

A ESTRUTURA DO ROMANCE DE DOSTOIÉVSKI EM RELAÇÃO COM ESQUEMAS ARCAICOS DO PENSAMENTO MITOLÓGICO

Um estudo de Vladimir Toporov.

Doutorando Edelcio Rodiney Américo - USP

RESUMO: *Análise da Intertextualidade, bem como do espaço e tempo na Obra de Dostoiévski, relações da obra “Crime e Castigo” com textos arcaicos e mitológicos. Introdução ao estudo do “texto de São Petersburgo na literatura Russa”*

Palavras-chave: Intertextualidade, textos arcaicos, mitopoética, texto de São Petersburgo na literatura russa

Introdução:

Nesse trabalho discursaremos sobre uma série de particularidades na estrutura da obra de Dostoiévski que desempenham uma papel exclusivo na construção de textos artísticos. É evidente que teremos que limitar a reprodução de partes dos pensamentos gerais a uma forma breve. A preferência é dada a obra “Crime e Castigo” tendo em vista que os romances posteriores mostram uma forte complicação das estruturas que aparecem em “Crime e Castigo” de uma forma mais “limpa”, a extração de uma série de esquemas do subconsciente e sua posterior transformação. Tais obras como “Noites brancas”, “O Sósia”, “Memórias do subsolo”, “Marido Eterno” e outros, não nos possibilitam diretamente tais conclusões. Por isso, até mesmo pelo volume, o próprio gênero do romance propõe aquela integridade textual na qual, mais ou menos, “consegue-se”, revelar a integridade da consciência mitopoética.

1. A atenção principal desse trabalho será de que forma no texto do romance aparece um certo sentido geral (mesmo que nos estágios iniciais de formação), nascido da relação semântica de elementos isolados do texto. Além disso, como esses elementos podem ser diferentes unidades do texto (na personificação idiomática, sons, morfemas, palavras, construções sintáticas elementares, frases). Nesse trabalho, a principal atenção é dedicada ao nível das palavras, das marcações semânticas, e as que formam partes do texto organizadas localmente. Visto que o próprio procedimento de formação do texto único fornece uma multiplicidade de sentidos (teoricamente incontáveis) que se unem a ele; a escolha de um certo sentido determinado para a interpretação depende da escolha, pelo modo mais simples, dos elementos semânticos gerais nas palavras observadas (mais precisamente, da maior quantidade de elementos semânticos gerais que compõem a maior quantidade de palavras utilizadas para a análise. As manifestações de Dostoiévski além do romance a respeito de compreensões chaves, apresentadas no texto de “Crime e Castigo”, sempre são indicações importantes para a interpretação (mesmo que essas próprias manifestações estejam, mais frequentemente, além desse trabalho).

Apesar de tudo isso, não podemos esquecer da multidão potencial de sentidos, muitos dos quais, em particular, se atualizam com a alteração da perspectiva de tempo. Nas obras, com o texto organizado de forma tão complexa, *casualmente* se forma apenas um dos textos inferiores, acessíveis a um observador relativamente simples. Para níveis essencialmente mais elevados casualmente obtêm-se o seu próprio sistema de relações.

Justamente por força disso, foi reconhecido o apelo racional a outros textos da literatura russa, (e, às vezes, até da literatura estrangeira). Igualmente, no texto do romance de Dostoievski nós “verificamos” = “formamos” alguns certos textos (ou sub-textos). Exatamente da mesma forma é possível colocar diante de si uma tarefa similar para todo o conjunto de textos da literatura russa.

Os textos formados dessa maneira possuem todas aquelas particularidades específicas que são características dos textos gerais, em primeiro lugar; e a ligação semântica. Nesse sentido, o cross-enredo, cross-temporalidade, e até mesmo a cross-personalidade (em relação a autoria) não atrapalham em identificarmos um texto uno na interpretação aqui considerada. Texto uno e relacionado, mesmo tendo sido escrito (e será ainda escrito) por muitos autores, porque ele aparece na metade do caminho entre o objeto e todos aqueles autores que nesse caso são caracterizados pela presença de alguns princípios comuns de seleção e sintetização dos materiais. Justamente, devido a essas considerações explica-se a recorrência a “Dama de Espadas”, é claro que puramente prévia e notoriamente incompleta, as novelas peterburguesas de Gogol, a Petersburgo de Biély, em relação aos esclarecimentos de uma série de particularidades estruturais do romance de Dostoievski. Isso é apenas um acesso inicial ao tema: “*texto de São Petersburgo na literatura russa*”.

Os esquemas mitopoéticos se concretizam de modo mais complexo em textos arcaicos de conteúdo cosmológico, que descrevem a resolução de uma tarefa fundamental (tarefa superior), da qual depende todo o restante. A necessidade de resolução dessa tarefa surge em uma situação crítica, quando o princípio cósmico organizado, previsível (visível), ameaça se transformar em um estado caótico destrutivo, imprevisível, “não visível”. A resolução da tarefa entende-se como uma prova-duelo de duas forças que se opõem, com o nascimento da resposta a questão primordial da existência. A tensão do conflito é tal que qualquer membro das oposições binárias, que determinam a semântica do universo dado, se torna ambíguo, ambivalente, sua interpretação final (“última”) pode se determinar apenas na dependência daquele ponto de vista que é compreendido como final. Em condições de extrema dramatização do conflito, em um espaço sensível e aberto, se cristaliza a função (ou as funções) como tal. Ela se torna independente e determinada, tudo que cai em seu campo deixa de ter sua natureza substancial, perde os critérios de valores anteriores e se organiza internamente de tal forma para corresponder à função dada. Nesse casos, as fronteiras entre os elementos (membros) das contraposições: entre o herói e seu antagonista, significante e significado, nomes próprios e comuns, podem se tornar fantasmagóricas. A caráter ininterrupto e homogeneidade do espaço e do tempo são eliminados, elas se tornam discretas, e suas partes adquirem valores diferentes. A resolução da tarefa pode acontecer apenas no centro sagrado do espaço (ele é semiótico ao máximo): “De repente se tornou visível o longe, até o fim do mundo, - se diz sobre ele”, que está contraposto ao espaço profano, bem como no ponto temporal sagrado, no limite de dois diferentes estados, quando a atividade profana é retirada e o tempo para. O mesmo acontece também na linguagem; aparecem palavras e frases que pretendem ser a última instância, determinar todo o resto, subordinando-o. Nessas condições a palavra vai além dos limites da língua e se junta ao pensamento e a ação, atualiza seu potencial extra-linguístico.

Os esquemas desse gênero se refletem nos textos arcaicos cosmológicos, no carnaval e em algumas obras da literatura artística, incluindo também os romances de Dostoievski, sobre isso escreveu M.M. Bakhtin em seu livro fundamental. Aqui não há a possibilidade de entrar em detalhes sobre porque esses esquemas reapareceram na obra de Dostoievski e de que forma ele aplicou os tipos arcaicos do pensamento mito-poético para a

resolução de novas tarefas. É importante frisar apenas que o uso desse tipo de esquema permitiu ao autor, em primeiro lugar, descrever de forma mais curta todo o enorme volume no plano do conteúdo. Em segundo lugar, permitiu ampliar extremamente o espaço do romance, aumentando sua dimensionalidade e a possibilidade de combinação de elementos dentro desse espaço (aspecto teórico, de informação).

Tal vantagem não poderia ser obtida sem uma reconstrução essencial da própria estrutura do espaço do romance. Sendo que essas mudanças, do ponto de vista dos autores e dos leitores do romance clássico do tipo não polifônico, eram avaliadas como um sacrifício, como uma perda de algo bastante essencial, do que já fora sido conquistado pelo romance russo (compare a avaliação de Dostoievski na literatura crítica do século passado). A luta pela ampliação do espaço polifônico possui, na história da arte européia, outros exemplos tipologicamente próximos, que, de certa forma, podem esclarecer a exigência das reorganizações na área do romance realizadas por Dostoievski. M. Bakhtin, de forma perspicaz, apontou porque Dostoievski recorreu ao enredo aventuresco e de que forma o herói de Dostoievski está ligado a esse enredo. Realmente, no romance clássico do século XIX, o herói e o enredo, em um certo nível, podem ser unidos um ao outro. Entre eles há a mesma interdependência e falta de liberdade como entre qualquer outro acúmulo de elementos que formam um paradigma; e, entre a cadeia sintagmática dos mesmos elementos no texto. Dostoievski soube encontrar no romance aventuresco uma estrutura que seria extremamente independente do herói e, portanto, abriria muitas possibilidades complementares para a colisão do herói com os elementos do enredo (até a solução de tarefas experimentais conscientes). No entanto, nem todo herói corresponde ao enredo aventuresco.

Para corresponder a tal enredo, o herói (diante de toda a sua complexidade que não pode ser comparada com a complexidade do herói do romance aventuresco), deve ser dado inacabado, não totalmente realizado, que não podemos deduzir por completo à partir do enredo, capaz, assim como uma palavra, de novas continuações (isto é, “descobertas”). Não é por acaso que os heróis de Dostoievski se encontram mais frequentemente na metade do caminho entre o bem e o mal. Normalmente, eles são levados apenas até o nível do modelo pouco determinado, cuja conduta, em locais de cruzamento com um novo lance do enredo é difícil de ser prevista (ainda sim essa previsão é apenas uma probabilidade): “Tudo que quiseses poderá acontecer”. Esse tipo de herói não apenas correspondia as idéias de Dostoievski sobre a liberdade da vontade sobre a escolha do seu destino, como também servia para ampliar o espaço do romance. Para o mesmo fim servem as relações nas quais Dostoievski coloca seus heróis. O caráter polifônico de seus romances faz de seus heróis, portadores de vozes independentes que não se fundem. Mesmo assim, há entre eles um certo núcleo *unificador*. Se nos romances de Tolstói o autor se encontra sobre os heróis juntando-os através de sua vontade última e onisciente; nos romances de Dostoievski o autor está dentro dos heróis, no sentido de que vários heróis resolvem (de modo positivo, negativo, ou de uma outra forma) *a mesma tarefa*.

O uso de tal recurso na formação do herói fornece a ele uma mobilidade máxima no caso de novos tipos de enredo. O herói é dado em tal estado que justifica antecipadamente sua entrada em qualquer configuração do enredo. Não é ocasional o fato que em muitas obras de Dostoievski os heróis são descritos como pessoas de saúde debilitada que frequentemente perdem a memória e são incapazes de manter contatos. Essas constantes menções sobre a doença são a todo o tempo interrompidas por indicações de uma passagem

abrupta para um estado contrário. Tais descrições de doenças são encontradas em muitas outras obras de Dostoiévski.

Outra condição, necessária para a colocação do herói e do enredo é o caráter discreto do espaço do romance. Ele se mostra como composto de uma grande quantidade de corpúsculos ou configurações deles (isso diz respeito ao local, tempo, causa-consequência, avaliação, comportamento e outros planos), a passagem pelos quais se caracteriza pelo crescimento máximo da entropia. Nesses casos atuam certas previsões. O inesperado não é apenas possível, como regra ele sempre se realiza. O contraste entre duas áreas sintagmáticas em Dostoiévski dá tendência a minimização do tempo de passagem (nesse instante, repentinamente, de repente, inesperadamente, etc), o tempo ganha uma velocidade incomum, ele se dá no instante, e depois desaparece se alojando nos sinais estruturais do espaço (cena). Desse ponto temos a impressão de tensão, desigualdade, nervosismo dos principais elementos da estrutura do romance que nos forçam a lembrar de experiências cinematográficas antigas. O uso da palavra “vdrug” (de repente) é um bom exemplo disso. Nas 417 páginas da edição russa de “Crime e Castigo”, a expressão se repete aproximadamente 560 vezes. Podemos enumerar os fragmentos onde a expressão é pouco ou não utilizada (a primeira entrada de Raskolnikov, a primeira metade do conto de Marmieládov, encontro com a mãe e irmã, prólogo, preparativos de Razumikhin para se encontrar com eles, primeiro encontro com Svidrigailov, etc).

A frequência do uso da expressão aumenta nos deslocamentos dos personagens, coincidem com as passagens e a descrição das mudanças de estado de espírito. Em Crime e Castigo, como em nenhum outro romance, encontramos o uso compulsivo da expressão, quase que como um artigo, além da tendência de repetição da expressão em um mesmo período. Similar a expressão “de repente”, temos o uso de “strannyi” (estranho), mais de 150 vezes. A aparição de tal expressão cria atmosfera para o inesperado (melhor dizendo, inadequação ao esperado, um desvio).

Outra esfera na qual o enredo e o herói do romance se entrelaçam, é a dos pontos marcados de continuidade de espaço e tempo. Assim como no esquema cosmológico da tradição mitopoética, o espaço e o tempo não são apenas molduras, eles são ativos (e por consequência influenciam no comportamento do herói) e nesse sentido, estão equiparados, em certo nível, ao enredo. Entre esses elementos de espaço e tempo, o principal em Dostoiévski se mostra o “por do sol” (característico também a tradição mitopoética, fim do dia, fim do ciclo, do verão, limite da noite, do inverno), ponto temporal onde as forças do caos inesperadamente começam a predominar. O pôr do sol em Dostoiévski não é apenas o sinal da hora “fatal”, quando se realizam ou se arquitetam os atos decisivos, mas é também um elemento que influencia no herói.

Nesse sentido a hora do por do sol é eterna, além do tempo, não é parte do centro sacral dentro do espaço profano, ela é o próprio esquema do pensamento mitológico que constantemente se reproduz na consciência artística e religiosa como um certo modelo. Outra fonte que colabora para a criação da atmosfera do inesperado, fantástico, inimaginável é a própria cidade de São Petersburgo. Cada ponto dominante é reproduzido na memória e funciona como reminiscência do **texto da cidade** como um todo, devolvendo ao sujeito as sensações vividas anteriormente e funcionando como um estímulo para a personificação da imagem na palavra, nas tintas, nos sons. Dessa forma, o texto não é a realidade, mas sim um material para reconstruí-la; não é apenas um gerador de novos significados, mas um condensador da memória cultural. Todos esses aspectos são unidos na ampla compreensão de distinção. Segundo Lótman:

Petersburgo... é visto, de um lado, como texto e de outro como mecanismo de criação de texto... A observação da cidade ligada à história da civilização como texto sui generis é natural. Além disso, justamente no objeto de tal natureza, alguns traços ganham destaque abrangendo a heterogeneidade codificada, uma codificação obrigatória por vários códigos, uma heterogeneidade semiótica dos subtextos, aspirando, de modo contraditório, a formar um único texto. A característica do texto de guardar e regenerar constantemente a sua própria história aqui é evidente (Lótman, Iúri. 1984, pág 3).

O principal traço do interior das casas é o fechamento, mais do que isso, amontoamento. Nesse lugar esse traço se expressa claramente. Se observa como é sufocante, apertado. É sufocante no quarto de Raskolnikov, etc. A indicação de aperto está diretamente relacionada a melancolia e ao aspecto sufocante. Para Toporov:

Com o surgimento da cidade, o homem entrou em um novo método de existência que partindo das suposições e medidas anteriores não pode deixar de se mostrar paradoxal e fantástico: a sobrevivência e mais do que isso, as perspectivas de caminho em direção ao bem máximo, ao descobrimento de um novo paraíso em substituição do qual, em condições “não paradisíacas” nas quais havia a cidade, na insegurança, incerteza, depravação..., abandono de Deus e, finalmente, na dificuldade e no sofrimento. (Toporov, Vladimir, 1995, pág. 121).

Como mencionamos acima, o centro e a periferia são unidos pelo caminho percorrido pelo herói. Esse caminho, tipicamente semiótico, é dado praticamente da mesma forma como é dado o caminho do herói no conto de fada.

Na obra, Dostoievski procura sempre indicar o estado de fechamento, abertura, portas, janelas. Além disso, temos inúmeras vezes citada a expressão “porog” (limite, fronteira). Podemos analisar tal uso como relacionada **a localização da cidade de São Petersburgo na extremidade**, no limite da terra firme e do mar. Muitos enredos do texto de São Petersburgo estão relacionados ao elemento aquático surgindo, devido ao conjunto natural e climático da cidade, temas como: névoa, chuva, umidade, sujeira, neve, etc. Segundo a tradição folclórica, a água (rio, lago, mar...) representa a **fronteira entre os mundos** (dos vivos e dos mortos), entre o real e o fantástico. Dessa forma, considerando que além do rio Nievá, coexistem muitos outros meios aquáticos, torna-se mais evidente a razão pela qual São Petersburgo tornou-se uma cidade fantástica ou até mesmo diabólica na concepção da cultura popular e posteriormente na literatura russa. Devido a esse eterno conflito entre cidade e natureza; terra e água; o Homem se encontra no limite entre a vida e a morte, além disso os personagens em Dostoievski sempre estão expostos a situações complexas (próximas do limite da razão, da lógica), nos limites da capacidade humana em resolver problemas universais gerados ao longo de gerações.

Não podemos deixar de mencionar a constante utilização de números, levando a níveis absurdos de precisão, expressões como “a dois passos”, “duas ruas a direita”, e números grandes, redondos tipo 100, 1000, 10000 junta-se a uma série de cifras que acompanham a concepção mitopoética dos números, especialmente relacionados ao número sete. O próprio

romance tem sete partes (6 partes e o epílogo). As duas primeiras partes são divididas em 7 capítulos cada. A hora fatídica é sempre indicada como sendo depois das 7.

A vida, memória (consciência popular, assim compreendidas representam muito para os valores de Dostoievski no processo de mudança da humanidade e repetição dos desafios e situações, isso é bem representado pelo autor.

Conclusão:

O renomado pesquisador Vladimir Toporov, que durante anos dedicou-se a pesquisas interdisciplinares da Escola Tartu-Moscou, publicou o presente artigo visando uma nova abordagem ao romance “Crime e Castigo”. Apesar de já existirem inúmeras críticas dedicadas a obra, esse trabalho do semioticista ganhou reconhecimento por estudar o romance partindo da análise de microtextos locais e relacionando-os aos macro-textos universais que propicia uma enorme capacidade de interligação da obra com diferentes textos arcaicos da literatura russa e da literatura universal. A pesquisa também faz referencia a outro importante tema das pesquisas semióticas russas; “O Texto de São Petersburgo na literatura russa”.

Referências bibliográficas:

AMERICO, Edelcio, “Texto de São Petersburgo na literatura russa”, dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2006, Biblioteca FFLCH-USP (setor de teses).

BAKHTIN, Mikhail. “Problemas da poética de Dostoiévski”, Editora Forense Universitária, 2ª edição, São Paulo, 1997.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. “Crime e Castigo”. Trad. Paulo Bezerra. Editora 34, São Paulo, 2001.

LÓTMAN, Iúri. “Simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade” (Simvólíka Peterburga i problemy semiótiki góroda)//Istoria i tipológuia rússkoi kultury, São Petersburgo, 2002, págs. 208-221.

MELETÍNSKI, Eleazar. “Os arquétipos literários”, Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

TOPOROV, Vladimir. “Petersburgo e o texto de São Petersburgo da literatura russa” (Peterburg i peterbúrgskii tekst rússkoi literatury)// Peterbúrgskii tekst rússkoi literatury, São Petersburgo, 2003

_____ “Mito, ritual, símbolo e imagem”, (“Mif, Ritual, Simbol, Obraz”), pág- 193-211. Moscou, 1993.

PROPP, Vladimir. “Morfologia do conto maravilhoso”, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984.