vai colocando-se como um ser cruel frente à menina, que é dita frágil, envergonhada, inferior a ele em aspectos financeiros e morais. Ele procurava, a ela, parecer como alguém que tinha certa cultura e dinheiro, colocando-a numa posição desconfortável e marginal, como que a lembrar que ela era uma pessoa tão miserável que poderia fazer qualquer coisa para sair da pobreza, num gesto de rebaixamento moral e de domesticação. Ela é, para ele, um desamparo humano, pois é aparentemente levada pela força do acaso.

Apesar do suposto laconismo da composição do gênero, como sugere Moisés (2006), Dostoiévski fornece ao leitor lampejos de um semblante humano que expressa o que possui de mais importante, que é a sua consciência. Em *Uma criatura dócil*, a expressão, o rosto da personagem feminina, por exemplo, “[...]”

expressa a tristeza e o espanto ante o horrível da vida, mas também a nobreza de um espírito jovem” (GROSSMAN, 1967, p. 131), transformando os aspectos restritivos do gênero novelístico. Como vimos, o primeiro capítulo da obra introduz o acontecimento principal e já expõe o drama interno da personagem narradora, desenvolvendo nesse momento “a pré-história de um drama complexo e angustioso” (GROSSMAN, 1967, p. 130). É numa espécie de dinâmica narrativa, permitida pelas reflexões exaustivas da personagem, que se chega à ideia de um “sair” da realidade para “retornar” a ela, a viagem ao inconsciente passível de fazer com que o ser humano compreenda melhor o mundo e o que dele emana.

Numa das oportunidades em que as personagens têm de conversar, a jovem pergunta ao homem, que ainda não é seu marido, se ele está se vingando da sociedade na casa de penhores, considerando a exploração e a vileza externalizante daquele sujeito. Ele surpreende-se com o questionamento e lhe responde com o trecho de *Fausto*, como já vimos, lembrando o hibridismo do comportamento humano e alçando voo a um discurso sempre sincopado nas evasivas de um homem decididamente mau: o homem queria, sim, vingar-se de um meio que também foi e é cruel com ele, mas, ainda assim, tem esperanças num futuro mais promissor e isso inclui a órfã. Ele sente-se desafiado por ela, que se mostra revoltada – e ao mesmo tempo vítima, arrastada pela aleatoriedade (pelo menos até o seu ato final) – com uma Petersburgo que não oferecia aos seus cidadãos o que prometia enquanto visão de modernidade. O desafio aparentemente estava em domesticar uma criatura não domesticável.

Estando ela em condição de serviçal das tias que lhe davam morada, ele pensava ser uma espécie de salvação para a menina. Acreditando fazer o bem, num ato de puro egoísmo – pois o que ele temia era ficar sozinho –, lança a ideia do casamento à jovem, que aceita, sem muito entusiasmo:

Eu percebia que até aí ela ainda estava morrendo de medo, mas não atenuei nada; além do mais, ao ver que estava com medo, reforcei de propósito: disse claramente que bem alimentada ela seria, mas quanto a vestidos, teatros, bailes – não haveria nada disso, a não ser mais tarde, quando tivesse alcançado meus objetivos. Esse tom severo, decididamente, estusiasma-me. [...] e que eu, de pé junto ao portão, aparecia como um libertador. Isso eu compreendia bem. Oh, as coisas vis um homem compreende bem demais. Mas seriam vis? Como é que se pode julgar um homem por isso? Por acaso naquele momento mesmo eu já não a amava? Esperem: é claro que na hora eu não lhe disse uma só palavra sobre o favor que eu lhe



fazia; ao contrário, bem ao contrário: “Eu é que serei o beneficiário, não a senhorita”. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 26)

O que existia ali não era amor, responsabilidade ou compaixão pelo Outro, conforme sugere Levinas (2004), mas apego e medo. A sensação de desigualdade entre eles era, para ele, deleitosa demais. O narrador sentiu-se vitorioso perante ela e recordava esse momento já com certa repulsa, pois aparentemente percebia que ela não estava escolhendo uma vida necessariamente melhor ou uma forma de libertar-se da sobrevivência indigna, mas uma forma diferente de prisão, frente às imposições que ele colocou já de início. É um propósito parasita: para salvar a si mesmo de uma existência desagradável, ele planeja uma série de coisas externas, inclusive o casamento. Ela é externa a ele e ele precisa dela para que o plano “funcione” e, no entanto, com isso, não existe inter-relação entre os seres, pois ele não a vê como um sujeito uno e conseqüentemente Outro. Ele mesmo não se percebe enquanto um Eu, e o mergulho no subsolo da própria consciência só começa quando ele reconta esses atos pelo seu próprio ponto de vista. Há um choque, uma ruptura, no aparente conforto de uma “zona planejada”.

O momento histórico e social não era dos mais favoráveis para os trabalhadores das classes baixas – já que a Rússia parecia não acompanhar o desenvolvimento econômico das grandes potências – e a união da jovem com o usurário parecia mais uma espécie de sacrifício ao qual uma alma humilhada deve recorrer (GROSSMAN, 1967). O homem tirava-lhe o entusiasmo da juventude que queria amar: “o frio, o silêncio, o cálculo, o cotidiano medido, decente, mas rigorosamente econômico: era indispensável juntar trinta mil rublos, a fim de se isolar para sempre na Crimeia” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 132).

O problema, para o homem do subsolo, é que o suicídio da esposa foge ao planejamento de vida dele, que se percebe criticado e investido pela alteridade da mulher (LEVINAS, 2004), já que ele procurava exilar-se daquela sociedade opressora, uma maneira ineficaz de não pertencer a ela. Frente à ação incontornável da jovem, ele não encontra outra opção a não ser olhar, de fato, para o acontecido: “pensar não é mais contemplar, mas engajar-se, estar englobado no que se pensa, estar embarcado – acontecimento dramático do ser-no-mundo” (LEVINAS, 2004, p. 23). O homem, ao planejar objetivamente o que gostaria de fazer, faz outras tantas

coisas que não queria, em ações atravessadas por vestígios<sup>15</sup>, acreditando que ter conhecimento sobre a situação miserável da jovem bastaria para que ali nascesse uma relação plena entre sujeitos, entre consciências que podem dialogar abertamente. Todavia, agregando a moça à sua rotina e estabelecendo limites para a manifestação da individualidade dela, tira-lhe a capacidade de ser um Eu que se manifesta a ele sempre enquanto Outro:

Nossa relação com ele [o Outro] certamente consiste em querer compreendê-lo, mas esta relação excede a compreensão. Não só porque o conhecimento de outrem exige, além da curiosidade, também a simpatia ou amor, maneiras de ser distintas da contemplação impassível. Mas também porque, na nossa relação com outrem, este não nos afeta a partir de um conceito. Ele é ente e conta como tal. (LEVINAS, 2004, p. 26)

Para ele, ela é o conceito de vítima social, e ele, então, o conceito da salvação. Na incapacidade que o narrador tem de olhar para a recém-esposa, ele responde a tudo com o silêncio, ignorando os carinhos da mulher e as vontades dela: “sou mestre na arte de falar em silêncio, passei minha vida toda conversando em silêncio e em silêncio acabei vivendo tragédias inteiras comigo mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 33-34). Assim, ele justifica a sua fala que dialoga apenas internamente, desvelando a ilusão do sujeito que é sozinho no mundo e sente-se exilado por ele: “[...] o herói moderno encontra-se no mais espesso breu. A escuridão, imagem imediatamente associável à ideia de subterrâneo, estende-se à anonimidade da vida na metrópole” (MARTINS, 2002, p. 112).

Num momento de um passado que, em parte, ele quer esquecer, ele foi um capitão reformado, sendo agora um agiota mesquinho, um autorretrato do indivíduo subterrâneo espezinhado pela sociedade e que trava batalhas próprias: “nós somos malditos, a vida dos homens em geral é maldita! A minha, em particular!” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 43). Partindo disso, ele pode configurar-se como o “homem novo” que se originou na década de 1860 e que enfrenta a infelicidade de sofrer as mazelas do coletivo instável da Rússia e que planeja para si um futuro próximo mais estável e menos denso, mas frustrando-se com a impossibilidade de concretizá-lo; a provisoriedade das situações no mundo não é compreendida. A expectativa é o erro humano e, a partir dela, temos dois isolamentos, sendo o da

---

<sup>15</sup> “É como a caça que, na planície coberta de neve, foge em linha reta do barulho dos caçadores, e assim acaba por deixar precisamente os vestígios que levarão à sua morte” (LEVINAS, 2004, p. 24).

mulher imposto pelo do marido, pois não a tornou íntima de sua vida pessoal nem da profissional, questionando-se, enfim, sobre o silêncio reinante que se instaurou no relacionamento deles já no início.

Não houve liberdade para a manifestação do amor. Tudo o que o narrador conhece, em relação às mulheres, é a subordinação: “permitam-me, senhores: eu sabia que uma mulher, e ainda mais de dezesseis anos, não pode fazer outra coisa a não ser submeter-se completamente a um homem. Não há originalidade nas mulheres” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 40), assim como não há, segundo o usuário, originalidade no que a mulher fez, entendendo o suicídio como um ato completamente incoerente frente à vida que ela levava com ele, protegendo-se num cercamento próprio que não lhe permitia o diálogo com o Outro, a responsabilidade infinita para com o Outro (LEVINAS, 2004), numa vaidade desmedida (GROSSMAN, 1967).

Negar a outro indivíduo a sua independência de ente, de Eu, é violentá-lo. Sentindo-se responsável por ela – mas não de modo a ter por ela compaixão –, pelos cuidados com a sua existência – de um modo não eficaz –, o homem entende que, para isso, precisa vencê-la e dominá-la:

A posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado. Não se trata apenas do fato de o ente ser instrumento e utensílio – quer dizer meio: ele é também fim – consumível, é alimento e, no gozo, se oferece, se dá, depende de mim. (LEVINAS, 2004, p. 31)

Ele sente completo prazer em vê-la rebaixada perante ele, aparentemente submissa. No entanto, independentemente da extensão da sua dominação, ele não pode, em verdade, possuí-la, e ela prova isso a ele e ao leitor quando comete suicídio, seu ato único e completamente elaborado pelo Eu. O que parece ficar pairando da leitura da obra é que a jovem empobrece a alma, pois tem ignorados os seus sentimentos quando a ela é sugerido um exílio numa vida que não queria para si, para livrar-se dum futuro supostamente ainda mais desagradável do que o presente. O marido, ciente ou não – porque ele não conhece outra *realidade*, outro meio de se relacionar –, procura domesticá-la à sua vida e a costumes que não eram os dela, que se vê num estado de completa impotência em relação a isso.

Conforme reconstrói na consciência alguns acontecimentos, a personagem narradora começa a questionar o seu gesto “nobre”, problematizando seus atos, percebendo algo que talvez ele não tenha sabido fazer, lamentando-se por não

poder, agora, nem se desculpar. Não há um compartilhamento ou relação de ideias que se encontram num processo dialógico e inacabado: o homem deixa transparente a objetividade de seu planejamento de vida, colocando o dinheiro como *seu*, o modo de ver a vida enquanto *seu*; ela havia sido convidada a viver na *sua* casa, espaço em que ela parecia ocupar uma posição de visita.

Assemelhando-se a “um bicho pronto para o ataque” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 46), a esposa começa, para ele, a rebelar-se e a querer vingar-se do marido, mudando seus hábitos diários e marcando um encontro com um oficial que participara da expulsão do narrador do regimento. O marido desconfia e vai vigiar o encontro da esposa, levando-a dali em absoluto silêncio. A partir disso, a novela sofre uma alteração abrupta (GROSSMAN, 1967). O homem isola fisicamente a esposa em uma cama separada da dele, como que para lembrá-la do seu ato vil contra ele. Talvez a ideia da jovem fosse contrária ao que o marido acabou fazendo, visto que o que ela queria com a sua aparente rebeldia era ser vista e compreendida como um ser que possui voz própria.

O ponto máximo da obra é a virada surpreendente do conflito, marcando a crise profunda em que cairia a personagem feminina e a própria narrativa: na manhã seguinte ao suposto encontro amoroso, ela aponta a arma que o marido tem guardada para a cabeça dele, não proferindo, porém, nenhum disparo. O homem, que parecia dormir, vê o que ela tentava fazer e, horrorizado, entende que a partir daquele momento instalava-se uma real oposição entre eles: “até o penhorista desapiedado vive em seu subsolo com um sentimento imenso, oculto e sem esperança” (GROSSMAN, 1967, p. 132), visto que isso tornara-se a sua recordação mais horrível. Matar o marido não resolveria, portanto, o problema, porque é ela quem sente a incapacidade daquele relacionamento, não ele, que não compreende nem o suicídio dela, entendendo-o somente como um reflexo da sociedade opressora.

Isolada em sua nova cama, é como se estivesse isolada em sua própria consciência, na certeza de sua situação social imutável. Dessa forma, cai em delírio, sendo esta a primeira catástrofe apontada na obra, pois a jovem dava-se como vencida pelas circunstâncias. A criatura, que não era, então, dócil, clama pelo amor do Outro, sendo a personificação da ética transcendente de Levinas (2004).

Nessa primeira parte da novela, Dostoiévski explora características significativas do gênero, como a concentração do relato, que dá lugar ao processo

dialógico da consciência do sujeito; um número mínimo de personagens, aparecendo apenas o narrador, a esposa suicida, a empregada Lukéria, o médico Schreder e o capitão Bezúmtsev, sendo esses três últimos citados rapidamente na narrativa, não ganhando um plano que os colocasse em evidência; unidade quanto ao local da ação, já que tudo se passa praticamente dentro da casa do homem – e o seu discurso na sala onde está o corpo da jovem morta –; agudez do argumento, que parte de um ponto central que precisa ser entendido pelo narrador, e é a partir dele que o inconsciente é acessado; e o inusitado, ou a “estranheza”, da ação, o próprio ato final da mulher e o processo mental quase louco do homem que luta, em suma, pela felicidade, num interesse empolgante que confere à narrativa um profundo significado vital (GROSSMAN, 1967). Tais elementos permitem a sequência da trama na segunda parte, que abrange um novo problema do homem do subsolo, pois ele percebe-se abandonado pela esposa que arde em febre na cama.

A tardia preocupação do marido, com rompantes apaixonados, espanta a jovem profundamente; a consciência extrema é obsessiva e continua sendo opressiva. Não há o que fazer. Não há salvação para o futuro. “O final trágico decepa o nó das relações que se tinham enredado” (GROSSMAN, 1967, p. 133), ou seja, é a consequência da não-relação. No exato momento em que o homem acreditou tê-la vencido e, assim, ter preparado um terreno fértil para a confecção de seus projetos, ele apreende a esposa enquanto um elemento, um objeto, mas sem olhá-la no rosto e sem permitir a ressonância da consciência dela na sua: invocar a presença do Outro não é apreendê-lo ou compreendê-lo, mas romper com um horizonte dado e construir a alteridade daquele Eu que se presentifica, visto que o ser humano só pode se oferecer a uma relação que não visa o poder (LEVINAS, 2004).

Esse homem que busca uma *verdade* praticamente esgota a própria consciência na formulação de suas ideias em relação a si mesmo, à esposa e ao posicionamento de ambos no universo. As memórias não são um ataque à razão ou uma penalização pelos seus atos. Como já sabemos, o discurso dialógico do narrador finda apenas no enredo da narrativa, já que é no desfecho dela que ele se aproxima de sua *palavra última* sobre o sofrimento da esposa, o seu próprio e a responsabilidade que ele e o cotidiano em que estão inseridos têm nisso (BAKHTIN, 2008). O próprio processo dialógico da personagem com as possibilidades de

discursos externos presentes, de forma indireta, vai surgindo próximo a esse momento quase final. A *verdade* não está no pensamento de um único ser, mas entre os seres, que na articulação de suas consciências buscam-na, ou seja, nos processos de uma combinação dialógica:

O pensamento começa, precisamente, quando a consciência se torna consciência de sua particularidade, ou seja, quando concebe a exterioridade para além de sua natureza de vivente, que o contém; quando ela se torna consciência de si ao mesmo tempo que consciência da exterioridade que ultrapassa sua natureza [...]. [É] uma existência central, que acolhe toda exterioridade em função de sua interioridade, mas capaz de pensar uma exterioridade como estranha ao sistema interior, capaz de representar-se uma exterioridade ainda não assumida [...]. (LEVINAS, 2004, p. 36)

É aí que o discurso dialógico efetivamente ocorre, no ponto em que não permite o cruzamento de vozes e que possibilita a manifestação absoluta do Outro enquanto irremediavelmente externo ao Eu. O pensamento, numa sociedade em que seres se enfrentam através da ideia, da fala, só pode ocorrer se o Eu conceber uma liberdade exterior à dele, em vínculos que se formam apenas pela autonomia de todas as partes: na palavra dialógica entre os sujeitos constituem-se as significações interindividuais, levando à universalidade. A simples generalização seria a morte (LEVINAS, 2004).

No período em que a jovem esteve na cama, delirante, o narrador assustou-se com a possibilidade de perdê-la, tendo cuidado dela com esmero, esperando que ela, depois, tivesse tempo para assimilar seus planos e, então, aceitá-los, ainda num processo de submissão. O medo vinha da infelicidade de ela morrer e não saber de nada, de nenhum dos seus esquemas e das suas motivações, num ato egoísta e que não contemplava, em nenhum momento, o bem-estar emocional da esposa. O receio de perder aquela extensão de si mesmo, aquela parte que ele domina; perdê-la seria perder o seu próprio poder e, então, talvez, perder-se.

Justificando para si mesmo as suas ideias para o futuro, recorda-se da época em que era militar, colocando-se enquanto vítima de injustiças e negando que um dia alguém tivera estima por ele, que sempre se sentiu dilacerado socialmente. A caixa de penhores veio para fomentar ainda mais a “degradação da minha força de vontade e do meu espírito, era uma ideia pessoal de autoflagelação e vaidade” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 86).

Na construção mesma do seu discurso, ele intenciona mostrar aos tais “senhores” que ele, diferente dos outros, enxerga além da aparência falsa que fomenta a existência humana em convívio social: “quanto mais repulsivo ele parece, mais deverá ser o choque de seus ouvintes” (MARTINS, 2002, p. 107). O plano era afastar-se das más recordações e arrastar a esposa junto – “[...] eu sentia uma necessidade imensa de um amigo. Mas eu via claramente que mesmo a um amigo era necessário preparar, moldar e até conquistar” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 69). O isolamento interno leva ao externo, mas num intuito de elaborar para si uma nova vida em outro lugar, exercendo, de certa forma, uma ação que vai além do processo mental. Havia uma falha tremenda, a correção própria por meios externos:

[...] pois ela mesma era tudo pra mim, toda a esperança do meu futuro, como em meus sonhos! Ela era a única pessoa que eu estava preparando para mim mesmo [...]. Resumindo, adiei propositalmente o desfecho: o que havia acontecido, por enquanto, bastava e muito para a minha tranquilidade, fornecia quadros e material mais do que suficientes para os meus devaneios. E é nisso que reside o mal, no fato de eu ser um sonhador [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 69-70).

O trecho de *Uma criatura dócil* nos aproxima do que Levinas (2004) diz sobre o sofrimento puro ser aquele que compreende a compaixão pelo próximo e não o desespero do ser que vislumbra no Outro a sua salvação, num sofrimento inútil. O narrador não sofre pelo estado frágil em que se encontra a mulher, mas pela possibilidade de frustração de seus planos que, aparentemente, só se concretizariam da forma planejada. Não havendo a escuta da esposa, o homem encontra-se numa espécie de estado inerte:

A dor pode tornar-se o fenômeno central do estado mórbido [...]. O mal do sofrimento – passividade extrema, impotência, abandono e solidão – não é ele o inassumível e, assim, por sua não-integração na unidade de uma ordem e de um sentido, [...] apelo original por auxílio, por socorro curativo, pelo socorro do outro eu, cuja alteridade, cuja exterioridade prometem a salvação? (LEVINAS, 2004, p. 131).

O homem subterrâneo da novela esperava salvar-se pela jovem, e acreditava fazer o mesmo por ela. Entendendo, inicialmente, a debilidade e o sossego dela como uma resposta positiva aos seus planos, ele é surpreendido pelo ato final da adolescente, como se este fosse incoerente com o que viviam. O homem não percebe, pois, que isso era a resignação da jovem perante ele e a vida, um estado de inércia de quem não vê no mundo uma satisfação para viver. Ele se questiona se

ao longo daquele período, que sucedeu o acontecimento com o oficial e precedeu a morte da mulher, ele estivera mesmo *presente* junto a ela. E não importavam mais os arroubos de felicidade e dedicação do marido para com a esposa, pois ela já estava muito distante da possibilidade de poder relacionar-se verdadeiramente com ele. Numa quase única aparição de sua própria voz, ela deixa escapar ao marido: “e eu que achava que fosse me deixar assim” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 81), numa fala essencial para tentarmos compreender o esgotamento daquela alma.

Apesar dos sintomas, o narrador não concebia nenhuma desgraça futura e via-se ofuscado pelo próprio discurso inflamado. Depois do suicídio da esposa, no processo dialógico do seu monólogo interior, ele tenta entender o que aconteceu: “[...] mas eu não reparava no seu medo, uma vida nova resplandecia [para ele]! É verdade, verdade incontestável que eu cometi um erro. E até, talvez, muitos erros” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 85), percebendo que era, na verdade, um fardo para a jovem, mas contradizendo-se na própria fala, em razão da sua incapacidade de compreender a mulher enquanto um ser humano livre, independente dele:

[...] não pensem que era tão tolo e egoísta a ponto de não percebê-lo. Eu via tudo, tudo, até o mais insignificante pormenor, via e sabia melhor do que ninguém; todo o meu desespero estava à vista! [...] Por que estão dizendo que eu olhava e não via nada? Se ao menos *isto* não tivesse acontecido, então tudo teria sido ressuscitado. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 87)

Ainda enxergando o que acontecera como um grande mal-entendido, ele atribui o que ocorreu ao seu atraso de cinco minutos para retornar à casa. Quando chega, dá com o corpo morto da mulher estirado no pátio, visto que ela se jogara da janela do quarto abraçada a uma imagem da Virgem Maria, um dos poucos pertences dela, objeto que era de seus pais e que ela penhorara por último – era um item de pouco valor econômico, mas de muito valor sentimental, e era um objeto *dela*, que evocava a liberdade perdida, além de a ideia de um ícone herdado, para os russos, ser extremamente significativo. Os curiosos, na rua, cercavam o lugar e olhavam para o marido, como que o indagando sobre aquilo. Um negociante gritava a ele sobre o fio de sangue que escorrera da boca da falecida, e Lukéria, a empregada, tentava contar-lhe como a coisa toda aconteceu.

Próximo ao desfecho, o discurso do narrador toma proporções realmente desesperadas, frente ao medo de ficar sozinho (consigo mesmo) e ao sentimento de posse – “Um pensamento esquisito: e se fosse possível não enterrá-la?”



(DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 99), em que ele diz aceitar, de forma ambígua, a esposa da forma como ela aparecia para ele, rebelde, e, ao mesmo tempo, insiste na necessidade de ela ter tempo para entender os seus propósitos de uma vida melhor: “cega, cega! Está morta, não pode ouvir! Você não sabe com que paraíso eu a teria cercado. O paraíso estava em minha alma, eu o teria plantado em seu redor” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 100). Tendo ele chegado mais cedo poderia, na sua ideia, impedir o suicídio, e que isso não passaria novamente pela cabeça da mulher.

Além disso, o narrador culpa o acaso, mas não vê que ela não se sujeitaria àquela vida porque, a partir do momento em que ela percebeu que não aguentaria viver ao lado dele, percebe também a incapacidade de amparar a si mesma num mundo que não lhe trazia encanto. Não foi um *momento*: ela extenuara-se psicologicamente de uma forma irreversível. Nem que suas intenções, finalmente, fossem as melhores, o homem não poderia tirá-la da rotina, da força que o universo inteiro exerce sobre o ser humano, já que existir simplesmente é algo quase sobrenatural.

Para Grossman (1967), o que entendemos da novela clássica é remodulado com a introdução, nesse gênero reduzido em extensão, das últimas fronteiras da consciência humana. Partindo de uma ocorrência concreta<sup>16</sup>, o autor “desvenda a eterna tragédia do homem” (GROSSMAN, 1976, p. 135), a tragédia do existir. Sobre a narrativa em si, o crítico argumenta que “nada preencherá o vazio sem fundo da existência, da qual se retirara o único ser amado, mortalmente ofendido pelas leis do existir, e que saíra voluntariamente de sob o seu poder” (p. 134). A perspectiva da responsabilidade do Eu com o Outro, para Levinas (2004), não conhece a reciprocidade, numa inter-relação dissonante entre os seres. No entanto, o processo dialógico entre as vozes dos sujeitos deve procurar uma via de mão dupla para que haja, justamente, o diálogo híbrido que não vise a uma fusão de ideias (BAKHTIN, 2008).

Sabemos que não houve, por parte do narrador, o cuidado para com o Outro e, conseqüentemente, a interação viva entre as ideias do Eu e do Outro, já que aquele pretendia agregar a esposa, sem ouvi-la, ao seu discurso: “[...] na relação ao

---

<sup>16</sup> “Em sua edição de 2 de outubro de 1876, o jornal *Golos* (A voz), de São Petersburgo, estampava a notícia do suicídio de uma certa Maria Boríssova, jovem costureira moscovita que viera tentar a sorte na capital do império. Sozinha na cidade grande, ela caíra na miséria e, por desespero, jogara-se do alto de um prédio, abraçada a um ícone da Virgem” (BIANCHI. Posfácio. in: DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 105).

Rosto, o que se afirma é a assimetria: no começo, pouco me importa o que Outrem é em relação a mim, isto é problema dele; para mim, ele é antes de tudo aquele por quem eu sou responsável” (LEVINAS, 2004, p. 145), a quem não devo assimilar simplesmente aos meus ideais. É o essencial da consciência sobre o humano. Todos os homens são responsáveis uns pelos outros<sup>17</sup>; já que somos seres ontologicamente separados, a visão de ética de Levinas (2004) viria a contemplar as intenções do artista, num ir *além-ser*, colocando-se em conexão real e libertária com o indivíduo<sup>18</sup>.

O homem do subsolo da segunda metade do século XIX sonhava com um futuro melhor para a humanidade. Entretanto, no encadeamento de sua consciência, entendia que o planejamento de um horizonte menos tumultuado do que o momento presente era, em verdade, utópico, porque o homem russo está, infelizmente, num sofrimento tido como voluntário, já que está disposto a não abrir mão da sua autoconsciência. A ação existe, há o movimento de fazer parte do mundo e de que este seja um lugar agradável, mas isso é quase que em vão. Como vimos, o sujeito dos anos de 1860 adota uma atitude positivista em relação aos modos de vida supostamente racionais, atribuindo à existência humana valores estritamente humanos. Esse intelectual plebeu rompe com os ideais humanistas liberais que o homem da baixa nobreza defendia, mas é um rompimento muito mais de comportamento do que de ideias (BERMAN, 2005). Toda a tensão conflitante e que sufoca personagem e leitor pode originar-se desses planos de fundo, e encontra respaldo no discurso quase maníaco da novela.

Não posso compreender o Outro enquanto finitude. A obra de arte seria o meio consciente possível de levar o sujeito a uma não restrição de um mundo que é criação de formas expressivas e de “uma sabedoria não-tematizante da carne” (LEVINAS, 2004). A *ética primeira* passível de acontecer no cotidiano<sup>19</sup> compreende que a relação social é independente de um reconhecimento prévio que temos do Outro e de toda a formação de totalidades. É a relação com o Outro enquanto tal e não reduzido ao Eu, numa cultura da transcendência: “a morte do outro homem me põe em xeque e me questiona, como se desta morte o eu se tornasse, por sua

---

<sup>17</sup> “Ser e tornar-se um verdadeiro russo talvez signifique, em última análise, ser e tornar-se irmão de todos os homens” (DOSTOIÉVSKI apud MACHADO, 2004). Esse imperativo de que todos os seres são irmãos é bíblico e a sua origem está no Gênesis, expresso na relação entre Caim e Abel.

<sup>18</sup> “Mas todo outro homem é amigo, compreende?” (LEVINAS, 2004, p. 160).

<sup>19</sup> “Não é um dom do coração, mas do pão da boca” (LEVINAS, 2004).

indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por esta morte do outro e não deixá-lo morrer só” (LEVINAS, 2004, p. 237), sendo isso um processo autoconsciente do ser e não uma solução em si mesma. O ser subterrâneo que se permite a uma hiperconsciência, num processo cruel consigo e com o entorno, permite-se, em suma, a uma abertura humana.

### 3.2 CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA: O CARÁTER *ESTRANHO*

A consciência de uma personagem exercitada no limite das situações humanas e do pensamento, desconsiderando os aspectos que aprisionariam a novela em si mesma, permite, por conta das transformações elaboradas por Dostoiévski, a conservação do gênero. Há o desenvolvimento paralelo de duas consciências: o destino miserável de uma mulher que nem nome possui e a história de um homem tirânico que procura compreender fatos para ele inverossímeis (BAKHTIN, 1981)<sup>20</sup>. Em se tratando da composição da obra, Grossman (1967) enuncia que

O final, transformado em início, determina a construção anelar da novela. É a ‘novela-espiral’ [...]. As curvas afastam-se cada vez mais do ponto de partida, mas a mola distendida se contrai de repente, na direção do centro inicial, de modo que o desfecho, o fim da espiral, se dispõe justamente por cima de seu início: a introdução ao relato. (p. 129)

Como vimos, o tema central não é o que circunda todos os aspectos trazidos pela novela, visto que dele o discurso dialógico do narrador sai e a ele retorna, ainda nos seus processos dialógicos.

A literatura seria um meio de compreender o não aprisionamento do Eu humano, de confirmar uma identidade na possibilidade de “questionar esta própria identidade, sua liberdade ilimitada e seu poder, sem fazer que perca sua significação de *único*” (LEVINAS, 2004, p. 238). É uma espécie de estabelecimento de “fronteiras” que contemplem a alteridade: uma identidade que reconhece outras

---

<sup>20</sup> Em algumas citações encontradas a partir desta seção foi utilizada a edição de 1981 da referência **Problemas da poética de Dostoiévski**, em que se priorizou o capítulo **Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski**.

identidades, visando um tempo e um espaço universal; o desnudamento da alteridade pela arte, num acesso consciente ao inconsciente do ser.

O dia a dia é o ponto de partida para a representação e a interpretação da realidade, como a conhecemos, na literatura. Os discursos bivocalizados dão um novo tratamento ao discurso enquanto produto literário. Nesse meio, as vozes tomam forma por meio da multiplicidade de gêneros que podem ser arquitetados na unidade de um gênero predominante. Para entendermos melhor a renovação dos gêneros literários, e chegarmos à organização diferenciada e “estranha” de *Uma criatura dócil*, faremos um apanhado de características básicas da novela e a reformulação desta pela cosmovisão carnavalesca expressa por Bakhtin (1981).

Na Antiguidade, a novela era compreendida como um gênero que misturava um relato verídico a um acontecimento tido como fantástico ou mítico (MOISÉS, 2006). Já sabemos que essa é uma das características básicas do gênero, à qual Dostoiévski recorreu, sem dúvida. Ele mesmo intitula a narrativa aqui estudada como fantástica, mesmo sendo ela “realista no mais alto grau”. O que é fantástico para ele é a forma como a história se desenvolve e não a sua ação central em si. No prefácio que o autor escreveu, em 1861, para *A narrativa de A. Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, ele pensa a questão sobre o conceito de fantástico quando coloca o escritor americano como “particularmente estranho”, visto que esse contempla em suas obras “a possibilidade externa de um acontecimento sobrenatural [...] e, tendo admitido esse acontecimento, mantém-se perfeitamente fiel à realidade em todo o restante” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 7-8). O mundo terreno é, portanto, a base. Poe coloca suas personagens nas situações mais excêntricas, externas e/ou psicológicas, e os sinais de *realidade* estão na força dos detalhes. Para que as circunstâncias criadas pelo autor pareçam reais, Dostoiévski vê nos contos do escritor

todas as minúcias da imagem ou do acontecimento apresentados, a tal ponto que finalmente acabam por se convencer da sua possibilidade ou realidade, quando na verdade esse acontecimento é praticamente impossível ou jamais aconteceu no mundo. (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 8)

É evidente que Dostoiévski não elabora o mesmo fantástico de Poe, mas avizinha-se dele. Na literatura do autor russo, as particularidades são aquelas relacionadas ao pensamento dialógico, por exemplo, do narrador de *Uma criatura dócil*, que torna praticamente palpável toda a angústia do processo autoconsciente

ao qual ele se permite. A *fantasia* aparece no incremento de ideias que Dostoiévski dá àquilo que um suposto estenógrafo anotaria de forma mais obtusa e pouco elaborada: “essa suposição de um estenógrafo que anotasse tudo (e sobre cujas anotações eu trabalharia em seguida) é o que eu chamo de fantástico na narrativa” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 8-9). Aquilo que aparece como improvável de acontecer ocorre no interior do sujeito que busca dar sentido ao estranho que é a vida real.

No gráfico básico da novela, a continuidade do enredo ocorre pela permanência de uma personagem ou na substituição destas, assim como a pluralidade de células dramáticas que são submetidas a uma interação. Ainda assim, o número de personagens é limitado e há liberdade de tempo e de espaço, permitindo a propagação dos diálogos – que em geral surgem nos momentos de crise da trama –, na sua forma convencional, e da narração. Dostoiévski utilizou-se, de forma variada, desses elementos para compor *Uma criatura dócil* e outras narrativas também curtas, que oportunizam a resistência do gênero porque transcendem as habilidades deste (BAKHTIN, 1981). Sobre isso, Moisés (2006) coloca o problema da verossimilhança na novela, o que nos faz lembrar do *estranho puro* sugerido por Todorov (2012b), como vimos: em se tratando de realidade, como a conhecemos, o gênero fornece inverossimilhança, já que o artista despreza

a coerência que adviria da sujeição às normas dominantes ou implícitas no plano concreto, inventa as leis que regulam as suas narrativas. Organiza as regras do jogo com inteira liberdade e põe-as em prática, sem preocupar-se com a circunstância de repelirem a realidade física: preocupa-o a verossimilhança interior do objeto criado [...]. Tudo se passa como se a mímese aristotélica fosse substituída por uma noção de autossuficiência, mediante a qual a novela não cuidaria de copiar, mas de criar, e criar em termos absolutos, ou seja, nos mínimos pormenores. [...] Conquanto semelhe paradoxal, não se pede à literatura que se torne puramente literária, fruto da fantasia desgarrada, ou autogerida por normas artificiais, mas que resulte da tensão entre o literário e a realidade, ou entre o imaginário e a vida. (MOISÉS, 2006, p. 131-132)

O autor não estaria interessado num retrato fiel do mundo, mas num simulacro dele construído via discurso. Trata-se daqueles elementos que não são mensuráveis, daquilo que causa o “estranhamento”, conforme os críticos do Formalismo Russo (SCHNAIDERMAN, 1982), estando a linguagem, o discurso elaborado para a confecção de uma obra, como um suporte à imagem tida como inverossímil, mas que se apresenta assustadoramente real.

Para chegarmos a isso, Bakhtin (1981) recorda que Dostoiévski aproximou-se da tradição do romance de aventura europeu para compor suas personagens. O herói desse gênero não tem qualidades socialmente típicas e caracterológicas que formem uma imagem substancial, o que não limitaria as possibilidades da aventura. À personagem desse romance pode acontecer tudo, de forma ilimitada, pois ela é apenas uma função da aventura, e na trama em que está envolvida insere-se o contexto da escória social, o que se aproxima, e muito, das composições do autor russo, levando os acontecimentos do cotidiano aos limites do fantástico. “Os heróis enquanto tais são gerados pelo próprio tema” (BAKHTIN, 1981, p. 90), e as relações entre as autoconsciências deles não levam em conta o que está fora do tema do romance. Fora do tema o herói de Dostoiévski é vazio, não se presentifica, porque o sujeito é a própria ideia do romance. Para que, então, as ideias tivessem uma relação verdadeiramente dialógica, as concepções de gênero literário sofreram alterações ditas estranhas, principalmente no século XIX; na possibilidade de mesclar gêneros, em um que pudesse ser preponderante, tem-se a inter-relação dialógica das vozes dos heróis.

Um determinado gênero reflete aquelas tendências mais estáveis na sua evolução, a *archaica*, e isso só se torna possível graças à sua renovação, uma *archaica* com habilidades de atualização: “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero” (BAKHTIN, 1981, p. 91). É uma dupla orientação: ao mesmo tempo em que possibilita o novo, valoriza o velho, num *alargamento* do gênero, conforme conceitos trazidos já por Aristóteles. Essa revitalização ocorre quando o gênero é atravessado pela cosmovisão carnavalesca, que coloca o discurso literário numa relação especial – estranha – com a realidade, dando a ela (e ao discurso literário) uma nova abordagem, uma atualidade inacabada, baseando-se conscientemente na experiência e renunciando à unidade estilística que não contempla uma multiplicidade de falas, ou seja, viabilizando a polifonia.

A cosmovisão carnavalesca se manifesta no discurso literário pela sua capacidade crítica de romper com hierarquias, permitindo o aparecimento da polifonia e, assim, contemplando o dialogismo; as vozes não se sobrepõem umas às outras e não se fundem, visto que estão em pé de igualdade. Dostoiévski foi conduzido pelos gêneros que se habilitavam a essa variedade de elementos, que

era o diálogo socrático e a sátira menipeia (BAKHTIN, 1981). Aquele está composto pela “confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”, sendo isso entendido por *síncrese*, e pelas provocações às palavras do falante, o ideólogo, “levando-o a externar sua opinião e externá-la internamente”, o que é chamado de *anácrise* (BAKHTIN, 1981, p. 95). Nessa experimentação, no desafio entre as ideias, o diálogo socrático introduz na manifestação literária europeia o sujeito ideológico que encontramos, depois, em Dostoiévski.

O importante não é necessariamente chegar à *verdade*, mas o processo ideológico e filosófico até ela, conforme a apresentação que temos do narrador de *Uma criatura dócil*. Claro que esses elementos fundamentam boa parte das obras do autor, mas não as determinam porque, sabemos, elas vão além. O diálogo socrático em si não se sustenta enquanto gênero dialógico, mas origina outros, entre os quais o que se aproxima ainda mais das narrativas do artista russo, a sátira menipeia, que permite o êxito dessas construções ilimitadas e excepcionais de situações, ou seja, o já aparecimento dos “diálogos no limiar”, na libertação de qualquer verossimilhança externa, sendo o inabitual interiormente fomentado: “criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica” (BAKHTIN, 1981, p. 98).

O fantástico, ou melhor, o insólito, está subordinado à ideologia, que precisa experimentar a realidade, causando o estranhamento. O narrador da obra aqui analisada não aceita o fato preciso de que a esposa cometeu suicídio, e a estranheza está no exame exploratório da sua posição filosófica do mundo – o cruel mundo em que ele e a esposa estão inseridos –, entrando em conflito com a perversão de uma espécie de submundo. Tudo o que está concentrado nele, no universo e no discurso filosófico do indivíduo, é limítrofe e dá-se justamente nessas *últimas questões*.

Lembremos do conto *O sonho do homem ridículo*. Um sujeito claramente desacreditado do mundo planeja suicidar-se, mas, antes que isso aconteça, cai em sono profundo e sonha com uma espécie de paraíso, onde tudo e todos se relacionam de forma absolutamente harmônica, num respeito mútuo pela dignidade do ser. Ao acordar, percebe-se no “mundo real”, o espaço desapiedado, e busca, para si e para os outros, essa *verdade*: a de que vivemos irremediavelmente num mundo “sem conserto”, mas de que deveríamos ao menos buscar o paraíso em terra. Ele não encontra, portanto, uma solução em si mesma, mas permite-se ao

processo autoconsciente provocado pelo elemento estranho do sonho – ou seja, pelo acesso ao inconsciente –, que surge no exato momento em que a personagem vive uma situação-limite, que é a possibilidade da morte. Frente ao trágico destino da esposa, o narrador de *Uma criatura dócil* permite-se à construção de um monólogo dialogizado que, ao fim, podemos dizer, aproxima-se da verdade encontrada pelo homem ridículo no conto.

“A experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa” (BAKHTIN, 1981, p. 96). É a experimentação das disposições “anormais” do “homem de ideias”: a sua fala é proferida no limite da loucura, das paixões lancinantes e do suicídio, possibilitando o aparecimento de outras ideias e de outra vida, conforme o breve comentário do conto supracitado e da novela aqui analisada, já que a personagem narradora desta profere todo o seu discurso angustiante frente ao desespero da solidão humana e do ato abrupto da mulher, ou seja, em conjunturas limítrofes, libertando o comportamento do sujeito da normatividade que aparentemente o determina. O próprio espaço físico torna-se um elemento dramático importante para a ocorrência das ações limítrofes:

[...] o espaço adquire nova interpretação no espírito da simbólica carnavalesca. O *alto*, o *baixo*, a *escada*, o *limiar*, a *sala de espera* e o *patamar* assumem o significado de “ponto” em que se dão a *crise*, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido, renova-se ou morre-se. [...] No limiar e na praça só é possível o *tempo de crise*, no qual o *instante* se iguala aos anos, aos decênios e até a “um bilhão de anos” (como n’*O sonho do homem ridículo*) [...]. (BAKHTIN, 1981, p. 147)

A realidade que Dostoiévski propõe está fora de um espaço simplesmente biográfico, que sujeitaria o seu herói à vida e ao tempo também biográficos. É numa espécie de *por enquanto* que o narrador de *Uma criatura dócil* profere todo o seu diálogo consigo mesmo, e algumas situações ocorrem mesmo nessa perspectiva fronteira.

Boa parte das personagens do autor vive em quartos de pensões medíocres e possui apenas utensílios para suprir suas necessidades básicas. O narrador e a esposa vivem na casa dele, igualmente um ambiente restrito ou que em dada circunstância leva à restrição; enquanto o espaço é reduzido, em tamanho e em luxo, a mente tende a ser ampla em pensamentos:

O apartamento é de duas peças: uma sala grande, onde ficam a divisória e a caixa, e outra sala grande, é o nosso aposento privado,



incluindo aí o quarto. A mobília de casa é modesta; até a das tias era melhor. O nicho com a lamparina fica na sala, onde funciona a caixa; no quarto tenho o meu armário, com alguns livros, e um baú, cujas chaves guardo comigo; e, claro, a cama, mesas, cadeiras. Quando ainda éramos noivos, dissera-lhe que para o nosso sustento, isto é, para a alimentação, minha, dela e de Lukéria, que eu tinha convencido a vir junto, estabelecia um rublo por dia e nada mais. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 37-39)

Se os elementos externos são limitadores, o interior do sujeito trabalha arduamente. Todo o solilóquio do narrador dá-se no espaço da sala onde jaz o corpo da esposa, que está em cima da mesa. Naquele espaço restrito, ele caminha de um lado para outro durante horas, a fim de compreender a situação inesperada. O recinto limitador *fomenta a crise interior* da personagem, na permanência impermanente que o ambiente e a situação lhe colocam, ou seja, a morte irremediável da mulher e o desespero pela não concretização dos seus planos. É na diferença entre pares carnavalescos (BAKHTIN, 1981) limitantes que surge o interesse dele por ela: ele um agiota já maduro e ela uma adolescente pobre, já que tudo no universo dostoiévskiano parece viver na fronteira do contrário. Da noite para a manhã a situação se modifica drasticamente, ao menos para ele, pois na noite anterior à morte da esposa ele lhe falara de todos os seus planos, nos mínimos detalhes, ou seja, esse *ponto* limite entre um turno e outro que solucionou artisticamente a tarefa proposta por Dostoiévski, o suicídio da mulher. O sentimento de afeto que vive em plena fronteira com a degradação moral que o marido confere à esposa, de forma paralela, em que “o amor pela vida vive ao lado da sede de autodestruição” (BAKHTIN, 1981, p. 154), e não somente a crueldade para com a esposa, mas a flagelação por si mesmo – a saída brusca do regimento é o ponto limitador que faz a personagem aderir à caixa de penhores.

Vale lembrarmos do pedido de casamento que vem à beira de um portão, e a decisão tomada ali, no limite entre a pobreza extrema e a possibilidade de uma vida mais digna; o marido escuta o diálogo da esposa e do oficial responsável pela sua baixa no exército atrás de uma porta; a arma apontada para a cabeça do narrador, a tensão criada nas personagens – e a primeira catástrofe da novela, como vimos – frente à possibilidade de um disparo; a cama que isola fisicamente a mulher do marido figura o ponto em que ela descobre-se sem perspectivas de vida; o patamar da janela do quarto em que a jovem, sorrindo para si mesma, tem seus últimos lampejos de consciência antes de se jogar, e o ato de subir na janela, estar em outro

nível, para realizar o seu momento final; o corpo estendido no chão, na rua, aos olhos do público, como que a afrontar a personagem narradora; os sapatinhos da jovem ao lado da cama como que a esperar pela reviravolta da circunstância inesperada e irreversível; e o caixão que limita em muito o espaço em que a mulher repousará em sono eterno, objeto que será levado da casa na manhã seguinte, instaurando o pânico nos pensamentos do marido. Todos esses *pontos limítrofes* ou geram uma guinada surpreendente, em vias de uma renovação não necessariamente positiva, ou a possibilidade da morte: “todos os encontros *decisivos* do homem com o homem, da consciência com a consciência, sempre se realizam nos romances de Dostoiévski no ‘infinito’ e ‘pela última vez’ (nos últimos minutos de crise) [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 155), no limite do espaço e do tempo.

Uma das peculiaridades da menipeia, além das mencionadas até então, é o seu prisma quase jornalístico, que se reporta a acontecimentos de uma época, levando os problemas relacionados às “últimas questões” aos fatos cotidianos que envolvem toda a diversidade de camadas sociais. A menipeia foi uma espécie de preparação para o trabalho polifônico encontrado na literatura de Dostoiévski. Esse gênero, que se encontra renovado nas criações do autor, é diretamente influenciado pela perspectiva “invertida” do carnaval<sup>21</sup>, que desvia o curso normal da rotina e propõe a eliminação das distâncias hierárquicas entre os sujeitos, num “livre contato familiar entre os homens” (BAKHTIN, 1981, p. 106). A excentricidade é a palavra de ordem da cosmovisão carnavalesca, permitindo a revelação (em geral, aqui, via processo mental) daquilo que é oculto na natureza humana – o que escapa à compreensão imediata do Outro é justamente o que ele é enquanto Eu, conforme Levinas (2004) –, numa transformação de valores. Se a distância entre os seres é eliminada, elimina-se também a distância entre os discursos, ensejando o diálogo entre as múltiplas vozes.

O cenário petersburguense como que determina o destino dos participantes ativos daquele século. O carnavalesco seria a suspensão temporária dessa ordem, percebido na relatividade do mergulho que o indivíduo faz na própria consciência pela extrema universalidade das questões filosóficas que atravessam o ser,

---

<sup>21</sup> O carnaval do qual fala Bakhtin (1981) existe apenas enquanto matéria literária, enquanto discurso, visto a sua possibilidade de relativizar situações tidas como permanentes. Toda a provisoriedade dessa visão, o riso desconcertante, as coroações e os destronamentos são elementos do carnaval medieval, que em muito se distancia da manifestação cultural da atualidade.

causando o que colocamos aqui como incomum – já que a cosmovisão carnavalesca é o elemento que faz o indivíduo relativizar a sua posição num determinado contexto, dando a ele um cunho *estranho*, diferenciado. Bakhtin (1981) ainda complementa essa relação do carnaval com o gênero novelístico, permitindo o seu desdobramento até constituir a novela em questão:

Descobrimos na menipeia uma impressionante combinação de elementos que, pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc. Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade. (p. 115)

No momento em que se veem fora do curso habitual da vida, os sujeitos revelam-se num sentido muito mais autêntico perante si e em relação ao Outro. O suicídio da jovem é incompatível com o curso habitual do cotidiano, visto a impossibilidade que o narrador vê em mensurar o ato, e não só ele, já que as pessoas que a veem morta no chão julgam a incoerência daquilo que parece estar “no meio do caminho”. É a lógica carnavalesca nas ruas, implementando na literatura aquilo que parece inverossímil em termos reais e injustificado em termos artísticos, tornando a novela o “gênero universal das últimas questões” (BAKHTIN, 1981, p. 127).

A ação não se restringe ao aqui e ao agora, mas alcança o universo todo: “em Dostoiévski os participantes da ação se encontram no *limiar* (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura). E aqui elas são apresentadas como vozes que ecoam, que se manifestam ‘diante da terra e do céu’” (BAKHTIN, 1981, p. 127). A narrativa é estruturada sobre os contrastes flagrantes e nas experimentações morais do narrador, em que ele se revela a si mesmo, colocando a sua solidão enquanto um mal universal, numa linguagem que em muito interessa à carnavalização, pois não é individual ou pertencente a um contexto específico, desconhecendo os pontos limites como definitivos e conclusivos; qualquer suposto fim é, em verdade, um começo. A literatura mesma se sustenta no campo da ambiguidade. Em *Uma criatura dócil*, o suicídio da moça é o ponto de renascimento do marido, de sua completa renovação moral, em que tudo parece estar prestes a se transmutar no oposto: “tudo exige sucessão e renascimento. Tudo é mostrado no momento da transição não-concluída” (BAKHTIN, 1981, p. 145).

Nisso está a força composicional do diálogo – o autoconsciente ou aquele entre consciências. Em essência, ele não pode terminar, porque o ser humano não cessa e não se determina. Um esquema básico do diálogo, conforme Bakhtin (1981), seria o da contraposição do ser ao ser enquanto contraposição do Eu ao Outro, já que *eu sou um* e *eles são todos* (LEVINAS, 2004). Pensando nessa não restrição do sujeito, não podemos falar *sobre* o herói, sobre o marido desesperado ou ainda sobre a jovem suicida, pois nenhum deles pode ser entendido como biográfico: sendo a personagem sempre um sujeito que *apela* no seu discurso, podemos apenas dirigir-nos a ela, visto que a representação do indivíduo *interior* só é possível quando representamos a *comunicação* dele com o Outro, no entendimento do conceito de mímese proposto por Bakhtin.

O narrador vai, aos poucos, assegurando-se de sua voz e, concomitantemente, mudando inclusive o seu tom dentro da narrativa, num acento profundo de convicção que é resultado de a palavra do herói ser uma réplica do seu diálogo interior, que tende à persuasão (BAKHTIN, 1981). A comunicação efetiva entre o Eu e o Outro, mesmo sendo o “Outro interior”, ocorre no lado oposto das formas sociais convencionais, numa saída para o espaço e o tempo relativos da cosmovisão carnavalesca. É a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, permitindo a polifonia que nos leva, então, à dissonância da temática central.

Essas reelaborações do gênero por Dostoiévski permitiram o trabalho do discurso enquanto a manifestação máxima do ser, que o é enquanto tal quando se comunica dialogicamente. Mesmo valorizando alguns traços peculiares da narrativa curta, o autor ramifica em absoluto a abordagem medular do acontecimento fantástico. De acordo com Grossman (1967), todos os elementos de *Uma criatura dócil* são ligados à personagem central, visto que todos os episódios da narrativa levam à grande ideia do narrador, isto é, ao acesso à consciência que irrompe na direção de uma verdade arrasadora.

### 3.3 A PERSONAGEM NARRADORA: O MAL E O SUBTERRÂNEO

Cheguei a tal ponto que, agora, ocorre-me pensar por vezes que o amor consiste justamente no direito que o objeto amado voluntariamente nos concede de tiranizá-lo.  
(Dostoiévski, *Memórias do subsolo*)

Abrindo sempre uma polêmica com o modo tradicional de representar o ser humano, Dostoiévski buscou no sofrimento do sujeito, na culpa e na pena, na perversão e na irracionalidade a elaboração do seu homem do subsolo de caráter essencialmente trágico, numa espécie de deformação das ideias do contexto corrente.

A presença do mal nesse indivíduo é desagregadora da sua personalidade, parecendo a culpa universal e a responsabilidade solitária, às vezes, a única salvação para o ser humano. A crueldade tem certo grau de sedução, como acredita Mikhailóvski (1882), à vista de que o artista não pode ocupar-se só do que é belo, comparando a produção literária de Dostoiévski à sensação de um lobo devorando uma ovelha, mas sem ater-se a aspectos modestos e representando o tormento da ovelha pelo lobo: “não, ele escavou as profundezas da alma do lobo, descobrindo ali coisas sutis e complexas – não simplesmente a satisfação do apetite, mas justamente a voluptuosidade do mal e da crueldade” (MIKHAILÓVSKI, 1882, p. 433). Os homens do subsolo são o seu *viveiro de lobos*, que se precipitam sobre as próprias almas para exhibir delas toda a sua maldade, ou seja, o que há *de fato* nesse subsolo, num despojamento que vai do verbal ao efetivo. Assim como o sujeito de *Memórias do subsolo*, que atormenta a prostituta por simples jogo, o narrador de *Uma criatura dócil* vê gozo absoluto em depreciar a imagem da moça com quem se casou: é a tentação de matar o Outro – violentar, negar-lhe existência plena – por quem sou responsável, conforme sugere Levinas (2004). Essas mulheres esmagadas pela vileza do discurso dos homens conferem à alma perturbada deles a ternura e a tentação da morte, visto que mesmo na maldade que há sobre elas, eles humilham-se envergonhados e beijam seus pés.

Não existem motivos para o mal, ele é gratuito e nasce na consciência obscura e conflitante desse ser: “o indivíduo surge em cena como um homem de quarenta anos, totalmente formado, mas aquilo que tanto arruinara sua vida permanece oculto pelas trevas do desconhecido [...]” (MIKHAILÓVSKI, 1882, p.

437). O sujeito do subterrâneo está desacostumado à “vida viva” e encontra dificuldade para lidar com a rejeição social e encontrar meios de viver com dignidade. O herói é mau porque isso lhe dá prazer, como infere o narrador de *Memórias do subsolo*: “quem sabe o homem não ama só a prosperidade? Quem sabe ele ama, na mesma proporção, o sofrimento?” (DOSTOIÉVSKI apud MIKHAILÓVSKI, 1882, p. 439), presumindo-se um indivíduo notável pela coragem dessa hipótese e pela clareza de seus pensamentos, assumindo a duplicidade da consciência do indivíduo.

O crítico não compreende o “homem do subsolo” como absolutamente repulsivo. A diferença entre ele e os indivíduos de sua época é que ele *reconhece* com clareza o prazer proveniente da raiva, do pensamento que leva à *verdade*, e nesse ato autoconsciente tortura-se. Para esse homem, o amor, apaixonado ou fraterno, começa pela raiva por outrem e passa, então, à dominação moral pelo “objeto” amado – o Outro, assim, não é visto enquanto um ser vivente: “na salvação de uma alma caída, mistura-se aqui necessariamente um grande desejo de atormentá-la e torturá-la” (MIKHAILÓVSKI, 1882, p. 442).

A personagem narradora de *Uma criatura dócil* tortura-se em pensamentos sobre as suas ações e o seu isolamento, e como isso influenciou o desfecho trágico da esposa, já que, mesmo querendo-a por perto, tem consciência da subjugação a que submeteu aquela alma que também sofria os males do século. Amar, para ele, é sinônimo de dominação. A esposa não pode ir a lugar algum sem ele, como se ela não tivesse o direito.

Como vimos, o diálogo efetivo entre os seres só é possível quando o Eu compreende a liberdade do Outro, outro Eu com quem me relaciono: “[...] a relação do eu com a totalidade é uma relação com os seres humanos dos quais reconheço o rosto. Em relação a eles eu sou culpado ou inocente. A condição do pensamento é uma consciência moral” (LEVINAS, 2004, p. 39). O marido não compreende a jovem esposa enquanto um sujeito híbrido e não domesticável, tanto quanto ele, sendo ela também capaz de amar, odiar e, principalmente, de não se subestimar frente ao mundo que confere ao sujeito suburbano a marginalização predominante daquele momento histórico. Antes de universal, o ser é uno, unicidade – ou melhor, outridade, já que o ser apresenta-se para mim sempre enquanto Outro – que o narrador tem dificuldade em reconhecer:

De repente, ao olhar para ela, veio-me então à cabeça a ideia de que durante todo aquele último mês ou, melhor dizendo, durante as duas últimas semanas, o seu carácter já não parecia mais absolutamente o mesmo, pode-se dizer até que andava virado do avesso: dera lugar a uma criatura impetuosa, agressiva, não vou dizer descarada, mas desvairada, que estava atrás de confusão. Que dava tudo por uma confusão. Sua docilidade, entretanto, constituía um empecilho. Quando uma criatura dessas dá de se rebelar, então, por mais que ultrapasse os limites, é sempre evidente que ela está forçando a si mesma a fazer isso, deixando-se levar, e que para ela, mais do que para qualquer um, é impossível vencer a própria virtude e o pudor [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 48)

O sofrimento desse homem vem da rejeição da esposa, e tomar consciência desse sofrimento é, então, senti-lo. Depois de perceber que o seu amor tirano fomentara o desprezo da mulher para com ele, a sua dor tornou-se vulnerabilidade. Faltava-lhe precisamente o que Levinas, e o próprio Dostoiévski, entendiam enquanto amor puro: a empatia. O sofrimento em si é inútil, recorda Levinas (2004), porque conscientizar-se sobre ele é ainda sofrer mais. Porém, é a partir dele que se abrem perspectivas, chances de uma ética possível de ocorrer na rotina, na relação inter-humana. A miséria da alma não leva o sujeito à redenção necessariamente, mas o processo autoconsciente sobre ela faz repensar os valores morais, inclusive adquirir consciência da obrigação do Eu para com o Outro:

Atenção ao sofrimento de outrem que, através das crueldades de nosso século – apesar destas crueldades, por causa delas – pode afirmar-se como o próprio nó da subjetividade humana ao ponto de se ver elevado a um supremo princípio ético – o único que não é possível contestar – e até a comandar as esperanças e a disciplina práticas de vastos agrupamentos humanos. (LEVINAS, 2004, p. 133)

O medo das consequências dos seus atos sórdidos pode ser entendido como o pontapé inicial para o processo autoconsciente do indivíduo do subterrâneo. A verdadeira relação dialógica entre os seres se dá na não-indiferença de uns para com os outros, ultrapassando o ego, o que não ocorre entre o marido e a esposa:

O encontro com Outrem é imediatamente minha responsabilidade por ele. A responsabilidade pelo próximo é, sem dúvida, o nome grave do que se chama amor do próximo, amor sem Eros, caridade, amor em que o momento ético domina o momento passional. (LEVINAS, 2004, p. 143)

Entendendo o Outro enquanto indivíduo livre e que só pode se relacionar nessa liberdade, a relação com ele é a possibilidade de vê-lo absolutamente exposto, nu, e esse despojamento é a relação com o que é absolutamente Um e que

pode sofrer o isolamento da morte. É a suscetibilidade que emana do rosto do Outro. Não existe, na novela, essa compaixão, pois existem os objetivos egoístas do narrador pela jovem. Não existe o sofrimento porque o outro sofre, existe o sofrimento pela possibilidade do abandono do Eu pelo Outro – que está claramente insatisfeito em seu posicionamento cercado – frente à não realização de planos concretos e, ao mesmo tempo, utópicos.

O valor absoluto do ser é dar prioridade ao Outro, não abnegando de sua individualidade – já que a ética de Levinas não é desumana, como pensam alguns estudiosos –, e quando o faz reconhece, por fim, a santidade presente no rosto do Outro, que se oferece em amor e temor: “não é metáfora: em outrem, há presença real de Deus” (LEVINAS, 2004, p. 151). Amar a Deus é amar os homens. É o direito à independência de cada um, reconhecida por cada um.

Quando o filósofo propõe essa filosofia que extrapola a relação entre os seres e o próprio ser, ele coloca a arte como um apelo à ética humana no atual contexto pós-moderno. Para ele, o sujeito só existe quando se encontra com o Outro, com o rosto desprotegido do Outro. Antes disso, somos um “nós” sem delimitações de singularidade, pois passamos a ser sujeitos, aqueles atuantes na sociedade, quando nos deparamos com um ser que, de certa forma, nos obriga ao compromisso com ele. Para Medina Delgadillo (2014), o que Levinas toma da literatura de Dostoiévski é justamente essa assimetria entre os seres, e o autor russo sabe que a perfeição não compete aos humanos, mas entende que o indivíduo deve amar cada ser humano mais do que a si próprio, pois no rosto de cada um está a presença de Deus. No entanto, esse amor, quando visto como incondicional, perturba as relações humanas: a manifestação ética de Levinas (2004) não compreende a desestabilização da inter-relação entre os seres, e Todorov (2011) coloca esse tipo de amor desmedido enquanto impossível, a não ser que se desestabilize negativamente todo o meio no qual ele ocorre. O crítico corrobora a ideia de unicidade de todos os seres que, antes de pertencerem ao todo, são únicos, mesmo que a compaixão seja a lei máxima de toda a humanidade: “o mundo não é povoado de heróis, mas por seres comuns; a presença entre eles de um verdadeiro santo traz mais dramas do que felicidade” (TODOROV, 2011, p. 307), e basta lembrarmos do homem ridículo que sonha com uma espécie de paraíso divino e que sofre conscientemente por não tê-lo no mundo real, mas que compreende que a *salvação* vem do interior do ser, não de elementos externos. Como não sofrer frente à



possibilidade do amor pleno por outro ser? Como não tiranizá-lo em nome da minha própria singularidade e em função desse mesmo amor? Para Dostoiévski (apud TODOROV, 2011),

Amar o homem como a *si mesmo*, de acordo com o mandamento de Cristo, é impossível. A lei da personalidade na Terra constrange, o eu impede. Apenas Cristo podia amar o homem como a si mesmo, mas Cristo era um ideal constante e eterno ao qual o homem aspira e, segundo a natureza, deveria aspirar. (p. 307)

Toda essa consciência sobre o mal, e o compromisso de fazer o bem, ocorre porque, em proporções maiores ou menores, existem pessoas que, na prática cotidiana, exigem coisas especiais, já que não admitem o que é tido como padrão, visto a insatisfação delas com o que é entendido como necessário, e tanto um desejo elevado quanto um ordinário possuem a força de introduzir o ser humano na “vida viva”.

Nas suas rumações intermináveis, o homem do subsolo quer, basicamente, fazer parte daquela sociedade que o repele, mesmo que, em verdade, ele aparentemente não se encaixe nela. O que é inicialmente consciência torna-se, enfim, demanda. Esse sujeito literário “lhe mostrará o desnecessário, o impossível, o irreal, o monstruoso e o fantástico de tal forma, que você não se desviará e não poderá ridicularizá-lo, porque você realmente estará sofrendo através do sofrimento que lhe é mostrado” (MIKHAILÓVSKI, 1882, p. 455). É a aflição pelo indivíduo que se confessa sem forças ou sem condições de compreender um sentimento de amor genuíno. Em meio a isso, os eventos de *Uma criatura dócil* são narrados de forma alucinada por uma personagem que, tentando entender os motivos que levaram a esposa a cometer suicídio, faz uma análise da própria vida. Temos todas as impressões da narrativa através desse homem que faz questão de se mostrar desesperado e vai deixando “pistas” para que entendamos os possíveis dramas da jovem suicida.

Brait (1985) entende a personagem narradora enquanto aquela que nos conta todos os acontecimentos da obra, e “[...] arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens” (p. 49). A presentificação desse narrador não ocorre na sua conquista sobre a sua condição humana, na solução de suas questões, mas na *tensão* angustiante em que essa condição se assume, na

situação-limite que direciona à reflexão consciente sobre a sua palavra última, ao discurso dialógico consigo mesmo (BAKHTIN, 2008).

O herói problemático de Dostoiévski encontra o seu lugar de confronto na manifestação artística do século XIX, e a forma interior da narrativa, influenciada pelas estruturas sociais, é o próprio percurso desse sujeito que, a partir da submissão à realidade livre de significação exterior, chega à consciência de si mesmo. Podemos compreender esse herói dostoiévskiano enquanto uma personagem redonda (BRAIT, 1985) definida por sua complexidade, tendo qualidades e tendências que surpreendem o leitor: “são dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (p. 33), e a concepção dela enquanto ser de linguagem só acontece com os formalistas russos no início do século XX, que reagem de forma contrária ao naturalismo-biológico da literatura.

O herói de *Uma criatura dócil* apresenta-se por ele mesmo via monólogo interior, o que possibilita a diminuição da distância entre a palavra e as circunstâncias: “é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor se instala, por assim dizer, no fluir dos ‘pensamentos’ do ser fictício, no fluir de sua ‘consciência” (BRAIT, 1985, p. 50). É no ato da própria fala que ele constrói a si mesmo perante o leitor, numa narração densa e complexa, quase absurda, mas muito próxima ao discurso *verdadeiramente* humano. É o sujeito inacabado com uma consciência *idem*, sem predeterminações. É o homem feito da ideia, como vimos em Bakhtin (2008).

Toda a problemática trazida nessa seção é para lembrarmos de que esse sujeito *humano* incompleto, partindo mesmo dessa parcialidade do ser, percebe-se duplo, *fazendo o mal enquanto deseja o bem*, problematizando a sua posição num momento histórico e principalmente a atribulação que é dialogar de forma verdadeira com outro indivíduo que convida ao amor. Quanto maior parece ser o sofrimento da adolescente, maior é a estima que o marido tem por ela – estima que vai do domínio que ele tem, ou melhor, que ele pensa ter, sobre a mulher, ao desespero de perdê-la. Franqueza não basta, no final da trama, como regra de uma boa interação, já que ela diz respeito absolutamente ao Eu, não ao Outro: ao sujeito que se presentifica na sua alteridade destinamos compaixão.

### 3.4 O ATO MAIS ORIGINAL DE UM CORAÇÃO FRACO

É assim que se ama?  
É assim que uma pessoa deve unir-se a outra?  
(Dostoiévski, *Memórias do subsolo*)

Como leitor, o indivíduo pode olhar para a literatura como uma espécie de exílio, pois pode-se pensar a manifestação literária como um afastamento da realidade – necessário, talvez, para que se chegue perto dela. O artista que se afasta de si mesmo para criar, ao mesmo tempo se aproxima. Dostoiévski muitas vezes parte da própria experiência para ficcionalizar, e não ignora, mesmo sem dar um rosto definido às personagens, a humanidade como um todo. Um afastamento em vias de aproximação. O autor procura afastar-se dos pontos de vista do coletivo, de uma moral preestabelecida, para configurar uma ideologia própria, para pensá-la também como forma de exílio: o isolamento intensificado pelos abismos ideológicos que se engendram no processo investigativo da consciência dos seus sujeitos literários.

Já sabemos que a jovem, que não possui voz própria em *Uma criatura dócil*, não pode se mesmificar, atar-se a um gesto que não era o dela. Há, como diz o próprio Dostoiévski, a lei natural que rege os seres, e essa lei é a personalidade. Exilada num mundo que não era o seu, as suas palavras sofrem uma retaliação tal que a personagem não possui voz no contexto da narrativa; o seu discurso é completamente exilado, fazendo parte provavelmente somente da sua interioridade, visto o seu ato final que parece inconcebível dentro da trama, já que, da parte dela, não reconhecemos as motivações reais, podendo construí-las apenas pelas palavras do narrador e pela estrutura social daquele período. Conforme o marido, estavam ambos desabitoados um com o outro, forçados a silêncios, e ela parecia desacreditar na “vida nova” que o marido lhe impunha, da mesma forma que não acreditava na “salvação” que ele lhe propusera com o casamento, tirando-a da miséria. Além das imposições do marido, existe o contraste de uma São Petersburgo que em nada acolhe os seus sujeitos mais necessitados – “A cidade domina o tempo todo os homens e pesa sobre os seus destinos” (GROSSMAN, 1967, p. 122). A moça é um espírito mudo. O exílio já não era mais físico, era um degredo na alma: ela não podia mais negar a si mesma a sua singularidade.

A liberdade, num coração fraco<sup>22</sup>, torna-se um encargo medonho. Num ambiente que nega ao sujeito a sua competência mais pessoal, que lhe diz diariamente que não há esforço compensatório que mude a sua situação de vida, não há consciência consciente que resista à pressão de sujeitar-se ao destino. O homem do subolo engendrado na narrativa permite-se a arroubos de pensamento, pois, mesmo de modo utópico, vê positividade no futuro fora daquele ambiente. Mas, a aldeia é o mundo, e a insatisfação viria em qualquer lugar. Como incutir esperança numa pessoa que não tem a consciência ao menos compreendida pelo Outro?

A possibilidade de um pensamento é já a consciência de um milagre (LEVINAS, 2004), e o milagre não viria em forma de expectativa, mas de um ato realmente libertador. A criatura “dócil”, porque já sabemos que o ente não pode ser simplesmente domesticado, prefere a morte a exilar-se numa rotina que ela não consegue conceber, sendo o seu suicídio uma espécie de não-exílio. O ser se recolhe em pensamento à sua maneira porque preocupa-se em *ser*. O indivíduo dostoiévskiano quer pertencer a si mesmo, ao entorno, ao mundo, aos outros e até à morte. Na sua individualidade, ele quer fazer parte da existência humana de uma maneira plena, e são essas possibilidades de relações com o Outro, seja ele o que for, que lhe conferem significância. É o ser enquanto pertencente a um momento:

A atenção da filosofia não é mais atraída pelo homem do humanismo, pela excelência ou dignidade que, como ente, ele teria de alguma tradição ou doutrina não filosófica, ou de uma parcialidade do homem para com “tudo o que é humano”, ou da evidência privilegiada que comporta a reflexão sobre si, na busca das verdades seguras e onde o homem já se posiciona como sujeito do idealismo transcendental. É como *ser-aí* em sua preocupação de ser [...]. (LEVINAS, 2004, p. 254)

O pensamento é o acontecimento máximo do ser, e na interrogação sobre o sentido de ser instaura-se a busca pelo acontecimento do ser enquanto preocupação de ser – do indivíduo que se importa em ser, numa plenitude do Eu. Esse *ser-no-mundo* é querer estar junto às coisas do mundo e, especialmente, *ser com os outros* (LEVINAS, 2004), e a pessoa que é privada disso é a que sofre a violência da negação, a quem não é dado o direito de articular o próprio discurso e

---

<sup>22</sup> Fazemos uma referência direta ao conto “Um coração fraco”, de Dostoiévski, publicado na década de 1840, em que o autor já faz uma experimentação dinâmica de gêneros e estilos que fomenta o aparecimento do sujeito questionador tido como o ideólogo e que tem dificuldades em se manter são no meio em que está inserido (GROSSMAN, 1967).

colocá-lo em diálogo com o Outro. Estar junto a outrem numa reciprocidade de relação. Para uma jovem que vê a sua identidade sendo apagada, e conseqüentemente a sua outridade ignorada – pela coletividade e, depois, pelo marido –, que entende a importância de fazer parte de algo, de ser percebida e ter a palavra ouvida, ou seja, que quer *ser-para-o-outro*, não seria menos dolorosa a ignorância, abrir mão, de alguma maneira, da capacidade que emana do indivíduo de pensar-se num contexto e de questionar-se perante ele, mesmo que isso pareça ser impossível? Essa criatura de coração fraco vive num espaço deficiente, incapaz de comportar tamanha frustração. Ela é um *problema* existente do qual todos querem fugir, mas pelo qual todos são responsáveis.

A jovem tem a alma profundamente ofendida, não podendo ser vista simplesmente como uma vítima. A personagem de Dostoiévski reconhece a humilhação que sofre diariamente e, por reconhecer, não podemos adotar um posicionamento que a coloque unicamente enquanto um indivíduo que sofre, mesmo que ela não suporte, no fim, o aparente destino. O homem do subsolo, fechado que estava em si mesmo, não conseguia enxergar o seu compromisso com o Outro, com ela, menosprezando-a. Com isso, o crítico russo Dobroliúbov ainda nos lembra que esses Outros

[...] são espezinhados e não reconhecidos, essas pessoas desejam romper com tudo o que as cerca, tornar-se alheias a tudo, ser autossuficientes e não ter de pedir ou receber obséquios de ninguém, nem qualquer sentimento fraternal, nem olhar complacente. Está claro, para elas mesmas, que não conseguirão sustentar tal caráter, que por causa dessa escolha estão eternamente insatisfeitas consigo mesmas, amaldiçoam a si e aos outros, vislumbram o suicídio, etc. (apud MIKHAILÓVSKI, 1882, p. 482)

O ser humano que quer compreender-se no mundo pode se confundir no anonimato do *a gente*, perdendo-se na mediocridade do cotidiano e tornando-se sujeito impessoal (LEVINAS, 2004). O ser existe porque é autêntico e porque faz parte do “todo mundo”, mas esse “nós” pode reduzir a identidade do Eu e, num movimento contrário, num retorno ao que é verdadeiramente autêntico, a adolescente busca desvencilhar-se do ser-do-mundo que parece colocá-la ainda mais em isolamento. A verdadeira originalidade da pessoa encontra-se quando ela, por si só, sai do “todo”:

A saída do *a gente* – reconquista-se por uma reviravolta, interior à existência cotidiana do *a gente*, por uma determinação resoluta e livre tomada pelo *ser-aí* que é, assim, *ser-para-a-morte*, antecipando,

na coragem da angústia, a morte. Na coragem da angústia, e não no medo e nas esquivanças do quotidiano! Autenticidade por excelência! Com a morte, o ser-aí humano precede a si mesmo no seu poder-ser *mais próprio*. [...] Por precedência, todas as relações com outros *Dasein*<sup>23</sup> estão para ele dissolvidas. Autenticidade do poder-ser o mais próprio, e dissolução de toda relação com outrem! [...] uma possibilidade extrema. Enquanto poder-ser, o Dasein jamais pudesse ultrapassar a possibilidade da morte. A morte é a possibilidade da pura e simples impossibilidade do ser-aí. (LEVINAS, 2004, p. 258-259)

É o *ser-aí* realmente preocupado em ser. A morte de um sujeito, sendo então o seu ato mais original e mais próximo da manifestação do Eu, não pode ser substituída pela morte do Outro. Se a jovem culpasse somente o marido pela sua condição desgraçada, a morte dele lhe traria a paz que procurava. Contudo, a liberdade requerida era a sua, não a dele, pois era ela quem se sentia mal, de forma irremediável, com a vida que levava.

O narrador de *Uma criatura dócil* quis encontrar o Outro a partir de ocupações mundanas, pois para ele os indivíduos parecem ser aquilo que fazem, sem encontrar seu rosto, sem que a sua morte significasse a manifestação suprema do Eu e, como resultado posterior, a manifestação do Outro para ele. Mesmo quando se coloca como responsável pela vida da esposa, o homem não podia fazer nada mais a respeito, pois o “problema” jazia sobre a mesa, concreto, concluído, originalmente engendrado. Exilar-se num suposto paraíso em terra, com o qual o marido queria cercá-la, não lhe era útil; a morte vinha a oferecer uma liberdade necessária àquela alma humana.

O “objeto” amado pelo narrador não pode conceder direito de dominação, mesmo que o rosto suscite a negação do Eu. Não se pode possuir, em absoluto, o Outro, e o suicídio da jovem vem ao encontro dessa questão. Tudo o que sabemos e o que inferimos sobre ela é dito pelo marido, que pode ser entendido, nesse caso, como uma personagem testemunha que fala sobre a protagonista de forma a criarmos por ela empatia, apresentando-a de modo convincente e fazendo com que ganhe o primeiro plano na obra, presentificando-a para o leitor (BRAIT, 1985). Ele é o homem do subsolo como o conhecemos, mas ela é a personagem central, até porque, ao final, o grande desenvolvimento é dela – o leitor, mesmo pelo discurso do narrador, passa a acompanhar a narrativa em razão do que ocorre com a jovem. Ao

---

<sup>23</sup> “Ser-aí”, em alemão, conforme a terminologia adotada por Heidegger.

cometer suicídio ela consegue, finalmente, impor a sua presença, ainda que na ausência, para o marido; ela finalmente se torna Outro.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todorov (2012a) entende algumas produções literárias enquanto restritas e empobrecidas, visto o solipsismo que nega o mundo exterior e compartilhado. Existe, portanto, um diálogo entre a criação e o contexto tido como real, já que a obra literária não deveria buscar um fim em si mesma:

[...] não apenas os meios não devem se tornar o fim, nem a técnica nos deve fazer esquecer o objetivo do exercício. [...] o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua experiência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. (TODOROV, 2012a, p. 32-33)

Assim como faz pensar as formas de representação da sociedade e do indivíduo que nela atua, a arte conta, sabemos, com o rigor formal e estético do artista, que pode transcender sua relação com o mundo na consolidação e na inter-relação entre esses elementos. De acordo com Todorov (2012a), as orientações catárticas do leitor são efeitos do quadro geral da composição da obra literária e não de um objetivo pontual, referindo-se a tudo e não podendo ser pensada isoladamente das questões sociais e, então, filosóficas (e pensar na literatura enquanto uma manifestação isolada desses elementos é não concebê-la enquanto tal).

Partindo desses aspectos, podemos dizer, então, que o problema em *Uma criatura dócil* está na incapacidade de o narrador reconhecer a individualidade, e conseqüentemente a alteridade, da esposa, indivíduo social, em razão da crueldade de seus atos e de seus próprios valores, levando à não compreensão da presença do Outro. O sujeito uno pertence, em primeiro lugar, ao todo, ao gênero humano: “cada um é outro para cada um. Cada um exclui todos os outros, e existe à parte, existe por sua parte. Negatividade puramente lógica e recíproca na comunidade do gênero” (LEVINAS, 2004, p. 240).

Toda essa relação conflituosa entre as personagens da narrativa leva ao tema central, o suicídio da jovem, e ao processo dialógico interno do marido. Nesse monólogo dialogizado temos praticamente toda a estrutura composicional de Dostoiévski: a evocação da personagem pelo próprio discurso, o ideologema – que



articula os conteúdos da consciência do herói, sendo a representação, na ideologia desse sujeito, de uma prática, experiência ou sentimento social (BAKHTIN, 2002), o que permite, ou não, a polifonia, a presença de diversas vozes – e a provisoriedade da sua voz, do seu ser e, conseqüentemente, do mundo. O suicídio, o ato extraordinário, é apenas o motivo condutor para o processo consciente do homem do subsolo. O indivíduo russo é entendido pela crítica literária como contrastante. Ele “é uma inteligência enraivecida, que se isolou da vida e dos homens, ou então uma personalidade torturada pela existência, e que se torna um suplicador, que zomba de tudo o que é ‘belo e sublime” (GROSSMAN, 1967, p. 143), configurando-se enquanto *humano* pela sua capacidade inata de consciência.

A centralidade da manifestação literária está, portanto, na articulação dialógica entre Eus conscientes e que julgam, emitem juízo naquilo que está disponível ao seu olhar. A função da ideia no universo polifônico de Dostoiévski é o que permite o hibridismo do discurso das personagens, já que a intenção primeira do autor é, em suma, monológica (BAKHTIN, 2008). Não há o desenvolvimento de ideias particulares porque não há, assim, polemização no limite da consciência humana sobre o que é particular; os pontos de vista são integrais. O autor permite o aparecimento de uma voz dominante, o sujeito que claramente fala, e nisso vai inserindo vozes ainda fracas e não manifestas, mas que vão aparecendo enquanto palavras futuras. A protagonista da novela estudada pode ser entendida como uma ideia do Eu que está no porvir, mas que contempla essa ideia como interindividual, pois ela não vive na consciência isolada de um ser – há a *intenção* apenas do autor em tratar sobre determinado elemento que, sabemos, se perde no discurso literário e permite a dialogização a partir dele. É a imagem viva da ideia no ser humano: “se retirássemos essas ideias do campo dialógico de sua vida e lhes déssemos uma forma teórica monologicamente acabada, que construções ideológicas pálidas e facilmente refutáveis obteríamos!” (BAKHTIN, 2008, p. 100). No ato da palavra, os seres, os Eus, podem concordar sem que, para isso, seja renunciada a liberdade.

Para Levinas (2004), a inter-relação viva entre os sujeitos não se daria somente na concordância, mas na compreensão de que a consciência para com o Outro já é, então, amor, a fonte de humanidade do ser. Quando temo por mim mesmo, tendo ideia da minha própria mortalidade, a mortalidade do Eu, não posso ser indiferente ao sofrimento alheio: a verdadeira unicidade do Eu possui

significância nesse sentimento fraternal, que aí permite a presença absoluta do ser que é Outro. É o “amor como operação lógica” (LEVINAS, 2004, p. 247).

Bakhtin (2008) sintetizou de forma clara a questão do discurso dialógico quando disse que este começa quando começa a consciência – a ideia, a palavra –, que é, ao mesmo tempo, possibilitadora de ascensão e ruína espiritual. O Outro é visto como uma oportunidade de “resposta” – réplica – para o discurso do Eu, não sendo entendido como uma solução pontual e imediata para a problemática que envolve a autoconsciência do interlocutor. Na capacidade de comparar os incomparáveis, num apelo à razão, dá-se a sabedoria do amor (LEVINAS, 2004).

O sujeito do subsolo por vezes acredita-se inalcançável pelas leis universais, como se, para si, pudesse suspender a ordem corrente das coisas, a justiça, as circunstâncias extraordinárias. Assim, ele pouco se entende enquanto um Eu reinante e coloca parte da responsabilidade sobre sua existência a cargo de fatores externos. O narrador da novela aqui analisada faz isso, colocando na esposa a incumbência pela sua felicidade fora daquele plano – pessoal e social – desagradável. Já que não consegue se relacionar de uma forma positiva com ela, o caminho até a *verdade* é muito complexo: “a verdade sozinha é injusta” (DOSTOIÉVSKI apud TODOROV, 2011, p. 303). A negação da outridade da mulher decorre do entrave sobre a própria singularidade, da resistência em sentir que os Eus se relacionam com os outros enquanto Outros: a grande crise não parece ser somente de identidade, mas de alteridade. Como direcionar o olhar a alguém se eu mesmo não me reconheço? O suicídio, autenticidade por excelência, de acordo com Levinas (2004), seria o reconhecimento da jovem na qualidade de um Eu que se percebe Eu, e que enquanto não alcança esse intento não consegue ser vista como Outro.

Essa atitude, que aparenta ser surpreendente, é a possibilidade da presença da alteridade do Eu. Ainda assim, Levinas (2004) traz o argumento filosófico que de certa forma fundamenta a negação do narrador:

A positividade do indivíduo particular é perseverança no ser que é vida; o indivíduo humano vive na vontade de viver, quer dizer, na liberdade, na *sua* liberdade que se afirma como egoísmo do eu; a identidade, exteriormente indiscernível, do indivíduo humano, que se identifica precisamente, como a partir do interior, em se provando. Mas o indivíduo humano é também negatividade na sua liberdade, excluindo as liberdades dos outros que limitam a sua. Alteridade, de novo recíproca, dos eus: eventual guerra de todos contra todos. (p. 240)

Para Dostoiévski, esse homem do subsolo é o intelectual que vive marginalizado geograficamente na capital russa, com sua vida confusa e sofrida. Colocando-se como um artista com capacidades de expor a consciência desse sujeito, procurou implicar ao espírito dele dor e punição, e uma lucidez de que existe no mundo uma possibilidade, mesmo que ínfima, de viver em paz, mas estando ela muito longe de ser alcançada, já que o destino do ser é o sofrimento (GROSSMAN, 1967) frente à experiência da reflexão. Esse indivíduo critica a sociedade em que vive, mas seus protestos contra a desigualdade não possuem, essencialmente, uma particularidade social, mas moral, exigindo do coletivo uma nova aplicabilidade da ética e não forças para uma nova forma de poder governamental, por exemplo, num intuito de “iluminar as trevas espirituais do homem moderno” (GROSSMAN, 1967, p. 147). A filosofia ética buscada pelo ser é aquela capaz de transformar em justiça ou igualdade a selvageria do cotidiano.

O “homem novo” que surgiu na década de 1860 tenta romper com a ilusão de que a estrutura social pode, em algum momento, como que por encanto, colaborar com esse homem a ponto de torná-lo sujeito ativo e não periférico, desnecessário quase. Todo o sujeito quer, de alguma forma, ser útil à pátria, mas se depara com a dificuldade em externalizar essa necessidade. Esse indivíduo vai entender que a orientação sobre a existência do homem não é tão quimérica, e vai procurar meios, às vezes obscuros, de provar que ele não precisa sujeitar-se às circunstâncias sem rebelar-se no seu comportamento efetivo.

Uma das características da menipeia, por exemplo, é essa experimentação moral do sujeito. Toda a originalidade no tratamento dicotômico das intenções que preconizam os diálogos reside na distribuição especial dos discursos e das variedades dos aspectos tradicionais que compõem o gênero novelístico, que se renova nessa relação especial e de relatividade que confere a cosmovisão carnavalesca, desacomodando o ser num campo ambíguo de tratamento da literatura. Os planos do narrador de *Uma criatura dócil* são irrealizáveis porque ele compreende a possibilidade de uma vida totalmente diferente, fora das leis comuns, mas ele está irremediavelmente envolto no mesmo sistema catastrófico que todo o coletivo. O afastamento da vida comum pelo “sonho” – pela utopia – permite retornar a ela e avaliá-la de um modo diverso, descobrindo em si mesmo novas potencialidades (BAKHTIN, 1981): quando o seu projeto de vida parece fadado ao fracasso, por conta da morte da esposa, ele se reencontra com o seu Eu mais

profundo e reconsidera algumas atitudes em relação ao suposto carinho dado à mulher. O seu discurso vai tornando-se, aos poucos, tão presente do Eu do homem do subsolo que, paralelo a ele, a jovem se faz presente, e o leitor pode, a partir da voz do narrador, buscar a miragem, o vestígio da imagem da adolescente suicida.

Em realidade, apesar de todo o consolo que a linguagem traz, estamos todos entregues a uma espécie de orfandade – “Os homens estão sozinhos, rodeados pelo silêncio” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 101), e por mais extravagante que a motivação para o pensamento possa parecer, ela permite a realização do que é mais palpável no ser humano, que é a fala, a construção de si e do mundo pela imagem que a palavra provoca. Essa miragem da protagonista da novela, que parte da palavra do narrador, embora nos pareça a de um coração frágil, como vimos, estoura numa coragem de não se vitimizar, colocando em prática a ideia do “homem novo” que experiencia sua moral para sair do lugar comum e se fazer presença efetiva e não marginalizada no mundo.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5 ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- BEVILACQUA, Clóvis. Naturalismo Russo – Dostoiévsky (1889). In: GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. São Paulo: EDUSP, 2011.
- BIANCHI, Maria de 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.
- \_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Uma criatura dócil**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BIELÍNSKI, Vissarion. Pensamentos e observações sobre a literatura russa (1846). Trad. Renata Esteves. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org.). **Antologia do pensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- \_\_\_\_\_. O sonho do homem ridículo. In: GUIMARÃES, Ruth (Trad. e org.). **Os melhores contos de Dostoiévski**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

\_\_\_\_\_. Prefácio. Trad. Renata Esteves. In: POE, Edgar Allan. **A narrativa de A. Gordon Pym**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **Uma criatura dócil**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoiévski artista**. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto (coord.) et al. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LUCÁKS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Aníbal. Prefácio. In: BRAGA, Rubem (Org.) **Contos russos - os Clássicos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MARTINS, Rogério Salgado. **Memórias do subsolo**: Dostoiévski e o *topos* infernal. 2002. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2002.

MEDINA DELGADILLO, Jorge. **La influencia de Dostoiévski en la filosofía de Emmanuel Levinas**. Acta Universitaria, 24(2). 2014, p. 27-40.

MIKHAILÓVSKI, Nikolai. Um talento cruel (1882). Trad. Sonia Branco. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org.). **Antologia do pensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

MOISÉS, Massaud. A novela. In: \_\_\_\_\_. **A criação literária**: prosa I. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

PÚCHKIN, Aleksandr. Da insignificância da literatura russa (1834). Trad. Cecília Rosas. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org.). **Antologia do pensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SANTA ROSA, Virginio. **Dostoiévski, um cristão torturado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski – Prosa Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 4 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Fantástica**. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

\_\_\_\_\_. Viver com o absoluto. In: \_\_\_\_\_. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.