

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

ODOMIRO BARREIRO FONSECA FILHO

**A CIDADE DE SÃO PETERSBURGO NA OBRA DO JOVEM
DOSTOIÉVSKI**

Recife

2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**A CIDADE DE SÃO PETERSBURGO NA OBRA DO JOVEM
DOSTOIÉVSKI**

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-graduação em
Letras da Universidade
Federal de Pernambuco como
requisito para obtenção do grau
de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Lourival Holanda

Odomiro Barreiro Fonseca Filho

Recife

2010

F676	Fonseca Filho, Odomiro Barreiro. A cidade de São Petersburgo na obra do jovem Dostoiévski / Odomiro Barreiro Fonseca Filho. – Recife: O autor, 2011. 113p. ; 30 cm. Orientador: Lourival Holanda. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011. Inclui bibliografia. 1. Dostoiévski, Fyódor. 2. Ficção russa. 3. Literatura russa. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título. 809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2011-25)
------	--

ODOMIRO BARREIRO FONSECA FILHO

A Cidade de São Petersburgo na Obra do Jovem Dostoiévski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 14/2/2011.

BANCA EXAMINADORA:

Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE

Antônio Paulo de Moraes Rezende

Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende
HISTÓRIA - UFPE

À memória do
Mestre de Petersburgo.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço este trabalho a minha mãe, Francisca Alvino de Lima Barreiro, que nunca se esquivou das dificuldades e agruras financeiras para nos proporcionar (para mim e minha irmã, Maria Ercília) uma educação de boa qualidade. Minha mãe é a pessoa mais presente e minha maior incentivadora. Também agradeço ao meu pai, Odomiro Barreiro Fonseca, homem sertanejo, o mais velho dos cinco filhos de José Barreiro, e por ter tido esta sina primogênita, teve que cuidar da roça e não pôde estudar mais do que até o ginásio. Mas, se orgulha de ter financiado os estudos dos irmãos mais novos com o suor de seu trabalho campesino. Meu pai é uma fonte inesgotável de sabedoria popular e das lendas que habitavam o cotidiano dos moradores do Vale do Piancó, no sertão paraibano. Também não posso deixar de citar meu avô materno, Emílio Martins de Lima, o meu “Ulisses”, que não pensava duas vezes em juntar uma família de quatorze filhos e lançar-se mundo afora em busca de dias melhores. Ele, que naquele “sertão brabo” sempre ouvia piadinhas do tipo: “Escola é pra filho de rico, homem!” E não havia maior riqueza do que aprender com os livros, onde a palavra era alimento imperecível.

Também quero agradecer a professora Christine Dabat do Departamento de História da UFPE, por ter acreditado em mim quando eu mesmo duvidava da possibilidade de engatar minha pesquisa. Com sua freqüente doçura e sinceridade, disse-me que não poderia ajudar-me, mas indicou um professor que talvez o pudesse. Numa tarde de quinta-feira, bati pela primeira vez à porta do professor Lourival Holanda. Porta sempre aberta, escancarada, porque seu espírito tem fome de comunhão, sua sabedoria é desapegada e com imensa facilidade transformava os mais herméticos dos temas em suave poesia em sala de aula. Quando por longa e desconhecida estrada andamos, norteamos-nos pelos signos de segurança. O professor Lourival orienta por sua simples presença. E, entre nós, norte e oriente só nos podem levar à Rússia. Obrigado, Professor!

Também quero dedicar homenagem aos meus amigos, especialmente Rodrigo Acioly Peixoto e Daniel Oliveira Breda, com quem aprendi muito, fosse

numa discussão séria ou numas de nossas jornadas carnavalescas. Também quero deixar registrada a importância de Mariana Azevedo, Danielle Camelo, Daniel Duarte, Antonioni “Spengler” Martins, Hugo José, Janaína Guimarães, Manuela Oliveira, Tiago e Hugo Perez, Bruno Vila Cruz, Ricardo Hermes, Manuel Souto Maior, Cristiano Randau, Tiago Peixoto, Alberto Rio, Karuna Sindhu, Henrique Viana Brandão, Yuri Holanda, Ursulla Machado, Mariana e Patrícia do Amaral, Marcela Vieira, Carlos “Cacau” Holanda, Michely Peres, Diogo Luna, Hannah Lima, Edson Alvino, Paulo Emilio Lima Cirilo, José Alvino, Emilio Melo... Ainda tantos merecem destaque, mas os que não citei não de me perdoar e se espelharão certamente noutros que aqui foram citados. Uma ressalva a Juliana Pinheiro, a “culpada” de ter colocado Dostoiévski no meu caminho.

Agradeço aos professores que me inspiraram desde a infância até a universidade. Não quero terminar esse trabalho sem lembrar do professor Michel Zaidan Filho, Antônio Paulo Rezende, Marcus Carvalho, José Maria, Anco Márcio Tenório, Ermelinda Ferreira, Saulo Neiva, Roland Walther e todos os outros da PG Letras, alguns dos quais não tive oportunidade de ter aulas e me aprofundar em seus conhecimentos. Com todo carinho, registro a importância da professora Larissa Shevchenko, minha professora de russo, por me aproximar a cada semana do universo da cultura russa. Também agradeço a professora Elena Vássina, pelo suporte, mesmo de longe, às minhas pesquisas e pelos convites para participar dos congressos. Agradeço aos órgãos fomentadores de bolsas para os estudantes, pelo suporte financeiro nessa difícil jornada.

Quero finalizar, agradecendo a um escritor que há 130 anos não está entre nós. Pode parecer estranho homenagear o objeto da pesquisa. Mas, se não fosse o amor que dedico à obra de Dostoiévski não sei se suportaria conviver oito, às vezes dez horas por dia, com sua densa escrita e sua presença de chumbo. O que mais me admira na personalidade do escritor é o seu sincero amor e entrega na execução de sua arte. Abandonou uma vida segura de engenheiro militar para criar um coral de vozes atormentadas, que em seu sofrimento e aflição, nos ensinam verdadeiras lições à respeito da vida. Obrigado, Mestre e mestres!

A Cidade de São Petersburgo na Obra do Jovem Dostoiévski:

Resumo: Esta dissertação estuda a presença da cidade de São Petersburgo nas primeiras obras de Dostoiévski, antes da sua prisão em abril de 1849. Analisamos como a chegada do naturalismo francês causou impacto em toda a literatura russa da década de 1840, e Dostoiévski ficou oscilando entre seguir a corrente realista e social, e seus estudos da psicologia humana regados de imagens da literatura fantástica.

Palavras-Chave: Literatura Russa; Fiódor Dostoiévski; São Petersburgo; Literatura e Cidade; Gente Pobre; O Duplo; O Senhor Prokhardtchin; Noites Brancas.

The Presence of the city of Saint Petersburg in the early works of Dostoevsky:

Abstract: This dissertation studies the presence of the city of St. Petersburg in the early works of Dostoevsky, before his arrest in April 1849. We analyze at how the arrival of French naturalism has impacted the entire Russian literature of the 1840's, and Dostoevsky was wavering between following the current social realism, and his studies of human psychology influenced by images of fantastic literature.

Keywords: Russian Literature; Fyodor Dostoevsky; Saint Petersburg; City and Literature; Poor Folk; The Double; Mr. Prokharchin; White Nights.

“As cidades, como os sonhos, são construídas por desertos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam obscuras, e que as duas coisas escondam uma outra coisa”.

Italo Calvino

Sumário

Introdução	12
Sobre a Cidade	19
A Cidade no Século XIX	27
São Petersburgo	30
Uma Década Notável	44
O Sujeito Oprimido no Capote de Gógol	52
Bielinski e a Crítica Literária	60
Gente Pobre	67
O Duplo	77
O Senhor Prokhardtchin	94
A Cidade dos Sonhos	100
Conclusão	108
Bibliografia	111

Introdução

O século XX registrou uma passagem importante na história da humanidade. Pela primeira vez, a população mundial residente em cidades ultrapassou a que residia no campo. Tal constatação a respeito do modo de vida citadino é possível de ser analisada, graças à interdisciplinaridade entre esses diversos ramos do conhecimento humano. A literatura sempre forneceu material em abundância sobre a experiência e a transcendência do homem em sua jornada pelos tempos, encontrando na cidade um ambiente sempre fértil para sua inspiração.

A cidade é o ambiente do homem que desenvolve o seu trabalho, a sua habilidade. Até mesmo a produção do campo carece da cidade para que seja dada vazão à produção. A cidade é um centro de recepção e emanação de cultura, o ambiente onde o homem se vê, aparentemente, protegido das forças violentas da natureza e onde a *polemos*, palavra que origina a *polis*, pode ser debatida abertamente, porque este é o espaço da discussão e da contestação.

Este trabalho tem por objetivo estudar a cidade de São Petersburgo na obra do jovem Dostoiévski, mais precisamente na década de 1840, antes de sua prisão quando tinha 27 anos, em 1849. Dissertar sobre uma cidade distante, onde nunca estive, num tempo longínquo, pode fazer desencorajar-se ao primeiro momento. Mas, à medida que a pesquisa foi sendo construída, passei a me tornar íntimo da capital imperial da Rússia, com sua história tão singular em relação às outras grandes cidades européias. Sim, São Petersburgo é uma cidade européia. Durante nossas análises teremos a oportunidade de debater sobre sua relação com Moscou, num embate que abarca em seu bojo, as discussões sobre as escolas ocidentalistas e eslavófilas.

Mas antes de chegarmos nas implicações e relações de São Petersburgo

com os seus pensadores e com outras cidades, tentaremos fazer uma análise da relação da cidade, de modo geral, com a literatura. Sendo assim, através das análises de Gastón Bachelard, Raymond Williams, Robert Ezra Park, Georg Simmel, Michael Löwy, James Hillman e outros, tentaremos fazer um levantamento sociológico da relação da urbe com a pena literária. Dentro dessa perspectiva, abordaremos a necessidade do ambiente urbano no transcorrer da história, sua relação de oposição com o campo que vai gerar, inclusive, um vasto terreno para as expressões literárias do Romantismo, até que cheguemos à cidade moderna do século XIX, com sua análise complexa, sua mudança de paradigma em relação a qualquer tipo de urbanidade existente até então, a transformação das relações humanas motivadas pela perspectiva capitalista que vai destruir os ideais de comunidade em oposição à perspectiva moderna de sociedade.

Após conseguirmos relatar, antropológica e sociologicamente, as imbricações citadinas, passaremos a relacioná-la com os usos da linguagem. Nesse espaço, utilizaremos das análises de Lucrécia Ferrara, Sandra Jatahy Pesavento, Boris Schanaiderman, James Hillman, além do trabalho de Luis Costa Lima e Paul Ricouer sobre mimesis e modernidade, onde tentaremos mostrar como as leituras dos signos, em suas possíveis aproximações podem produzir uma imagem capaz de ser estudada, e dos meandros utilizados pelo escritor na tentativa de imitação da realidade.

Somente após semearmos o terreno de nossa análise com esse arcabouço teórico é que poderemos, finalmente, adentrar no tema central da dissertação que é a relação que o escritor Fiódor Dostoiévski tinha com a cidade de São Petersburgo em sua juventude.¹ Esta cidade, cuja primeira visão aos olhos de Dostoiévski, quando desembarcou com 17 anos para estudar na Escola de Engenharia Militar, ficou marcada pela cena de espancamento de um *mujiqe* pelo seu senhor, parecia confluir, mais do que sua natal Moscou, as forças opressivas de desigualdade da Rússia. Dostoiévski vai captar o clima de ambição e majestade da cidade, e como essa relação agressiva recaía nos ombros dos cidadãos mais pobres, moradores

¹ Consideraremos como fase primaveril de sua carreira literária, o período entre o lançamento de sua primeira obra, *Gente Pobre*, até o dia da sua prisão em abril de 1849.

dos subúrbios de Petersburgo. Esta cena do espancamento do *muji*que, o fez lembrar as imagens de Púshkin no conto *O Chefe da Estação*. Teremos oportunidade, adiante, de relatarmos esses pormenores no nosso estudo.

São Petersburgo é uma cidade com uma história singular. Não surgiu pela vontade de seus moradores, nem pelo crescimento de um comércio local, tampouco por se localizar num área produtiva e de geografia agradável. Surgiu pela vontade de um homem, um tsar excêntrico, com mania de grandeza, não apenas porque media pouco mais de dois metros de altura. Era inquieto ao ponto de dominar 14 ofícios ao final da vida, variando da marcenaria à medicina. Pedro I, o Grande, queria equiparar a Rússia às grandes capitais européias, especialmente Amsterdam, onde vivera sua juventude e aprendera, entre outras carreiras, o ofício de construtor naval. Mas, como pôr em prática seu virtuosismo naval num país que não tinha marinha, muito menos saída para o mar? Com esse questionamento na cabeça, Pedro atira-se numa guerra visceral contra os suecos, expulsando-os da fronteira ocidental da Rússia e encontrando a tão sonhada saída para o Mar Báltico. No espaço conquistado, Pedro via a necessidade de construir uma cidade portuária. Mais do que isso, um portal! Que uniria definitivamente a Rússia com a Europa, na intenção de que ambas pudessem se aproximar através desta cidade-portal.

Deste modo, em 1703, a primeira construção foi erguida e fundou-se a cidade de Petrograd. Cidade que em pouco mais de três séculos mudou de nome quatro vezes, passou por três regimes diferentes de governo, viu o país ser invadido por forças estrangeiras duas vezes, foi cercada pelo exército nazista, passou por três enchentes avassaladoras que penetraram profundamente no imaginário de seus moradores, além das centenas de milhares de *muji*ques que deixaram suas vidas sob o terreno pantanoso do estuário do Rio Nievá. Para fecharmos a primeira parte do nosso trabalho, onde teremos a cidade como centro da análise, utilizaremos o livro de Solomon Volkov, *São Petersburgo: Uma História Cultural*, como norteador de nossa visão sobre a relação da cidade com seus ilustres moradores. A dissertação de Edélcio Américo, *O Texto de São Petersburgo na Literatura Russa*, que serviu de motivação para nossa pesquisa, embora o trabalho de Edélcio não se concentre só na obra de Dostoiévski, alargando a sua dimensão temporal desde Pushkin até os

escritores da geração socialista. Também utilizaremos Isaiah Berlin, Alexander Brückner, Roman Jacobson, Marshall Berman e George Vernadsky, para um maior respaldo de nossas observações sobre a cidade de São Petersburgo.

Com essa análise histórico-cultural da cidade de Pedro, partiremos para o universo de Dostoiévski em sua relação com a tão estranhada cidade. Mas, antes mesmo que cheguemos em Dostoiévski, sentimos a necessidade de mostrarmos o desenrolar da tradição literária que abordava a relação dos moradores com a agitada cidade de São Peterburgo. Que escritores se preocuparam em relatar as dificuldades vividas pelos cidadãos desta cidade tão singular? Pushkin, considerado por Dostoiévski e por muitos críticos, como o pai da literatura russa vai colocar as relações sociais da cidade na berlinda em suas poesias e contos, especialmente em *O Chefe da Estação* e no *Cavaleiro de Bronze*. Numa cidade que deveria servir como portal entre a Rússia e a Europa, as discussões e influências do naturalismo francês caíram como uma bomba na intelectualidade petersburguesa. O que os franceses escreveram na década de 1830 foi transformado para a realidade russa na década de 1840. Obras de Eugène Sue, Honoré de Balzac, Victor Hugo e George Sand, eram debatidas em reuniões animadíssimas encabeçadas pelo crítico literário Vissarion Bielinski, homem que influenciou toda uma geração de jovens escritores. Ao seu redor e sob sua amizade, afloraram Dostoiévski e Turguêniev, na mesma época, vindo a se separarem depois, como analisaremos.

Porém, o escritor que soube sintetizar a força no naturalismo francês, traduzir essa potência para o russo e criar uma obra genuína e inteiramente encaixada na realidade de São Petersburgo, esse homem foi Nikolai Gógol. Obras como *O Nariz* e *Avenida Niévski* fizeram o escritor ucraniano galgar o mais alto posto da literatura russa de meados do século XIX. Sua obra mais marcante, que sintetizou e reuniu toda uma geração em torno de si, foi *O Capote*. Uma obra tão expressiva que levou Dostoiévski a encaixar sua geração dentro da indumentária fantástica gogoliana: “Todos nós saímos de dentro do Capote de Gógol.” (FRANK, 2008, v.1; 421) Para a análise preliminar à obra de Dostoiévski, usaremos Joseph Frank, Fátima Bianchi e Bóris Schnaiderman, como suporte teórico.

Finalmente, entraremos na obra de Dostoiévski através de seu primeiro romance, *Gente Pobre*, uma obra epistolar, seguindo a tradição francesa que já entrava em desuso. Uma obra arrebatadora, que mostra as dificuldades do cotidiano de duas pessoas que viviam no subúrbio de São Petersburgo, afastados da euforia dos transeuntes da Avenida Niévski. Mostrando as dificuldades de um funcionário do baixo escalão para sobreviver e como, apesar das agruras, consegue conservar uma nobreza de espírito que se alimentava dos mais simples e honestos sonhos. A figura do sonhador estará presente por todo o percurso literário de Dostoiévski, desde então. *Gente Pobre* foi uma obra tão impactante e tão bem foi recebida pelo público que, quando morreu, Dostoiévski era conhecido por ser o escritor de *Gente Pobre* e de *Recordação da Casa dos Mortos*.

Em *O Duplo*, veremos como a cidade deixa de ser o local onde se passa a trama e passa, quase como um fantasma, a participar do processo de perda da razão do herói, o senhor Goliádkin. A opressão existente entre as quatorze classes distintas de funcionários, além da servidão, vão transformar as ambições do senhor Goliádkin numa obsessão que terminará por enlouquecê-lo numa cena em Dostoiévski faz questão de sublinhar cada esquina percorrida pelo personagem, que escolhe o centro de Petersburgo pro seu devaneio, ao invés da solidão do seu apartamento, como ocorre com Raskolnikov, por exemplo.

Em *O Senhor Prokhartchin*, Dostoiévski analisará o tipo avarento na figura do protagonista. Neste conto, sentimo-nos como um visitante fantasma, a acompanhar o cotidiano de uma pensão de um bairro pobre da capital, com suas dificuldades e esperanças. Destaque para o sonho do senhor Prokhartchin em que toda a cidade de São Petersburgo o persegue em busca da sua aposentadoria.

Em *Noites Brancas*, o personagem “sonhador” vai aparecer num cenário inebriante de São Petersburgo, nas claras noites em que *uma certa névoa* paira sobre os solitários personagens. Numa cidade grande, encontram-se sós. Também Dostoiévski vai inverter as imagens não-verbais do texto. A imagem da noite, tão cara aos escritores românticos vai ganhar uma claridade inquietante nos encontros entre o sonhador e sua amada.

A obra de Dostoiévski galopava a todo vapor, apesar dos desencontros e perseguições da crítica, o escritor tinha planos para várias novelas que se encontravam em estado de amadurecimento dentro de si. Mas, como bem sublinhou o escritor e pesquisador russo, Igor Volguin², em palestra realizada na cidade de São Paulo, para o bom entendimento da obra de Dostoiévski, é fundamental que não se separe a vida e a obra do escritor. Régis de Moraes escreveu que nenhum personagem foi tão dostoiévskiano quanto o próprio Dostoiévski. E assim, ele foi preso enquanto escrevia *Nietótchka Niezvânova*, quando tinha tantos planos a realizar naquele fim dos anos 1840. À essa época, estava envolvido com grupos socialistas, jovens ateus, que sob outra alcunha, viriam a se tornar os personagens de *Os Demônios*, bem como de outras novelas e romances.

Dostoiévski vai passar oito anos preso e só volta a produzir no final da década de 1850. Nesse ínterim, muita coisa havia mudado. A literatura naturalista tinha saído de cena e Dostoiévski não podia voltar à Petersburgo, ao coração acelerado da Rússia. Escreve alguns contos que foram fuzilados pela crítica. Até que na década de 1860, seu talento renasce com *As Recordações da Casa dos Mortos*, atingindo seu ápice no lançamento de *Notas do Subsolo* e de *Crime e Castigo*, duas obras que relataram com força inquietante os anseios dos “novos homens” da década de 1860. .

Daremos uma atenção especial ao debate entre ocidentalistas e eslavófilos, que movimentavam a intelectualidade petersburguesa. Uma disputa política e estética que deveria guiar os caminhos das artes seja da literatura, da música ou da arquitetura. A Rússia deveria seguir em qual direção? Para os braços da Europa ou voltar-se para suas raízes orientais? São Petersburgo ou Moscou? O próprio Dostoiévski se viu profundamente envolvido nesses debates, passando de uma fase inicialmente ocidentalista para terminar como um fervoroso defensor do grupo mais conservador, os eslavófilos.

Assim, resumidamente, esperamos fazer as análises da relação da cidade

² Palestra realizada no dia 03 de dezembro de 2009, na Universidade de São Paulo.

com a literatura, de modo geral. Depois, entrarmos no contexto tão específico da cidade de São Petersburgo; para, por fim, adentrarmos na rica literatura da cidade, que culminará no movimento da Escola Natural russa, que tão avidamente buscou atacar e compreender a cidade de Petersburgo, numa sociedade tão proibitiva, onde criticar o comportamento da cidade parecia ser a única maneira de se atingir a autocracia.

Sobre a Cidade

“...e só me sinto francês por causa dessa grande cidade...”³

Montaigne.

“O que a cidade é, (...) um mundo indistinguível para os homens, escravos das mais vis aspirações.”⁴

Wordsworth

“Não há diferença em mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma.”⁵

Fernando Pessoa

As grandes culturas que estudamos no decorrer dos períodos históricos originaram-se, desenvolveram-se e deixaram importantes registros para a posteridade em torno de um centro receptor e emanador da produção coletiva conhecido como *cidade*. Este espaço sempre foi fundamental para o desenvolvimento das atividades humanas, pois em seu entorno o homem pôde armazenar os excedentes, defender-se de outros grupos inimigos, cultuar os mortos e fomentar o surgimento de novos mitos, além de fortalecer os já existentes.

Sobrevivência. Essa parece ter sido a ação mentora do homem na sua necessidade de se aglomerar. Sozinho, perante as forças indomáveis da natureza, o ser humano se torna uma das figuras mais anêmicas do nicho. Deste modo, pela necessidade de preservação, o homem percebeu que coletivamente, poderia concorrer com as forças naturais, assim como com outros grupos humanos inimigos. Logicamente, nem todo aglomerado humano deve ser considerado cidade. Mas, por um longo tempo, para ser mais preciso, até as portas do século XIX, a cidade tinha

³ Montaigne, Michel de. Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A. livro III, 9.

⁴ Williams, Raymond. Campo e Cidade. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.212

⁵ Vianna, Hermano. In Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. P.113

como principal função defender o homem das ameaças externas.

Michel Serres, em *Hominiscências*, diz que as primeiras cidades surgiram como cemitérios. Os homens passaram a se aglomerar em torno da memória de um ancestral. Mas, velar pelos mortos, não garantia a sobrevivência de um grupo, e o aglomerado necessitava ter por perto uma terra que lhes garantissem uma possibilidade de sustentabilidade e, se possível, de trocas. Desse modo, podemos elencar dois aspectos comuns às cidades: o cemitério e o mercado. A esses aspectos básicos, acrescenta-se um terceiro elemento: a fortaleza. A defesa em relação aos grupos invasores, às admoestações da natureza, aos fenômenos climáticos. Assim, o local escolhido para se agrupar era normalmente escolhido numa região de localização estratégica, podendo ser uma área alta e que constasse de bons recursos hídricos, seja um rio ou um porto litorâneo.

A cidade ocidental encontra na antiga *pólis* grega seu primeiro referencial a ser estudado. Não por acaso, a palavra *pólis* é derivada da palavra *polemos*, ou seja o lugar onde se polemiza, se discute, aprende-se e convive-se com diferentes pontos de vista, embora saibamos que essa relação polêmica nem sempre seja sinônimo de passividade. *Pólis* também tem origem da palavra *poly* (poli, muitos), ajuntamento de pessoas. No latim, *pleo* (abundante, cheio) e *plebs* (multidão, plebe). (HILLMAN, 1993;52) Ou seja, a cidade é um vaivém infinito de pessoas comuns circulando em ruas, avenidas, praças e becos. De qualquer modo, a cidade era o espaço principal onde se concentrava a produção econômica e cultural, mesmo na época medieval onde as feiras e hansas aportavam nos pequenos burgos movimentando o que se produzia na zona rural. A cidade concentrava o espírito de unidade de uma civilização, tanto que era bárbaro aquele que não se identificava com aquele sentimento cultural comum. Para o psicólogo James Hillman, o bárbaro “é aquela parte em nós com a qual a cidade não fala”, aquele que não se insere no determinado contexto que une um grupo. (idem ;41)

Roma representou para o mundo ocidental, a imagem da primeira metrópole independente, como bem assinalou Raymond Williams em *Campo e Cidade*, diferentemente das cidades que virão até a chegada da Idade Moderna, sempre dependentes da produção campesina: “Essa vida fervilhante, de lisonja e suborno, de sedução organizada, de barulho e tráfego, com ruas perigosas por causa dos

ladrões, com casas frágeis e amontoadas, sempre ameaçadas de incêndio, é a cidade como algo autônomo, seguindo seu próprio caminho.” (WILLIAMS, 1989; 70) Assim, na Idade Antiga, os grandes feitos de cada civilização estavam alicerçados sob a égide de uma grande cidade, seja Jerusalém, Esparta, Atenas ou Roma. Nesses locais, os habitantes sentiam-se protegidos das ameaças dos inimigos forasteiros, bem como das adversidades da natureza aberta. Max Weber vai caracterizar essa cidade antiga como local de proteção, acima de tudo:

“Na velha Hélade temos o caso da *pólis* de Esparta sem muralhas, porém convém nesse caso a característica de 'guarnição', no sentido específico, visto que, por ser aberto o acampamento dos espartanos, desprezavam as muralhas. Se, todavia, se alega quanto tempo esteve Atenas sem muralhas, o certo é que possuía com a Acrópole, tal como todas as cidades helênicas, exceto Esparta, um castelo rochoso; e também Ecbátana e Persópolis eram *burgos* reais com estabelecimentos adjacentes. Porém, de modo geral, tanto a cidade oriental com a do Mediterrâneo antigo e a cidade medieval, conhecem o burgo com muralhas.” (WEBER, 1987; 77)

A Idade Média vai representar uma estagnação no surgimento e expansão das grandes cidades, se compararmos à presença romana, por exemplo. Mas, ainda assim, temos em Córdoba na Andaluzia, uma verdadeira metrópole da era medieval, concentrando um importante comércio em torno de uma população de aproximadamente meio milhão de pessoas. Também Constantinopla será um centro emanador de cultura para todo o oriente europeu, servindo de eixo comercial entre o comércio varegue e a grande metrópole árabe de Bagdad, além de ser uma fortíssima bandeira da cultura cristã de seu tempo. Porém, é com o Renascimento que as cidades vão voltar a desempenhar um papel propulsor na cultura de seus respectivos povos, em larga escala. As cidades mediterrâneas serão o ponto de partida de uma nova era baseada na exploração de novos continentes e na comercialização intensa desses produtos. É desta época em diante que observaremos uma mudança muito importante na maneira de se observar a cidade, onde esta deixará de ter como função principal a defesa dos moradores (fortaleza) e passará a ser um centro de intercâmbio comercial (mercado).

Para Max Weber, toda cidade é um “local de mercado”, constando de um centro econômico estabelecido, local onde a produção especializada é permanente e

que abastece tanto a população urbana como a não-urbana. Essa regularidade na demanda de produção é um fator primordial para a definição de um centro comercial como cidade. Além do centro comercial, a divisão econômica das partes envolvidas: consumidores, produtores, o varejo e o centro financeiro, constituem a organização básica para a estruturação urbana moderna. (WEBER, 1987; 67-73)

Antes de entrarmos na cidade do século XIX, precisamos levantar as causas que impulsionaram o fermento que agiu sobre sua estrutura, fazendo-a inchar, dilatando seu corpo e trazendo uma vasta gama de problemas sociais. Começaremos nossas análises pela Inglaterra, pois foi nessa ilha que pela as cidades com as características modernas se desenvolveram primeiro, assim como, foi lá que a literatura, pela primeira vez, questionou a vivência do homem na cidade. No final do século XVIII, uma multidão de camponeses desempregados e sem-terras, expulsos de suas pequenas propriedades pelo novo sistema de produção estimulado pela nova ordem econômica capitalista, abarcou nas cidades trazendo consigo um amontoado de novos problemas, desde o saneamento até a falta de emprego para aquela vasta mão-de-obra desqualificada para os préstimos urbanos. Não que o campo fosse um oásis de harmonia social, mas os contrastes entre riqueza e pobreza, na cidade, eram mais intensos e mais próximos dos olhares mais observadores. Também, a velocidade com que as mudanças ocorreram contribuiu para a observação mais latente dos problemas urbanos.

A cidade de Londres no ano de 1660 possuía aproximadamente meio milhão de habitantes. Com as transformações ocorridas no perpassar de todo o século XVIII, a cidade chegou em 1825 com uma população de um milhão e duzentos e cinquenta mil habitantes. (WILLIAMS, 1989;205) Na Inglaterra, a literatura da virada do século XVIII para o XIX, vai fornecer um importante e impregnado registro dessa relação entre *campo* e *cidade*, que vai servir de referencial para toda a literatura oitocentista, seja uma contestação ou uma rememoração desta visão contrastante.

Sobre este tema, o livro de Raymond Williams, *Campo e Cidade*, oferece uma enorme quantidade de análises literárias, desde *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo até a modernização acelerada da Inglaterra pelas letras de Joyce. Ao chocar a vida

mais homogênea do campo com a complexidade de acontecimentos da cidade, os escritores ingleses deixaram importantes registros do período de crescimento e modernização da cidade grande, no caso, primeiro Londres, depois as cidades industriais do norte. D.H. Lawrence, Wordsworth e Charles Dickens foram alguns dos escritores deste período que com suas impressões do presente vieram a influenciar as seguintes gerações de escritores.

Ao se deparar com a cidade de Londres, Wordsworth não pôde esconder sua estupefação diante da magnanimidade da capital do Império Britânico, formando em seus primeiros poemas onde a cidade aparece, um aspecto quase virginal:

“Como se fosse um traje, esta cidade
Ostenta de manhã a claridade,
O silêncio e a beleza sem par;
Torres e cúpulas se elevam no ar
Em luminosa e suave majestade.” (WILLIAMS, 1989;213)

A mudança para a cidade grande trazia em seu bojo o sentimento de esperança num local onde a concentração de riquezas era enorme e onde, aparentemente, se beneficiava o talento. Não por acaso, era essa mesma Londres que fizera a glória do filho de um comerciante, William Shakespeare, nos palcos dos grandes teatros da *city*.

Porém, a visão esperançosa de Wordsworth vai dar lugar a uma nova cidade, mais próxima do real, com seus conflitos e dificuldades, sujeira e individualismo, solidão e violência. A literatura citadina do início do século XIX vai propôr um novo panorama da vida dos moradores, chocando-se com a velha Inglaterra quase idílica dos poemas de Milton e Shakespeare. Essa certeza da crueza da vida na urbe vai fornecer uma das matérias-primas mais substanciais do Romantismo inglês: uma volta ao passado rural harmônico pré-capitalista.

“Agora, uma ilusão voluntária e tranquilizadora da tradicional vida campestre é contrastada com uma antinatural intranquilidade urbana. O ‘mundo moderno’, tanto em seu sofrimento quanto, de modo crucial, em seu protesto contra o sofrimento, é mediado pela referência a uma situação perdida que é melhor que ambos e que pode situar ambos: uma situação imaginada a partir de uma

paisagem e de uma observação e uma memória seletivas.”
(WILLIAMS, 1989; 247)

Numa Europa em guerras e com a ascensão de uma nova classe social ao poder, a burguesia, o campo passou a pagar o preço da crise estatal. Uma arrocho sobre as taxações de alimentos, a necessidade cada vez maior de produção em larga escala, propiciou um empobrecimento austero da população campestre. Em situação de miséria, não havia outra escolha que não ir para alguma cidade industrial vender a mão-de-obra aos exploradores industriais (idem ;250). Esse forte movimento migratório inchava os recém-criados subúrbios, frutos de invasões de terras e arrendamentos.

Esta cidade que cresce em velocidade espantadora, não era o modelo idealizado por D.H. Lawrence, que acreditava numa cidade utópica, reconhecendo a importância da mesma, mas tendo consciência que a cidade havia se transformado nalguma coisa deprimente, feia e castrante: “Pois o sintoma da feiúra não é a cidade, e sim a cidade falsa, e a raiz da sua falsidade é o sistema e o espírito do individualismo.” Então, Lawrence vai propor uma nova arquitetura da cidade, com novos prédios, imponentes, um centro bem organizado, enfim, uma reconstrução do modelo de cidade. Mas, Lawrence não propõe um lugar para os pobres. Na sua cidade há a imponência e a civilidade, mas não há uma política para as aglomerações das camadas carentes que se multiplicavam (WILLIAMS, 1989; 359-360). Na Ideologia Alemã, Marx vai criticar a ausência da espiritualidade no trabalho operário. Comparando ao trabalho no campo, o filósofo de Trier vai colocar em campos opostos a situação do trabalhador rural e urbano, colocando no segundo o peso da falsidade que Lawrence atribuía em sua visão. (MARX, 2004;78-79)

Thomas Hardy se localizou nesta fronteira entre esses dois mundos que, aparentemente, não se comunicavam. Seu posicionamento em relação ao campo era tradicionalista, pela preservação dos velhos costumes e da memória, mas também inconformava-se com a ausência de instrução daquela população alheia ao ritmo de mudanças que outros homens experimentavam a alguns quilômetros de distância. Ao deparar-se com um novo tipo de sociedade campestre, orientada pelos novos costumes citadinos, escreve: “Eles estão perdendo a individualidade, porém

estão ampliando o âmbito de suas idéias e ganhando liberdade. Seria demais querer que eles permanecessem estagnados e antiquados para o deleite de espectadores românticos.” (WILLIAMS, 1989;282)

Em alguns países onde a industrialização se deu de forma rápida, como os Estados Unidos e o Japão, de uma geração para a outra, o país deixou de ser rural e passou a ser urbano. Essa mudança repentina traz consigo uma sempre presente interpretação da realidade pela literatura e ciências humanas, pois a contradição e o paradoxo entre o velho e o novo sistema, quase sempre, oferece material em abundância para os escritores. Na Inglaterra do início do século XIX, a lembrança do passado rural estava emergindo nos escritos de Wordsworth, Hardy e Dickens. Ainda presente, estava, a nostalgia de uma possível idade do ouro. A seguinte análise sociólogo Louis Wirth pode nos ajudar a entender o pensamento dos escritores deste período:

“Em maior ou menor escala, portanto, a nossa vida social tem a marca de uma sociedade anterior, de *folk*, possuindo os modos característicos da fazenda, da herdade e da vila. A influência histórica é reforçada pela circunstância da população da cidade em si ser recrutada, em larga escala, do campo, onde persiste um modo de vida remanescente dessa forma anterior de existência.” (WIRTH, 1987;92)

Posteriormente, Wirth vai sinalizar que as discrepâncias entre campo e cidade não são tão abruptas assim, e que problemas de ordem de liberdade, desigualdade e opressão são inerentes a ambos modos de sociedade. Ele sublinha que o contraste mais visível entre os dois pontos de vista se encontram expressados no romantismo e no naturalismo. Como esses dois movimentos são importantes para nossas análises do decorrer da dissertação, julgamos fundamental nos atermos a este relacionamento de incômodo e fascínio-mútuo entre estes dois espaços, urbano e rural:

“A predominância da cidade, especialmente da grande cidade, poderá ser encarada como uma consequência da concentração, em cidades, de instalações e atividades industriais e comerciais, financeiras e administrativas, de linhas de transporte e comunicação e de equipamento cultural e recreativo como a imprensa, estações de rádio, teatros, bibliotecas, museus, salas de concerto, óperas,

hospitais, instituições educacionais superiores, centros de pesquisa e publicação, organizações profissionais e instituições religiosas e beneficentes. Não fosse pela atração e pelas sugestões que a cidade exerce sobre a população rural através desses instrumentos, as diferenças entre os modos de vida rural e urbano seriam ainda maiores do que são.” (WIRTH, 1987; 93)

Essa visão de fascínio-mútuo de Wirth vai se chocar com a do historiador francês Jules Michelet, que acreditava que com a ascensão da burguesia e a nova sociedade descendente das revoluções modernas estava travando uma legítima batalha contra as forças da natureza. (WILSON, 1986; 12-15) Gastón Bachelard na *Poética do Espaço* vai reforçar essa imagem de guerra do homem contra as forças da natureza selvagem, encontrando na cidade a resposta para as suas necessidades substanciais de defesa e proteção. Numa análise sobre Rainer Maria Rilke e a imagem da tempestade em seus poemas, Bachelard admite que a cidade é a legítima casa do ser humano: “Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa.” (BACHELARD, 2000;67)

A Cidade no Século XIX

A cidade grande do século XIX vai oferecer uma nova paisagem para a história da humanidade. Como dissemos anteriormente, a cidade que sempre fora um lugar de proteção e defesa, agora era um lugar de transitoriedade e acolhimento dos visitantes. Mas, o fato de ter derrubado suas muralhas que a defendia dos estrangeiros e o surgimento de uma nova sociedade industrial, não fez da grande cidade inglesa um local habitado por pessoas menos inseguras. Pelo contrário, Adam Smith admitia que a perda da individualidade, o abismo entre as classes sociais e o culto ao dinheiro, conduzia as homens a um universo de desconfiança geral. (WILLIAMS, 1989; 202)

A grande cidade, dentro da nova perspectiva burguesa, vai querer expandir seus horizontes. Londres vai passar a ser o guia dessa Inglaterra imperialista, moldando o caráter e costumes das pessoas e ditando os rumos de uma nova era. Raymond Williams escreve sobre essa Londres: “Era uma capital determinando o caráter de uma economia e de uma sociedade das quais ela era o centro extraordinário: ordem e caos ao mesmo tempo.” (idem ; 206) Adiante, verificaremos que São Petersburgo conduzia a Rússia tanto quanto Londres o fazia com a Inglaterra, porém as estruturas sociais, políticas e econômicas são inteiramente diferentes. Mas, as duas cidades eram centros de cultura e inspiração literária: Londres, o centro financeiro de um país industrial; São Petersburgo, o centro burocrático de um país servil.

Nenhum escritor inglês aprofundou-se tanto nesse universo burguês-industrial do início do século XIX como Charles Dickens. Em seus contos e romances encontramos a fria e cortante realidade dos trabalhadores ingleses. A cidade de

Coketown (caricatura da cidade industrial de Preston) é um lugar cinza, uma legítima confusão entre indústria e cidade, onde a primeira parece ser o coração e a razão da vida de seus personagens. Dickens vai aproximar o olhar para a realidade, buscando a heterogeneidade das relações sociais. Esse método de aproximar a visão da realidade é utilizado por toda a geração romântica, onde a heterogeneidade resultante dessa aproximação vai se opor à antiga visão homogênea das camadas menos favorecidas que gerava o sentimento de indiferença para com os mesmos, percebido na literatura até então. Essa diferenciação na aproximação do olhar será uma das maiores contribuições de Dickens para a literatura do século XIX. Não por acaso, Dostoiévski era um leitor voraz das obras de Dickens e utilizou-se vastamente de suas formas organizacionais durante seus romances da década na década de 1840, como teremos oportunidade de abordar nos capítulos vindouros.

A cidade industrial oferecia ao escritor romântico a matéria-prima bruta para sua retórica. Nela estava o trabalhador mal pago e extenuado; o lazer vil e embrutecido; o alcoolismo e a indigência; o medo e a violência. Dentro deste opressor cenário, o ser humano com seus lampejos de inocência, sua saudade de um sentimento não-vivido, seus arroubos de justiça, buscava se adequar ao novo modo de vida burguês-industrial. Os personagens de Dickens terão nomes que trarão consigo características de suas tristes personalidades: Grandgrind, Mc Choakumchild, Merdle⁶. A cidade será um monstro, um animal destruidor, asfixiando a sensibilidade dos bons homens ocultados na multidão, reféns das forças impessoais que governam o mundo: do serviço público, da bolsa de valores, das instituições financeiras, dos estabelecimentos comerciais... Temos o homem que nunca se liberta do mundo físico, constrói sua realidade, sua visão de mundo, no barulho da multidão. Vejamos essa passagem de *Dombey & Son*:

“A Terra existia para Dombey & Filho nela negociarem, e o sol e a lua existiam para lhes fornecerem luz. Os rios e mares foram criados para serem singrados por seus navios; os arco-íris davam-lhes a promessa de tempo bom; os ventos sopravam contra ou a favor de seus empreendimentos; as estrelas e os planetas moviam-se em suas órbitas para preservar a inviolabilidade de um sistema cujo centro eram eles.” (WILLIAMS, 1989; 224)

⁶ No Capítulo O Senhor Prokhartchin, veremos como Dostoiévski utilizou-se vastamente deste atributo de Dickens, conferindo aos nomes dos personagens, características da sua personalidade.

Essa cidade que no século XIX que vai experimentar uma nova intensidade, adormecida desde Roma, embora os meios e formas de comparação sejam completamente diferentes, vai modificar o relacionamento e as formas de tratamento entre as pessoas. O sentimento de identidade e comunidade se tornam problemáticas e perderão espaço para novas formas de convivência tecnocratas. Para Max Weber, a modernidade, inseparavelmente, se caracterizava pelo Espírito de Cálculo (*Rechnenhaftigkeit*), pelo Desencantamento do Mundo (*Entzauberung der Welt*), pela Racionalidade Instrumental (*Zweckrationalität*) e pela dominação da burocracia. As cidades ficarão repletas, porque também a população se multiplicava, de indivíduos fatigados e reduzidos à rotina uniforme e enfadonha da exploração industrial, do funcionalismo público e do culto ao dinheiro. (LÖWY, 1995; 30-35) Os escritores românticos vão problematizar esta visão de mundo, oferecendo uma reação contra essa racionalização. Michael Löwy e Robert Sayre, no livro *Revolta e Melancolia* vão sintetizar essa reação à mecanização das qualidades humanas:

“Com efeito, os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas ‘orgânicas’, comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta – que constituem uma dimensão importante da civilização capitalista do qual o mais importante espaço é a cidade.” (idem; 35)

A visão do romancista sobre a transformação da cidade mostra muito do sentimento nostálgico da destruição de sua realidade em face ao surgimento de uma civilização moderna. Michael Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e Melancolia*, vão analisar este embate entre a comunidade (*Gemeinschaft*) e a sociedade (*Gesellschaft*), em que a primeira representa os elementos da *Kultur*: como a família, aldeia, concórdia, costumes, religião e ajuda-mútua; vai se chocar com uma *Zivilisation* baseada nos preceitos do cálculo, lucro, da grande cidade, do Estado nacional, da luta de todos contra todos.

Para o antropólogo Robert Ezra Park, a quebra no antigo modelo de comunidade e a inibição das relações primárias da sociedade serão as principais causas para o aumento da violência urbana e a multiplicação dos vícios, como o álcool, por exemplo. As relações primárias que formam a essência da comunidade

são os laços familiares, a igreja e as associações locais. Com a substituição desses valores pelo novo modelo burguês-capitalista baseado nos interesses financeiros, no valor do dinheiro e na coisificação das relações pessoais, os espíritos mais sensíveis e letrados da sociedade irão responder com uma aguda reação alicerçada nos possíveis valores perdidos da era pré-capitalista, numa imagem virginal da comunidade rural e na representação de um comunismo medieval harmonioso. Para Schiller, os pré-capitalistas tinham uma visão mais autêntica da natureza (poética da autenticidade), porque era intuitiva, não alienada. (GARRARD, 2006; 70)

Com a industrialização e a divisão do trabalho, uma grande quantidade de pessoas pensando de forma diferente vai passar a dividir o mesmo espaço, a cidade moderna. Estas se tornaram imensas máquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva. Daí, a necessidade cada vez mais latente de se estudar o objeto-cidade pelo viés da interdisciplinaridade, envolvendo as teorias da sociologia e antropologia urbana, com fontes históricas e literárias, para que o mosaico de informações se torne compreensível ou interpretável.

A cidade do século XIX vai causar espanto nas mentes mais sensíveis, acostumadas com outro tipo de padrão existente nas literaturas anteriores. Para o historiador Jules Michelet, arguto observador de sua época, aquela sociedade baseada nos novos paradigmas da trindade: industrialismo, militarismo e socialismo, (WILSON, 1986; 38) irão condicionar a realidade a um estilo de vida galopante, nunca visto até então. O ritmo de vida, comparado ao que a história mostrara até então, levou Edmund Wilson a sugerir que um dia no século XIX poderia equivaler a um século inteiro na Idade Medieval! (idem; 39)

Exageros à parte, não há dúvidas que nesse espaço em ebulição, as discordâncias e conflitos são inevitáveis. Deste modo, a cidade é o local em que comunistas e industriais, eslavófilos e ocidentalistas, românticos e positivistas, divergem em suas visões de mundo, mas são obrigados a conviver segundo regras de sociabilidade pré-estabelecidas. A cidade é, como escreve Georg Simmel, uma arena de combate e reconciliação:

“É função da metrópole fornecer a arena para este combate e a reconciliação dos combatentes. Pois a metrópole apresenta as condições peculiares que nos são reveladas como as oportunidades e os estímulos para o desenvolvimento de ambas essas maneiras de conferir papéis aos homens.” (SIMMEL, 1987; 25)

São Petersburgo

“a tristeza de Pedro, o Grande, é a de um ‘prisioneiro acorrentado em sua própria cidade’”

Roman Jakobson⁷

Na Idade Média, por volta do século IX, o primeiro principado russo surgiu sob o domínio da cidade ucraniana de Kiev. Não é demérito afirmar que a Rússia que conhecemos hoje é filha de Kiev. A expansão de sua fronteiras foi o primeiro elo importante entre o povo e a terra que costumam chamar de mãe. Uma relação dolorosa, tantas vezes apartada do seio materno, seja pelos invasores mongóis, pela rebeldia tártara, pela sangrenta relação com os vizinhos poloneses, lituanos, turcos e suecos, ou ainda por invasores distantes, como Napoleão e Hitler. Mas, de alguma maneira, a terra sempre voltava para as mãos dos russos. Essa ligação materna com a terra levou o filósofo alemão Heine a proferir a seguinte citação, localizada nas páginas de *Rumo a Estação Finlândia* de Edmund Wilson: “A terra é da Rússia e da França; o mar aos ingleses pertence; mas no mundo das nuvens e sonhos, nosso domínio é inconteste.” (WILSON, 1989; 149) Capítulos à frente, veremos que esse universo das idéias em que os alemães são incontestes, orientou os pensadores russos por um bom tempo no século XIX. Por hora, partimos para Petersburgo, na região em que os russos tomaram de volta a terra aos suecos.

São Petersburgo surge num contexto diferente da maioria das grandes cidades européia de seu tempo. Fundada em 1703 para defender o Golfo da Finlândia das ameaças suecas, a cidade aparece, inicialmente, como cidade-

⁷ JAKOBSON, Roman. *A Geração que Esbanjou seus Poetas*. Tradução e Posfácio de Sônia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

fortaleza. Mas, no desenvolvimento de nossas análises, veremos como a cidade tem muito da personalidade de seu criador, o tsar Pedro I, o Grande. Ele queria construir uma cidade nos moldes da sua amada Amsterdã, com muitos canais, ilhas e diques, além de grandes “*perspektivas*”, avenidas largas e que ligariam o centro ao subúrbio, ainda inexistente, direcionando o crescimento da cidade. Ainda hoje, o centro de São Petersburgo tem como as três principais radiais, as *perspektivas* Névski, Gorokhovaia e Veshchanskaia, construídas ainda no século XVIII. Pedro levou o seu sonho de modernidade a uma escala inimaginável, até então. Não tinha construído um monumento, um farol ou uma pirâmide, mas uma cidade inteira, com aquilo que julgava de mais avançado na época, em arquitetura. Convocou os arquitetos Domenico Trezzini (russo-suíço) e Bartolomeu Rastrelli (italiano), para que projetassem uma cidade ao estilo renascentista, dando ampla liberdade para os arquitetos que, entre grandes projetos e obras concluídas, concentraram no Palácio de Inverno, hoje o Museu Hermitage, a mais rica pérola do centro de São Petersburgo.⁸

É comum encontrarmos entre as infundáveis biografias e resenhas sobre o tsar Pedro I, comentários sobre sua figura excêntrica e inquieta. Não é para menos, ainda jovem e gozando de saúde plena, dominava quatorze ofícios diplomados, entre eles o de construtor naval, marceneiro, médico, odontólogo e comandante de guerra. Pedro, ainda jovem, foi morar na Holanda, lugar que o impressionou profundamente pela movimentação no porto de Amsterdã, onde trabalhou na construção de navios, e pela marinha holandesa. Doía-lhe na alma viver e admirar a cultura holandesa e saber que a qualquer momento haveria de assumir um país que era exatamente o contrário da Holanda: atrasado, de senhores (boiardos) gordos e parasitas; sem saída para qualquer mar, afundado numa tradição medieval que parecia sem escapatória. Mas Pedro, homem inquieto e de boa vontade para o trabalho, atirou-se contra as tradições locais, fazendo profundas reformas, desde a diminuição das intervenções da Igreja Ortodoxa no Estado, até reformas culturais que mexiam no costume secular dos moradores. Pedro chegou a obrigar os homens a cortarem suas imensas barbas! Uma *perestroika* profunda na sociedade russa.

⁸ Sugerimos para uma melhor visualização do requinte do Palácio de Inverno, o filme Arca Russa de 2002, dirigido por Aleksandr Sokurov.

Pedro lançou-se numa guerra visceral contra os suecos na tentativa de encontrar uma saída para o Mar Báltico. (Como não tinha saída para o mar, a Rússia, antes de Pedro, não possuía uma frota marinha.) A expulsão do inimigo nórdico abriu a necessidade de proteger aquele valioso terreno às margens do Mar da Finlândia. Pedro uniu seu desejo de construir uma cidade que lembrasse sua amada Amsterdã, coisa impossível de se fazer com a tradicional e velha Moscou, com a proeminente obrigação de defender o território conquistado. Assim, a primeira construção de São Petersburgo, foi a fortaleza de Pedro-Paulo, na ilha Zoiátchi.

Pedro queria europeizar o povo russo. Mas, trazer os costumes de Amsterdã para Moscou, a capital religiosa da Rússia, a *cidade das igrejas eternas*, seria um trabalho imensamente desgastante, tanto pela resistência dos clérigos, como pela distância entre a Europa e Moscou. Era preciso aproveitar o novo território conquistado e, nele construir, uma nova cidade, um portal para o futuro, o renascimento russo! Diferentemente da Europa, na Rússia não houve o Renascimento, como justamente mostra Isaiah Berlin em *Pensadores Russos*, no capítulo sobre o nascimento da *Intelligentsia* Russa. Ainda nas artes, na arquitetura, na parca literatura existente, tudo estava embebido de fé ortodoxa. Era preciso humanizar o país, frear as intervenções da Igreja na sociedade. E São Petersburgo iria guiar essa “Rússia renascentista” para andar de braços dados com a vizinha Europa.

Pedro I conseguiu realizar seu maior desejo de construir uma cidade européia na Rússia. À custo de mais de cem mil vidas de trabalhadores que deixaram seus ossos embaixo do pantanoso terreno da foz do Rio Nievá, Pedro tomou medidas impopulares para que seu desejo se tornasse realidade: proibiu que as novas casas construídas na Rússia fossem levantadas com pedra, pois precisava do máximo deste material para fundar a cidade em cima da lama gelida; obrigou os boiardos a cederem um grande número de servos para trabalharem na construção de *Sankt Peterburkh*; aumentou os impostos de modo severo; e estatizou o lucro da venda de bebidas alcoólicas. E assim, ao custo do suor de toda a Rússia, a urbe moça elevou-se do pântano em maio de 1703. Tão logo a cidade foi ganhando corpo, Pedro transferiu toda a burocracia para São Petersburgo, facilitando a vida dos senhores

de terra que construíssem palácios na nova cidade. Deste modo, mui rapidamente, a cidade cresceu, expandiu-se, com a construção de cais, ruas e avenidas; canais eram abertos para o escoamento das águas. Apenas no centro de Petersburgo num raio de quinze quilômetros, encontramos três grandes canais que formam um anel na região central da cidade, do centro para a periferia, são eles: Maikov, Griboedov e Fontanka. Logo, seu novíssimo cais, recebia navios de todas as partes da Europa. A cidade ganhava vida! Já em 1725, a cidade constava de 40 mil habitantes, 1/8 da população urbana russa. (AMÉRICO, 2006, 35)

Pedro imaginava ter criado uma cidade-modelo. Mas, não existe cidade posta, dada. A cidade é um ambiente de vivência que se constrói com a mutabilidade, informação e transformação de seus moradores. Em *Ver a Cidade*, Lucrécia Ferrara discute como a cidade possui vida própria:

“O espaço (...) rompe com a caracterização idealista do espaço projetado para transformá-lo em manifestação sócio-cultural que se representa na linguagem, na sintaxe do espaço-lugar: supera-se uma concepção abstrata do espaço, que o compreende emblematicamente, como manifestação estética, escultória, de natureza única, expressiva, espiritual e distante.” (FERRARA, 1988; 14)

Em *O Urbanismo Como Modo de Vida*, Louis Wirth diz que o crescimento das cidades não é fruto de uma criação instantânea, que a cidade surge de uma tradição, de uma migração do homem do campo para a cidade:

“Em maior ou menor escala, portanto, a nossa vida social tem a marca de uma sociedade anterior, de *folk*, possuindo os modos característicos da fazenda, da herdade e da vila. A influência histórica é reforçada pela circunstância da população da cidade em si ser recrutada, em larga escala, do campo, onde persiste um modo de vida remanescente dessa forma anterior de existência.” (WIRTH, 1988; 92)

A análise de Louis Wirth se adéqua muito bem à grande maioria das cidades grandes européias que cresceram à partir da relação de enfraquecimento das condições do campo por uma nova perspectiva na cidade. Mas, o caso de São Petersburgo não encontra precedentes na história urbana moderna. Ela surge da vontade de um homem, querendo romper com toda e qualquer tradição rural

existente e, até mesmo, com qualquer tradição cidadina, visto que foi de sua vontade que Moscou perdesse o título de capital e o status de cidade mais importante.

Os tsares que sucederam Pedro I, continuaram a investir no crescimento e embelezamento da nova capital, especialmente durante o reinado de Catarina II, a Grande, que entre outras construções, encomendou ao escultor Falconet, uma estátua de Pedro montado num corcel, altivo, localizado no centro da capital. A construção da estátua reforçava o apoio da tsarina às idéias modernas, iluministas, do criador da cidade. Porém, o surgimento deste monumento no coração de Petersburgo, não representava o aparecimento de apenas mais uma obra de arte, o Cavaleiro de Bronze iria cravar no imaginário da cidade, uma nova visão sobre sua curta história, sobre a função do povo dentro daquele contexto e a certeza que não são as estátuas ou os monumentos que dão vida à cidade, mas as interpretações de seus moradores.

Em trezentos anos de história, São Petersburgo sofreu com aproximadamente trezentas enchentes! O degelo do Rio Nievá, associado com a fúria marítima do Báltico, produziram momentos de desespero para os seus moradores. A mais trágica dessas enchentes, ocorreu no dia 7 de novembro de 1824, quando as águas do Rio Nievá (ou “Lama”, em português) atingiram a incrível marca de quatro metros e dez centímetros! As ilhas do estuário desapareceram debaixo d'água. Os palácios do centro quase foram encobertos por completo, a Torre do Almirantado ficou isolada na paisagem. Porém, os que mais sofreram foram os moradores dos bairros pobres de Okhta, Peski, Viborsk e Kolomná, suas casas ficaram completamente submersas e muitos moradores de Petersburgo foram arrastados pela correnteza, junto com seus pertences. A enchente de 1824 ficou conhecida como a maior catástrofe natural ocorrida na história da cidade.

A cidade já havia sofrido com outras enchentes no perpassar de todo o século XVIII, mas sem dúvida, esta de 1824, passou a fazer parte do imaginário de São Petersburgo, renascendo em plena modernidade, o mito da Atlântida, a cidade imaginada por Platão que tinha atingido um alto grau de instrução coletiva, mas que fora devorada pelas águas do Oceano Atlântico. Os mitos sobre a destruição da

cidade e da retomada da natureza do seu pântano perdido, começam a aparecer na florescente literatura russa, pelas mãos talentosas de seu patriarca, Aleksandr Sergueievitch Púchkin.

“O tema da destruição da cidade não demorou a tornar-se dominante. Pressentimentos e profecias de ruína assumiram um poder extraordinário nas obras de Fiodor Dostoievski. Puchkin atribuíra às ameaçadoras águas do Báltico uma força terrível, ou uma ação purificadora, parecida com a do Mundo Oceano mitológico”. (VOLKOV, 1997; 12)

Se a grande cidade é o habitat do homem que se protege das forças aterrorizadoras da natureza, como ficará a relação de São Petersburgo com os constantes cataclismas que atingem a cidade de modo perene?

A literatura vai passar a questionar a segurança do homem petersburguês. No poema *O Cavaleiro de Bronze*, que segundo o crítico Solomon Volkov, autor do competente livro *São Petersburgo: Uma História Cultural*, é o maior poema de toda a literatura russa, não só pela competência dos versos de Púchkin, mas pela tradição que esse texto fundou. Na história do Cavaleiro de Bronze, o protagonista é o pobre Evgueni, que nem um sobrenome Púchkin o dá. No dia da grande enchente de 1824, Evgueni consegue se salvar da enxurrada se agarrando à imagem de Pedro, o Grande. Uma imagem de bronze, imensa, colocada sobre uma rocha monolítica. Uma imagem que representa a própria criação da cidade de São Petersburgo, porque a imagem do Cavaleiro, em bronze, artificial, esculpida, encontra-se acima de uma pedra bruta, mostrando a vitória do homem sobre as forças da natureza.

Na imagem, temos um cavaleiro imenso, Pedro, montado num corcel imponente e sob a pata do animal, uma serpente pisada. O crítico de arte Eleazar Meletínski assim definiu a imagem de Falconet:

“O dragão ou a serpente mítica reúnem em si os traços exteriores de muitos animais (terrestres, anfíbios, aquáticos e “celestes”, relacionados com a água (com o símbolo do caos e como elemento indispensável da irrigação cultural) e com o fogo, com a fertilidade, com o ritual de iniciação, com a renovação calendária, com os mitos escatológicos, com a guarda de tesouros. Trata-se de um representante típico da categoria dos monstros ctônicos e dos

dêmones com os quais combatem os heróis nos mitos, nos contos maravilhosos e no epos. Mas quantos monstros diferentes há.. lutando nas diferentes tradições com os heróis épicos.” (AMÉRICO, 2006; 32)

O poema de Púchkin inicia-se com um grande elogio à cidade de Petersburgo, mostrando o quão maravilhoso foi o empreendimento do tsar Pedro I, em levantar num local tão insólito, uma magnífica e virtuosa cidade:

“Será aqui erguida uma cidade
Para arremeter o sueco,
Ai do vizinho emproado.
Destinou-nos a natureza
Rasgar aqui uma janela
Para a Europa, os pés fincar
À beira-mar. Pelas ondas novas
E ao largo iremos festejar.” (PÚCHKIN, 1999; 35)

O espetáculo do nascimento que brota do seio da terra:

“...e ergueu-se
da lama e do brejo escuro
a urbe moça, em fausto e orgulho.”
(...)
“Amo-te, urbe e obra de Pedro
Amo teu rigor e esbelteza.” (idem; 37)

Então, Púchkin começa a cantar o crescimento da cidade-moça, a sinuosidade do seu corpo, as formas que ganham vida, o embelezamento de sua roupagem e até o ciúme que despertava na velha capital:

“Pelas vivas margens fervilhantes
Montoam-se esbeltos gigantes
De palácios e torres; barcos
Do mundo inteiro em chusma
Acomem aos cais opulentos;
Vestiu-se o Nevá de granito;
Pontes penderam sobre as águas;
Cobriram-se as suas ilhas
De jardins verdes, verde-escuros,
E, ante a capital-menina,
Já a velha Moscou se apaga,
Como frente à nova czarina
Se apaga a viúva purpurada.” (idem; 37)

Porém, a “*Palmira do Norte*”, o refúgio da nobreza russa, o esplendor concentrado eurasiático, via-se agredida, fustigada, encoberta pelas forças ruidosas das águas. O pântano finlandês ressurgiu com um aspecto monstruoso e a bela urbe tomava aspectos de fera indomável. A tempestade açoitava a cidade. Logo a cidade! O refúgio dos homens na defesa contra as forças naturais. E São Petersburgo, a cidade que prometia vida próspera, a promessa de riqueza e ostentação, encontrava-se debaixo de uma camada de quatro metros de água!

“Inchava-se o Nevá, rugia,
Cachoava como um caldeirão,
E, qual fera súbito enraivada,
Lançou-se à cidade.”
(...)
“Tralha de pálida miséria,
Pontes arrancadas pela intempérie,
caixões do cemitério aluído
Vogam pelas ruas!” (idem;49)

A evocação ao monumento do *Cavaleiro* não é fruto de um acaso ou de uma atitude esporádica e aleatória do escritor. Os monumentos, praças e construções, dizem muito das expectativas de uma cidade, num determinado momento. A imagem de Pedro, colocada por Catarina II, tinha o fito primeiro de defender, proteger, mostrar ao povo a presença constante do governante autocrata. Mas, os monumentos estão sempre vivos, senão de maneira biológica, ao menos no poder de evocar sentidos, vivências, valores e reinterpretações. (PESAVENTO, 2002; 16)

A cidade prometida mostrava-se uma ilusão para os moradores. E Evgueni encontra o culpado de todo esse pandemônio que varre a cidade, levando suas ilusões, bens materiais, a esposa amada, suas utopias. Olha para o seu algoz. Aquele que localizado de frente para a cidade, de costas para o mar, com o braço estendido, que ali fora eternizado para proteger a cidade com sua grandeza e argúcia, agora a imagem do Cavaleiro adquire novo significado para Evgueni. O homem montado no corcel não estava ali para proteger a cidade, mas aquele braço direito estirado estava, na realidade, condenando todos os moradores ao opróbrio de viver e morrer naquele pântano, naquela cidade flutuante que esperava o chamado poseidônico a qualquer momento. Estava lá, Pedro:

“E ele, como um embruxado,
Ao mármore agrilhado,
Descer não pode! Ao seu redor
Água, só água e mais nada!
E, voltando-lhe as costas, alto,
Nas alturas inabaláveis,
Sobre o Nevá irado se ergue
O ídolo de mão estendida,
No cavalo de bronze montado.” (PÚCHKIN, 1999; 55)

Evgueni perde tudo, inclusive a razão. Passa a vagar pelas ruas de Petersburgo, fugindo dos passos do Cavaleiro que o assusta e amedronta. Abandona o emprego na repartição e torna-se um mendigo das ruas do centro, fugindo até o momento de sua morte do herói monstruoso que fundou Petersburgo. Assim, Púchkin descreve o fim de Evgueni após o dilúvio:

“Mísero, nem bicho nem homem,
Nem isto nem aquilo, nem vivo
Nem assombração...” (idem;65)

A introdução do poema de Púchkin vai inaugurar um novo modelo de se enxergar a cidade. Misturando elementos da realidade com a literatura fantástica influenciada por E.T.A. Hoffman, a urbe vai se transformar num ser de vida própria, um monstro aterrorizante que sob forma de cataclismas ou de opressão social, vai levar à insanidade tantos personagens de escritores das décadas seguintes.

A importância de Púchkin para o entendimento da relação da cidade de São Petersburgo com seus inquietos escritores das décadas de posteriores, principalmente de 1840, é primordial. A literatura russa que, até então, vivia de uma imitação ofuscada dos modelos franceses, vai encontrar nos seus motivos internos, a razão e a inspiração pra sua retórica e poesia, e o Cavaleiro de Bronze, escrito em 1825, pode se dizer, inaugura esse olhar questionador sobre a realidade local. Esse primeiro e decisivo passo, será de fundamental importância para o movimento que se iniciava junto com Púchkin:

“No poema de Puchkin, o *Cavaleiro de Bronze* não representa somente Pedro, o Grande, nem a cidade por ele fundada, mas o Estado e toda a forma de autoridade; e ainda mais amplamente, o poder criador, seu desejo e sua força, indispensáveis à sociedade,

mas em permanente confronto com os sonhos e vontades dos cidadãos comuns, os insignificantes levguênis e Parachas. O que é mais importante – a sorte do indivíduo ou o triunfo da cidade e do Estado? Genialmente, Puchkin não aponta resposta. Na verdade, o texto de seu poema abre-se a diversas interpretações, cabendo ao leitor a resolução do dilema moral.” (VOLKOV, 1999; 29)

Também em prosa, Púchkin vai questionar a autoridade e a opressão do sistema burocrático que permitia aos membros das classes superiores uma superioridade, inclusive moral, sobre os baixos funcionários.

Ao contrário de Londres, por exemplo, São Petersburgo não era uma cidade industrial, onde o capitalismo “privilegiaria” o talento ascensivo do trabalho, a variação de classes e o surgimento de novas frentes trabalhistas. São Petersburgo era, acima de tudo, uma cidade burocrática: sede dos ministérios e secretariados; a capital da boa formação escolar, o centro cultural, das repartições militares e pavilhões de cavalaria. São Petersburgo não era o dorso que levantava a Rússia nas costas. O país continuava agrário, dependente de uma servidão que concentrava a grande maioria da população. A grande Rússia medieval era quem sustentava a moderna capital, com sotaque e aparência européia.

Os homens-livres de São Petersburgo tinham que se sujeitar a um outro tipo de relação de hierarquia: o título. A sociedade petersburguesa, ou seja, aqueles que não eram servos nem camponeses, dividia-se em nada menos que catorze classes de nobreza. E essa diferença de títulos regravava a participação dos moradores em sua sociabilidade. Deste modo, um cidadão que pertencesse à sétima classe (um médico, por exemplo, como o pai de Dostoiévski) não seria bem quisto num restaurante ou num jantar de funcionários do alto escalão ministerial.

No conto de Púchkin, *O Chefe da Estação*, o autor vai abordar a relação que um funcionário da décima-quarta titulação com os outros membros da sociedade. Como o título do conto já anuncia, o personagem principal era um chefe de estação, cuja tarefa principal era a de preparar a estadia e troca de cavalos entre uma estação e outra: receber os cocheiros, organizar a estadia do nobre viajante, enfim, um trabalho burocrático de recepção. No conto, Púchkin descreve esse sofrido

personagem do baixo escalão do seguinte modo: “Um verdadeiro mártir da décima-quarta classe, defendido pelo seu título unicamente contra agressões corporais, e assim mesmo nem sempre”. O caso de agressões contra sujeitos dessa classe social era relativamente comum: “No início do século XIX, a punição física era admitida como um método indispensável de infundir disciplina; na Rússia, açoitar e bater nas crianças ou nas pessoas de classe inferior era um comportamento aceito como natural.” (FRANK, 2008, 43a)

Quando Dostoiévski viajou de Moscou para Petersburgo pela primeira vez para ir estudar na Escola de Engenharia Militar, constando à época dos seus 17 anos, na estação próxima da capital europeia da Rússia, observou uma cena que ficou marcada em sua memória por toda vida, segundo relato próprio e que pode ser confirmada na cena do espancamento do cavalo pelo cocheiro em *Crime e Castigo*. Quando era um jovem cheio de esperanças se mudando para a bela cidade, observou a seguinte cena:

“Numa parada de posta à beira da estrada, os rapazes resolveram parar para descansar e fazer uma refeição ligeira numa pousada próxima. Pela janela, viram quando chegou, feito um furacão, um correio do governo, vestindo o imponente e rebuscado uniforme da época, encimado por um chapéu de três bicos, de plumas brancas, amarelas e verdes que balançavam ao vento. O correio, um homem extraordinariamente robusto e de rosto corado, correu até à estação (para beber vodca, segundo o cocheiro de Dostoiévski), voltou rapidamente e pulou rapidamente para dentro de uma nova tróica. Mal acabara de se instalar, levantou-se e começou a bater com os punhos na nuca de um cocheiro, um jovem camponês. Os cavalos arrancaram em desordenado galope, enquanto o cocheiro os chicoteava freneticamente, e quando a diligência desapareceu ao longe só se viam os punhos do mensageiro subindo e baixando mecanicamente, num ritmo incessante, enquanto o chicote subia e baixava na mesma cadência. No fim do relato, Dostoiévski imagina o rapaz chegando à sua aldeia e sendo objeto da zombaria dos outros por causa do pescoço machucado e indo bater na mulher para vingar-se da própria humilhação. 'Essa cena abominável', diz Dostoiévski, 'ficou guardada na minha lembrança para toda a vida'” (FRANK, 2008; 107)⁹

O trabalho de um chefe de estação consistia em organizar esse caos em que viajantes de diversos títulos de nobreza estabeleciam na posta. Ele tinha que dar

⁹ Podemos encontrar diversas referências a esta cena nas páginas do Diário de um Escritor.

prioridade para os homens “mais importantes” que chegavam. Na história de Púchkin, o chefe da estação tem a belíssima filha, Dúnia, raptada por um oficial hussardo e levada para Petersburgo, sem ao menos que o pai fosse consultado. O velho chefe da estação cai num lamúrio inconsolável pela ausência da filha. Mas, limita-se a sofrer. Nada pode fazer diante do homem que ocupa uma posição tão acima da sua. Púchkin tenta imaginar uma sociedade diferente:

“Realmente, o que seria de nós, se em vez da regra cômoda para todos: o *título respeita o título*, se introduzisse em uso uma outra, por exemplo: a *inteligência respeita a inteligência*? Que discussões não surgiriam! E por quem começariam os criados a servir a comida?” (PÚCHKIN, 1999; 185)

Púchkin vai reinterpretar e reescrever a história da Rússia. Sua contestação da realidade, amparada pelo refinamento e qualidade indiscutível da sua escrita, tão elogiada por críticos e escritores russos de diferentes vertentes e períodos, servirá de modelo e inspiração para a geração seguinte que encontrava na figura de Nicolau Gógol, o mais importante representante. O “mulato” reescreveu a sua história junto com a da cidade que tão bem conhecia. Num conto inacabado chamado *O Negro de Pedro, O Grande*, vai narrar a história do seu bisavô e conseqüentemente do nascimento de Petersburgo. Deixemos que o próprio Púchkin explique suas raízes africanas:

“ – Ele não é de origem comum – disse Gavrila Afanássievitch –, é filho de um sultão negro. Os turcos o aprisionaram e o levaram como escravo para Constantinopla, onde o nosso embaixador o comprou para presentear o czar. O irmão mais velho dele veio mais tarde à Rússia, oferecendo vultuoso resgate, e...” (idem; 50)

Púchkin fora criado na cômte petersburguesa e sua linhagem era nobre. Seu bisavô era favorecido do tsar Pedro, o Grande, que o arranhou bom casamento, estudo em Paris e cargo importante na administração pública. O poeta que fundou a literatura russa era um homem exótico naquela nobreza russa, um mestiço de eslavo com africano, com sangue fervoroso de poeta e espírito altaneiro. A mais bela mulher da Rússia, segundo diversos relatos da época, entregou-lhe o amor, Natália Goncharova, e por ela perdeu a vida num aviltado duelo. Toda a literatura de Púchkin tem um caráter de desbravamento. Ainda no conto que narra as suas

origens africanas, ele dá um importante relato do nascimento de Petersburgo, tornando íntima da literatura aquela cidade que ainda buscava sua identidade. Quando Ibraim, o bisavô de Púchkin retorna da festiva e iluminada Paris para a infante Petersburgo, observa uma cidade desprovida de acabamento, um canteiro de obras completo:

“Ibraim olhava curioso para a capital recém-nascida, que se erguia do pântano por um capricho da autocracia. Diques nus, canais recentemente cavados e pontes de madeira atestavam por toda parte a vitória recente da vontade humana sobre as forças adversas da natureza. As casas pareciam construídas às pressas. Em toda a cidade, nada havia de magnífico, com exceção do Rio Nievá, que ainda não fora enfeitado com moldura de granito, mas já estava coberto de navios de guerra e de comércio. A caleça do czar parou diante do assim chamado Palácio do Jardim da Czarina. No patamar da escada, Pedro foi recebido por uma mulher de uns trinta e cinco anos, muito bonita e vestida segundo a moda mais recente de Paris.”
(idem; 29-30)

Com naturalidade, Púchkin tornou familiar às letras o cotidiano da Rússia e da cidade onde vivia. A estrada estava aberta para o próximo talento. Um talento que vinha da ensolarada Ucrânia, tentar a sorte na capital imperial, na *Jóia do Báltico*. E como quem vem de um lugar quente para outro frio precisa se proteger, Gógol, em seu imenso Capote, colocou toda uma geração consigo, conduzindo nos seus bolsos literários a juventude de 1840.

Uma Década Notável

Com esse título, o historiador e crítico literário russo Pavel Annenkov definiu a geração de escritores que afloraram nas ruas de Petersburgo e Moscou entre 1838 e 1848. Uma geração que revelou, entre outros, Gógol, Dostoiévski, Turgueniev, Solugob, Herzen, Gontchárov, Odoiévski, Schedrin e Leskov. Um estouro de escritores profundamente influenciados pelas idéias salvadoras de liberdade, regadas de idealismo, vindas da Europa Ocidental, mais precisamente da Alemanha, e que movimentavam toda uma intelectualidade russa em acaloradas discussões que, para nossa felicidade, deixaram inúmeros registros, seja em forma de cartas ou de contos, romances e poemas. É dessa época que surgirá a famosa *intelligentsia* russa, assim como os círculos literários que empunhavam suas bandeiras ideológicas pró ou contra a cultura européia, nos famosos embates entre eslavófilos e ocidentalistas. Esse período, apesar de estarmos no regime do tsar Nicolau I, representou um momento de liberdade de discussão que, posteriormente, não encontraremos precedentes na história russa do século XIX.

Quando Pedro I, o Grande, quis modernizar a Rússia, tinha consciência que não seria apenas pela construção de prédios e avenidas no estilo ocidental. Tratava-se de diminuir o abismo de pensamento entre a Rússia, ainda medieval, e a Europa, moderna. Para tal, os governos russos que sucederam Pedro, estimularam a ida de jovens nobres para que pudessem estudar nas melhores universidades alemãs. Catarina II, a Grande, firmou convênios e abriu as portas para que os estudantes russos da nobreza fossem estudar na Alemanha o idealismo que estava em voga e trouxessem para a Rússia, a experiência iluminista de seus aprendizados, voltados

para o civismo que seria o sustentáculo do governo autocrata vigente. Essa política continuou até o governo de Nicolau I, sendo o caminho da França evitado no governo deste último devido à temeridade das novas idéias que circulavam em Paris onde, constantemente, centelhas de revolução chispavam.

Ao contrário do que desejava o governo dos tsares, esses homens que voltavam dos estudos na Europa, quando desembarcavam na Rússia, sentiam um imenso golpe da diferença das relações entre esses dois mundos. Os mesmos tsares que queriam modernizar o país, mostravam-se um espelho do atraso. A Rússia ainda se sustentava de trabalho servil, mais de 80% da população era constituída de mujiques escravos. O país não possuía indústrias relevantes e o suposto embelezamento da capital soava falso, como as fachadas dos seus prédios, que do lado de fora eram suntuosos, mas que dentro constituíam-se em imensas favelas de sobrado requintado. A Rússia era um homem bruto querendo falar eloqüentemente.

Sobre o cisma social nascido entre os russos da nobreza e as classes menos favorecidas, Isaiah Berlin escreve:

“Desse modo, criou uma pequena classe de novos homens, em parte russos, em parte estrangeiros: educados no exterior, embora russos de nascimento. Estes, no devido momento, formaram uma pequena oligarquia, burocrática e administrativa, colocada acima do povo, já não compartilhando de sua cultura ainda medieval, dele irremediavelmente isolada.” (BERLIN, 1988; 127)

É nesse cenário conflituoso, arrogante e supostamente majestoso de Petersburgo, que Gógol vai dar fluência à sua escrita irônica e satírica. A sua primeira obra que iremos analisar é Avenida Névski, escrita em 1835 e que ainda hoje constitui-se o melhor relato da cidade de Petersburgo naquele período. Gógol descreve, nos mais íntimos detalhes, o cotidiano da *perspektiva* principal da cidade, a mais larga e esbelta rua de toda a Rússia, desde o aspecto das lojas, a iluminação noturna, até os freqüentadores que transitam em diferentes horários.

Gógol, em suas cartas, revela que sonhou ávidamente com a carreira de sucesso em Petersburgo, fosse como ator de teatro ou escritor. Mas, a cidade

sempre lhe fechava as portas: “Persistentemente, a cidade recusava-se a acolhê-lo, mantendo-se estranha, convidativa, mas hostil, e ele passou a odiá-la. Quando começou a escrever, ela ocupou o centro de sua prosa, retratada de forma grotesca e malquista.” (VOLKOV, 1997;51)

Combinando o estilo fantástico de E.T.A. Hoffman com o novo estilo de literatura fisiológica parisiense, Gógol não deixará que nada na cidade escape aos seus olhares fulminantes. E, aí daquele que for flagrado por suas satíricas lentes:

“Uma pessoa vista na Avenida Néviski parece menos egoísta do que quando encontrada na Morskaia, Gorokhovaia, Liteinaia, Meschanskaia e outras ruas, onde a cobiça, a avareza e a necessidade se manifestam nos que caminham e nos que voam em carruagens e coches. A Avenida Néviski é a via de comunicação geral de Petersburgo. Aqui, um habitante dos bairros Petersburski ou de Vyborski, que durante vários anos não visitou seu amigo de Peski ou de Moskovskaia Zastava, pode estar seguro de que se encontrará com ele infalivelmente. Nenhuma lista de endereços ou guichê de informações fornecerá notícias tão precisas como o faz a Avenida Néviski. Onipotente Avenida Néviski! A única distração em Petersburgo, tão pobre em locais de lazer!” (GÓGOL, 1992; 9-11)

Para Marshall Berman, em *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, a avenida vai ganhar um título mais complexo, passando a se chamar Projeto Néviski, tendo em vista o destaque que o logradouro representava e o seu papel na formação de opinião da elite russa. A Néviski representava o único espaço de liberdade existente em toda a Rússia, onde diferentes classes de moradores ocupavam o mesmo logradouro, sendo os elitistas mais próximos do Palácio de Inverno, e os mais humildes para o lado da estação de trem que levava para Moscou. A avenida ainda possuía um movimentadíssimo centro de compras, algo como o shopping center atual, que era a galeria Gostini Dvor. Mas, sendo um local de lazer e sociabilidade, era comum que houvesse uma constante interação, embora como destacado na citação de Gógol acima, fosse apenas na Néviski que isso ocorresse. A Néviski foi o primeiro espaço globalizado da Rússia: “Uma série de litografias da década de 1830 recentemente reeditada mostra que mais da metade dos letreiros das lojas da Néviski eram bilíngües ou exclusivamente em inglês ou francês, pouquíssimos eram escritos apenas em russo.” (BERMAN, 2007; 228) Era comum entre os freqüentadores nobres que se falasse o francês distintamente e se discutisse o que

aconteciam na Europa.

Definitivamente, a Névski era o local de maior rotatividade de pessoas e idéias de toda a Rússia. Essa circulação de pessoas é ponto fundamental para que se possa traçar um panorama do que se pensa, se discute, se reverbera numa metrópole. Para o psicólogo James Hillman que estuda a relação do homem com a cidade e o surgimento dessa “alma” coletiva, o surgimento desses espaços de sociabilidade são instintivos e necessários:

“querer estar junto, imaginar, falar, fazer e trocar. Precisamos desses assim chamados mercados, lugares onde a quebra pode acontecer: o cafezinho, o pub, os cafés, as cervejarias, a lanchonete, os vestiários, o ringue de patinação, ou mesmo o banco de praça ao sol, onde é possível se fazer uma pausa nos deveres e obrigações do dia.” (HILLMAN, 1993:42)

Como ninguém, Gógol soube captar essa movimentação de pessoas pela Avenida Névski, seus diferentes interesses e a organização do horário dos transeuntes. Assim, antes do meio dia, a Avenida Névski “não constitui um fim para ninguém, serve apenas como meio.” (GÓGOL, 1992; 13) Ou seja, a rua é atravessada pelos coches e seus importantes funcionários e ministros partindo para suas repartições, ou nas calçadas lotadas de gente se dirigindo para o trabalho burocrático que era o próprio espírito da cidade nesse meado de século XIX. Mas, quando se aproxima do meio-dia, a rua começa a ganhar uma mutabilidade de pessoas que vale a pena ser ressaltada. Vejamos como Gógol divide os transeuntes da Névski:

“Às doze horas, os preceptores de todas as nacionalidades fazem investidas sobre a Avenida Névski, com seus pupilos em golinhas de cambraia. Os Johns ingleses e os Cocqs franceses caminham de braços dados com seus pupilos. (...) A essa hora a Avenida Névski é uma avenida pedagógica.” (idem: 13)

Às 14 horas, um outro grupo de personagens vai freqüentar a rua: os funcionários dos ministérios. Bebe-se café e chá. Lê-se jornal. São os pais dos pupilos que freqüentam a Avenida. Homens de decoro:

“os homens em longas sobrecasacas, com as mãos guardadas nos bolsos, as damas com chapeuzinhos e redingotes de cetim cor-de-

rosa, branco e azul-pálido. Aqui você encontrará costeletas únicas, introduzidas sob a gravata com extraordinária e assombrosa arte, costeletas aveludadas, acetinadas, pretas como a zibelina ou como o carvão, mas, infelizmente, exclusividade do Ministério do Exterior. A Providência negou as costeletas pretas aos funcionários de outros departamentos e eles devem, para o seu grande aborrecimento, usar as ruivas.” (idem; 15)

Um outro grupo de funcionários chega à Névski quando no relógio soam as 15 horas: Então, a Avenida se esvazia às 16 horas e todos se recolhem para os seus lares. Mas, engana-se que a Avenida descansará por muito tempo, ou quem sabe, dormirá até a nova jornada de trabalho no dia seguinte. Quando a penumbra alcança a cidade: “A Avenida Névski revive e começa a mover-se. (...) Você encontrará uma grande quantidade de jovens, na maioria solteiros, usando grossas sobrecasacas e capotes militares.” (idem; 21)

Gógol descreve a Névski como uma avenida que se move. Noutras oportunidades, neste e noutros contos, veremos que será recorrente a imagem de Petersburgo como um ser que tem vida, capaz de adquirir formas, inclusive. Essa movimentação constante de pessoas pensando diferente vai funcionar como uma corrente sanguínea nas veias e artérias desse “ser gigante” chamado metrópole. Na história de Gógol, dois desses transeuntes da Névski vão protagonizar o enredo desta história petersburguesa: o oficial Pirogov e o pintor Piscariov. Os dois fazem parte do grupo de jovens solteiros que vão à Névski em busca de divertimento noturno, quando são surpreendidos por duas beldades que os atravessam e seguem em sentidos opostos. Assim, duas histórias de conquistas se iniciam, onde pela profissão dos heróis, pode-se imaginar que o oficial Pirogov era um homem metódico e de sentimentos pouco sutis, enquanto Piscariov, um artista sensível na geométrica e previsível Petersburgo, é o legítimo protagonista da história. Assim Gógol o define: “Era pintor. Um fenômeno estranho, não é mesmo? Um pintor de Petersburgo! Um pintor na terra da neve, um pintor no país dos finlandeses, onde tudo é úmido, plano, reto, pálido, cinzento, nebuloso.” (idem; 25)

Gógol nos coloca diante da imagem da contradição entre a arte e a burocracia. Apesar de ser a cidade dos arquitetos europeus e das fachadas magníficas, São Petersburgo era acima de tudo, a cidade da burocracia russa, do

funcionalismo público e dos órgãos militares. Era a cidade das avenidas retas e das ruas e canais projetados. Para Gógol, essa atitude premeditada da cidade não poderia servir de inspiração para a arte, embora reconheçamos que a narrativa de Gógol seja irônica e satírica, e que sua verve encontra terreno fértil exatamente nessa atitude opositória da cidade.

As moças passaram por Pirogov e Piscariov rapidamente, no meio da multidão de Petersburgo, nem mesmo trocaram uma palavra, apenas o olhar serviu de mecanismo de aproximação entre os casais. É exatamente sobre os locais onde se é possível olhar que o psicólogo James Hillman vai fundamentar sua idéia de que tais lugares são fundamentais na estrutura de convivência citadina:

“As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos –, como lemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns com os outros, como olhamos a face uns dos outros, lemos uns aos outros – assim é que se dá o contato da alma. (...) Se a cidade não tem lugares para pausas, como é possível o encontro? Passear, comer, falar, fofocar. Esses lugares onde podemos fofocar são incrivelmente importantes na vida da cidade.” (HILLMAN, 1993; 41)

E seguindo a linguagem do olhar, os dois moços estiveram crentes que estariam a perseguir os respectivos amores de suas vidas. Piscariov segue a bela moça pelas ruas de Petersburgo, afastando-se da Névski até chegar a uma parte pobre da Rua Litêinaia, onde para sua estupefação descobre que aquela moça de olhar singelo trabalhava num prostíbulo. Piscariov deixa-se combalir por uma profunda tristeza, começa por refletir a vida da cidade através do exemplo daquela moça. A prostituição em Petersburgo era famosa, por ser a capital administrativa e o local onde o dinheiro circulava, muitas moças vindas do interior, abandonadas pela sorte e pela família, ou de países vizinhos como a Letônia e Polônia, por exemplo, formavam uma numerosa classe de trabalhadores da noite, tão presentes em diversas histórias da literatura russa desse período, o que constata a veracidade da existência dessa classe: “Isso tudo o convenceu de que havia penetrado naquele repugnante antro onde a depravação deplorável estabeleceu sua morada, engendrada pela pseudo-erudição e pelo terrível excesso populacional da capital.” (GÓGOL, 1992; 35)

Piscariov termina por enlouquecer, tamanha sua decepção. Enquanto isso, o tenente Pirogov, membro da classe dos oficiais militares, ou como Gógol ironicamente sugere, a “classe média” petersburguesa, segue noutra direção em busca da outra beldade seguindo “através dos escuros portões de Kazan, eles penetraram na Rua Meschanskaia, onde ficavam as tabacarias e vendas alemãs e das ninfas finlandesas.” (idem; 69-71) A moça por que se apaixona é esposa do flandeiro Schiller, que tinha seu estabelecimento na Rua Meschanskaia e que tinha como melhor amigo o sapateiro Hoffman, que vivia na Ofitserskaia. Pirogov tenta subornar Herr. Schiller para conseguir o amor de sua esposa. Pirogov marca um encontro com Frau Schiller, mas acaba encontrando os amigos alemães no lugar da bela dama e leva uma sova e é expulso do recinto.

Gógol deixa evidente na inclusão dos personagens sua admiração e a importância da obra de Schiller e Hoffman na formação de seu estilo, inserindo-os como personagens de sua obra inaugural. Porém, o que fica evidente ao final da história é que não são os personagens Piscariov e Pirogov, os verdadeiros protagonistas do conto, mas sim a cidade de Petersburgo. O tempo todo Gógol adverte o leitor para sua capacidade de enganar, maquiar, ludibriar o visitante ou do cidadão honesto. Nos contos de Gógol, a cidade parece aceitar apenas os malandros e alcovitados membros da alta burocracia. Sendo a Névski a principal artéria da cidade, Gógol lançará sobre ela sua mais tripudiosa ironia:

“Oh, não acredite nesta Avenida Névski! Sempre que caminho por ela protejo-me melhor com a minha capa e tento não olhar para nada com o que me deparo. É tudo um embuste, uma ilusão, nada é aquilo que parece ser! Você pensa que este senhor que passeia exibindo uma sobrecasaca de excelente corte, é muito rico? Qual nada, todo ele se constitui de sua sobrecasaquinha. Você imagina que estes dois gordos que pararam em frente à igreja em construção discutem sobre a sua arquitetura? De modo algum, eles falam da estranha maneira com que duas gralhas pousaram em frente à outra.” (idem; 89-91)

A imagem da cidade como um ser de vida própria, com fisionomia e vontade vai se tornar recorrente noutros trechos das obras de Gógol. Em sua narrativa, a cidade se move, atormenta os pobres e sua composição de vento frio, neve e luz

artificial compunham uma visão obscura. Petersburgo sugava a energia da Rússia, para parecer-se sempre bela e imponente, custava aos trabalhadores e servos das outras regiões, portentosas horas de trabalho diário para o sustento da Beldade do Norte. Solomon Volkov evoca a imagem de um imenso polvo para fazer a analogia de Petersburgo em relação ao resto da Rússia:

“O povo percebia a aparência ímpia e adventícia de Petersburgo, que lhe parecia um polvo gigantesco, sugando o sangue vital da Rússia. Gógol legitimou essa visão, expondo as confusas dúvidas do povo no famoso verso – *Rússia precisa de Moscou; Petersburgo precisa da Rússia.*” (VOLKOV, ;55)

No verso de Gógol encontramos os sinais dos ciúmes entre as duas capitais do país, que vai se transmutar nos debates fervorosos entre eslavófilos e ocidentalistas, que será analisado posteriormente, onde Moscou vai representar a tradição e o misticismo eslavo, enquanto Petersburgo será a vanguarda europeia no que ela tem de melhor e pior. Durante vários momentos da obra de Gógol veremos São Petersburgo se mover, assim como aconteceu com Púchkin nos versos do *Cavaleiro de Bronze*. Em Petersburgo, a estátua se mexia, o céu no verão ganhava contornos pitorescos devido à luminosidade das noites brancas, a névoa dava uma visão espectral das ruas, o rio se avolumava e invadia a cidade como um monstro furioso. Na obra de Dostoiévski, encontraremos em *O Duplo*, as principais influências dessa tradição mitológica da cidade, quando o sr. Goliádkin vai percorrer enlouquecido as ruas do centro até encontrar sua esquizofrenia espectral, fantasmagórica.

Desta forma, a cidade de São Petersburgo vai ganhando vida, em diferentes lugares, através da literatura de seus ilustres narradores. O centro da cidade, na Praça do Almirantado vai viver nas letras de Púchkin, a Névski nas mãos de Gógol, e os bairros pobres na obra de Dostoiévski. Um legítimo mapa literário da cidade na década de 1840 é construído pelas penas de seus escritores mais famosos. Marshall Berman vai mostrar como Gógol foi o pioneiro na inclusão do tema da “aura mágica espectral da cidade à noite”. (BERMAN, 2008; 233) Posteriormente, veremos que essa noite tão pitoresca será o protagonista das *Noites Brancas* de Dostoiévski. Vejamos como Gógol introduz essa imagem já no final do conto *Avenida Névski*:

“Tudo o mais aqui, além do lampião, transpira engano. Mente a qualquer hora esta Avenida Néviski, mas acima de tudo quando a noite cai sobre ela, na forma de uma massa compacta, destacando as paredes brancas e cor-de-palha das casas; então, a cidade inteira se transforma em estrondo e fulgor, miríades de carruagens projetam-se das pontes e os boleeiros berram e pulam sobre os cavalos, quando o próprio demônio acende os lampiões apenas para tudo revelar sob uma falsa aparência.” (GOGOL, 1992; 91)

O Sujeito Oprimido no Capote de Gógol

Com a chegada do século XIX, a cidade de São Petersburgo observou um crescimento populacional exagerado, dobrando sua população em cinqüenta anos, chegando a marca de meio milhão de habitantes em 1850, superando Moscou, inclusive. (BERMAN, 2008; 434) Esse crescimento acelerado não foi privilégio exclusivo da capital européia da Rússia, também as cidades industriais inglesas, Paris, Viena, Amsterdã... as grandes cidades representavam a esperança de uma vida nova, cheia de uma aparente mobilidade social, num universo novo, de alta velocidade e circulação de idéias e tecnologia.

Experimentando essa efervescência de pessoas e tecnologias, a cidade vai construir sua personalidade, sua essência e seu espírito em torno da objetividade, ou seja, um modelo de vida baseado na racionalidade instrumental, no espírito de cálculo e na dominação da burocracia. Também nesse espaço, as leis burguesas irão dominar e enquadrar as ações humanas, moldando comportamentos e costumes típicos da cultura citadina. Esse espírito objetivo, baseado na quantificação das relações sociais, amparadas por um sistema capitalista, selvagem, que nivelava os homens de acordo com sua capacidade de juntar dinheiro e de adquirir bens à partir desse acúmulo, vai se chocar com a subjetividade humana, sua tradição familiar, suas relações afetivas e suas escolhas espirituais.

No conto de Nicolau Gógol, *O Capote*, veremos como esse confronto entre as relações objetivas da cidade vai interferir na vida de um sujeito que desejava apenas

passar despercebido, oculto dos grandes eventos sociais, levando uma vida simples e modesta, que será repreendida severamente por uma pressão social que se impõe, entre outros modos, através dos costumes de se vestir, de se comunicar, de se aparentar. Como visto anteriormente, a cidade de São Petersburgo era a cidade da opulência na Rússia. Seu desejo em aparentar-se tal qual Paris ou Viena, construiu uma sociedade obcecada em portar-se de maneira suntuosa, embora apenas por fachada. Nessa cidade onde a força objetiva da aparência exercia um papel esmagador sobre as pessoas, os funcionários do baixo escalão eram as principais vítimas dessa tirania social.

Fora os servos, a sociedade russa era dividida em 14 classes, de acordo com o posto ocupado na burocracia. No conto de Púchkin analisado anteriormente, *O Chefe da Estação*, esse tipo de funcionário posicionava-se no último degrau na hierarquia do trabalho, e apenas estava livre do açoitamento, e olhe lá! No conto de Gógol que iremos analisar, o herói é o personagem Akaki Akakievitch Bachmakhtin, um conselheiro titular, que apesar do belo nome da profissão, ocupava uma das mais baixas escalas na hierarquia. Seu trabalho era copiar, e apenas copiar os documentos dos ministérios. Nada tinha que criar, requeria-se apenas uma boa letra. Seu soldo era tão humilde que apenas conseguia se manter, embora pagando os aluguéis mais baratos e sem poder usufruir das melhores vestimentas, tão caras em Petersburgo.

Gógol desde a primeira linha do conto vai esbanjar ironia, a começar pelo sobrenome do personagem, Bachmakhtin, derivado de *bachmak*, ou seja, chinelo. O nome e o patronímico juntos, Akaki Akakievitch, se lidos de maneira rápida, tem-se a impressão que ao invés de estarmos soletrando o nome de uma pessoa, estamos dando uma sonora gargalhada ou tremendo de medo, tantas letras “K” possuem o nome. Gógol ridiculariza o personagem ao contar a tentativa da mãe em escolher um nome através de um almanaque. Não achando nome que a satisfizesse, terminou por colocar o nome do pai, Akaki: “Batizou-se o menino, que se pôs a chorar, fazendo uma careta, como se pressentisse o dia em que viria a ser conselheiro titular.” (GÓGOL, 2004; 51-52)

Akaki era um sujeito tímido, andava muito mal vestido, seu capote era surrado, todo remendado e rasgado, o vento frio de Petersburgo o fustigava pelas brechas mal costuradas da sua indumentária. Esse seu aspecto deplorável, rendia as maiores gozações no departamento. Mesmo sendo um funcionário exemplar, pois não costumava faltar o serviço nem se deter em conversas improdutivas, Akaki era vítima das gozações mais cruéis de seus companheiros. Levava trabalho da repartição para copiar em casa, de maneira que o serviço era algo que encarava com o maior respeito e dedicação: “Os diretores, chefes de serviço e demais funcionários, podiam mudar o quanto quisessem; lá estava ele sempre no mesmo posto, na mesma atitude, ocupado com o mesmo trabalho de expedidor, e isso a tal ponto que se foi criando aos poucos a noção de que tinha vindo ao mundo já homem feito, de uniforme e o crânio pelado.” Seus colegas de repartição quando o lançavam bolinhas de papel na face e os mais abjetos xingamentos, limitava-se a responder: “Deixem-me! Não vêem que me estão magoando?” (idem; 52)

A assiduidade e o empenho de Akaki Akakievitch parecia não condizer com o clima de descontração da sua repartição. Aliás, pelo que Gógol deixa transparecer, não era o trabalho bem realizado que garantia uma promoção social, mas algo parecido com o processo de indicação e camaradagem. E para um sujeito tímido como Akaki, esse tipo de ascensão não seria possível:

“Fosse o seu zelo recompensado de maneira devida, e ele teria sem dúvida chegado, não sem surpresa sua, ao título de conselheiro de Estado; mas outra coisa não obtivera, para usar a expressão de seus jocosos colegas, senão uma medalha de latão na lapela e hemorróidas no fundo das calças.” (GÓGOL, 2004; 53)

Akaki queria passar pela vida sem ser reparado, viver com humildade e tranquilidade, desse modo, ao contrário da maioria dos petersburgueses de sua época, não lhe atinava a necessidade de bem vestir-se. Como já dito, sua indumentária era, no mínimo, lamentável. O clima setentrional de Petersburgo exigia que o cidadão se aquecesse completamente, não deixando o menor espaço para o avanço dos ventos cortantes. Então, prevendo o rigor daquele inverno, Akaki toma a decisão de, mais uma vez, remendar sua “capota”, como os outros funcionários chamavam-na. Vai ao alfaiate Petrovitch pedir uma urgência no remendo. O alfaiate

Petrovitch foi escolhido por ser mais barateiro, por ter seu atelier longe do centro da cidade, e por conhecer a situação financeira de Akaki Akakievitch, não haveria de cobrar “os olhos da cara”.

Mas para a decepção de Akaki, seu capote estava num estado tão deteriorado que nenhum remendo no mundo daria conta de costurá-lo. Petrovitch se nega a pôr mais um remendo: “Já está no fio, veja só! Vai se pôr em tiras mal eu lhe encoste a agulha!” (idem; 58) Akaki se vê sem saída e a única decisão é aceitar a encomenda de um novíssimo capote que custaria o preço total de oitenta rublos, depois de muita pechincha por parte do pobre conselheiro titular, pois o preço inicial de Petrovitch era de 150 rublos. Akaki tinha uma poupança que juntava há muitos anos e que somava a quantia de 40 rublos. Para arranjar os outros 40 rublos, teria que pedir um adiantamento, além de se privar de determinados “luxos” que usufruía para atingir sua meta:

“Desde então, não tomou mais chá à noite e não mais acendeu a vela, levando, quando se tornava necessário, a tarefa ao quarto da proprietária. Na rua, pôs-se a andar bem depressa e na ponta dos pés a fim de poupar as solas; só raramente recorria aos préstimos da lavadeira, para não gastar a roupa branca, que, chegando em casa, trocava por um velho roupão de algodãozinho, ao qual o tempo não havia em absoluto poupado. Para dizer a verdade, essas abstenções lhe foram um tanto penosas, mas aos poucos foi se acostumando e um belo dia acabou por se privar completamente da ceia. Como sonhasse todo o tempo com seu futuro capote, servia-lhe esse sonho de alimento suficiente, embora imaterial.” (idem; 60-61)

A idéia do capote novo punha Akaki a sonhar, enamorar-se. Poderia andar de cabeça alta na Névski, até mesmo visitar outros funcionários em suas casas, sair para tomar um chá. Um novo mundo de sociabilidade se abria perante seus olhos, através da chegada do seu novo capote. E suas expectativas foram atendidas de imediato. Tão logo chegou na repartição com o novo capote, foi saudado com entusiasmo pelos colegas que, prontamente, resolveram organizar um sarau em homenagem à chegada da nova indumentária do colega. “Na verdade, esse dia foi para Akaki Akakievitch a maior das festas.” (idem; 63)

À noite, enquanto se dirigia para a casa do chefe para o sarau, o caminho

percorrido por Akaki mostra um panorama de uma cidade meio fantasma, espectral, inebriante. Na caminhada do subúrbio pobre para o centro, podemos observar como a paisagem da cidade também muda, assim como os tipos de moradores:

“Sentimos muito não poder dizer exatamente onde morava o funcionário que o convidara: a memória nos começa a falhar; as ruas e edifícios de Petersburgo se confundem tanto na nossa cabeça que não mais conseguimos orientar-nos nesse vasto labirinto. Em todo caso, é certo que o dito funcionário habitava num dos melhores bairros da cidade, quer dizer, muito longe de Akaki Akakievitch. Este último teve que atravessar primeiro algumas ruas desertas e parcimoniosamente iluminadas; mas à medida que se aproximava do seu destino, o trânsito ia-se tornando mais intenso e as luzes mais brilhantes. Entre os transeuntes, cujo número aumentava a cada instante, começaram a aparecer damas elegantemente trajadas e cavalheiros de gola de castor. Os frágeis trenós de madeira trançada, com enfeites de pregos dourados, iam cedendo lugar a carruagens soberbas, altos trenós envernizados e cobertos por uma pele de urso, com cocheiros de boné de veludo sulferino; landôs de assentos ornamentados, que chegavam a fazer a neve ranger sob suas rodas. Akaki Akakievitch fitava todas essas coisas como se estivesse vendo pela primeira vez, pois há muitos anos que não saía à noite.” (GÓGOL, 2004, 63-64)

Akaki comparece ao sarau animado pela jogatina e champanhe na casa do chefe da repartição, até que seu horário habitual de dormir fosse ultrapassado há bastante tempo. Não o apetecia o jogo, as conversas, nem a bebida. Akaki resolve voltar para casa, sai à francesa e mergulha na alta noite de Petersburgo, num cenário terrificante. O caminho da ida ia se tornando cada vez mais movimentado e luminoso quando chegava perto do centro, com ruas largas e movimentadas e uma sensação de segurança toma conta da narrativa. Porém, a volta apresenta um cenário escuro, soturno, macabro:

“Logo estenderam-se diante dele as velas solitárias, tão tristonhas à luz do dia, e que à noite torna ainda mais lúgubre e desoladas. As lâmpadas foram-se espaçando cada vez mais e começaram a piscar – evidentemente por economia de óleo. Apareceram as primeiras casas de madeira. Não se via ninguém. Só a neve cintilava nas calçadas desertas, ao longo das quais os casebres adormecidos, de janelas fechadas, pareciam sinistras manchas negras. Por fim abriu-se um grande espaço vazio, menos parecido com uma praça que com um horrível deserto.” (idem; 65)

As luzes dos lampiões apagadas se tornaram o cenário perfeito para o ataque

dos ladrões que, sorrateira e obstinadamente, levaram o capote de Akaki na fração de um segundo. Akaki sentiu o mundo girar e ficou tão assustado que não teve nem forças para gritar. Foi pedir ajuda a um policial que estava dormindo no serviço e este mandou que fosse reclamar ao delegado quando o dia amanhecesse. E assim, meio vivo e meio morto, Akaki retornou para casa sem o novo capote recém estreado.

A partir deste momento, Gógol nos mergulha no universo da burocracia petersburguesa, onde Akaki vai buscar um padrinho importante nalguma repartição para que falasse com algum delegado ainda mais importante e que intensificasse as buscas pelo capote nas imediações. Mas, o “personagem importante” nada fez para ajudar o pobre Akaki, limitou-se a insultá-lo por tamanha audácia em ir encontrá-lo em seu suntuoso gabinete naqueles trajes maltrapilhos. Akaki, trêmulo, termina seu diálogo com o “personagem importante” do seguinte modo:

“ – Que Vossa Excelência me perdoe... Se ousei perturbá-lo... é que os secretários, pois não é... não se pode confiar neles...
– Como! Como! – exclamou o personagem importante. – Que ousa insinuar com isso? De onde lhe vieram essas idéias subversivas! Mas onde será que a mocidade de hoje em dia adquiriu esse espírito de insubordinação, essa falta de respeito para com os superiores e as autoridades competentes?!” (idem; 70)

O “personagem importante” nem reparara que Akaki já não era um jovem, mas um homem transtornado que já passara dos cinquenta anos! Akaki pediu desculpas por tê-lo importunado e voltou para casa. Até então, nunca havia faltado um dia de trabalho se não fosse por uma doença séria. Akaki caiu em depressão profunda, pegou um resfriado e morreu dois dias depois. Na repartição ninguém sentiu sua falta nem lamentou sua morte. Prontamente o substituíram por um homem de estatura mais elevada e letra mais deitada.

Gógol elege um culpado pelas infelicidades e perseguições contra Akaki Akakievitch. E o vilão-mor da história é a cidade de Petersburgo, um local tão opressor e negativo que ocupa posição central no enredo da narrativa. Para Gógol,

“Petersburgo é réu da destruição das personalidades, não passando

de um 'amontoado de casas sem alma, desabadas umas por cima das outras, ruas barulhentas, mercantilismo fervente, um feio monte de modismos, burocratas que se cumprimentam pomposamente, noites cheias de fúria, brilho artificial e vil palidez'.

Essa imagem demoníaca tornou-se mítica. A Petersburgo criada pela imaginação de Gógol não é uma cidade real, mas uma terra de mortos-vivos, um buraco negro que engole pessoas – o Grande Nada – ou 'o ápice do vazio', segundo ele próprio.” (VOLKOV, 1997;54)

Porém, engana-se quem acha que a história de Akaki termina com sua morte. Ele se transformou num assombroso fantasma que roubava capotes novíssimos nos arredores da Ponte Kalinkine. O fantasma de Akaki era visto rondando pelo centro ao cair da noite, como se estivesse à procura de algum personagem importante. E o dia da sua vingança não tardou a chegar:

“De súbito, o personagem importante sentiu que uma vigorosa mão o agarrava pela gola. Virou a cabeça e viu um homem de estatura baixa, vestido de um velho uniforme desbotado, no qual reconheceu com grande terror Akaki Akakievitch; o rosto, de uma alvura de neve, tinha uma expressão cadavérica. O terror do personagem importante ultrapassou todos os limites quando o morto entreabriu a boca num ricto e, sporando-lhe no rosto um bafo sepulcral, pronunciou estas palavras:

- Ah! Ah! Enfim te posso agarrar a gola! É o teu capote que me convém. Não te dignaste, não é mesmo, mandar procurar o meu e até me passaste uma descompostura! Pois bem, agora dá-me o teu!” (idem; 74)

É interessante perceber nessa última aparição de Akaki, já como um fantasma, que seu linguajar se torna mais confiante e articulado. Antes, enquanto era um funcionário subordinado e preso aos grilhões sociais que o assustavam e o reprimiam, ele se comunicava por meios de advérbios e preposições, sem construir a frase de maneira consistente. Vejamos esse diálogo com Petrovitch, e percebamos a dificuldade e o medo do conselheiro titular em libertar sua voz:

“Então, Petrovitch... meu capote... o pano... em todos os lugares ainda está resistente... A poeira dá-lhe um aspecto velho, mas está novo... É só neste lugar aqui, não acha... Olhe, aqui nas costas... E também neste ombro está um pouco gasto... Este também, só um pouquinho, está vendo?... Pois é só isso. Não há muito trabalho...” (idem; 57)

Quando se torna livre das amarras sociais, sua linguagem ganha força e

confiança, além de estrutura. O *Capote* de Gógol causou o impacto de uma bomba entre a *intelligentsia* russa. Essa obra, por sua força e alcance, vai inaugurar a famosa Escola Natural russa da década de 1840. Uma literatura questionadora, de olhar social, voltada para um realismo latente, capaz de desnudar as discrepâncias entre as classes. Não por coincidência, o fortalecimento dessa literatura realista surge com a chegada das idéias socialistas francesas e da literatura fisiológica parisiense. A literatura russa atinge a idade adulta na década de 1840, mostra sua força internamente e encontra na figura do crítico literário Vissarion Bielinski, o aporte ideológico e a visão de um legítimo comandante de tão valorosa tropa.

Bielínski e a Crítica Literária

O crítico Vissarion Bielinski foi o maior protagonista do cenário da literatura russa do seu tempo. Deixando marcas indeléveis para as gerações posteriores, ele foi o guia espiritual e a consciência da *intelligentsia* russa. Estudou em Moscou, mas mudou-se para Petersburgo, que àquela época, convergia a efervescência intelectual russa nos círculos e saraus onde se falava, aberta e apaixonadamente, sobre literatura e filosofia. Seu papel no julgamento das obras que eram lançadas, bem como seu amor e devoção à literatura russa, o colocaram como a voz mais importante da sua época. Sua opinião era respeitada pelos inimigos e seguida com fé pelos discípulos.

Bielinski não tinha medo de mudar de opinião e de se converter às novas tendências. Sua aceitação do socialismo teve papel fundamental no fortalecimento da Escola Natural russa da década de 1840. As denúncias impetradas pelos escritores da realidade opressora em que viviam os servos e os baixos funcionários encontravam em suas palavras um aconchego e uma certeza de que estavam trilhando o caminho correto da literatura de seu tempo. Bielinski era um perseguidor da Igreja. “Para ele, a religião era um abominável insulto à razão, os teólogos eram charlatães, e a Igreja um foco de conspiração. Acreditava que a verdade objetiva podia ser descoberta na natureza, na sociedade e no coração dos homens.” (BERLIN, 1988; 165) Aliás, essas divergências quanto ao papel da religião e da existência de Deus, foram as principais causas da sua relação turbulenta com Dostoiévski, como veremos adiante.

Bielinski, na virada da década de 1830 para 1840, era um entusiasta do idealismo alemão. Rejeitava o conceito de arte como instrumento social, que era defendido por Georg Sand e os literatos franceses. O idealismo era o único instrumento na Rússia capaz de fazer a geração raciocinar, tendo que conviver com a constante e implacável censura de Nicolau I, que se acentuou após o levante decabrista¹⁰ de 1825.

“A vida na terra, a existência material e, acima de tudo, a política eram detestáveis, mas felizmente irrelevantes. A única coisa que importava era a vida ideal criada pelo espírito, as grandes construções imaginativas graças às quais o homem transcendia o frustrante ambiente material, libertava-se de sua miséria e identificava-se com a natureza e com Deus.” (BERLIN, 1988; 171)

As obras de Schiller eram lidas, discutidas e bastante conhecidas por todos os círculos intelectuais de Petersburgo. Dostoiévski dá um importante relato da influência desse poeta para a sociedade da década de 1830-1840: “É verdade, Schiller tornou-se de fato corpo e alma da sociedade russa. [...] Fomos educados com suas obras, ele se tornou parte de nós e influenciou nosso desenvolvimento de muitas maneiras” (FRANK, 2008; 98) Um reflexo importante desse período de “fuga” das questões materiais, é o surgimento e encorpamento do personagem “sonhador”. Criado na estufa de Nicolau I, esse tipo humano vai desabrochar nas ruas de Petersburgo questionando as grandes questões metafísicas e estará presente em diversos personagens de Dostoiévski da década. Para este personagem,

“toda preocupação com as questões práticas e empíricas do homem e da sociedade passou a ser desprezada como indigna de verdadeira nobreza do espírito humano. Somente lutando para desvendar os segredos do Absoluto o homem podia manter-se fiel à elevada vocação que lhe fora revelada por sua própria consciência; e esses segredos podiam ser adivinhados nas grandes criações artísticas das eras de fé religiosa ou nas intuições metafísicas dos grandes filósofos.” (FRANK, 2008; 142)

Bielinski era um grande estudioso de sua época e um apaixonado pela verdade. Buscava-a em diferentes doutrinas e, por essa busca e fervor constantes, parecia um camaleão tendo que se adaptar às agruras do tempo e da perseguição

¹⁰ Revolta encabeçada por nobres em Dezembro de 1825 e que pretendia destituir o jovem Nicolau I do poder. Tem esse nome de “decabrista” porque em russo, dezembro é “dekabriá”.

tsarista:

“Ele mesmo afirmava que ninguém poderia entender um poeta ou um pensador se, por algum tempo, não se envolvesse totalmente pelo seu mundo, deixando-se dominar por sua visão e se identificando com suas emoções; se, em suma, não tentasse viver através das experiências, crenças e convicções do autor. Dessa forma, ele 'sofreu' de fato a influência de Shakespeare e Púchkin, Gógol e Georg Sand, Schiller e Hegel e, quando mudava de morada espiritual, modificava sua atitude e denunciava o que elogiara anteriormente, e elogiava o que antes denunciara. (...)”

Bielinski sustentou várias posições intelectuais em sua vida; passava de uma a outra, explorava exaustivamente cada uma delas até que, com um esforço tremendo, libertava-se dela e reiniciava a luta. Não chegou a nenhuma visão definitiva ou coerente, e as tentativas de certos biógrafos excessivamente sistemáticos em dividir seu pensamento em três ou mais 'períodos' diferentes, cada qual ordeiramente coeso e fechado em si mesmo, ignora uma quantidade demasiada de fatos. Bielinski está sempre 'recaindo' em antigas posições 'abandonadas'; sua coerência era moral, não intelectual.” (BERLIN, 1988; 170-171)

No final da década de 1830, Bielinski era nacionalista e idealista. Acreditava que a liberdade total estragava o espírito humano. Defendia o pressuposto que a educação era a grande esperança da Rússia, em oposição às revoluções e constituições que ocorriam na agitada França. Numa carta de 1837, ele escreve:

“Nossa autocracia concede-nos completa liberdade de pensamento e reflexão, mas cerceia a liberdade de altermos nossas vozes e interferirmos em seus assuntos. Permite-nos importar livros do estrangeiro e proíbe-nos traduzi-los ou publicá-los. E isso é certo e justo, pois o que você pode saber, o mujique não pode, um idéia que poderia ser boa para você, para o mujique poderia ser fatal, que naturalmente a interpretaria mal. [...] O vinho é bom para os adultos que sabem o que fazer com ele, mas fatal para as crianças, e a política é um vinho que, na Rússia, pode até se transformar em ópio [...] Portanto, os franceses que vão para o inferno. Sua influência só nos causou dano. Imitamos a literatura deles e matamos a nossa [...] A Alemanha – eis a Jerusalém da humanidade moderna.” (BERLIN, 1988;173)

Mas, Bielinski vai mudar de opinião em breve. Já em 1841, ele se apaixona pelas idéias socialistas francesas. Para ele, “o socialismo é a realização na terra dos verdadeiros ensinamentos de Cristo.” (FRANK, 2008; 166) E passou a atacar a literatura que não se apegava ao conteúdo social. Em 1842, Gógol lança *Almas Mortas* e *O Capote*, e Bielinski definirá estas obras, a segunda principalmente, como o modelo a ser seguido pelos novos escritores russos. Uma obra que denunciava a

desigualdade entre as classes, que demonstrava a opressão contra a individualidade, a sufocante atmosfera de uma propensa sociedade moderna. Na década de 1840, sua doutrina se edificará sob o lema “o real é o racional”. E essa bandeira vai indicar as novas perspectivas da literatura russa, emergente.

A estetização da obra de arte trouxe benefícios para o desenvolvimento da literatura no século XIX, quando os idealistas e românticos alemães desejaram isolar a arte de seus grilhões sociais, estava libertando o escritor, o artista de soldo da corte, da igreja ou dos mecenas. A idéia de trabalhar para e pela arte, poderia garantir uma liberdade ao escritor, experimentada com muito sucesso pela escola naturalista na França na década de 1820 e 1830 e na Rússia, na década de 1840. O estranhamento da realidade cotidiana, amparado pela liberdade estética da arte, produziu um cenário de estudo histórico e sociológico tão rico que ninguém melhor que os literatos românticos para produzir um mosaico do seu tempo tão diversificado e detalhado, misturando elementos ficcionais com a realidade crua das ruas.

“Foi principalmente desta época, das obras de Kant, Hegel, Schiller, Coleridge e outros, que herdamos nossas idéias contemporâneas do 'símbolo' e da 'experiência estética', da 'harmonia estética' e da natureza excepcional do objeto de arte. (...) A suposição de que havia um objeto imutável conhecido como 'arte', ou uma experiência passível de ser isolada, chamada 'beleza' ou 'estética', foi em grande parte produto da própria alienação da arte em relação à vida social.” (EAGLETON, 2003; 28)

Como visto anteriormente, na tentativa de europeizar a Rússia, o governo facilitava a ida de jovens da nobreza local para realizarem seus estudos nas universidades alemãs, onde entravam em contato com a filosofia romântica desses pensadores citados por Eagleton. A importância da *estética* em separar a arte do social, vai permitir que obras de pensadores medievais sejam analisadas sem relacioná-las, exclusivamente, com sua ideologia cristã, por exemplo. Porém, apesar da separação formal, não impede que a literatura seja usada como ponto de salvação das classes médias européias na tentativa de libertação de suas ideologias absolutistas.

O século XIX traz consigo a afirmação do homem enquanto ser que dá

significado ao mundo. Ou, como define Roland Barthes, o *homo significans*, produtor de sentidos. (ESTRUTURALISMO, 1994;13) O movimento romântico foi, como demonstram Michael Löwy e Robert Sayre em *Revolta e Melancolia*, uma resposta do homem contra as mudanças radicais do capitalismo em seu modo de viver. Reivindicando valores do passado que, fossem históricos ou idealizados, constituíam um sentimento de comunidade e sentido para suas vidas. A *reação* ao presente capitalista constitui a mais forte essência do Romantismo, para Löwy e Sayre. Esta resposta estava amparada na defesa do homem, de sua subjetividade que estava sendo apagada por uma realidade que nivelava os homens pela sua condição econômica e social.

“A crítica romântica da modernidade está ligada à experiência de uma perda. (...) O presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados.” A alma romântica encontra abrigo longe de sua terra natal, embora o corpo sofra a esperança de encontrar a terra natal, ou como define Walter Benjamin, o “caminho de regresso da alma ao lar da terra materna.” (LÖWY E SAYRE, 1995; 40)

Deste modo, esta visão romântica do passado era projetada para o futuro. Para Novalis, o mundo deveria ser romantizado para que uma elevação (*potenzierung*) da realidade banal e habitual fosse atingida. (LÖWY e SAYRE, 1995; 42) Um exemplo dessa projeção do passado numa sociedade futura, foi o surgimento de inúmeras sociedades comunistas ou religiosas nos Estados Unidos, que no século XIX representava a terra das oportunidades e da liberdade, como tão bem mostra Edmund Wilson em *Rumo a Estação Finlândia*.

O romantismo em troca da não-aceitação da realidade, do deslocamento, oferece a “a subjetividade o indivíduo, o desenvolvimento da riqueza do ego, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a sua liberdade de seu imaginário.” (idem; 45) A proposta de retomada da subjetividade e da afetividade vai criar um choque inevitável entre o universo interior contra seu oposto, o mundo padronizado e reificado do capitalismo.

Na tentativa de reencantar o mundo, o romantismo vai propôr um retorno às características religiosas ou comunistas de um passado perdido. Estes retornos a

um passado místico encarnaram-se nas doutrinas de duas forças de pensamento típicas do início do século XIX: o nacionalismo e o socialismo utópico. Na Rússia, essas forças ganharão outros nomes, eslavófilos e ocidentalistas, respectivamente. Num de seus *Discursos*, Friedrich Schlegel dá o tom da época, da carência de um discurso unificador:

“Falta à nossa época um centro como a mitologia o era para a poesia dos Antigos. A principal fraqueza da poesia moderna, em relação à antiga, pode ser resumida nestas palavras: não temos mitologia. No entanto, acrescentarei que estamos perto de adquirir uma mitologia; ou, mais exatamente, seria tempo de conjugar com seriedade nossos esforços para criar uma mitologia. Por que razão o que existiu não se renovaria? Com certeza, de outra maneira, mas por que não, sob uma forma mais bela e elevada?” (LÖWY, 1995; 56)

Esta retomada de uma tradição através de um aporte mitológico vai guiar os pensadores eslavófilos em suas convicções. Este grupo se caracterizava pela defesa do tsarismo, pela paixão aos usos e costumes antigos da Rússia, pela permanência do folclore russo, com suas canções e danças, pela manutenção do rigor ortodoxo amparado pela moral religiosa, em oposição aos costumes europeus e perniciosos do ocidente. Os eslavófilos desprezavam a organização social do ocidente e o ideal burguês, em nome de um trono opressor, buscando respostas para o presente num passado imaginário. A figura de Bielinski era, para os eslavófilos, a própria encarnação desses ideais refutados.

Bielinski foi, na década de 1840, a voz mais forte que classificava, julgava e decidia o que era, ou não, arte, em literatura. A literatura muda com o tempo, com a interpretação dos seus leitores. Até mesmo um autor clássico como Shakespeare pode deixar de ser considerado literatura para as sociedades futuras. Assim, na Inglaterra, por exemplo, do século XVIII, o “valor literário” era classificado pela sua relevância social, onde um drama ou uma cantata popular não eram considerados literatura, enquanto um ensaio de um importante fidalgo, sim. A literatura vai ganhar “nova” importância com a ascensão das classes médias que buscavam adquirir costumes mais refinados, hábitos mais corretos ou interpretações questionadoras da realidade. (EAGLETON, 2003; 17-26) Para Bielinski, a Rússia não haveria de se desenvolver intelectualmente enquanto não tivesse uma classe média forte,

participativa e pensante.

Bielinski estava convencido de que a Rússia tinha mais a aprender do que a ensinar ao Ocidente tecnologicamente progressista, que o movimento eslavófilo era uma farsa romântica e, em sua forma extremada, uma megalomania nacionalista cega, que as artes, ciências e formas de vida civilizada ocidentais ofereciam a primeira e única esperança de tirar a Rússia de seu estado de atraso.

Mesmo depois de sua morte prematura por tuberculose em 1849, Bielinski permaneceu como a voz das gerações ocidentalistas das décadas posteriores. Em 1861, quando lança *Pais e Filhos*, Ivan Turgueniev dedica o romance à sua memória. Aleksandr Herzen também admirava sua paixão pela verdade e o citou inúmeras vezes em suas cartas dirigidas a Rússia que chegavam como verdadeiras bombas em território tsarista, vindas do exílio na Inglaterra. Herzen e Turgueniev foram seus maiores discípulos na tentativa de adequar o pensamento russo ao que acontecia no restante da Europa.

Bielinski conseguiu reunir em seu entorno, a tropa de elite da literatura russa do século XIX. Em suas reuniões debatiam-se os rumos da literatura russa e o que se chegava da Europa, além das leituras dos romances dos jovens escritores que buscavam espaço. Entre esses jovens estavam Dostoiévski e Turgueniev, ambos com seus vinte e poucos anos e lançando suas primeiras obras. Além desses dois jovens, a Plêiade de Bielinski contava com as ilustres presenças de Pánaiev, Kávelin, Gontchárov, Saltykov-Chtchedrin, Ogariov, Grigorovitch, o jovem Herzen e o poeta Nekrassov.

A entrada de Dostoiévski no círculo deu-se através do bombástico sucesso de seu primeiro romance que, da noite para o dia, o fez ascender do anonimato para o sucesso literário esplendoroso na corte e nos mais importantes círculos literários de São Petersburgo.

Gente Pobre

“em algum lugar,
num subúrbio distante, uma casinha solitária
onde, no inverno, faz frio e, no verão, calor,
onde há aranhas e o pó recobre tudo,
onde caem em pedaços as cartas inflamadas
e os retratos vão imperceptivelmente mudando.” Anna Akhmátova¹¹

Em *O Capote*, na cena em que Akaki Akakievitch é assaltado, Gógol tenta descrever o tormento e a confusão mental do protagonista, sua decepção com os homens, sua frustração em ter concentrado tantas energias na compra da sua indumentária roubada. Mas o escritor ucraniano diz não ser tarefa dele incumbir-se de tão complicada narrativa, então Gógol parece chamar Dostoiévski para a cena literária. Quando Akaki volta pra casa após o roubo, Gógol convoca Dostoiévski: “Como teria passado ele o resto da noite? Deixemos o julgamento para as pessoas que mais ou menos se sabem colocar na situação dos outros.” (GÓGOL, 2004; 67)

A literatura russa convocava “um talento cruel”¹² como Dostoiévski, para emergir a gente humilde e oprimida dos subterrâneos e águas-furtadas em que viviam e que sua voz abafada, tímida, sufocada, pudesse ser ecoada para todo a Rússia. Para que todos soubessem que naquele subúrbio pobre e sujo de

¹¹ Trecho retirado das “Elegias do Norte”.

¹² “Um talento cruel”, título que imortalizou Dostoiévski na literatura russa e que foi criado por Nikolai Mikhailovski.

Petersburgo, haviam pessoas de coração puro, de sentimentos simples e bons, capazes de amar e ajudar, a despeito de toda coerção da sociedade. Numa frase encontrada no romance *Humilhados e Ofendidos*, Dostoiévski concentra toda a energia do seu pensamento em relação à humanidade quando afirma que “o mais obscuro dos homens é sempre um homem e leva o nome de irmão.” (NOGUEIRA, 1974; 03) O médico e político Hamilton Nogueira, foi um dos primeiros a analisar a obra de Dostoiévski no Brasil e, no livro dedicado à obra do escritor russo captou a importância social do resgate que o escritor faz dessa “falange de humildes, de fracassados, de vencidos, que nos oferece uma lição de amor e de respeito à vida.” (idem; 03)

Dostoiévski, desde seu primeiro romance, *Gente Pobre*, tornar-se-á companheiro de jornada de seus personagens. Homens que viviam em situações sempre extremas, tangenciando as raias do desespero, em verdadeiros dramas íntimos cheios de psicologismos e denúncias sociais. O crítico Stefan Zweig, enxerga Dostoiévski como um biólogo que não se contenta em visualizar a sociedade com os olhos distraídos, mas deseja penetrar no cerne da verdade e dos vícios e traumas humanos:

“O olhar não vê numa gota d'água senão uma unidade límpida e reluzente, lá onde o microscópio mostra um reboiço, um caos de miríades de infusórios. Descobrir essa mais alta verdade escondida profundamente sob a epiderme das cousas e que toca ao nó vital de toda a existência, era a paixão de Dostoiévski.” (ZWEIG, 1935; 81-82)

Como um biólogo tentando desvendar o caos do elemento Petersburgo, Dostoiévski vai mergulhar no cotidiano difícil dos personagens e, diferentemente de Gógol, que usou da sátira para apresentar

Akaki, Dostoiévski parece fazer uma reinterpretação desse personagem. Tanto que numa determinada passagem do romance, quando Várvara Dobrossúllova envia um romance novo chamado *O Capote* para Makár Dievutchkin, e esse o lê, escreve muito triste para sua companheira queixando-se que não se pode ter a liberdade de viver quieto em seu cantinho que alguém se empenha em narrar sua

vida nos mais íntimos detalhes. Makár se enxerga em Akaki e certifica-se que o personagem de Gógol é uma caricatura sua.

“Às vezes você se esconde, se esconde, oculta-se naquilo que não domina, tem medo por vezes de mostrar o nariz seja onde for, porque teme os mexericos, porque, de tudo o que há no mundo, de tudo lhe armam uma pasquinada, e eis que toda a sua vida civil e familiar anda pela literatura, tudo impresso, lido, ridicularizado, bisbilhotado! E com isso nem na rua você pode mais se mostrar; pois aqui isso tudo está tão bem demonstrado que, agora, pode-se reconhecer um dos nossos só pelo andar.” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 95)

Antes de adentrarmos na análise do romance, cabe fazer uma introdução ao mesmo. Gente Pobre ficou pronto em 1845 e foi o bilhete de entrada de Dostoiévski no mundo da grande literatura russa. Para a composição, Dostoiévski utilizou-se de uma forma literária que estava totalmente em desuso no século XIX: o romance epistolar. Aqui veremos dois moradores pobres do subúrbio de São Petersburgo que quase todos os dias trocam cartas narrando seu triste cotidiano. São eles: o conselheiro titular, o *tchinóvniki*¹³ Makár Dievutchkin e a orfã Várvara Dobrossiulova. Makár se diz parente distante de Várvara e a única pessoa no mundo a quem ela pode estar ligada. É um homem de quase cinqüenta anos, pobre, funcionário baixo, que recebe um soldo bastante humilde e que dá apenas para sobreviver, não sem alguma dificuldade. Porém, Makár alimenta uma paixão secreta pela ainda jovem Várvara, uma moça que sofreu todas as baixas que a vida poderia lhe oferecer, perdeu toda a família e viu-se sozinha no mundo, com uma saúde frágil naquele clima hostil de São Petersburgo. Então, Makár resolve tutoriar a moça, passando as maiores dificuldades para satisfazer seus desejos e sustentá-la, na medida do possível. Makár passa a viver na cozinha da senhoria, num tabique improvisado que constitui-se no aluguel mais barato entre os pensionistas. Tudo o faz com o maior carinho para ter Várvara perto de si. Ela mora no prédio vizinho, da janela de Makár, ele observa o quarto de Várvara. Escolhem comunicar-se através de cartas para evitarem os mexericos de um homem mais velho convescoteando com uma moça ainda bonita e jovem. Surge entre eles uma forte amizade, onde os mínimos detalhes de suas vidas, lembranças e sofrimentos serão apresentados no romance.

¹³ Os *tchinovniki*, eram funcionários do baixo escalão e que recebiam um paupérrimo soldo que, com muita dificuldade, dava para sobreviver. Quase toda a literatura da década de 1840 vai se concentrar nos *tchinovniki*.

Na narrativa dos dois personagens, outros coadjuvantes aparecem, todos com seus problemas financeiros, familiares e emocionais. Na pensão de Makár, vive um homem chamado Gorchkov, junto com a esposa e os filhos. O relato dessa família parece dar ainda mais substância ao título do romance:

“Seu sobrenome é Gorchkov; é um homem baixinho e bem grisalho; anda com uma roupa tão surrada e ensebada que dá pena de ver; muito pior que a minha! É de dar lástima, e tão enfermigo (encontram-nos às vezes no corredor); tremem-lhe os joelhos, tremem-lhe as mãos, a cabeça treme, se de alguma doença ou do quê, só Deus sabe. É acanhado, tem medo de todo mundo, anda como que se ocultando; às vezes também sou tímido, mas este é ainda pior. Sua família consiste em sua mulher e três filhos. O mais velho, um menino, é ver o pai, também é mirrado como ele. A mulher já foi bonita, e ainda se nota; coitada, anda nuns trajes tão deploráveis. Ouvi dizer que estão devendo para a senhoria; ela com eles não é lá muito carinhosa. Ouvi dizer também que o próprio Gorchkov teve umas contrariedades, pelas quais foi afastado do emprego... ele tem um processo judicial ou está sendo processado, alguma coisa do gênero, ou então está sob investigação, algo assim – a verdade mesmo não sei lhe dizer. Senhor, meu Deus, como são pobres! No quarto deles é sempre um silêncio, um sossego, como se não vivesse ninguém ali. Não se ouve nem as crianças. As crianças nunca foram vistas brincando e se divertindo, e isto já é um mau sinal. Aconteceu-me uma vez passar diante da porta deles à noite; nessa hora, a casa estava toda em silêncio, o que não é habitual; ouço soluços, depois sussurros, depois soluços de novo, como se alguém estivesse chorando, e tão baixinho, de modo tão lastimável, que me partiu o coração, e depois passei a noite toda sem conseguir parar de pensar nessas pobres criaturas, de modo que me foi difícil pegar no sono.” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 28)

Posteriormente, no desenrolar da trama, o processo judicial de Gorchkov foi terminado, com ganho de causa para o pobre chefe de família. O homem recebera a honra de volta e uma recompensa. Nessa noite, Gorchkov foi tomado de tal comoção que passou a noite toda a apertar mão dos moradores repetindo apenas “Graças a Deus”, e sorrindo nervosamente. Nesse dia, sua esposa encomendou à senhoria o almoço mais requintado e abundante. Passava pelo quarto de todos, mesmo sem ser convidado, tremendo de excitação, apertava a mão e dizia “graças a Deus”, saindo em seqüência. Já tarde da noite, resolveu dormir e naquele sono tranquilo, o primeiro em muitos anos, faleceu, deixando a família desamparada novamente.

Todo o enredo conta o triste cotidiano dos moradores da parte pobre de Petersburgo, desde o estudante Pokrovski, a morte lenta da mãe de Várvara Dobrossíulova ou do literato Rataziaiev, um sujeito que escrevia versos à moda antiga e que muito agradavam Makár Dievutchkin, um homem de perfil nobre, mas que vivia naquele mesmo antro que Makár e Gorchkov. Rataziaiev conquistou a admiração de Makár quando passou a freqüentar os saraus que o literato organizava em sua casa. Esta incursão no novo e belo mundo da literatura encantou profundamente Makár: “Rataziaiev, o mesmo funcionário em cujo quarto acontecem os serões literários, convidou-me hoje para um chá. Hoje haverá reunião; vamos ler literatura. Veja como estamos agora, minha filha – aí está!” (idem, 71)

A inclusão no mundo dos literatos, mesmo que do círculo mais pobre, onde se discutia e se escrevia de um modo duvidoso, deixou Makár em estado de graça. Como era copista, parecia ter o dom de guardar consigo o que aprendia escutando dos freqüentadores do círculo. Reproduziu conceitos que aprendia com Rataziaiev. Escreve ele para Várvara: “A literatura é um quadro, ou seja, em certo sentido um quadro e um espelho; é a expressão da paixão, uma crítica tão fina, um ensinamento edificante e um documento. Isso tudo eu fui pegando em companhia deles.” (idem, 74)

O pobre funcionário sonhou até em escrever versos, *Poesias de Makár Dievutchkin*, mas isso traria um desconcertante problema para Dievutchkin: como haveria de andar na Niévski usando aquelas botas furadas e roupas remendadas? As pessoas o reconheceriam: “Pois como havia de ser quando *um qualquer* dissesse que é Dievutchkin, o escritor de literatura e poeta, em pessoa, que está passando, e dissessem é Dievutchkin mesmo, em pessoa!” (idem; 78)

Ao perceber a empolgação de Makár pelo universo literário, Várvara o envia dois livros para que apreciasse: *O Chefe da Estação*, de Púchkin; e *O Capote*, de Gógol. Ambas histórias contam a dura realidade dos funcionários do baixo escalão. Makár gosta muito do livro de Púchkin, mas se sente ultrajado pela linguagem de Gógol. O que faria essas duas leituras serem tão diferentes aos olhos de Makár? O

próprio Dostoiévski confessou que esses dois contos serviram de inspiração para suas criações da década de 1840. E talvez encontremos respostas sobre a própria visão do escritor sobre os estilos diferentes dessas duas influências, bem como a apreciação. do personagem por um autor e o enxotamento de outro.

Para a tradutora e crítica literária Fátima Bianchi, a obra é um interessante diálogo entre Púchkin e Gógol. No posfácio do romance, ela articula o porquê da apreciação de Dievutchkin pela obra de Púchkin e a repulsa pela obra de Gógol, afirmando que no primeiro o personagem encontrou seus próprios sentimentos, ao passo que no segundo que narra as zombarias contra os conselheiros titulares de Petersburgo, ele tenha se visto na pele de Akaki, daí a revolta contra o seu criador. Fátima Bianchi assim comenta a repulsa em se enxergar no personagem gogoliano:

“Ambos são copistas, funcionários inexpressivos numa repartição pública de Petersburgo, que, ao encontrar uma razão para preencher o vazio de uma existência miserável, concentram nela toda a sua energia emocional: no caso de Akaki Akakievitch, o seu capote, e no de Dievuchkin, a jovem Várvara.” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 177)

Para o crítico e biógrafo Joseph Frank, Dostoiévski herdou de Púchkin a simpatia e a compaixão pelos desamparados. Deste modo, ele vai substituir o tom jocoso de Gógol, pelo tom filantrópico. Inclusive o objeto do despertar desses personagens são diferentes, conforme nos mostra a análise de Frank:

“A vida de Akaki transformara-se completamente com a compra de um novo capote que, por alguns dias, fizera-o passar de um zero à esquerda a algo parecido com um ser humano. Não é o capote, mas uma menina pobre, indefesa, que dá sentido à existência vazia de Dievuchkin; não uma coisa, mas uma pessoa, não um produto da habilidade de um alfaiate, mas um ser humano, que ele ama e cuida.” (FRANK, 2008; 201a)

Quando Nekrassov lê o manuscrito de *Gente Pobre*, aparece gritando na janela de Dostoiévski às quatro horas da madrugada: “É o novo Gógol, surgiu o novo Gógol!”, estava certo que a tradição literária russa estava ganhando novo ânimo com a chegada de tão importante elemento, mas cabe uma reflexão: saber se Dostoiévski foi um seguidor ou um opositor de Gógol, visto as diferenças explicitadas entre os protagonistas das duas novelas, além da diferença de estilo narrativo.

À época, caberia ao editor de literatura do jornal *Contemporâneo*¹⁴, definir o novo talento que surgia das ruas de Petersburgo, e Bielinski consagrou Dostoiévski como o precursor de Gógol, o que de fato é verdade. Dostoiévski deu vitalidade àquilo que Gógol continuara e que havia começado com Púchkin. É certo que Dostoiévski era admirador do escritor ucraniano, e relatou sua admiração para o irmão em mais de uma carta, como mostra o primeiro volume da biografia de Frank, embora tenha escolhido uma abordagem mais sentimental para trabalhar seu personagem. Bielinski apoiou Gógol com entusiasmo pela publicação de suas obras sociais satíricas, tendo a certeza que era possível escrever uma literatura crítica e de qualidade.

De fato, Dostoiévski realmente pareceu querer tornar mais íntimo Akaki, aquele personagem gogoliano que tanto o fascinara. Numa das cartas que escreve para Várvara, Makár conta como seus colegas de repartição o tratavam, e nesse relato encontramos semelhanças dos maus-tratos sofridos por ambos:

“e tanto fizeram que conseguiram transformar Makár Aleksiêvitch numa espécie de piada em todo nosso departamento. E, como se não bastasse a piada, quase fizeram de meu nome um palavrão – pegaram para falar até das minhas botas, da minha farda, dos meus cabelos, da minha aparência: nada era do gosto deles, tudo tinha de ser refeito!” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 67)

Makár e Várvara viviam numa situação financeira complicada o tempo todo, porém o auge do desespero foi quando Makár ficou devendo *muito* dinheiro para a senhoria que negou-lhe até o chá. Nesses dias, os dois protagonistas trocavam cartas desesperadas, enviando 20 copeques um ao outro, para escapar do terror da fome. No olho do furacão, Makár chegou a gastar a ninharia que Várvara deu-lhe com muito suor e embriagou-se por completo, tendo que ser carregado pela polícia de volta para casa, onde levou um sermão violentíssimo da senhoria que já estava há muito tempo sem receber nada. A situação de Makár estava desesperadora. Certo dia, no trabalho, na nuvem de problemas que enfrentava, acabou por pular uma linha inteira de um documento muito importante que haveria de copiar. A falta foi

¹⁴ Jornal de sentido ocidentalista, cuja seção de literatura era comandada por Bielinski e Nekrassov.

sentida e o pobre conselheiro titular foi chamado à sala do General.

A cena que se sucede é comovente. Dievuchkin esperava uma repreensão enfurecida do general, apequenou-se dentro de si, sentia-se como um ouriço, as pernas tremiam-lhe. Para completar, um botão da sua farda ensebada e remendada, rolou pela sala, tornando o ambiente ainda mais desfavorável para o herói do romance. O general ao observar um homem tão assustado, vestido de maneira deprimente, queixa-se: “Como é possível?... olha para o aspecto dele!... como ele está!... o que há com ele?...” Dievuchkin teve vontade de desaparecer, morrer. Então, o general dispensa todas as outras pessoas da sala e num gesto de benevolência inesperada, dá cem rublos para Makár Dievuchkin. O herói tentou beijar a mão do general, que afastou-a e ofereceu a mão: “pegou em minha mão indigna e a apertou, ainda assim pegou e apertou, como se fosse a de um seu igual, como se fosse a de alguém como ele próprio, um general.” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 147)

O gesto do general de apertar a mão de Dievuchkin é um dos mais significativos do romance, pois concentra nessa imagem muitas das idéias de Dostoiévski acerca do papel dos homens ricos na atenção em relação aos desafortunados. Dostoiévski consegue unir o pensamento saint-simoniano do respeito aos trabalhadores mais humildes, pois eles são os mais úteis para a sociedade, com a compaixão cristã da divisão do pão. Mais uma vez, Dievuchkin revela, em sua humildade, sua grandeza de espírito, ao colocar o dinheiro abaixo da consideração que teve em relação ao general:

“juro-lhe que os cem rublos não me são tão caros quanto o fato de Sua Excelência em pessoa ter se dignado a apertar minha mão indigna, a mim, um pulha, um bêbado! Com isso ele restituiu-me a mim próprio. Com este gesto, ressuscitou o meu espírito, tornou minha vida mais doce para sempre...” (DOSTOIÉVSKI, 2009; 146-147)

Essa capacidade de Dostoiévski em unir os problemas sociais com a espiritualidade da gente humilde dos bairros pobres e oprimidos de São Petersburgo foi que levou Bielinski a aclamá-lo como a maior promessa da literatura russa dos anos vindouros. Depois, a relação de ambos se estremecerá, mas à época de *Gente*

Pobre, Bielinski encantou-se pela maneira como Dostoiévski punha a fala na boca dos mais humildes, e blindou-o das críticas dos outros editores e críticos. Em carta de 01 de fevereiro de 1846, relata ao irmão Mikhail que boa parte da crítica da época não o compreendia, muito menos sua técnica inovadora:

“eles nem sequer desconfiam de que é Dievuchkin quem está falando, não eu, e que Dievuchkin não poderia falar de outra maneira” (...) “[Bielinski e os outros] encontram em mim uma nova e original tendência que consiste no seguinte: eu trabalho por Análise e não por Síntese, quer dizer, eu mergulho fundo e procuro descobrir o todo por meio do exame dos átomos, enquanto Gógol capta o todo diretamente e, por isso, não é tão profundo quanto eu. Quando você ler o livro, poderá verificar por você mesmo.” (FRANK, 2008; 230a)

Sobre o avanço de Dostoiévski na criação de uma nova técnica que ia além do “ensaio fisiológico” vigente na época, Bóris Schnaiderman, escreveu:

“O 'ensaio fisiológico' desenvolveu-se na década de 1840, como um gênero característico da 'escola natural' russa. Caracterizou-se pela descrição 'daguerreotípica', como se dizia na época, da vida da população pobre das cidades. Ao mesmo tempo, esta descrição, apesar de todos os reclamos de objetividade, tinha evidente caráter de protesto.

Embora a designação de início tivesse uma conotação pejorativa, dada pelos inimigos dessa tendência, seus seguidores acabaram assumindo o apelido e desenvolvendo o gênero. V. G. Bielinski foi um grande defensor dessa tendência.

Frequentemente, Gógol era apontado como o seu grande iniciador, sobretudo com *Niévski Prospekt*, mas a crítica mostrou à sociedade que a 'realidade gogoliana' está impregnada totalmente de fantástico e deformação. Em vários trabalhos que escreveu na década de 1920, V. Vinogradov apresenta, porém, a própria 'escola natural' como um fenômeno complexo e rico e insiste em suas raízes gogolianas.

A desilusão de Bielinski com as obras dostoiévskianas posteriores a *Gente Pobre* parece ter muito a ver com o afastamento delas do 'ensaio fisiológico' puro e simples.

É evidente, também, que este gênero russo tinha muito a ver com uma tendência então em curso na literatura francesa.” (SCHNAIDERMAN, 1982; 62)

Publicado *Gente Pobre*, Dostoiévski vai mergulhar num mundo de fama nunca sonhado antes. Sua vaidade, misturada com uma timidez doentia, acrescida do

início das fortes crises de epilepsia, vão atingir ápices de arroubos, que incluíam comportamentos arrebatados, desmaios em bailes, opiniões violentas e brigas com os membros da Plêiade de Bielinski. À época, Dostoiévski rompeu laços de amizade com Nekrassov, Pánaiev e Turgueniev, que o humilhara perante todos ao contar a anedota de um escritor da província que se achava o maior dos gênios para depois mostrar o lado ridículo desse personagem. Dostoiévski enxergou-se na pintura de Turgueniev e abandonou o círculo, nunca mais regressando. Após esse fato, a sua imagem de escritor vaidoso entrou para o campo da literatura na obra “*O Cavaleiro da Triste Figura*”, escrito por Turgueniev e Nekrassov, um deboche da timidez do autor, culminando na cena em que Dostoiévski desmaiou perante uma dama belíssima da alta sociedade que lhe fora apresentada num baile. Dostoiévski vingou-se de todos eles fazendo caricaturas desses literatos especialmente nos personagens de *Os Demônios*. Esse ambiente de vaidade extrema entre os escritores demonstra também uma faceta da cidade de Petersburgo, pois lá estava a vanguarda do pensamento e o status literário parecia seguir a hierarquia de classes que vingava na sociedade sub-literária.

O certo é que o rompimento com a Plêiade de Bielinski, trouxe vários prejuízos para Dostoiévski. Seu segundo romance, *O Duplo*, foi duramente criticado pelo Contemporâneo na figura de Nekrassov e Bielinski. A escapada de Dostoiévski em direção ao “romance fantástico” foi alvo das mais duras críticas de Bielinski que queria firmar uma tendência social apoiada no naturalismo francês e nas denúncias contra o atrasado sistema político russo.

O Duplo

“Na Gorokhovaia, perto da Známienia e da Smólny, enormes monstruosidades de cinco andares estão crescendo.” Anna Akhmátova¹⁵

Até sua prisão em 1849, Dostoiévski não teve sossego em relação às críticas que recebia dos editores e literatos, especialmente do *Contemporâneo*. E, para manter um padrão de vida igual ao que conseguiu com o lançamento de *Gente Pobre*, afinal viver em Petersburgo e se apresentar decentemente não era fácil nem barato, Dostoiévski passou a escrever apressadamente, empenhando a maior parte do dinheiro de modo adiantado, para gastar com roupas, idas ao teatro e com a boa apresentação nos círculos literários. Em toda sua carreira literária, ao que parece, apenas *Gente Pobre* foi escrito com tranquilidade e com direito a várias revisões. Depois disso, escrever era pagar dívidas, sustentar a família e uma maneira de sobreviver. Um dos motivos definitivos para o rompimento de Dostoiévski com a Plêiade, foi o fato do escritor ter publicado *O Duplo* nos *Anais da Pátria* e não no *Contemporâneo*. Mas, à época, Dostoiévski já tinha se endividado com o editor dos *Anais*, Kraiévski, e não tinha outra opção senão publicar na revista que era mais ligada ao regime tsarista.

As intrigas de Dostoiévski com a nata da crítica literária explicam, em parte, o

¹⁵ Trecho retirado das “Elegias do Norte”.

mau recebimento de *O Duplo* por Bielinski e seus companheiros. O romance é, de fato, um tanto misturado de elementos que influenciaram a formação literária de Dostoiévski. Temos a forte presença da sátira gogoliana nas cenas de humilhação do sr. Goliádkin; também está presente o elemento fantástico típico de sua tradição hoffmaniana; além da consolidação de sua principal característica como escritor, o psicologismo. O elemento fantástico foi o principal motivo dos ataques da Plêiade de Bielinski. Tendo rompido com a tradição romântica e idealista alemã, em nome de um visão realista da sociedade típica da literatura francesa da década de 1830, a crítica petersburguesa atacou severamente *O Duplo*, onde o elemento fantástico obteve o auge na obra de Dostoiévski.

“Em 1849, P. V. Ánnenkov, repetindo conceitos de Bielinski, acusou Dostoiévski de ser o líder de uma nova escola literária (que incluía seu irmão Mikhail Dostoiévski e Bútkov), especializada em descrever 'a loucura pela loucura'. Ánnenkov criticou severamente esse gosto mórbido (na sua opinião) pela tragicomédia grotesca e sensacionalista, no qual não via nenhum objetivo sério ou altamente artístico.” (FRANK, 2008; 395)

Esse romance narra a história do sr. Goliadkin, outro *tchinóvniki*, um conselheiro titular, igual a Makár Dievuchkin e Akaki Akakievitch. O que difere o senhor Goliádkin dos outros conselheiros é que, ao contrário dos outros dois, ele não está sofrendo com privações financeiras. Sem explicar ao certo a origem do dinheiro, Goliádkin acorda e se põe a contar a magnífica quantia de setecentos e cinquenta rublos. “Uma importância dessas pode levar longe uma pessoa.” Assim, refletia o senhor Goliádkin. De posse desta quantia respeitável, o sr. Goliádkin sentia vontade de cometer extravagâncias. Alugou um coche muito bonito, pôs uma libré alugada no seu criado Petrushka, e decidiu pavonear pelas ruas de Petersburgo. E para qual rua iria o herói senão para a Niévski Prospekt?! Nesta famosa avenida, há (ainda hoje funciona) uma galeria grande e respeitável chamada Gostini Dvor, uma espécie de shopping center de Petersburgo. Goliádkin entra e sai de diversas lojas, chega a querer comprar mobílias inteiras para seis salas. Saia das lojas prometendo voltar com o *signal* em breve. Ao final de tão agitado passeio, Goliádkin comprou um par de luvas e um frasco de perfume de rublo e meio.

A excitação do sr. Goliádkin era a de quem estava prestes a ter um crise

nervosa ou um surto. Assim que sai de casa, resolve dirigir-se ao seu médico, o doutor de origem alemã, o sr. Krestian Ivánovitch Rutenspitz. Goliádkin aparece sem marcar a consulta, de sopetão, não sabe ao certo de que se queixar. Tenta explicar ao doutor, mas enrola-se o tempo todo, limitando-se a dizer “não sei falar bonito”, ou então “não aprendi tais esmeros: nunca tive tempo”. O médico, fazendo as vezes de analista, escuta-o e sugere que Goliádkin tente viver mais socialmente, aconselha-o a “não afastar-se da vida alegre; visitar espectáculo e clube, e não ser inimigo da garrafa.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 14-15) O doutor percebeu a confusão mental de Goliádkin e não teve nem tempo de respondê-lo, o herói fez um rapapé e partiu pelas escadas em direção a aventureira vida cotidiana de Petersburgo.

De posse do dinheiro, de uma indumentária decente e da paixão pela filha do chefe da repartição, o senhor Olsúfi Ivánovitch, Goliádkin ambiciona pertencer a um círculo social acima do qual está posicionado. Neste dia, resolve andar na rua sob a sensação de que não era ele próprio, queria experimentar uma outra existência, mais garbosa, elitizada, viver um conto de fadas. Aliás, seu dia incia-se numa penumbra, onde não se distingue o que é sonho ou realidade. Goliádkin acordou “como uma pessoa que não tem a certeza absoluta de estar ou não estar acordada nem de saber se o que se passa à sua volta é a realidade ou a seqüela dos desencontrados sonhos de sua noite”. Para completar o cenário de sua confusão, o homem tem como primeira visão, uma manhã típica de novembro em São Petersburgo: “Por último, espreitou-o da janela embaciada o dia outonal, cinzento, turvo e sujo, com uma careta tão zangada, tão azeda, que ao senhor Goliádkin se varreram as dúvidas de que não estava num reino de conto de fadas, mas na cidade de Petersburgo, a capital, na Rua Chestilávotchnaia, no terceiro andar de um prédio bastante grande, no seu próprio apartamento.” (idem; 07)

Aqui temos uma retomada da tão cara imagem de Petersburgo como uma criatura poderosa, com sua luminosidade encoberta, tão presente na obra de Gógol e Púchkin. A tenebrosa luz parecia afirmar a Goliádkin que São Petersburgo não era o lugar ideal para o sonho, muito menos para os contos de fadas. Mas, mesmo contra as forças da natureza, Goliádkin resolvera sonhar naquele dia. Com o seu coche pela Avenida Niévski, estava crente que poderia viver uma realidade mais

decente e conquistar o amor da filha de Olsúfi Ivánovitch, a jovem beldade Klara Ulsúfiévna, que naquela data completaria ano e seria apresentada à sociedade num jantar-baile que seria disputado pelas mais brilhantes personalidades da capital imperial. Goliádkin estava resoluto que aquela oportunidade seria perfeita para demonstrar sua consideração para com a moça, bem como receber os cumprimentos do seu protetor, o importante Olsúfi Ivánovitch.

Quando passeava no coche alugado pela Niévski, Goliádkin adquiriu uma atitude completamente nova para si. A cena que se segue é longa, mas muito importante para as análises subseqüentes:

“Apesar do tempo estar húmido e sombrio, baixou ambas as janelas do coche e pôs-se a observar com atenção os transeuntes, à direita e à esquerda, assumindo de imediato um ar solene e de decoro se alguém punha os olhos nele. No troço entre a Rua Litéinaia e a Avenida Niévski, uma sensação muito desagradável e que o fez estremecer e franzir a cara como um pobre diabo a quem tivessem pisado um calo, levou-o a enfiar-se à pressa, e até com medo, para o mais escuro cantinho da sua carruagem. É que vira na rua dois colegas seus, jovens funcionários do mesmo departamento em que servia. Os funcionários, como pareceu ao senhor Goliádkin, tinham ficado extremamente perplexos por verem o seu colega assim: um deles até apontaram o dedo para o senhor Goliádkin. Também lhe pareceu que um outro o tinha chamado em voz alta pelo nome, o que, em plena rua, era de facto muito inconveniente. O nosso herói escondeu-se e não respondeu. 'Que garotice! – pôs-se a raciocinar de si para si. – O que há nisto que seja digno de admiração? Um homem vai para a carruagem, e então? Um homem precisou de ir de carruagem, por isso tomou uma carruagem. Parasitas! Conheço-os: são uns garotos a precisar de uns açoites! Para eles já chega jogar à cara ou coroa no dia do pagamento e vadiar por certos sítios, não querem mais nada da vida. Eu bem lhes cantaria, só que...' O senhor Goliádkin não acabou a frase, ficou petrificado. Uma ágil parelha de cavaleiros de Kazan, muito familiar ao senhor Goliádkin, atrelada a um carro ligeiro todo catita, ultrapassara velozmente a sua carruagem do lado direito. O senhor do carro ligeiro, vendo por sua vez e por acaso a cara do senhor Goliádkin que, com muita imprudência, se assomava à janelinha do coche, também ficou espantadíssimo com o encontro inesperado e, inclinando-se o mais possível, espreitou com muito interesse e curiosidade para o cantinho do coche onde o nosso herói apressadamente se escondera. O senhor do carro ligeiro era Andrei Filíppovitch, chefe da repartição na instituição onde prestava serviço o senhor Goliádkin, subchefe de seção na mesma repartição. O senhor Goliádkin, vendo que Andrei Filíppovitch o reconhecera, o olhara com os olhos arregalados e que era impossível esconder-se dele, corou até as orelhas. 'Faço-lhe uma vênia ou não? Tiro-lhe o chapéu ou não? –

hesitava nosso herói numa aflição indescritível. – Ou faço de conta que não sou eu, que é outro qualquer muito parecido comigo, e deixo-me ficar quieto como se não fosse nada comigo? É isso! Não sou eu, não sou, e acabou-se! – dizia de si para consigo o senhor Goliádkin, tirando o chapéu a Andrei Filíppovitch e não desviando os olhos da cara dele. – Eu... nada, nada – sussurrava aflito – não estou cá, Andrei Filíppovitch, não sou eu e pronto, acabou-se.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 10-11)

O encontro com o chefe na Avenida Niévski desperta em Goliádkin a possibilidade de liberdade através da tomada de uma postura blasé, ou seja, uma indiferença com relação ao outro. Decerto, Goliádkin se atrapalha todo na sua tentativa de se apropriar de uma postura da qual nunca experimentou. Mas, quando se viu encarnando um personagem de uma camada social mais elevada, achou que utilizar uma atitude blasé seria o mais plausível para o encontro com o chefe. No texto “A Metrópole e a Vida Mental”, Georg Simmel vai defender que a atitude blasé do indivíduo na cidade grande o confere uma liberdade necessária pela quantidade constante de estímulos sonoros, visuais e etc, que recebemos ao caminhar pelo centro de uma grande metrópole. Sobre a atitude blasé, Simmel escreve:

“Sua autopreservação em face da cidade grande exige dele um comportamento de natureza social não menos negativo. Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva. [...] Essa reserva (...) confere ao indivíduo uma qualidade e quantidade de liberdade pessoal que não tem qualquer analogia sob outras condições.” (SIMMEL, 1987;17)

O “sujeito reservado” é a imagem mais forte do homem metropolitano, respeitador de um contrato social pré-afirmado, onde uma complexa rede de relações sociais se entrepõem, onde as leis, a moral e as imensas aglomerações produtoras de uma subjetividade coletiva terminam por interferir no cotidiano do indivíduo. No texto sobre *O Narrador*, Walter Benjamin capta com precisão a mutação tecnológica constante da cidade e a imagem do indivíduo isolado perante as forças assomadas da sociedade, que unidas constituem uma imagem apocalíptica da desilusão humana: “Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado a cavalos, ficou sob céu aberto numa paisagem onde nada permanecera inalterado a não ser as nuvens e, debaixo delas, num campo magnético de correntes e explosões destruidoras, o minúsculo, frágil corpo humano.” (BENJAMIN, 1980; 58)

Na grande cidade, a liberdade que se ganha com a atitude blasé é uma compensação à perda da subjetividade. A grande cidade é uma arena onde duelam a Autonomia Individual com as Forças Sociais Esmagadoras. Como vimos anteriormente, pela visão de Michel Löwy, o homem romântico tentou restaurar a sua subjetividade pela retomada dos valores perdidos do passado. Porém, a grande maioria da população urbana sofre com o enfraquecimento de suas relações primárias. A cidade é o cenário da perda da subjetividade do homem:

“Do mesmo modo que as máquinas sociais que podem ser classificadas na rubrica geral de Equipamentos Coletivos, as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.” (GUATTARI, 1993;14)

O senhor Goliádkin é um exemplo de como essa força social opressora atua. Quando Andrei Filíppovitch equipara a carruagem com a sua, Goliádkin tenta se esconder, fica totalmente confuso e sua única saída foi fazer de conta que era outra pessoa, porque não poderia ser si próprio: um conselheiro titular num coche alugado na Niévski. Tanto que ao perceber o papel ridículo que desempenhara, Goliádkin “pôs-se mais rubro que o fogo, carregou o sobrolho e lançou um olhar terrível e desafiador para o canto do coche defronte dele – um olhar destinado a reduzir a cinzas todos os seus inimigos.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 11)

Após o constrangedor encontro com seu chefe na Avenida Niévski, a história do sr. Goliádkin continua com a sua tentativa de participar da festa de Klara Olsúfiévna. Goliádkin alimentava uma paixão reprimida pela filha do maioral da repartição, um conselheiro de Estado, que ocupa a segunda casta na hierarquia do funcionalismo público de Petersburgo. Portanto, um homem de muito *valor*. Sabendo que seria oferecido um baile de apresentação à sociedade da jovem beldade, talvez Goliádkin devesse ter escolhido precisamente este dia para se apresentar como um outro homem, mais ambicioso.

Nesta cena, veremos a utilização, pela primeira vez do gênero sério-cômico por parte de Dostoiévski, a sátira menipéia. Esse gênero é assim definido por Boris

Schnaiderman:

“gênero misto por excelência, característico pela mistura de sério e de cômico e pela abolição das demais fronteiras que definiam os gêneros. Assim, na menipéia havia prosa e poesia, tom elevado e paródia, tristeza e riso, etc. Se o *Satiricon* de Petrônio e o *Asno de Ouro* de Apuleio aparecem como dois exemplos elevados de realização da sátira menipéia, outros escritos da Antiguidade refletem o mesmo espírito, embora se tenham perdido as obras do suposto consolidador do gênero, o filósofo Menipo de Gádara. E este espírito, que Bakhtin chama de 'percepção carnavalesca do mundo', é essencial, segundo ele, para a compreensão de toda a literatura.” (SCHNAIDERMAN, 1982; 71-72)

Noutra análise da sátira menipéia por parte do crítico Sigrid Renaux, vemos a influência deste estilo literário atuando diretamente em *O Duplo*:

“A importância do cômico-sério antigo na evolução do futuro romance europeu é que este tem três raízes: a epopéia, a retórica e o carnaval, e é no domínio do sério-cômico que está a origem dos ramos da terceira corrente romanesca, que leva à obra de Dostoiévski. O Diálogo Socrático e a Sátira Menipéia são os dois gêneros cômico-sérios principais da literatura carnavalesca, e é entre as particularidades da Sátira Menipéia (dada pelos antigos), que encontramos a experimentação moral e psicológica, e a representação de estados psíquicos inabituais: demência, desdobramentos de personalidade, sonhos extravagantes, paixões loucas, suicídios, etc. Estes destroem a unidade épica e trágica do homem: a personalidade cessa de coincidir consigo mesmo e esta destruição do acabamento do homem é favorecida por uma atividade dialógica diante de si próprio. Dostoiévski descrevendo o desdobramento, também conserva sempre ao lado da tragédia um elemento cômico (como em *O Duplo*).” (RENAUX, 1976; 348)]

Posto estes elementos, partimos para a análise da cena angustiante da humilhação do senhor Goliádkin. Ao sair das lojas da Niévski, o herói do conto dirige-se para a residência do conselheiro de Estado, acreditando sinceramente que tomaria parte do evento e que a não chegada do convite em sua residência deveria ter sido por esquecimento de Olsúfi Ivánovitch Berendeév, um homem de valor inquestionável. Mas, para a tristeza de Goliádkin, este é barrado na porta pelos criados do dono da casa. Goliádkin adquire modos altaneiros e questiona a resposta do criado, ao qual ratifica a impossibilidade de entrada do conselheiro titular naquela festa destinada a pessoas da alta sociedade petersburguesa. Goliádkin não se dá por vencido e arranja uma maneira de entrar pelos fundos da casa, escondendo-se

atrás de um tabique, no meio de um monte de quinquilharias. De lá, Goliádkin fica a observar a chegada dos convidados, das damas respeitáveis, dos homens mui bem vestidos. Passa quase três horas escondido, como um *voyeur*, a observar o jantar e a apresentação de Klara Olsúfiévna. Goliádkin se torturava ao não decidir se entrava de sopetão na festa ou não. Chegou a evocar os jesuítas para justificar suas futuras atitudes:

“lembrou-se de que os jesuítas haviam estabelecido, em sua própria intenção, a regra de considerar viáveis todos os meios para se atingir um objectivo. Ganhando algum ânimo com esta referência histórica, o senhor Goliádkin diz de si para si que os jesuítas... bah, grande coisa, os jesuítas! [...] por que não? Por que não poderia chegar, se todos podem?” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 35)

A ausência de coragem perturbava Goliádkin que começava a xingar a si próprio pela frouxidão: “Seu parvinho, seu Goliadka... é esse mesmo o teu nome!”¹⁶ (idem; 35) Adiante veremos como no perpassar da obra de Dostoiévski, a escolha dos nomes de seus personagens obedeciam a definições implícitas do caráter dos mesmos. Mas, voltemos a festa, no momento em que Goliádkin decide adentrar no salão para o espanto geral dos meritórios convivas. A sua entrada é atabalhoada, acentuado o tom carnavalesco da sátira cômico-sério. A tensão é evidente, tanto por parte do herói como pelos convidados. Goliádkin atravessa o salão, esbarrando nos garçons, nas damas bem vestidas, pôs os olhos em Klara Olsúfiévna, que estava sentada ao lado do pai e de Andrei Filíppovitch.

Goliádkin tentou defender-se dos olhares reprobatórios dos convidados, ativando sua individualidade, mostrando-se acima das convenções sociais, fazendo-se perceber que um homem de qualidade estava muito acima de sua posição social. Mas, seu modo atrapalhado de se expressar, apenas intensificava a inquietude do momento, com os convidados todos cercando-o a exigir uma tomada de posição do dono da casa. Goliádkin assim se apresenta:

“– Isto diz respeito sobretudo às minhas circunstâncias familiares e à minha vida privada, Andrei Filíppovitch – disse numa voz quase imperceptível o semimorto senhor Goliádkin –, não se trata de uma

¹⁶ Goliadka, em russo, pode significar: nu, pobretão ou miserável.

aventura oficial, Andrei Filíppovitch...

-- Tenha vergonha, meu caro senhor, tenha vergonha! – disse Andrei Filíppovitch num meio sussurro e com uma careta de indignação irreprimível. Ao dizê-lo, pegou na mão de Klara Olsúfiévna e virou as costas ao senhor Goliádkin.

-- Não tenho do que me envergonhar, Andrei Filíppovitch – respondeu o senhor Goliádkin também num meio sussurro, passando o desgraçado olhar a toda a volta, perdido de todo e, por isso mesmo, tentando encontrar na multidão perplexa alguém mais próximo da sua condição social.” (idem, 37)

Goliádkin passa a se localizar no cantinho do salão, onde ninguém queria ficar se aproximar: “Quem está mais próximo dele é um oficial, rapaz alto e bonito, perante o qual o senhor Goliádkin se sente um verdadeiro insecto.” (idem; 38) A situação constrangedora passou a ser o centro da festa. O herói, mais uma vez, assim como o fizera no coche na Niévski, recorre à atitude blasé para se sair da entaladela: “Deixou-se ficar quieto. Decidiu que era melhor calar-se, não meter conversa, mostrar que não era especial, que estava ali com os outros, que a sua situação, pelo menos no seu entender, também era uma situação decente.” (idem; 38)

O velho criado de Olsúfi Ivánoitch, Guerássemitch, tentou convencer Goliádkin de que alguém o chamava do lado de fora, mas o herói não caiu nessa pasquinada, respondendo: “estou aqui no meu lugar, isto é, no meu devido lugar, Guerássemitch.” (idem; 39) Goliádkin cria que aquele ambiente era o mais adequado para suas ambições sociais.

A festividade segue com polcas, galanteios, degustações e elogios a debutante. Klara Olsúfiévna estava sendo cortejada pelo “partidaço” Vladímir Semiónovitch, nas danças e à mesa. Quando a dança parava, Klara recebia os elogios dos convidados. Goliádkin se viu na obrigação de declarar a importância que a moça ocupava no seu coração e foi ao seu encontro:

“Todos os corações voam até à beldade encantadora, todos se apressam a cumprimentá-la e a agradecer-lhe pelo prazer que lhes dera... Subitamente, surge diante dela o senhor Goliádkin. Pálido, num desconcerto completo; parece também extenuado, mal consegue mexer as pernas. Por qualquer razão, sorri, estende a mão

numa súplica. Klara Olsúfiévna, espantada, não tem tempo de retirar a mão e levanta-se maquinalmente, em resposta ao convite do senhor Goliádkin. Cambaleia para frente o senhor Goliádkin, uma outra vez, depois levanta o pezinho, faz uma espécie de rapapé, depois bate o pé, depois tropeça... também quer dançar com Klara Olsúfiévna. Klara Olsúfiévna solta um grito.” (idem; 40-41)

Um alvoroço toma conta do salão e o senhor Goliádkin, humilhado a todo momento, é arremessado pelas escadas e lançado à rua, à frente da Ponte Izmaïlovski. Nessa cena narrada, é possível percebermos a presença do elemento carnavalesco na narrativa. A transposição da situação de *voyeur* atrás do tabique para a entrada no mundo da fantasia da festa, projeta sua tentativa de se equiparar aos outros membros da festa de condição social mais elevada. Nessa tentativa séria do senhor Goliádkin de ser aceito entre as pessoas respeitáveis, o autor inclui o elemento cômico do seu atabalhoamento e de sua repulsa pelos convivas. A festa é para Goliádkin o espaço da “utopia social”, numa oposição clara ao novo cenário onde foi, literalmente, arremessado, a rua.

A rua representa o retorno à realidade. Não por acaso, era uma noite fustigante de novembro em Petersburgo, o tempo absolutamente hostil convidada as pessoas a ficarem em casa. Porém, Goliádkin não queria voltar para a rua Chestilávotchnaia. Resolve, inadvertidamente, caminhar pela sinistra noite de tempestade de Petersburgo. Em sua aventura, Goliádkin vai atravessar, praticamente, todo o centro de Petersburgo. Estando sem o coche, numa noite de tempestade, saindo das imediações da Ponte Izmaïlovski para chegar na rua Chestilavotchanaia, teria que atravessar quase toda a marginal do canal de Fontanka, cruzar as pontes Semionovski e Aníchkov, passar pelas radiais das Avenidas Veschanskaia, Gorokhovaia e Niévski. Até que chegasse na Rua Italiana, perto do local onde morava. Um percurso longo para se fazer numa noite tão desagradável. Reparemos como Dostoiévski faz questão de citar a turbulência da noite, o açoitamento do clima da cidade. A mesma cidade que causou a desgraça de Evgueni, de Akaki e Dievuchkin, agora vai espinhar o senhor Goliádkin com toda a força:

“Em todas as torres relojoeiras de Petersburgo batia precisamente a meia-noite quando o senhor Goliádkin, fora de si, saiu a correr para a

marginal do Fontanka, junto da Ponte Izmaïlovski, escapando dos inimigos, das perseguições, da avalanche de piparotes que o ameaçavam, dos gritos das velhas alarmadas, dos 'oh!' e dos 'ah!' das mulheres e dos olhares mortíferos de Andrei Filíppovitch. O senhor Goliádkin fora morta – morto completamente, no sentido lato da palavra, e se ainda conservava nesse momento a capacidade de correr era unicamente por milagre, milagre em que o próprio se recusava a acreditar. A noite estava terrível – Novembro, humidade, nevoeiro, chuva, neve, a ameaçarem com fluxões, constipações, febres, anginas, sezões de todos os gêneros, em poucas palavras, era uma noite com todas as ofertas do Novembro petersburguense. O vento uivava pelas ruas desertas, levantando para cima dos aros das grades a água negra do Fontanka e sacudindo os lampiões esqueléticos da marginal, que por sua vez respondiam aos uivos do vento com os seus rangidos fininhos, estridentes, tendo-se armado ali um infundável concerto piador, retinente, muito familiar a qualquer habitante de Petersburgo. Chovia e nevava ao mesmo tempo. As bâtegas de água-neve puxadas a vento voavam quase horizontalmente, como das mangueiras de incêndio, e picavam, e fustigavam a cara do desgraçado senhor Goliádkin como milhares de alfinetes e agulhas. No meio do silêncio noturno, apenas interrompido pelo som longínquo dos coches, pelo uivo do vento e pelo rangido dos lampiões, ouviam-se, angustiantes, o marulho do rio e as bâtegas de água a correr de todos os telhados, degraus, calhas e cornijas para o granito do passeio. Não havia viva alma nem perto nem longe, nem poderia haver, a tais horas e com tal tempo. Portanto, só o senhor Goliádkin, sozinho com o seu desespero, batia o lajedo do passeio do Fontanka, no seu habitual passo miúdo e rápido, com pressa de chegar à sua Rua Chestilávotchnaia, ao seu terceiro andar, ao seu apartamento.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 42-43)

No meio do caminho, Goliádkin pára na balaustrada da marginal do Fontanka e fica a contemplar a água ruidosa, no meio da terrível tempestade. Gastón Bachelard na *Poética do Espaço* faz uma análise interessante sobre *Cartas a um Músico* de Rainer Maria Rilke, e da necessidade da tempestade para o estímulo ao delírio. A cidade oferece ao homem a falsa segurança de proteção em relação às forças da natureza. Em São Petersburgo, principalmente, essa imagem torna-se ainda mais falsa. Rilke, assim como Goliádkin, encontra o devaneio na tempestade: “Rilke, abrigado na casa, gostaria de estar lá fora, não por necessidade de desfrutar o vento e a chuva, mas por uma busca do devaneio.” (BACHELARD, ; 59)

Na análise de Sigrid Renaux, a tempestade é um elemento primordial no processo de morte e ressurreição de Goliádkin: “A função da tempestade no cenário serviria pois, para revelar a aniquilação física do herói pelas forças da natureza o perseguindo, assim como ele já havia sido aniquilado mentalmente, pelo escândalo

na festa.” (RENAUX, 1976; 369)

Enquanto estava na tempestade, Goliádkin desejava, mais do que nunca naquele fatídico dia, deixar de ser si próprio, como o escritor explicita nessa passagem: “Goliádkin tinha o ar de alguém que queria esconder-se de si mesmo. Sim! Era isso mesmo. Diremos mais: o senhor Goliádkin não só desejava fugir de si mesmo, mas queria eliminar-se completamente, não existir, reduzir-se a pó.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 43)

E o desejo de Goliádkin torna-se verdade, quando no meio daquele vendaval sombrio, avista um vulto corajoso a encarar o mau tempo. A partir do momento que Goliádkin é expulso da festa e encontra-se na tempestade, a narrativa adquire uma prosa séria, de suspense, tanto pela apresentação do espaço assustador de Petersburgo, como pelo aparecimento do duplo na cena. Este delírio na tempestade “é o nascimento e a morte, a en- e a destronização – o herói morre, nega-se em cada um dos seus duplos para se renovar (se purificar e se ultrapassar). Depois, o transeunte desaparece na espessura da neve” (RENAUX, 1976; 370)

O aparecimento do duplo é anunciado por um estrondo da natureza, um som de trovão inclui Goliádkin Junior na narrativa:

“Soou um tiro de canhão. 'Que tempo! – pensou o nosso herói –, cuidado! Pode haver uma inundação. Parece que a água já subiu muito.' Mal o senhor Goliádkin o disse ou pensou, notou que vinha ao seu encontro um transeunte, como ele noctívago, por qualquer motivo.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 44-45)

O homem que cruza com Goliádkin é o seu duplo, que surge e desaparece rapidamente no nevoeiro e ventania. Goliádkin Sênior passa a perambular pela noite fria, já sem um par de galocha perdido durante a corrida. A visão daquele homem tão familiar cruzando seu caminho numa noite tão hostil fustigava o juízo de Goliádkin. Dez minutos depois, o homem faz o percurso de volta e passa por Goliádkin indo em direção à Ponte Anitchkov, caminho que leva a sua casa. O homem pára diante de Goliádkin e ele se assusta ainda mais com a semelhança entre ambos. O duplo some novamente no nevoeiro e Goliádkin segue no seu encalço:

“o senhor Goliádkin conhecia perfeitamente o homem; sabia até como se chamava, qual era o apelido do homem; no entanto, por nada nesse mundo, por tesouros alguns o chamaria pelo nome e sequer concordaria reconhecer que ele se chamava assim, que tinha tal patronímico e tal apelido.” (idem; 46)

A imagem de Petersburgo como um lugar espectral, confuso, labiríntico, ganha corpo na narrativa da trajetória feita por Dostoiévski adiante. Ele faz questão de detalhar o caminho percorrido, citando o nome dos locais e ratificando que a história se passa no coração de Petersburgo. Noutras obras de sua maturidade, já influenciado por outras correntes literárias e a própria cidade estando presente doutro modo nos romances, Dostoiévski vai omitir o nome das pontes e avenidas de Petersburgo. Em *O Idiota*, chega a abreviar as pontes pelo primeiro nome: Ponte S, Rua K e etc. Mas, em *O Duplo*, é da capital imperial que ele falar, a história faz sentido porque se passa naquela cidade nevoenta e que perturba seus pobres *tchinovniki*:

“Finalmente, o senhor Goliádkin abrandou um pouco a corrida para recobrar o fôlego, olhou apressadamente à volta e, descobrindo que, sem se dar conta, já tinha feito todo o caminho da margem do Fontanka, atravessando a Ponte Anitchkov e passando uma parte da Avenida Niévski, viu que se encontrava no cruzamento para a Rua Litéinaia. O senhor Goliádkin dobrou para a Litéinaia. [...] Por fim, viu o seu desconhecido no cruzamento da Rua Italiánskaia. Desta feita, porém, o desconhecido já não caminhava ao seu encontro, seguia na mesma direção que ele, e também corria, alguns passos à sua frente. Por último entraram na Rua Chestilávotchnaia. Suspendeu-se a respiração do senhor Goliádkin. O desconhecido parou mesmo em frente ao prédio onde morava o senhor Goliádkin.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 46-47)

Com o final do capítulo da tempestade, a narrativa volta a adquirir o tom jocoso e satírico anterior. Goliádkin Sênior vai travar conhecimento com o seu sócia, que ao primeiro enlace, mostra-se um amigo e benfeitor. Goliádkin chega a se convalescer da situação:

“Depois de reflectir bem, o senhor Goliádkin decidiu calar-se, resignar-se e, até determinado momento, não protestar. 'Talvez tenham decidido apenas assustar-me um pouco, e, quando virem que eu não faço nada, que não protesto e que me resigno completamente e aguento tudo com submissão, talvez desistam,

talvez eles próprios desistam.” (idem; 49)

Goliádkin Junior passa a trabalhar na mesma repartição que Goliádkin e, este personagem novo, possui todos os atributos que o Sênior não conseguia ter: é desenvolvido, hábil com as palavras e até zombeteiro, qualidade aparentemente indispensável se levarmos em conta as narrativas que analisamos. Goliádkin conquista a amizade de todos na repartição e escarneia do velho Goliádkin o tempo todo, roubando-lhe a paciência e diminuindo-lhe enquanto indivíduo subjetivo.

“A 'maldita cornucópia', a ação de velocidade desabalada, a alternância estonteadora de acontecimentos fulminantes que entram em acordo e se despençam sobre a personagem – mais uma das características de composição de Dostoiévski, segundo Grossman – começa a se derramar sobre Goliádkin: além de o duplo ter recebido as honras pelo trabalho e Andrei Filíppovitch não querer ouvir Goliádkin, seu sócio conversa com todos e desafia Goliádkin com palavras, caretas e piparotes– gestos carnavalescos – para gaudio dos colegas que os rodeiam. Goliádkin acaba por vir a si e compreende que 'está perdido, desonrado, que deu cabo de sua reputação, que se deixou escarnecer e insultar em público', enquanto o duplo desaparece no compartimento vizinho.” (RENAUX, 1976; 364)

O espaço que o duplo vai ocupar na vida de Goliádkin vai diminuí-lo até o ponto em que enlouquecerá definitivamente aos olhos da sociedade. E Dostoiévski escolhe o mesmo lugar onde a desgraça de Goliádkin iniciou-se, a casa de Olsúfi Ivánovitch, para finalizar a aventura do senhor Goliádkin. O salão do chefe de Estado é o local escolhido para o ato de carnavalização da trama, que por sua vez, conduz o herói aos seus momentos de ruptura com a realidade. Desde o seu aparecimento no conto, o duplo do senhor Goliádkin passa a ocupar todos os desejos de ambição que o Sênior aspirava. Ele arma uma trama em que o senhor Goliádkin acredita que Klara Olsufievna fugirá com ele para alguma província no interior. A armação de Goliádkin Junior leva o herói do conto até a Ponte Semionovski, perto da casa dos Berendeév, onde esperaria a moça para a fuga definitiva. Da ponte, Goliádkin repara no movimento de pessoas vindo da janela da casa de Klara Olsúfiievna:

“De repente, ficou aturdido, estremeceu e, de terror, quase se foi abaixo das pernas. Pareceu-lhe... ou antes, teve a certeza absoluta

de que não procuravam qualquer coisa ou qualquer pessoa: procuravam-no simplesmente a ele, senhor Goliádkin, todos olhavam, todos apontavam para o seu canto. [...] Com que prazer o senhor Goliádkin, se fosse possível, se enfiaria agora em qualquer fenda de rato entre as achas e lá ficaria quietinho.” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 144)

A seguir, o duplo do senhor Goliádkin, que havia conquistado acesso livre e o carinho das “pessoas importantes” do conto, desceu até a ponte e foi ter com Iákov Petróvitch Goliádkin. O diálogo a seguir é confuso, ambos possuem o mesmo nome, mas quem inicia a conversa é o duplo, convidando-o a entrar:

“ – Iákov Petróvitch – chilrou o individuo famoso pela sua nulidade –, Iákov Petróvitch, aqui? Pode constipar-se. Está frio cá fora, Iákov Petróvitch. Entre para a casa, faça o favor.
-- Iákov Petróvitch! Não, não estou mal, Iákov Petróvitch – murmurou em voz submissa o nosso herói.
-- Não, assim é impossível, Iákov Petróvitch; lá em casa pedem-lhe encarecidamente que entre, estão à sua espera. Faça-nos um grande favor, disseram-me eles, traga-nos cá o Iákov Petróvitch. Foi assim.” (idem; 145)

Nesse diálogo é importante ressaltarmos quando o duplo convida o senhor Goliádkin Sênior para a *sua casa*. A alucinação se apossa do território onde surgira. O senhor Goliádkin termina por aceitar o convite e finalmente é recebido na casa do senhor Olsúfi Ivánovitch como um convidado. Todos o observam atentamente, pedem que fique calmo, que tudo ocorrerá bem. O doutor Krestian Ivánovitch Rustenpitz chega e todos avançam com o senhor Goliádkin para a porta de saída da casa, amigavelmente. A última cena do livro retoma o tom sático e irônico influenciado por Gógol, quando Goliádkin é levado pelo coche da ambulância:

“Os gritos estridentes e furiosos de todos os inimigos voaram atrás dele à despedida. Durante algum tempo, ainda surgiram caras em volta do coche que levava o senhor Goliádkin; mas foram ficando para trás a pouco e pouco, até que desapareceram por completo. Quem o acompanha até às últimas, com as mãos nos bolsos das calças da farda, a correr todo contente, saltitando ora de um, ora do outro lado da carruagem, ou, de vem em quando, agarrando-se ao caixilho da janela, pendurando-se nele, metendo a cabeça dentro do coche e, em sinal de despedida, mandando beijinhos ao senhor Goliádkin, fora o indecente gêmeo do senhor Goliádkin; mas também ele acabou por se cansar, mostrando-se cada vez menos à portinhola, até que desistiu. Doía surdamente o coração ao senhor Goliádkin; o sangue pulsava-lhe na cabeça como uma fonte quente;

sufocava, apeteceu-lhe desabotoar a roupa, desnudar o peito, cobri-lo de neve, derramar água fria em cima dele. Por fim, caiu num torpor... Quando acordou, viu que os cavalos o levavam por um caminho desconhecido. À direita e à esquerda, florestas negras; era o vazio, o deserto. De repente, assombrou-se: dois olhos ígneos olhavam para ele na escuridão, e era uma alegria sinistra, infernal que brilhava nesses olhos. Não era Krestian Ivánovitch! Mas quem? Ou seria ele? Sim, era ele! Era Krestian Ivánovitch, mas não o mesmo, era outro Krestian Ivánovitch! Era um terrível Krestian Ivánovitch!...

-- Krestian Ivánovitch, eu... eu não tenho nada de mal, Krestian Ivánovitch – começou o nosso herói, tímido e tremente, no desejo de abrandar o terrível Krestian Ivánovitch com a submissão e a resignação, pelo menos um pouco.

-- O senhor receberá uma casa pública, com lenha, *Licht* e criadagem, o que não merecia – soou, severa e terrivelmente, como uma sentença, a resposta de Krestian Ivanovitch.

O nosso herói soltou um grito e levou as mãos à cabeça. Desgraça! Aliás, havia muito que o pressentia!” (DOSTOIÉVSKI, 2003; 150)

Assim termina o conto O Duplo. No último diálogo, fica nítida a tradição gogoliana de crítica social através da ironia, quando o doutor, ou a alucinação, Krestian Ivanovitch afirma que mesmo sem merecer, ele terá uma casa, calor e criadagem, no hospício para onde estava sendo enviado.

Esta é a primeira tentativa de Dostoiévski de abordar o tema da loucura no desenvolvimento de sua obra. A sua análise profunda no enfraquecimento da razão que conduz o personagem à loucura foi o que levou Dostoiévski a ser chamado de “psicólogo”, inclusive por Freud e Nietzsche. Porém, à época do Duplo, esta tentativa de psicologizar o personagem, fugindo das fisiologias vigentes, além do desentendimento pessoal de Dostoiévski com a maioria dos críticos, conduziram O Duplo para a galeria dos contos fracassados, para os críticos da época.

A verdade é que Goliádkin é a semente de muitos personagens de Dostoiévski que se encontrarão com seus duplos, como Ivan Karamazov no seu famoso encontro com o satanás, também numa noite de inverno; ou Stravroguin de *Os Demônios* e o Príncipe Míchkin de *O Idiota*. Dostoiévski tinha 24 anos quando escreveu O Duplo e, certamente, o conto é um tanto desorganizado na sua estrutura. Para começar, ele varia de um capítulo para o outro da sátira menipéia para o tom dramático e até mesmo gótico sentimental, para outras passagens de

cunho psychologizante. Esta indefinição estilística, afastando-se das denúncias sociais esperadas por Bielinski. Porém, ainda assim, o tom denunciativo está presente. A ambição do senhor Goliádkin que é tolhida severamente por seus superiores e o leva à loucura é, sem dúvida, uma crítica severa à estruturação social da Rússia no governo de Nicolau I e que encontrava em Petersburgo, o centro excitante de toda convergência social.

Para Leonid Grossman, o tema da loucura que adiante será tão presente na obra do amadurecido Dostoiévski, encontrava-se concentrado já nesse conto de sua juventude:

“Os sofrimentos patológicos das personagens, dominadas pela fragmentação do pensamento, possuídas de uma excitabilidade doentia [...] que perdem o juízo [...] que se inclinam para as alucinações e as idéias fixas e, por fim perdem o dom do pensamento lógico e a unidade do discurso.” (GROSSMAN, 1967; 109)

Dostoiévski era atacado por imitar Gógol, o que em relação ao estilo não deixa de ser uma evidência, mas como bem interpreta Solomon Volkov, “a originalidade reside na precisa descrição clínica do herói. Dostoiévski, que já experimentava os primeiros acessos da epilepsia ainda não diagnosticada, dá início a sua destemida imersão nas profundezas do subconsciente.” (VOLKOV, 1997;62)

Para Joseph Frank, o lado social também não foi esquecido. A loucura pela ambição estimula em Goliádkin a submissão à normalidade, à força opressora de seus chefes e da sociedade:

“Quanto mais o senhor Goliádkin se sente ameaçado pelas maquinações do seu duplo, mais se dispõe a render-se, desistir, afastar-se, entregar-se à merce das autoridades e pedir-lhes ajuda e proteção. Está pronto a admitir que pode ser mesmo um 'trapo imundo e malcheiroso', ainda que, na verdade, se trate de 'um trapo cheio de ambição [...] um trapo cheio de sentimentos e emoções'. As frases incoerentes que brotam desordenadamente da sua boca estão cheias dos preceitos da moral oficial sobre a obediência incondicional e absoluta, incentivada pela autocracia paterna. 'Eu gostaria de dizer que estimo o meu bondoso superior como a um pai e coloco meu destino em suas mãos', diz a Andrei Filíppovitch.” (FRANK, 2008; 390a)

Após o fuzilamento de *O Duplo* pela crítica, Dostoiévski apressou-se ainda mais em lançar um novo conto que o trouxesse de volta ao panteão da grande promessa da literatura russa. Mantendo a tradição dos tchinovniki, relatando o cotidiano dos bairros pobres de Petersburgo. Mas, a censura, a pressa em conseguir dinheiro através da literatura, o desejo de calar a boca dos críticos e o envolvimento cada vez mais estreito com os membros dos grupos socialistas utópicos, vão fazer com que sua mão se apresse ainda mais e o resultado é que o próximo conto lançado também foi atacado severamente por Bielski e sua Plêiade.

O Senhor Prokhardtchin

A história do senhor Prokhardtchin é mais um capítulo na tentativa de Dostoiévski de analisar tipos humanos presentes no cotidiano citadino e que, até então, nunca tinham sido abordados pelo ponto de vista da psicologia literária. O personagem central deste conto, o senhor Prokhardtchin, é um homem avarento, piranguero mesmo. Um homem velho que vivia no “cantinho mais sombrio e modesto do apartamento de Ustínia Fiódorovna”. A história conta o cotidiano dos moradores desta pensão num dos bairros pobres, afastados do centro de Petersburgo. Dostoiévski limita-se a confirmar que o bairro ficava longe, embora não exemplifique o nome da rua.

Antes de se mudarem para esse “bairro distante”, a senhoria e os moradores viviam no bairro de Pieski, não menos afastado e longe, próximo ao Rio Nievá. A senhoria adotou o senhor Prokhardtchin como seu protegido, aceitando unicamente dele, a ignóbil quantia de cinco rublos por mês. Comovia-lhe a choradeira do velhinho que mentia quando dizia que só podia pagar aquela pequena quantidade porque tinha que sustentar a família de uma suposta irmã viúva que morava numa província afastada. Dostoiévski assim descreve Semion Ivanovitch Prokhardtchin:

“O que primeiro chamou a atenção foi, sem dúvida, a avareza e ganância de Semion Ivanovitch. Isto foi logo observado e levado em conta, pois Semion Ivanovitch era incapaz, por nada deste mundo, de emprestar a sua chaleira, nem que fosse por um período insignificante; e isto era tanto mais uma injustiça quanto ele mesmo quase não tomava chá, e, quando se tornava necessário, ingeria uma infusão bastante agradável de flores do campo e certas ervas

medicinais, das quais sempre tinha considerável reserva. Aliás, ele também comia de modo absolutamente diferente do usual entre todos os outros inquilinos. Por exemplo, jamais se permitia comer todo o jantar que diariamente Ustínia Fiódorovna oferecia aos seus companheiros. O jantar custava meio rublo; Semion Ivanovitch gastava apenas vinte e cinco copeques de cobre, nunca mais que isto, e portanto comprava apenas sopa de repolho e pastelão ou apenas carne; o mais frequente, porém, era não comer nem sopa, nem carne, mas uma porção modesta de pão integral com cebola, ricota, pepino em salmoura ou com outros acompanhamentos, o que era muito mais barato, e somente quando não conseguia mais resistir, recorria à sua metade de jantar...” (DOSTOIÉVSKI, 1982; 25)

É interessante conceber que para os fins da nossa dissertação, nos interessa principalmente, essa riqueza de detalhes do cotidiano dos moradores pobres dos subúrbios petersburgueses que Dostoiévski, tão ricamente, nos mostra. No seu primeiro romance Gente Pobre, ele aborda o sofrimento de um casal de amigos e suas dificuldades em sobreviver com tão pouco dinheiro. Em O Duplo, vimos que é a ambição por se tornar um homem notável no ambiente da capital que enlouquece Goliádkin. Em O Senhor Prokhardtchin, Dostoiévski vai nos colocar dentro do dia-a-dia de uma pensão, com seus tipos humanos, a alimentação dos moradores, seus divertimentos noturnos resumidos aos jogos de cartas até tarde da noite e como o senhor Prokhardtchin consegue sobreviver com o mínimo possível para que possa juntar mais e mais dinheiro em seu cofre escondido num baraco que fez no colchão e que só é revelado na história no final.

Os outros personagens do conto são: “Mark Ivanovitch, homem inteligente e lido; Oplevâniev; Priepolovienko, também um homem bom e modesto; e ainda havia um certo Zinóvi Prokofievitch, que tinha como objetivo irresistível, ingressar na alta sociedade; finalmente, o escrivão Okeanov, que em certo momento quase conquistou de Semion Ivanovitch a palma da prioridade e do cfavoritismo; depois, um outro escrivão, Súdbin; o *raznotchínetz* Kantarióv e outros.” (idem; 24)

Estes eram o que viviam na pensão, mas ainda havia o bêbado Zimoveikin, que sempre aparecia para visitar o senhor Prokhardtchin. Neste conto, Dostoiévski explicita a importância da personalidade de cada personagem atribuindo-lhes nomes que, na maioria das vezes, condiz com seu temperamento e personalidade. Vejamos essa importante observação de Boris Schnaiderman, quanto aos nomes dos

personagens:

“Vejam agora a relação dos que aparecem no conto, com o respectivo significado:

Ustínia Fiodorovna – o prenome tem relação, pelo som, com *ustói*, que significa pilar; a palavra é bastante usada no plural, com o sentido de base, fundamentos. Mais uma vez, Haroldo de Campos lembra uma correspondência: Sustentina.

Mark Ivanovitch – no conto, este nome não tem função significativa; no entanto, o fato de vir o prenome seguido sempre de patronímico, acrescenta-lhe uma conotação respeitosa, e isto condiz com a sua apresentação como 'pessoa inteligente e lida'.

Oplevâniev – relaciona-se com *plievát*, cuspir, e *oplievát*, cobrir de cusparadas. Corresponderia a algo como Ocuspes.

Priepolovienko – no caso, parece relacionar-se com *pol*, soalho, e não com 'sexo', nem com 'metade', que lhe são homônimos.

Solovienko – devido à condição humilde, parece ligar-se a *sol'* (sal) do que a *solovíei* (rouxinol) ou às ilhas Solovki, famosas pelo mosteiro ali existente e como lugar de degredo político.

Zinóvi Prokofievitch – o nome não tem significado especial, mas o uso do patronímico está de acordo com a afirmação do narrador de que ele procurava a todo custo ingressar na alta sociedade.

Okeanov – tem relação com *okeán*, oceano.

Súdbin – relaciona-se com *sudbá*, destino, e isto não vem fora de propósito no caso de um escrivão. Num texto brasileiro, poderíamos ter o nome Escrivino.

Kantarióv – no caso, não parece significativo.

Riemnióv – vem de *riémen*, cinto. Se eu quisesse misturar elementos russos e portugueses, teria Cintóv.

Porfiri Grigorievitch – não tem significado específico.

Zimovéikin – lembra zimá, inverno, e zimovát, hibernar, e às vezes seu aparecimento, no conto, tem qualquer coisa de uma lufada de ar gélido. (Uma possibilidade: Hibernóv)

Iaroslav Ilitch – não é propriamente significativo, mas Iaroslav era o nome de vários príncipes da antiga Rússia, e Iaroslavl é o nome de uma antiga cidade, cujo nome foi dado em homenagem a Iaroslav, o Sábio, e tudo isto matiza o colorido semântico das palavras de Ustínia Fiódorovna, no sentido de que ela conhecia “Iaroslav Ilitch em pessoa”.

Avdótia – era simplesmente um nome muito comum entre as pessoas de condição humilde.” (SCHNAIDERMAN, 1982; 117)

O próprio herói do conto, o senhor Prokhardtchin, tem seu nome originado da palavra “*khartchi*”, ou seja, comida, e “*prokhardtchitsia*”, quer dizer “gastar tudo com comida; glutão, guloso”. Neste conto, mais do que em qualquer outro da carreira literária de Dostoiévski, está explícita a sátira e ironia incorporada ao nome dos personagens. Mesmo em casos onde o recurso estilístico da sátira é deixado de lado, percebemos que Dostoiévski já impõe no nome do personagem, características

de sua personalidade. O protagonista de *Gente Pobre*, Makár Dievuchkin, em seu sobrenome temos a raiz da palavra, *dieva*, ou seja, donzela, ou ainda, *dievuchka*, que significa: moça; garota. Não por acaso, o protagonista é o protetor de Várvara Dobrossiulova. Em *O Duplo*, vimos que Goliádkin vem da palavra *goliádka*, ou seja, pelado, pobretão. O caso mais famoso é o de Raskolnikov, protagonista de *Crime e Castigo*, cujo nome vem da palavra *raskol*, ou seja, cisma, cisão.

No conto *O Senhor Prokhartchin*, Dostoiévski teve a história original depreciada pelo corte profundo da censura tsarista. Numa carta endereçada ao irmão Mikhail, o escritor se queixa que “toda a vida (do texto) desapareceu. O que ficou é apenas um esqueleto do que li para você. Não reconheço minha história.” FRANK, 2008; 399) E a crítica também não reconheceu, acusou o conto de ser mal elaborado.

Dostoiévski quis descrever a psicologia de um avarento, encarnado na personagem do sr. Prokhartchin. Numa cidade como Petersburgo, onde a legitimação do dinheiro e do poder eram maiores do que em qualquer outra cidade do Império Russo, Prokhartchin vai representar uma faceta dos moradores da cidade, tão ocupados em acumular riquezas.

O momento mais interessante do conto é quando o sr. Prokhartchin sonha que uma multidão corre atrás de si, no exato momento em que vai receber sua aposentadoria no centro da cidade, enquanto um incêndio encandeava Petersburgo. Coincidência, ou não, é novamente no cais do canal de Fontanka que se dá a alucinação de Prokhartchin:

“O senhor Prokhartchin corria, corria, sufocava... a seu lado corria também um número extraordinário de pessoas, e todos eles faziam tinir o ordenado, nos bolsos de seus fraquezinhos curtos; finalmente, o povo todo correu, retinaram as cornetas dos bombeiros, e verdadeiras ondas de gente carregaram-no quase nas costas, para o local daquele mesmo incêndio que ele presenciara da última vez, em companhia do pedinte bêbado. O bêbado – em outras palavras, o senhor Zimovéikin – já se achava ali, foi ao encontro de Semion Ivanovitch, pegou-lhe a mão e, muito preocupado, levou-o para o mais denso do povaréu. Tal como na outra ocasião, em vigília, em volta deles bramiam e troavam imensa multidão, que entupira todo o

cais da Fontanka, entre as duas pontes, todas as ruas e becos vizinhos; tal como então, Semion Ivanovitch e o bêbado foram arrastados para trás de um muro, ficaram comprimidos, como que por um torquês, num enorme quintal com lenha, repleto de espectadores, que se reuniram ali, vindos das ruas, do mercado de belchior, e de todos os prédios, casas de pasto e botequins vizinhos; Semion Ivanovitch via tudo da mesma maneira que da outra vez e sentia igual; no turbilhão da febre e do delírio, começaram a surgir diante dele diferentes rostos estranhos. [...]” (DOSTOIÉVSKI, 1982; 35)

Após conseguir se livrar da multidão com a ajuda do bêbado Zimovéikin, Prokhardtchin se aproxima do foco de incêndio e é tomado pelo pavor de reconhecer que o prédio que pegava fogo era, justamente, o de Ustínia Fiódorovna, com seu valioso colchão, razão de tantos anos de avareza:

“Neste momento viu que estava em chamas todo o seu cantinho, que ardiam os biombos, o apartamento todo, com Ustínia Fiódorovna e todos os seus inquilinos, que ardiam a cama, o travesseiro, o cobertor, o baú e, finalmente, o seu precioso colchão. Semion Ivanovitch levantou-se de um salto, agarrou-se ao colchão e correu, arrastando-o atrás de si.” (idem; 37)

Esse sonho realça a maior preocupação do senhor Prokhardtchin, em vida, que era o acúmulo de dinheiro no buraco que abriu dentro do colchão. A imagem da multidão pobre e desesperada correndo atrás do seu dinheiro também esconde em si uma denúncia social forte, do mamonismo citadino encarnado na imagem espectral de Petersburgo. E mesmo quando acorda, sua primeira reação é abraçar-se com o colchão valioso e arrastá-lo pelo corredor da casa da senhoria. Após esse pesadelo, Semion Ivanovitch Prokhardtchin vai ficar cada vez mais ensimesmado, febril, assustado. Do acúmulo de preocupações e delírios, vai falecer. Morre abraçado com o colchão e com os olhos arregalados, numa expressão tão viva que parecia zombar dos inquilinos que o acorriam.

Boris Schnaiderman faz uma profunda análise do texto do senhor Prokhardtchin, desde sua semiologia até a relação com os “ensaios fisiológicos” em voga à época. Numa interpretação da análise da tradutora Natália Nunes, que traduziu do francês e que também comentou na edição da Editora José Olympio, Schnaiderman levanta importantes aspectos da linguagem de Dostoiévski, desde

sua tentativa de criar uma escrita polifônica, cheia de máscaras e paródias, até os “dribles” na censura tsarista.

“E essa busca era tão diferente de tudo o que se fazia em literatura que só podia provocar perplexidade, e continua muitas vezes a provocá-la. O real empírico mistura-se em Dostoiévski ao simbólico, a realidade aparentemente chã é, muitas vezes, paródia, estilização de uma outra realidade, mas não apenas para iludir a censura, e sim num jogo de máscaras, de duplicação do mundo, de fragmentação da imagem numa oposição de 'espelhos', enfim, na inserção da novela ou romance numa totalidade múltipla e variada ao infinito, dinâmica e fluida, em que o real é a máscara de outro real, em que nada é definitivo ou estratificado – conforme tem sido apontado por alguns dos estudiosos mais sérios da obra de Dostoiévski.” (SCHNAIDERMAN, 1982; 67)

A verdade é que fosse uma tentativa de confundir a censura ou uma tentativa de escrever utilizando-se de uma mistura de gêneros compositivos, o senhor Prokhardtchin é de uma leitura difícil, que nunca caiu no gosto do público, mesmo hoje no século XXI, onde obras da década de 1840 fazem muito sucesso entre o público, como *Noites Brancas*, *O Duplo* e *Gente Pobre*, enquanto *O Senhor Prokhardtchin* permanece oculta na penumbra esperando um leitor que se inteire mais das circunstâncias em que Dostoiévski escreveu. Originalmente, o senhor Prokhardtchin seria um *tchinovniki*, mas a censura proibiu que o autor falasse mais uma vez de um funcionário pobre. Esta proibição, segundo Boris Schnaiderman foi que desfigurou o conto, porque segundo sua análise, a grande crítica social do conto estaria, justamente, no fato do senhor Prokhardtchin ser um funcionário pobre, por isso que ele era tão avarento. Sem essa informação, o leitor fica desarmado e o personagem flutua no entendimento. Sobre essas deficiências de informações no conto, Boris Schnaiderman assim escreve:

“Pouco se sabe das opiniões de Prokhardtchin, de como ele mesmo vê sua posição no mundo, e o próprio *suspense* desenvolve-se neste sentido: a curiosidade do leitor é dirigida para o desvendamento deste mistério. Será pobre a vida interior de Prokhardtchin? Há mistério sobre isto, mas a violência da mudança que sofre, antes do final da estória, mostra certa complexidade. A escassez de indicações psicológicas é sobremaneira surpreendente num conto escrito na época da plena expansão do realismo psicológico. Numa passagem, o autor dirige-se ao leitor a fim de precisar que o senhor Prokhardtchin não era tão pobre como afirmara, e que era em essência um avarento. [...]

Bakhtin afirma que mesmo no primeiro período, 'gogoliano', Dostoiévski não representa o 'funcionário pobre', mas a autoconsciência deste, o que aparece na personagem Makár Dievuchkin, em Goliádkin e 'até em Prokhartchin'. Este 'até' refere-se provavelmente à escassez ali de elementos psicológicos concretos e não-ambíguos.” (SCHNAIDERMAN, 1982; 73)

Bem ou mal, a história do senhor Prokhartchin continua a tradição de relatar os tipos humanos pobres de Petersburgo. Se a avareza do protagonista não caiu no gosto da crítica e dos leitores, é certo que o Senhor Prokhartchin é o protótipo de alguns personagens importantes das obras futuras de Dostoiévski, como o ganancioso Gânia de *O Idiota*, ou nos temas gerais de *O Jogador* e *O Adolescente*.

A Cidade dos Sonhos

Se a história do senhor Prokhartchin foi mal recebida pelo público e pela crítica, não podemos dizer o mesmo em relação a *Noites Brancas*, um conto de caráter sentimental, afastando-se do estilo satírico que não conseguia agradar aos editores da sua contemporaneidade. *Noites Brancas* conta a história de um “sonhador” (em momento algum seu nome é pronunciado) e da bela e jovem Nastienka, uma moça de 17 anos que conhecera um rapaz que prometeu a desposar um ano atrás. O oficial foi morar em Moscou e prometeu reencontrá-la nas mesmas noites brancas da primavera, no ano seguinte, na mesma ponte sobre o canal de Fontanka. Numa dessas noites estranhamente claras, a moça, chorando com medo da promessa do noivo não se cumprir, conhece o herói do conto, narrado pelo próprio “sonhador”, em primeira pessoa.

Em *Noites Brancas*, Dostoiévski vai se afastar do drama social dos personagens para mergulhar na psicologia do homem solitário, que vai encontrar na relação com os objetos inanimados, no caso as construções da cidade de Petersburgo, uma fantasiosa relação de intimidade. Não que nos outros trabalhos não houvesse o homem solitário vivendo nalgum quarto de subúrbio de Petersburgo, mas o “sonhador” de *Noites Brancas* é sozinho por opção. Seus sonhos e desejos se afastam do cotidiano trivial das pessoas comuns, encontrando no imenso corpo da cidade, sua satisfação afetiva.

Aqui, mais do que em qualquer outro trabalho de Dostoiévski, talvez em *O Duplo* também, encontraremos as imagens da cidade ganhando animação e personalidade. O “sonhador” é um caminhante da cidade, um *flâneur* de São Petersburgo, que observa a movimentação intensiva da natureza, dos trabalhadores, das construções, das migrações populacionais. Atento ao movimento urbano, ele passa a construir sua relação de afetividade com a modernidade, com sua transitoriedade e passa a encontrar abrigo espiritual na multidão que circula pelo centro das grandes cidades. No *Homem das Multidões*, Edgar Allan Poe vai narrar a história de um homem que percorre as ruas do centro de Londres em busca de uma razão inexplicável, apenas pela necessidade de alimentar o tormento existencial.

O *flâneur* é um sujeito sem consciência política, apenas deixa-se levar pelo movimento inquietante da modernidade, dos transeuntes ocupados do centro. Em momento algum do conto, Dostoiévski posiciona o “sonhador” em algum contexto político. Não se sabe se ele é tsarista ou socialista, crente ou incrédulo, direita ou esquerda. Ele parece planar sobre os problemas triviais da sociedade, ele está como situou Walter Benjamin em relação ao *flâneur*, no centro do mundo e, ao mesmo tempo, oculto do mesmo. (COELHO, 1988;170)

Não podemos afirmar se Dostoiévski tinha intenção de fazer um personagem que se encaixasse na definição de um *flâneur*, mas é certo que o “sonhador” de *Noites Brancas* e o *Homem das Multidões* e o poema de Baudelaire, *A Uma Passante*, compartilham o mesmo sentimento, *condividindo* uma experiência urbana anti-social, contraditoriamente, dentro da multidão. O “sonhador” de Dostoiévski realça sua relação de amizade com a cidade da seguinte forma:

“Mas eu já há oito anos que vivo em São Petersburgo e, apesar disso, nunca me pareceu que tivesse arranjado um só amigo. E para que queria eu os amigos? Eu sou amigo de toda a cidade de São Petersburgo. Mas precisamente por isso é que me parece que todos me abandonam e que toda a cidade se dispõe a partir com a chegada do verão. Chego quase a ficar preocupado com o fato de ficar sozinho, e já há três dias que ando muito triste, a dar voltas pela cidade, sem conseguir compreender o que se passa no meu íntimo. Na Niévski, no Jardim de Verão, nos cais, já não era possível reconhecer nenhuma das pessoas que costumava encontrar

diariamente à mesma hora, nos mesmos lugares. Evidentemente que os outros não me conheciam; mas eu... eu os conheço. Conheço-os até muito bem; tenho estudado suas fisionomias e fico satisfeito quando os vejo contentes, e aflijo-me quando os vejo preocupados.” (DOSTOIÉVSKI, 2008; 11-12b)

O “sonhador” é um indivíduo sem controle do itinerário na cidade, sem objetivos precisos, ele encontra o fluxo de seus movimentos acompanhando a corrente das pessoas que possuem suas metas bem definidas no cotidiano da cidade. Na citação acima encontramos um paralelo que se adequa bem à definição de Benjamin sobre o *flâneur*: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes.” (BENJAMIN, ;35)

O “sonhador” de Noites Brancas chega quase a buscar o diálogo, mas retrai-se. Por que tanto distanciamento em conhecer outro cidadão? Poderia ser um sinal de opressão da cidade por causa das diferenciações tão abruptas de classes? É certo que o personagem é doentamente tímido, mas há em sua reserva para com os outros cidadãos, certo receio em decepcionar-se, ou por que não, medo de descobrir no outro a chocante realidade que se contrasta com sua satisfatória visão ideal da cidade:

“Sim, posso dizer que uma vez cheguei quase a fazer uma amizade: foi com um homem já de idade, com quem costumava encontrar-me todos os dias à mesma hora, no Fontanka. Tinha uma cara muito séria e pensativa, e movia constantemente os maxilares, como se ruminasse alguma coisa. Abanava um pouco o braço esquerdo e trazia sempre na mão direita uma grande bengala de nós, encimada por um castão de ouro. Também tinha reparado em mim com interesse. Estou certo de que, quando ele não me encontrava naquela hora, no local de costume, no Fontanka, devia sentir uma certa contrariedade. Por isso pouco faltou para que nos cumprimentássemos quando nos víamos, ainda mais tendo em conta que ambos éramos pessoas de bom aspecto. Ainda não há muito que, como ficamos dois dias sem nos ver, quando no terceiro nos encontramos, ficamos quase a ponto de levar a mão ao chapéu, mas felizmente refletimos a tempo, deixamos cair as mãos e passamos um em frente do outro com visíveis sinais de mútua satisfação.” (DOSTOIÉVSKI, 2008;12)

Antes de conhecer Nastienka numa das pontes que cruzam o canal de Fontanka, o “sonhador” reservou para a arquitetura da cidade, suas relações afetivas

mais proeminentes. A sua reserva em aproximar-se dos homens, parece adquirir efeito contrário quando se coloca diante da arquitetura da cidade. Aqui, novamente, enxergamos São Petersburgo a assumir personalidade pela visão de seus moradores. Sendo relegado ao esquecimento por parte dos homens atarefados e cheios de importância hierárquica da capital, o herói vai humanizar as construções de Petersburgo:

“Também conheço os edifícios. Quando passo diante deles, pode-se dizer que cada um dos prédios mal me vê, põe-se logo a correr, avança dois passos à frente, me olha por todas as suas janelas e me diz: 'Bom dia, aqui estou! Como tem passado? Eu felizmente estou bem, mas no mês de maio vão acrescentar-me outro andar.' Ou então: 'Bom dia! Como está? Sabe uma coisa? Amanhã vão rebocar-me a fachada.' Ou, finalmente: 'Olhe, houve fogo e estive quase a ficar todo queimado... Se soubesse o susto que eu tomei!' E outras coisas do gênero. É claro que tenho os meus favoritos entre eles, e até alguns bons amigos. Um deles vai ser reformado por um arquiteto nesse verão; vai reconstruí-lo e pô-lo como novo. Terei infalivelmente de passar por ali todos os dias para que o meu amigo não me pareça depois um desconhecido, Deus o livre de uma coisa dessas!” (DOSTOIÉVSKI, 2008; 13)

Talvez não tenha sido esta a intenção principal de Dostoiévski ao compor o conto, mas há uma nítida crítica à sociedade petersburguesa quando o “sonhador” sente-se mais à vontade ao conversar com as paredes da cidade do que com seus moradores tão cheios de poderes e estratificados socialmente. Esta distinção social, e a literatura da época torna muito claro este painel, está fortemente entranhada na literatura russa da década de 1840. Nesta passagem, Nastienka, conversando com o “sonhador” e explicando o poder que o seu noivo exerce sobre ela, deixa escapar o quanto era tirânica a relação entre os cidadãos de classes diferentes, e como o mais pobres se viam apequenados perante os oficiais mais altos:

“-- Ele vale muito menos e no entanto eu gosto mais dele do que de você.
Eu não respondi. Mas ela parecia esperar que eu fizesse qualquer observação.
-- É possível que eu não o compreenda e que não o conheça muito bem. Mas sabe de uma coisa? Parece-me que tenho um certo medo dele. Estava sempre tão sério e como se estivesse também sempre cheio de orgulho. Provavelmente tudo isso seria só na aparência, porque no seu coração deve haver mais ternura do que no meu... E também sei como ele me olhava quando... me apresentei no seu quarto com o embrulho da minha roupa... E no entanto é assim, é

como se ele estivesse muito acima de mim, sim, como se não fôssemos os dois da mesma condição, como se pertencêssemos a classes sociais diferentes.” (idem;73)

Em *Notas do Subsolo*, a “voz subterrânea” também mostrará o quão cruel era a caminhada para um cidadão pobre pelas ruas repletas de “figurões” de Petersburgo:

“Às vezes, nos feriados, eu costumava ir para a Avenida Niévski depois das três horas e ficava passeando no lado ensolarado. Melhor dizendo, eu não fazia propriamente um passeio, e sim, sofria inúmeras torturas, humilhações e derrames da bile, mas talvez fosse disso que eu precisasse. Da maneira mais abominável, eu serpenteava como uma enguia entre os transeuntes, cedendo constantemente a passagem ora a generais, ora a oficiais da cavalaria ou dos hussardos, ora às senhoras; nesses instantes, eu sentia dores agudas no coração e um calor nas costas quando me lembrava da miséria de minha vestimenta e da insignificância e vulgaridade de minha serpenteante figurinha. Aquilo era um verdadeiro suplício, uma humilhação constante e insuportável, proveniente da idéia, que se tornava uma sensação insistente e concreta, de que eu era uma mosca no meio de toda aquela gente, uma rele mosca desnecessária – mais inteligente, mais culta e mais nobre do que todos eles, evidentemente –, porém, uma mosca que cede sempre diante de todos, que todos humilham e ofendem. Para que eu buscava tal sofrimento, por que ia à Avenida Niévski? Não sei dizer, mas alguma coisa simplesmente me *arrastava* para lá a cada oportunidade.” (DOSTOIÉVSKI, 2008; 64b)

Podemos perceber uma diferença clara entre a linguagem do “sonhador” de *Noites Brancas* e a “voz subterrânea”, de 1862. No segundo, há o retorno de uma ironia ácida, de um tom denunciativo muito mais forte, enquanto no “sonhador”, sua relação com esse *serpentear* das avenidas petersburguesas é mais inebriante, menos profícuo, envolto em brumas. Nesta passagem de *Noites Brancas*, o “sonhador” parece alertar para a existência de seres subterrâneos que vivem à margem do universo de sonhos da cidade:

“Há aqui em São Petersburgo certos recantes verdadeiramente estranhos, que a Nastienka talvez não conheça. Pode-se dizer que nunca neles bate o sol que brilha para todos os petersburgueses, mas sim um sol diferente, que foi criado só para eles, e que, pode-se dizer, brilha também de uma maneira diferente, com um fulgor que não existe em parte alguma deste mundo.” (DOSTOIÉVSKI, 2008; 32b)

Noites Brancas é a mais romântica das obras de Dostoiévski da sua fase jovem (até sua prisão em 1849). Nela encontramos uma forte subjetividade do narrador, sua descrição minuciosa dos sentimentos, a idealização da figura feminina, além da fuga do mundo real, encontrando num mundo de sonhos a resposta para o presente. Em entrevista à Folha de São Paulo, o tradutor Nivaldo dos Santos relata que a própria ambientação da novela possui imagens que remontam ao ambiente do romantismo:

“Acho interessante destacar também a paisagem, o fato de que a história se desenrola durante quatro noites (o noturno é uma característica do romantismo), mas essas noites são brancas. São noites sem escuridão, mas que não possuem exatamente a clareza do dia. Até mesmo as noites são irreais no mundo desse narrador.”
(<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/776099-dostoevski-nao-e-um-classico-e-sim-um-maldito-diz-vadim-nikitin-tradutor-do-autor.shtml>)

A imagem de Petersburgo como um sonho é realçada pela própria imposição da cidade frente às forças da natureza. Petersburgo é uma jóia de beleza européia, lapidada com o que existia de mais imponente na arquitetura francesa e italiana, cravada num pântano escuro e gelado, imersa em nevoeiro por vários meses do ano e cuja região central da cidade, tão bem projetada com seus canais e *perspektivas*, contrapõe-se com os bairros pobres e seus becos mal iluminados e lamacentos. Estes contrastes visuais vão dispor a imagem espectral da cidade, tão cara a Púchkin em *O Cavaleiro de Bronze*, assim como a Gógol e Dostoiévski, posteriormente.

Esta particularidade do céu de Petersburgo é que amplifica sua semelhança com o sonho, com o fantástico, e que contrapõe-se à realidade mesquinha da vida burocrática da capital. Goliádkin acreditava que poderia adentrar no mundo dos sonhos de Petersburgo e terminou por enlouquecer. O “sonhador” de *Noites Brancas* parece querer realçar a imagem da cidade como um universo dos sonhos, brumaceiro. Mas ele não possui a ambição de Goliádkin, parece interessar-se apenas em observar de longe, mantendo a devida precaução em se aproximar da agressiva realidade da cidade. Já na abertura da novela, o “sonhador” começa a construir a imagem das noites petersburguesas, que no verão são invadidas pelos

raios boreais, produzindo muitas vezes, verdadeiros quadros multicoloridos, psicodélicos, em plena noite polar:

“Uma noite prodigiosa, uma dessas noites que talvez só vejamos quando somos novos, querido leitor. O céu estava tão fundo e tão claro que ao olhá-lo uma pessoa era forçosamente levada a perguntar-se se seria possível que debaixo de um céu daqueles pudessem viver criaturas más e tenebrosas.” (DOSTOIÉVSKI, 2008; 11b)

Durante o perpassar da novela, várias são as intervenções do narrador-sonhador na intenção de indicar ao leitor despercebido que o clima da capital parece acompanhar sua excitação amorosa pela jovem Nastienka. Quando a conhece e se apaixona, a capital está bela, florida e a cidade ganha vida com o despertar da natureza após o triste inverno setentrional:

“Há qualquer coisa de indizivelmente patético na natureza da nossa São Petersburgo quando nela desperta a primavera, quando de repente ostenta todo o seu sortilégio e exhibe todas as graças que o seu lhe empresta, quando se cobre da tenra grama nova e se enfeita de flores garridas e de delicadas florzinhas.” (idem; 17)

Mas, à medida que a moça não corresponde às suas expectativas e se mostra ansiosa pela chegada do noivo promissor, também a atmosfera de Petersburgo se entristece: “O dia estava triste, chuvoso, cinzento, turvo e lúgubre... Tal qual como a velhice que me aguarda.” (idem; 66) E, ao final, a cidade parece chorar a partida Nastienka para Moscou: “As minhas noites acabam com uma manhã. Amanheceu um dia hostil; chovia, e as gotas de chuva soavam como uma espécie de lamúria monótona na minha janela.” (idem; 91)

Noites Brancas foi a mais bem recebida das novelas e contos de Dostoiévski após o imenso sucesso de *Gente Pobre*. Foi bem aceita pelo público e por uma parte da crítica, embora tenha sido fulminada por Bielinski e seus companheiros do Contemporâneo. O crítico chegou a afirmar: “Cada novo trabalho dele é uma nova queda (...). Fomos enganados pelo ‘genial’ Dostoiévski!” (VOLKOV, ;62)

A realidade é que Bielinski estava completamente embebido pelo romance social e não tolerava, por hipótese alguma, uma novela ou conto que não relatasse a

degradação moral dos moradores pobres, nem que representasse uma crítica violenta ao regime tsarista, que tanto o envergonhava diante da Europa. Bielinski queria uma literatura engajada, de cunho socialista. Mas, Dostoiévski estava cada vez mais disposto a abordar os fascínios, ilusões, esperanças e desilusões da mente cidadina, embora em sua vida particular, os últimos anos da década de 1840 tenham sido os de maior estreitamento com o universo das conspirações socialistas que vão culminar com sua prisão em abril de 1849.

A história de Dostoiévski com São Petersburgo foi paralisada por cerca de dez anos. O escritor foi enviado para a Sibéria e quando voltou à capital, encontrou-a diferente, com novos personagens a percorrer suas ruas, novos homens, mais agressivos que os ainda idealistas da década de 1840. Quando retornará em 1860, o terrorismo não será mais uma utopia, mas uma triste e preocupante realidade. Os velhos literatos de outrora, que discutiam os destinos da Rússia e da humanidade darão lugar a niilistas interessados em romper com qualquer tradição e esperança. Walter Benjamin tinha razão quando afirmava em *História Literária e Ciência da Literatura*:

“A literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes. (...) É impossível definir o estado atual de uma disciplina qualquer sem mostrar que sua situação atual não é somente um elo no desenvolvimento histórico autônomo da ciência considerada, mas principalmente um elemento de toda a cultura no instante correspondente.” (COMPAGNON, 2001; 196)

Pois, quando Dostoiévski volta a São Petersburgo após a prisão na Sibéria, seus personagens (especialmente Raskolnikov) serão tentativas de compreender esse novo homem que caminha pelas fervorosas ruas de Petersburgo.

Conclusão

Tentamos com esta dissertação mostrar a presença de cidade de São Petersburgo na obra do jovem Dostoiévski, ou seja, o período antes de sua prisão por conspiração contra o tsar Nicolau I. Primeiramente, tentamos mostrar uma definição do conceito de cidade e sua relação com a literatura no início do século XIX. Vimos que foi na Inglaterra que os primeiros escritores românticos começaram a ruminar o presente em que se situavam: o célere crescimento das cidades industriais e o cotidiano extenuante dos seus trabalhadores e viventes.

Vimos como São Petersburgo apresenta uma história diferente das demais capitais européias. Fruto do desejo de um tsar visionário, a capital cresceu rapidamente e se embelezava com requinte, aos custos do suor de todo o Império Russo. O ambiente luxuoso e cortês de Petersburgo contrastava com o crescimento espantoso de seus subúrbios, cheios de gente vindo das províncias em busca do sonho de encontrar vida nova numa capital luxuosa. Vimos que *O Cavaleiro de Bronze* de Púchkin, foi a primeira obra que, com uma qualidade excepcional, mostrou o ambiente opressor e censor da cidade e que serviu de abre-alas para a geração seguinte que encontraria em Nicolau Gógol, o principiante de uma tradição naturalista que chegava para substituir o mundo dos sonhos e da metafísica. Partindo das obras de Gógol, o crítico Bielinski, após buscar o modelo “ideal” de literatura social, vai sugerir o naturalismo, ao estilo francês, como o tipo de escrita a ser seguido, denunciando os atrasos e imposturas do Império através da exibição das chagas sociais mais profundas.

Dostoiévski atendeu ao chamado da geração e explodiu no cenário russo com o cultuado *Gente Pobre*, um romance epistolar entre duas pessoas que narravam seu humilhante cotidiano, na luta pela sobrevivência com poucos recursos. Este romance social de Dostoiévski foi a única obra bem recebida pela crítica. O escritor tentou repetir este estilo em *O Senhor Prokhardtchin* e em *A Senhoria*, mas não obteve o mesmo êxito, pois estava sempre endividado e tinha que escrever com pressa, além de dar muita atenção à crítica da época, não conseguia se encaixar no estilo que Bielinski exigia.

Na verdade, após *Gente Pobre*, Dostoiévski obteve êxito quando se afastou do romance naturalista e partia para o universo do fantástico. Em *O Duplo*, apesar de tratar da ambição do senhor Goliádkin em fazer parte de um universo que não o queria receber, elementos psychologizantes e do mundo fantástico participam da trama. A cidade de São Petersburgo entra em cena, atuando com suas ruas, seu frio, sua enlouquecedora divisão de classes hierárquicas. Dostoiévski utiliza-se de uma variedade extraordinária de recursos estilísticos para compor o conto, oscilando entre o gênero dramático e o satírico.

Finalmente em *Noites Brancas*, vimos Dostoiévski romper definitivamente com a influência de Bielinski. Nesta novela, ele aborda o cotidiano do homem solitário, o “sonhador”, cujo única amizade que consegue conquistar é a da cidade, no plano físico. Até que conhece a bela Nástienka, uma moça que aguarda um prometido noivo que a encontraria numa das pontes que cruzam o canal de Fontanka nas noites claras de São Petersburgo. Durante a narrativa e a desilusão do “sonhador”, a própria cidade parece acompanhar seu sofrimento, ficando bonita quando se enche de esperança, e tornando-se mórbida quando a moça se vai com o noivo.

Tentamos mostrar como a cidade se encontrava nessas primeiras obras de Dostoiévski. Mas, o mais importante não foi relatar o simples caminhar pelas ruas, avenidas e pontes, mas entendermos o que fazia do relacionamento entre essas pessoas algo tão peculiar. Em Petersburgo, mais do que em qualquer outra cidade russa, a necessidade do luxo e da austera nobreza se chocava com o cotidiano da gente mais simples que, literalmente, se desviava da passagem desses

“personagens importantes”.

A cidade, como vimos no primeiro capítulo, é o espaço de confronto de idéias, de opostos, de diálogos e disparidades, convivendo no mesmo espaço. Porém, Petersburgo negava aos seus moradores a possibilidade de questionar, opor-se ao sistema imposto. Esses homens oprimidos em sua individualidade, encontravam nas páginas dos contos, novelas e romances, sua única e decisiva voz na sociedade

Bibliografia:

- 1) AMÉRICO, Edécio. **Texto de São Petersburgo na Literatura Russa**. Dissertação de Mestrado. USP; 2006.
- 2) BACHELARD, Gastón. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.
- 3) BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**; tradução de Paulo Bezerra. – 5ª Ed. – Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.
- 4) BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.
- 5) BERLIN, Isaiah. **Pensadores Russos**. Introdução de Aileen Kelly; tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 6) BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**; tradução de Carlos Felipe Moisés; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 7) BRÜCKNER, Alexander. **Historia de La Literatura Rusa**; traducido del alemán por Manuel de Montoliu. Barcelona: Editorial Labor, 1929.
- 8) CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 9) CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 9 ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: editora Itatiaia, 2000.
- 10) COELHO, T. **A modernidade de Baudelaire** – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

- 11) COETZEE, J. M. **O Mestre de Petersburgo**; tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves – 2ªEd. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 12) COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Tradução de Celonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- 13) DOSTOIEVSKAIA, Ana Grigorievna. **Meu Marido Dostoiévski**; tradução de Zóia Ribeiro Prestes. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- 14) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **Gente Pobre**. Tradução de Wanda Murgel de Castro, em O Ladrão Honrado e outras histórias. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.
- 15) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **Crime e Castigo**; tradução: Paulo Bezerra; gravuras de Evandro Carlos Jardim. – São Paulo: Ed. 34, 2001
- 16) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **O Duplo**; tradução Nina Guerra e Filipe Guerras. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- 17) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **Noites Brancas.**; tradução de Natália Nunes. – Porto Alegre: L&PM, 2008.
- 18) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **Notas do Subsolo**; tradução do russo de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- 19) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **Gente Pobre**; tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi – São Paulo: Ed. 34, 2009.
- 20) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich . **O Sósia**. Tradução de Vivaldo Coaracy, em O Ladrão Honrado e outras histórias. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.
- 21) DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovich. **O Diário de um Escritor**. Introdução: Otto Maria Carpeaux; Tradução: E. Jacy Monteiro. Livraria Exposição do Livro. Rio de Janeiro, 1967.
- 22) **ESTRUTURALISMO**: Antologia de Textos Teóricos. Seleção e Introdução de Eduardo Prado Coelho. São Paulo; Martins Fontes, 1994.
- 23) FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Ver a Cidade**: cidade, imagem, leitura. – São Paulo: Nobel, 1988.
- 24) FRANK, Joseph. **As Sementes da Revolta, 1821-1849**; tradução de Vera Pereira. 2ª Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

- 25) GARRARD, Greg. **Ecocrítica**.; tradução de Vera Ribeiro – Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- 26) GÓGOL, Nicolau. **Avenida Niévski**. Tradução de Svetlana Kardash. – São Paulo: Ars Poética, 1992.
- 27) Gógol, Nicolau. **O Nariz e A Terrível Vingança**; tradução e artigos de Arlete Cavaliere. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- 28) GROSSMAN, Leonid. **Dostoievski Artista**. Tradução: Boris Schnaidermann. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- 29) GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- 30) JAKOBSON, Roman. **A Geração que Esbanjou seus Poetas**. Tradução e Posfácio de Sônia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- 31) HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- 32) **História da Vida Privada no Brasil**/ coordenador-geral da coleção: Fernando A. Novais; organizador do volume: Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.- (História da Vida Privada no Brasil; 3)
- 33) HOBBSAWN, Eric e Ranger, Terence (organizadores). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- 34) LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: O Romantismo na contramão da Modernidade** / Michael Löwy, Robert Sayre; Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira – Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- 35) MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- 36) MORAIS, Régis de. Dostoievski, **O Operário dos Destinos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- 37) NOGUEIRA, Hamilton. **Dostoievski**. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; Brasília, INL, 1974.
- 38) **O Espaço Geográfico no Romance Brasileiro**. / Judith Grossmann, Letícia Malard, Tânia Franco Carvalhal, José Aderaldo Castello e Milton Hatoum. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- 39) **O Fenômeno Urbano**. Organização e Introdução de Otávio Guilherme Velho. – Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

- 40)PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade:** Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. – 2ª Ed. – Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002
- 41)PÚCHKIN, Aleksandr. **O Cavaleiro de Bronze.** (esta tradução estava disponível para os alunos do mestrado da USP. Ainda vou colher a bibliografia correta)
- 42)PÚCHKIN, Aleksandr. **A Dama de Espadas:** prosa e poesia; tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. – São Paulo: Ed. 34, 1999.
- 43)RENAUX, Sigrid. Dostoiévski: **A Duplicidade na Estrutura Narrativa de O Duplo.** Trabalho final apresentado ao professor de Teoria Literária, Dr. Boris Schnaiderman, na disciplina Análise das Estruturas Narrativas dos Contos de Dostoiévski, no curso de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. Junho, 1975.
- 44)RUSSELL, Bertrand. **Realidade e Ficção.** Publicações Europa-América, 1957.
- 45)TODOROV, Tzvetan. **Memória do Mal, Tentação do Bem;** tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. – São Paulo: Arx, 2002.
- 46)TURGUENIEV, Ivan. **Pais e Filhos;** tradução de Ivan Emilianovitch. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.
- 47)VERNADSKY, George. **A History of Russia.** 6th Revised Edition. New Haven: Yale University Press, 1969.
- 48)VOLKOV, Solomon. **São Petersburgo:** Uma História Cultural. São Paulo: Record, 1997.
- 49)WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade:** na história e na literatura; tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 50)WILSON, Edmund. **Rumo à Estação Finlândia:** Escritores e Atores da História – São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- 51)ZWEIG, Stefan. **Dostoiewsky.** Traduzido por Heitor Moniz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Waissman Koogan Ltd., 1935.