

**O aparente descaso de Dostoiévski com a linguagem /
*Dostoevsky's Seemingly Carelessness Towards Language***

*Fatima Bianchi**

RESUMO

Este artigo procura mostrar como a linguagem e o estilo empregados por Dostoiévski já em seu romance de estreia, *Gente pobre*, contribuíram para a grande inovação realizada por ele na forma literária. Ao tomar como objeto de representação a realidade prática de camadas inferiores da sociedade e adotar em sua obra uma linguagem também considerada de nível inferior, própria à maneira de se expressar dessas camadas sociais, Dostoiévski não só transcende todas as regras literárias estabelecidas como também as já transgredidas até então, porque ele leva a sério não só a realidade cotidiana como a linguagem, o nível de estilo próprio a elas. Com isso ele se aproxima da representação séria e elevada da realidade cotidiana sem mudar as regras de estilo, como fizeram os franceses. O que ele muda é o ponto de vista, o foco narrativo, de um modo que não encontra precedente nem mesmo na literatura Ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski; *Gente pobre*; Erich Auerbakh; Linguagem; Nível de estilo

ABSTRACT

*This article seeks to show how the language and style employed by Dostoevsky since his debut novel, *Poor Folk*, contributed to the great innovation that he promoted in literary form. By adopting the practical reality of the lower strata of society as the object of representation and adopting, accordingly, a low-style language, Dostoevsky not only transcended all established literary rules, but also ones already transgressed. He takes seriously both the reality of everyday life and the language, the style that is proper to it. With this choice, he approaches the serious and elevated representation of everyday reality without changing the rules of style, as the French authors have done. What he changes is the point of view, the narrative focus, in a way that was unprecedented in Western literature.*

KEYWORDS: *Dostoyevsky; Poor Folk; Erich Auerbach; Language; Level of style*

* Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Orientais, Área de Língua e Literatura Russa, São Paulo, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br

Quando Dostoiévski iniciou sua carreira literária, aos vinte e quatro anos de idade, tinha um modo de escrever que a crítica considerava “difuso”, “prolixo”. Mas eles atribuíam isso ao fato de ser ele um escritor jovem, inexperiente, que ainda estava se debatendo com a linguagem e com a forma literária. Isso não impediu, no entanto, que já a sua obra de estreia, *Gente pobre*, fosse tomada como um acontecimento inédito nos meios literários russos e que ele, uma figura até então anônima, completamente desconhecida, se tornasse célebre da noite para o dia, ainda antes de ver seu romance publicado. É o que o próprio Dostoiévski exprime numa correspondência com seu irmão Mikhail, na qual, após tecer um comentário sobre os elogios de Belínski, declara, radiante: “Eles encontram em mim um sistema novo, original (Belínski e os outros) [...] Leia e veja por si mesmo. Eu tenho um futuro brilhante diante de mim, meu irmão”.(DOSTOIÉVSKI, 1985, p.118)¹.

O que Dostoiévski não podia imaginar é que essa fama, na mesma proporção em que fora repentina, se verificaria também passageira. À medida que seus novos trabalhos foram sendo publicados, os mesmos críticos, que de início o haviam colocado num pedestal, passaram a recriminar, cada vez mais, o que consideravam uma “limitação” de seu realismo, que se revelava não só na falta de tipicidade de suas personagens como também na linguagem por ele empregada.

A questão é que, com a publicação de *Gente pobre*, em janeiro de 1846, havia se criado uma enorme expectativa em torno de seu nome para o amadurecimento justamente da literatura de cunho realista. Belínski, ao ler os manuscritos do romance, havia entrado em êxtase. Para ele, esta obra significava não só “a primeira tentativa entre nós de um romance social”, como revelava “mistérios e caracteres na Rússia com os quais, antes dele, ninguém havia sequer sonhado” (ÁNNENKOV, 1964, p.137)².

O entusiasmo manifestado por Belínski se devia, em muito, ao fato de os elementos sociais, os elementos tomados da realidade exterior, terem sido introduzidos no romance de modo a enobrecer os sentimentos e as ações de um personagem da mais baixa extração social. Os sentimentos e as ações de Diévuchkin giram principalmente em torno de suas necessidades materiais mais básicas, que vão desde chá, açúcar, até botas e

¹ Em russo: “Во мне находят новую оригинальную строю (Белинский и прочие) [...] Прочтешь и увидишь. А у меня будущность преблистательная, брат!” Carta de 1º de fevereiro de 1846.

² Em russo: “первая попытка у нас социального романа”, “такие тайны жизни и характеров на Руси, которые до него и не снились никому”.

botões. A cena em que ele se vê perseguindo um botão que despencou de sua farda, rodopiou pela sala e foi parar aos pés de sua Excelência, em qualquer literatura da época, só poderia ter adquirido um tratamento cômico. Mas a intenção de Dostoiévski com esta obra era justamente procurar inverter o modo de tratamento da realidade cotidiana e mostrar que as privações a que está submetida sua personagem não podem fazer dela uma figura cômica. E, de fato, na exposição dos bastidores da luta pela sobrevivência de uma figura de tão baixo nível na escala social urbana, Dostoiévski foi capaz, pela primeira vez na história da literatura, de provocar uma compaixão elevada no leitor. Como observa Fridlender, é justamente nas reflexões sobre as suas necessidades materiais que a personagem de *Gente pobre* se revela um grande homem, uma figura capaz de pensar, de sentir, e até mesmo de agir do modo mais profundo e humano³.

A maneira como Dostoiévski trabalha esses elementos em *Gente pobre* estava completamente de acordo com o programa defendido por Belínski para o desenvolvimento da literatura russa e principalmente da tendência que então se desenvolvia com o nome de “escola natural”⁴, sob cuja bandeira o escritor havia se colocado conscientemente. A escola natural, idealizada por Belínski a partir da obra de Gógol com o objetivo de fortalecer o “realismo” na literatura, exigia dos escritores a representação da realidade “tal como ela é”⁵. Ou seja, a escola exigia dos escritores o máximo de objetividade na representação da realidade cotidiana, com o foco voltado mais para a existência das pessoas pobres. E tanto pela ideia como por seu significado social, *Gente pobre* foi considerada uma das obras que melhor expressavam as premissas do realismo russo e um dos primeiros testemunhos do crescente amadurecimento da tendência realista gogoliana dos anos 40 do século XIX.

Em termos de valor estético, essa exigência da crítica não representa muita coisa. Porque os elementos sociais, como elementos que fazem parte da realidade exterior, só

³ Como observa o crítico soviético G. Fridlender, “O herói de Dostoiévski é forçado a cada passo a experimentar a necessidade material, a dependência não apenas do mundo das pessoas, mas também do mundo das coisas. Chá, açúcar, pão, sapatos – tudo isto se torna para Makar Diévuchkin objeto de séria atenção e discussão em suas cartas” (FRIDLENDER, 1964, p.63).

⁴ Nas disputas entre eslavófilos e ocidentalistas, com o intuito de criticar a escola de orientação gogoliana, o crítico eslavófilo Bulgárin a chamou de natural, como sinônimo de antiestético, por ela representar o lado sujo, feio, da cidade e da vida. Mas Belínski adota a palavra e a transforma em um conceito positivo, fazendo dela uma bandeira de luta da literatura democrática e progressista.

⁵ Para a escola, que mostrava a vida das pessoas pobres da cidade e exigia dos escritores objetividade de representação, ou seja, que acentuassem em suas obras a “verdade da vida”, a obra literária deveria possuir um caráter de protesto e de crítica social evidente.

adquirem pleno significado, só adquirem valor estético, ao entrarem intimamente para a estrutura da obra literária e se tornarem um elemento interno a ela. Mas isso, por si só, não significa que eles possam ser considerados como elementos que determinam o valor estético de uma obra. O que não é o caso da linguagem. A linguagem, sim, constitui uma parte imprescindível na organização da estrutura do texto literário e, portanto, um elemento determinante do seu valor estético. Pois onde é que o estilo do escritor vai se refletir de forma mais direta, mais visível, senão na linguagem?

No entanto, no que diz respeito à linguagem, as inovações realizadas por Dostoiévski já no próprio início de sua carreira, que estavam relacionadas com um projeto original de criação, não só não foram compreendidas como foram rejeitadas pelos principais críticos da época, que não esconderam a sua decepção. E com a publicação de *O duplo* logo em seguida, essa atitude assumida por ele passou a ser vista como desleixo, como descaso com a linguagem. Foi se tornando opinião corrente que suas obras se distinguiam pela prolixidade, pela falta de acabamento e rigor de estilo, que a linguagem de suas personagens era do mesmo tipo e uniforme e que todas falavam como seu autor.

O crítico e escritor P. V. Ánnenkov conta que, enquanto escrevia *O duplo*, Dostoiévski fez uma leitura dele na casa de Belínski, que não parava de lhe chamar a atenção para “a necessidade de acostumar a mão, o que significava, na prática literária, adquirir capacidade de transmitir facilmente os pensamentos e livrar-se das dificuldades de exposição”. Ánnenkov observa que Belínski, que gostara do texto pela força e pela forma plena com que explorava um tema tão estranho e original, certamente não conseguia acostumar-se à maneira difusa que o autor ainda tinha na época e a atribuía à sua inexperiência de jovem escritor, que ainda não teria transposto os obstáculos relacionados com a linguagem e a forma. Posteriormente, o próprio Ánnenkov chegou à conclusão de que “Belínski se enganara. Não fora um estreante que ele encontrou, mas um autor já completamente formado”⁶ (1964, p.138-139).

Naquele momento, no entanto, essa era uma reação perfeitamente compreensível, até mesmo para o primeiro crítico. Devia ser muito difícil, e não só para a crítica como também para o público, aceitar a maneira de escrever de Dostoiévski, que ficava o tempo

⁶ Em russo: “необходимость *набить руку*, что называется, в литературном деле, приобрести способность легкой передачи своих мыслей, освободиться от затруднений изложения”. “Но Белинский ошибся: он встретил не новичка, а совсем уже сформировавшегося фвтора”.

todo voltando às mesmas palavras, às mesmas frases, e repetindo e variando-as infinitamente.

E à medida que seus novos trabalhos foram sendo publicados, os comentários a respeito do estilo e da linguagem neles empregados foram se tornando cada vez mais lacônicos. D. V. Grigoróvitch, que na época também era um escritor estreante, fora o primeiro a ler os manuscritos de *Gente pobre*, junto com N. Nekrássov. Apesar de os dois terem saído bradando, após a leitura, que havia surgido um novo Gógol, e de preverem um grande futuro ao autor dos manuscritos, também foram extremamente ríspidos em suas críticas no que dizia respeito à linguagem, ao estilo das obras iniciais de Dostoiévski. Na opinião de Grigoróvitch, a “repetição de palavras”, empregada por ele à exaustão, remetia à “imitação da linguagem das repartições públicas”⁷, comum nas relações de trabalho (IVÁNTCHIKOV, 1976, p.8).

O crítico K. S. Aksakov, embora não colocasse absolutamente em dúvida o talento de Dostoiévski, condenou violentamente a sua linguagem literária e o acusou de imitar as técnicas literárias de Gógol. Para o crítico, Diévuchkin “podia falar exatamente como na novela”, mas “ele nunca iria escrever dessa maneira”, “a própria personagem jamais iria escrever do modo como fala”⁸ (1847). Ainda que essa fosse a maneira de se expressar dos funcionários de baixo escalão, esse não era o nível de estilo que se esperava de um escritor. Dostoiévski não podia simplesmente reproduzir, do começo ao fim do romance, um modo de expressão que nada tinha de literário.

Portanto, os mesmos críticos que exigiam dos escritores a representação da realidade “tal como ela é”, exigiam, ao mesmo tempo, o emprego da linguagem do autor, a linguagem culta, literária, e não a linguagem das camadas pobres da sociedade “tal como ela era”. Dostoiévski, no entanto, em suas obras, não fez senão levar as exigências da escola natural, de tendência realista, às últimas consequências, já que a linguagem coloquial remete muito mais ao “real”.

E mesmo posteriormente, quando foi publicado o romance *Humilhados e ofendidos*, já em inícios dos anos 60, em seu artigo *Zabítie liudi* [Gente oprimida], N. A. Dobroliúbov (1837-1861) considerou este romance “abaixo da crítica estética” (1972,

⁷ Em russo: “подражание языку канцелярских отношений”.

⁸ Em russo: “мог говорить точно так, как в повести”; “он никогда не писал так», «но само лицо никогда бы не написало так, как говорит”.

p.374)⁹ e declarou que “a falta de pretensão de significado artístico era evidente até em sua narrativa”. Pois nele, “as personagens falam como o autor; usam suas palavras preferidas, suas locuções; elas têm o mesmo estilo de frases” (p.370). “E o resultado é que todas gostam de girar em torno de uma e mesma palavra e ficar batendo na mesma tecla, como o próprio autor” (1972, p.370-371)¹⁰.

Em um estudo realizado a partir de uma análise das especificidades sintáticas do texto da novela *A dócil*, o estudioso E. A. Ivántchikov escreve que “a linguagem das novelas e romances de Dostoiévski, à medida que vinham à luz, só recebiam pareceres e referências negativos, por vezes irônicos, ou nem eram absolutamente examinadas” (1976, p.7)¹¹. De fato, a linguagem literária de Dostoiévski é caracterizada por um aparente mal acabamento estilístico, o que às vezes chega a produzir a impressão de simples incapacidade do escritor de manusear os meios linguísticos, como mostra convincentemente o acadêmico D. S. Likhatchov em seu artigo “Nebriéjnie slovom” u Dostoiévskogo [A negligência com a palavra em Dostoiévski] (1974, p.32). No entanto, trata-se de um recurso intencional e altamente consciente por parte do escritor, orientado por um objetivo extremamente preciso. O que Dostoiévski estava tentando promover e, com grande ousadia, já desde o início de sua carreira como escritor, era uma inovação formal que se revelou extremamente importante não só para a literatura russa como para o próprio modo de se fazer literatura.

Com o intuito de tentar justificar, ou mesmo entender certos traços estilísticos que ainda nos surpreendem em sua obra, convém retomar aqui, brevemente, o período em que foi concluído o processo de formação da língua literária russa. Até o final do século XVII, a língua literária russa havia sido o eslavo eclesiástico, que não tinha nada em comum com o russo falado pelo povo, o russo antigo, uma língua de tradição oral muito anterior à escrita.

Com as reformas promovidas por Pedro, o Grande, no século XVIII, o russo falado pelo povo entrou em uso e também foi elevado à qualidade de língua literária. O trabalho

⁹ Em russo: “ниже эстетической критики”.

¹⁰ Em russo: “даже в изложении своем обнаруживает отсутствие претензий на художественное значение” / “действующие лица говорят как автор; они употребляют его любимые слова, его обороты; у них такой же склад фразы...” “и оканчивает чем, что они все любят вертеться на одном и том же слове и тянуть фразу, как сам автор”.

¹¹ Em russo: “Язык повестей и романов Достоевского получал по мере их выхода в свет лишь отрицательные, иногда иронические отзывы и характеристики, либо не рассматривался совсем”.

de elaboração de normas gramaticais e de regras para o seu emprego na literatura, em grande parte, foi desempenhado por Lomonóssov, que formulou suas teorias baseando-se principalmente na regra clássica de separação dos níveis de estilo em elevado, médio e baixo.

Em fins do século XVIII surge uma nova tendência, liderada por Nikolai Karamzin. Em lugar de temas oficiais, Karamzin e seus seguidores queriam introduzir na literatura um conteúdo novo, outros temas. Eles queriam expressar, em suas obras, ideias e emoções mais refinadas de pessoas de seu próprio círculo social, o aristocrata culto, queriam expressar sentimentos mais sutis e complexos, como o amor feliz, o amor infeliz. No entanto, como estes não eram temas comuns na época, não haviam sido criadas na língua russa palavras e expressões capazes de transmiti-los. Com o intuito de tornar a língua literária mais flexível, Karamzin passa a introduzir em suas obras novas palavras e expressões que correspondiam às da língua francesa, o que também acabou gerando controvérsias, em meio às quais surge Púchkin.

Ao defender que os russos não tinham por que lançar mão de uma língua estranha para expressar seus sentimentos, Púchkin procura mostrar que a língua russa era perfeitamente capaz de exprimir qualquer pensamento, até o mais profundo, qualquer sentimento, por mais complexo que fosse, com grande força e em todas as suas nuances e sutilezas. Ele passou a empregar em suas obras a linguagem de todas as classes sociais, a introduzir elementos da fala popular, de dialetos camponeses que antes jamais haviam sido aceitos, principalmente na poesia, um gênero altamente elevado e, na época, o gênero dominante na Rússia.

Seguindo a tradição inaugurada por Púchkin, Gógol também emprega amplamente em suas obras elementos da fala coloquial de representantes das diversas classes e camadas sociais. O que se percebe, portanto, é que a formação da nova língua literária russa se dá estreitamente vinculada à introdução de novos temas, de novos conteúdos e, principalmente, de novos heróis na literatura.

Quando Dostoiévski inicia a sua carreira como escritor, o processo de formação da língua literária, tal como a conhecemos, já estava praticamente concluído. Mas ele também se apresenta como um forte representante dessa tendência inovadora, ainda que seus objetivos fossem outros. Ele começa a escrever empregando em suas obras, já desde o início, a linguagem viva, coloquial, até mesmo das camadas mais miseráveis da

sociedade urbana. Esse recurso, introduzido principalmente por Púchkin e Gógol, já era corrente na literatura da época, mas restringia-se aos diálogos, ao discurso direto das personagens. O estilo e a linguagem que sobressaíam não há dúvida de que eram os do próprio autor.

Dostoiévski, no entanto, estreia com um romance no qual ele sequer dá as caras, como ele próprio comenta numa carta de desabafo a seu irmão Mikhail sobre a atitude da crítica ao estilo de *Gente pobre*, e na qual já expõe os princípios básicos que desde então orientariam o seu projeto criativo:

No nosso público há instinto, como em qualquer multidão, mas não há cultura. Não entendem como é possível escrever com tal estilo. Eles se acostumaram a ver em tudo a cara do criador; no entanto, a minha eu não mostrei. E eles não conseguem perceber que é Diévuchkin quem fala, e não eu, que Diévuchkin não conseguiria falar de outra forma. Achem o romance prolixo, mas nele não há palavra supérflua (DOSTOIÉVSKI, 1985, p.117)¹².

E o que permitiu a ausência do autor ou de um narrador culto, nessa narrativa, foi o fato de ele ter escolhido, como procedimento técnico adequado para a apresentação das personagens, a forma epistolar, que, por sua própria natureza, exige uma narrativa em primeira pessoa. Foi nesse gênero narrativo que Dostoiévski encontrou um meio para dar às próprias personagens a possibilidade de expressar seus sentimentos, suas percepções, suas emoções a partir de si próprias, com as suas próprias palavras e o seu próprio estilo. Tanto que a própria personagem do romance, Diévuchkin, ao se debater com a linguagem em sua correspondência com a protagonista e ser criticado por ela, atribui sua falta de estilo e sua dificuldade de se expressar à precariedade de seus estudos:

Não repare na escrita, alminha; não tenho estilo, Várienska, não tenho nenhum estilo. Se tivesse ao menos um pouco! Escrevo o que me vem à mente, apenas para ter com o que distraí-la. Pois se tivesse estudado, um pouco que fosse, a coisa seria diferente; mas com o que havia eu de estudar? nem que fosse um estudo de meia pataca (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.28).

¹² Carta a M.M. Dostoiévski de 1º de setembro de 1846. Em russo: “В публик наш есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованости. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорит не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет”.

Como se pode ver por este trecho, há nessa obra um fato extremamente novo. Nos séculos XVIII e XIX, a forma epistolar destinava-se a expressar as emoções e os sentimentos mais íntimos, sutis e profundos de personagens das classes sociais superiores. Nos romances sentimental e romântico, a correspondência em geral se dá entre jovens apaixonados e, ao mesmo tempo, virtuosos, que estão em contradição com o mundo que os cerca e no qual não encontram eco aos seus impulsos e ideais românticos elevados. Ao menos desde o *Werther*, de Goethe, a forma epistolar havia sido empregada para a apresentação de figuras psicologicamente interessantes, como *Adolphe*, de Benjamin Constant, *Rafael*, de Lamartine, etc. E a linguagem, o nível de estilo empregado, eram os da língua culta, compatível com o nível social das personagens, em geral o mesmo do autor.

Certamente, a grande vantagem literária da forma epistolar está no fato de as cartas constituírem a prova material mais direta da vida interior de seus autores. E Dostoiévski emprega este mesmo recurso em seu primeiro romance com os mesmos fins com que ele havia sido empregado por seus antecessores: a caracterização psicológica e social de suas personagens. A diferença é que ele emprega essa forma para expor as emoções e os sentimentos mais íntimos, sutis e profundos de personagens das camadas inferiores da sociedade, um funcionário velho, pobre e insignificante e sua protegida, uma jovem simples e ultrajada. Ou seja, Dostoiévski utiliza a forma epistolar para apresentar um tema e um conteúdo próprios do “ensaio fisiológico”¹³, gênero literário destinado a expor a vida das pessoas pobres com um sentido evidente de crítica social. No entanto, o máximo que esse gênero conseguia despertar no leitor era o nível mediano de compaixão pelas personagens representadas, jamais a participação séria, elevada, que o gênero epistolar até então havia exigido.

Nesse sentido, a representação da personagem de *Gente pobre* vai justamente ao encontro dos anseios da crítica dos anos 40, que se queixava de que os funcionários “forneciam à literatura material quase que unicamente para *vaudevilles*, novelas, cenas

¹³ O ensaio fisiológico, muito difundido na Rússia nos anos de 1840, tornou-se um dos gêneros mais populares da “escola natural”. Os representantes deste gênero na literatura russa colocavam como tarefa aos escritores a representação da vida social contemporânea a eles com a máxima exatidão, com destaque para os tipos das camadas inferiores, que até então haviam ficado excluídos da grande literatura. Ao invés de representar a realidade como um todo, o ensaio fisiológico (também chamado de “daguerreótipo”) procurava dar um determinado “recorte” dela, apresentado geralmente na forma de uma série de ensaios separados, cada um dos quais endereçado à descrição detalhada, fisiologicamente “exata”, dos diferentes tipos e profissões, por exemplo o funcionário pobre, o tocador de realejo, o porteiro, etc.

humorísticas e outros gêneros de entretenimentos” (CHKLÓVSKI, 1974, p.161)¹⁴. Ou seja, os hábitos, a situação lastimável dos funcionários pobres de São Petersburgo, pessoas com ocupações e destinos parecidos, haviam se transformado em materiais banais, vulgares, da literatura humorística corrente. Nem mesmo *O capote*, de Gógol, havia conseguido vencer essa torrente de zombaria sobre os funcionários pobres. Ao contrário, parecia ter aumentado a atratividade do tema¹⁵, daí a profunda indignação de Diévuchkin, ao se reconhecer na figura de Akáki Akákievitch, como expressa o trecho abaixo:

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, só pelo andar já será possível reconhecer um dos nossos (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.95).

Numa tentativa de empreender uma “reabilitação” do funcionário pobre, Dostoiévski apresenta em *Gente pobre* o tema do *málienkii tcheloviék*, o homem pequeno, sem importância, característico do “ensaio fisiológico”, num formato próprio de um gênero elevado, a forma epistolar. E ainda que Dostoiévski seguisse uma determinada tradição literária já consagrada, como observa Fridlender, “a aplicação dessa tradição por ele era profundamente original, inovadora e incomum” (FRIDLENDER, 1964, p.62-63)¹⁶.

De acordo com as regras clássicas de separação dos estilos, a vida cotidiana, com tudo o que tivesse de prático, comum, feio, só poderia ser tratada de forma cômica, satírica; o que jamais poderia atingir um nível que fosse além do comovente. A vida real cotidiana, mesmo das camadas médias da sociedade, era considerada como de estilo baixo e, portanto, só podia ser representada num nível de estilo inferior, adequado a ela.

¹⁴ Em russo: “доставляют литературе почти единственный материал водевилей, комедий, сатирических сцен и проч”.

¹⁵ Uma análise detalhada do tema dos funcionários pobres – que constituíam na época quase que um terço da população –, em todas as suas manifestações, é realizada por V. V. Vinogradov no livro *Эволюция русского натурализма [A evolução do realismo russo]*.

¹⁶ Em russo: “то самое применение им этой традиции было глубоко оригинальным, новаторским и необычным”.

Mas Dostoiévski não só toma como objeto de representação a realidade prática das camadas inferiores da sociedade como adota em sua obra uma linguagem também considerada de nível inferior, própria, portanto, à maneira de se expressar de suas personagens. Com isso ele não só transcende todas as regras de nível de estilo estabelecidas como também as já transgredidas até o momento, porque ele apresenta de uma forma séria e elevada não só a realidade cotidiana, mas também a linguagem e o nível de estilo próprios a ela.

E isso que fez o autor de *Gente pobre* não encontrava precedentes nem mesmo na literatura ocidental. Era muito diferente do que haviam feito, por exemplo, Stendhal, Balzac, Flaubert, os chamados grandes realistas franceses, que também haviam promovido uma grande inovação na literatura ao romper com as regras clássicas de separação dos níveis de estilo, vigentes até então. Mas eles romperam com as regras clássicas, como observa Erich Auerbach em seu livro *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental, por representar acontecimentos da realidade prática cotidiana num nível de estilo elevado. Ou seja, o objeto de representação era a vida prática, real, de camadas inferiores da sociedade, mas a linguagem empregada para apresentá-la era a linguagem culta, do próprio autor. Como diz o próprio Auerbach:

Na medida em que Stendhal e Balzac fizeram de personagens quaisquer da vida cotidiana, no seu condicionamento às circunstâncias históricas, objeto de representação séria, elevada, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica de diferenciação dos níveis, segundo a qual o cotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (1971, p.486).

No entanto, o intuito deles, dos realistas franceses, que era evocar uma compaixão trágica pelos acontecimentos da realidade prática, não era diferente do que pretendia Dostoiévski. A diferença é que Dostoiévski consegue evocar a mesma compaixão trágica que os franceses sem mudar as regras de estilo, apresentando a realidade cotidiana num nível de estilo também inferior, próprio a ela.

E como ele consegue fazer isso? Mudando o ponto de vista. Dando à própria personagem a possibilidade de apresentar a si mesma e o mundo que a cerca; ou seja, tudo

o que até então era apresentado do ponto de vista dominante do autor, como apontou Mikhail Bakhtin (1981).

Essa atitude narrativa adotada pelo autor, portanto, está na mais estreita relação com o estilo da obra. Ao colocar em seu centro um funcionário pobre, um homem sem importância, a contar sua história, Dostoiévski renuncia conscientemente à onisciência e tira precisamente da limitação de sua capacidade intelectual efeitos especiais para a realização de seu projeto artístico. Pois ainda que tenha havido antes outras personagens literárias da mesma posição social de Diévuchkin, certamente não houve nenhuma cujos pensamentos e sentimentos cotidianos nos fossem dados a conhecer com tanta intimidade, que revelasse o mundo espiritual da personagem em toda a sua complexidade interior. E o principal fator que permitiu a Dostoiévski imprimir à obra essa direção subjetiva e interior está na base formal da narrativa: a forma epistolar, que não só pressupõe muito mais sentimento do que ação como permite às personagens envolvidas expressar seus sentimentos com maior sinceridade.

Essa nova perspectiva, esse novo ponto de vista adotado por Dostoiévski, ao lhe permitir apreender a existência de seus heróis em toda a sua profundidade, também faz com que o leitor seja arrebatado pelo destino deles de uma forma que em muito se parece com a compaixão trágica. Ainda que certamente não se trate de autênticos heróis trágicos, também não se pode dizer que sejam personagens cômicos, absolutamente.

Como se vê, Dostoiévski promoveu uma inovação na literatura que é tão genial quanto a dos grandes realistas franceses, pois com ele, pela primeira vez, a representação da realidade cotidiana mais chã e comezinha pôde receber um tratamento sério, elevado e até trágico sem abrir mão do nível de estilo que lhe era peculiar, ou seja, empregando um nível de estilo que estava reservado à comédia, à literatura de entretenimento.

Belínski chegou até a perceber esse procedimento, que se tornaria característico do estilo de Dostoiévski. Ao ler os manuscritos de *Gente pobre*, o crítico de imediato se deu conta de que o autor contava a aventura de seu herói com a linguagem e a compreensão do herói, o que, para ele, revelava uma “capacidade infinita de contemplação objetiva dos fenômenos da vida, a capacidade, por assim dizer, de se transferir para a pele de outra criatura completamente estranha a ele” (BIELÍNSKI, 1956,

p.28-29)¹⁷. Mas a crítica, e mesmo o público em geral, não entenderam como era possível escrever com tal estilo e tomaram a linguagem “insólita” de *Gente pobre* como uma transgressão das normas da linguagem na literatura. Como diz o próprio Dostoiévski, eles estavam “acostumados a ver em tudo a cara do criador“, e não conseguiam distinguir o discurso da personagem do discurso do autor e perceber que ela não seria capaz de se expressar de outra maneira. Daí a rejeição da crítica à linguagem empregada no romance.

Portanto, justamente a linguagem, tão criticada no escritor, aparece como um dos elementos que lhe permitiu, já no início de sua carreira, colocar em questão todo o modo de representação realista então em evidência e, com ele, a própria posição ocupada pelo narrador. Pois a atitude narrativa adotada por ele, que lhe permitiu passar para o ponto de vista da personagem tudo o que antes era apresentado do ponto de vista dominante do autor sem mudar a regra clássica de separação dos níveis de estilo, era algo novo e completamente inusitado para a época, por isso não foi compreendida e criou um problema especial para os leitores de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução Equipe Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AKSAKOV, K. S. Tri kritícheskie statii g-na Imrek. In: *Moskóvski literatúrni i utchenii sbornik na 1847 god* [Coleção literária e acadêmica de Moscou para o ano de 1847]. Moscou: 1847, 10/01/2020, http://az.lib.ru/a/aksakow_k_s/text_0140.shtml
- ÁNNENKOV, P. V. Iz Zametchátelnie diesiatiliet. 1838–1848 [Dos dez anos impressionantes. 1838–1848]. In: *F. M. Dostoiévski v vospominániakh sovremiènikov* [F. M. Dostoiévski na memória dos contemporâneos]. Moscou: Khudójiestvienaia Litieratura, 1964.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária, 1981.
- BELÍNSKI, V.G. Peterbúrgski sbórník [Coletânea de Petersburgo]. In: *Sobrânie Sotchinièni v triókh tomakh* [Obras reunidas em três volumes], v. III. Moscou: Goslitzdat, 1948.
- CHKLÓVSKI, Victor. Za i protiv [A favor e contra]. In: *Sobrânie sotchiniènie v triókh tomax* [Obras reunidas em três volumes], v. 3. Moscou: Khudójiestvienaia Litieratura, 1974.

¹⁷ Em russo: “бесконечно могущественную способность объективного созерцания явлений жизни, способность, так сказать, переселяться в кожу другого, совершенно чуждого ему существа”.

DOBROLIÚBOV, N. Zabítie liúdi [Gente oprimida]. In: *1836–1861. Statii – stikhotvoriéniakh* (1836–1861. Artigos – poemas). Moscou: Chkólnaia Bibliotieka, 1972.

DOSTOIÉVSKI. F.M. *Gente pobre*. Tradução Fatima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009.

DOSTOIÉVSKI. F.M. Písma [Cartas]. *Pólnoe Sobránie Sotchiniénii v tritsatikh tomakh* [Obras Completas em trinta volumes] v. 28 / livro I. Leningrado: Naúka, 1985.

FRIDLENDER, G. M. *Realism Dostoiévskogo*. Moscou: Leningrado: Naúka, 1964.

IVÁNTCHIKOV, E. A. *Anális khudójestviennogo tieksta* [Análise do texto literário]. Leningrado: Naúka, 1976.

LIKHATCHÓV, V. “Nebriejénie slovom u Dostoiévskogo [A negligência com a palavra em Dostoiévski]. In: *Dostoiévski: Materiali i issliédovania* [Dostoiévski: Materiais e estudos], vol. 2. Leningrado: Naúka, 1974.

Recebido em 12/04/2020

Aprovado em 13/09/2020