

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Leonardo Ramos Machado

A comicidade e a irmandade universal em *Escritos da Casa Morta*

Porto Alegre

2022

Leonardo Ramos Machado

**A comicidade e a irmandade universal em *Escritos da Casa Morta***

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão do Curso de Graduação em Letras – Licenciatura; Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientadora:

Prof. Dra. Denise Regina de Sales

Coorientadora:

Prof. Dra. Rita Lenira Bittencourt

Porto Alegre, 1º semestre de 2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Ramos Machado , Leonardo

A comicidade e a irmandade universal em Escritos da Casa Morta / Leonardo Ramos Machado . -- 2022.

1 f.

Orientadora: Denise Regina de Sales.

Coorientadora: Rita Lenira Bittencourt.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura russa . I. Regina de Sales, Denise, orient. II. Lenira Bittencourt, Rita, coorient. III. Título.

## **Agradecimentos**

Dedico esse trabalho em memória aos meus companheiros José Laurir e Gilóé Garcia, avô e tio, também pais para mim, que partiram no verão e no inverno de 2022, e também aos 683.573 brasileiros que faleceram de COVID-19 para atender interesses do liberalismo econômico.

Dedico à minha avó, Anadir, que retornou em meus sonhos para me acalmar nos momentos mais difíceis que vivi neste ano ao longo deste trabalho. À minha mãe, Valdéria, que nunca deixou de acreditar nas minhas decisões e me apoiou integralmente; ao meu irmão, que me introduziu ao mundo da literatura; ao meu pai, que sempre me dedicou apoio e amor. Aos meus padrinhos, primos e tios, que sempre me fortaleceram nos momentos dificuldades, e especialmente aos meus amigos, que me acompanham em todas as jornadas da minha vida.

## RESUMO

A presente monografia visa analisar a relação entre a comicidade e o teatro dentro da obra *Escritos da Casa Morta*, de Fiódor Dostoiévski, e os respectivos efeitos de sentido no projeto ativista do autor. Apesar de não ser uma obra hegemonicamente cômica, ao contrário de outros trabalhos do autor, ela estabelece um retrato de recursos humorísticos instantaneamente manifestados na realidade narrada. Para isso, foi necessário contextualizar a situação política, social e literária da Rússia durante o respectivo momento de escrita e publicação, bem como apresentar um panorama geral sobre o riso na cultura ocidental. Desse modo, é possível compreender o propósito de Dostoiévski em registrar momentos cômicos dentro de uma obra que não é rotulada como uma comédia, mas que dialoga com movimentações sociais que visam o riso e a renovação do instinto de libertação do povo para com suas autoridades.

### **Palavras chave:**

“Escritos da casa morta”. Fiódor dostoiévski. Riso. Comédia. Teatro. Rússia

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. CONTEXTO HISTÓRICO RUSSO .....</b>	<b>4</b>
2.1 A POLÍTICA.....	4
2.2 A LITERATURA.....	7
<b>3. A TEORIA DO RISO .....</b>	<b>14</b>
3.1 O HUMOR NA SOCIEDADE E NA LITERATURA OCIDENTAL.....	14
3.2 O HUMOR NA PROSA DOSTOIEVSKIANA .....	20
<b>4. O HUMOR DENTRO DA CASA MORTA .....</b>	<b>24</b>
4.1 ASPECTOS GERAIS DE <i>ESCRITOS DA CASA MORTA</i> .....	24
4.2 A COMÉDIA COMO UNIÃO COLETIVA .....	28
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>41</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Amplamente divulgado como o autor da “alma humana”, ou como profeta (SCHNAIDERMAN, 1974), Fiódor Dostoiévski construiu um legado na literatura mundial ao abordar diversos temas desenvolvidos dentro de um realismo psicológico, o qual substanciou o que Mikhail Bakhtin viria a intitular, futuramente, de polifonia e dialogismo, uma vez que estabeleceu narrativas que apresentam aos leitores confrontos ideológicos baseados nas discussões políticas e religiosas vigentes na Rússia do século XIX.

Temas densos e profundos, como o parricídio, a vingança, o ateísmo, o cristianismo e o socialismo, são destaques de suas obras mais extensas e divulgadas, como *Crime e Castigo*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*, o que configurou ao autor um ar sério e sombrio nas suas produções literárias. No entanto, dentro dessas densas obras, nas fendas e lacunas, na instantaneidade dos atos de seus protagonistas, há um espaço reservado para uma situação de constrangimento, uma sentença irônica, um contraste, um destronamento; reage-se, assim, o riso. O humor verte-se em toda a sua autoria, basta escutá-lo.

Ao analisarmos detalhadamente o percurso literário de Dostoiévski, observamos a sua dedicação e êxtase na produção escrita articulada por recursos cômicos desde a sua iniciação autoral em um coletivo literário, no mesmo tempo da publicação do seu primeiro romance, *Gente Pobre*, em 1846. A comicidade seria uma base da sua criatividade narrativa, que gerou, logo em seguida, a publicação da novela *O Duplo* e, desde então, passaria a ser constante ao longo de suas obras, assumindo tanto um espaço central como recurso de alívio de tensões generalizadas.

Ao ler e analisar a obra *Escritos da Casa Morta*<sup>1</sup> (1862), obra que sucede a primeira década de trajetória de Dostoiévski, foi possível identificar elementos humorísticos que foram tratados de forma singular em comparação ao restante das obras do autor. Isso ocorre conjuntamente com a hibridez de duas linguagens culturais: a literatura e o teatro, correspondendo a uma produção metalinguística entre gêneros

---

<sup>1</sup> F. M. DOSTOIÉVSKI. *Escritos da casa Morta*. São Paulo: Editora 34, 2020.

artísticos.

Para estabelecer a estrutura desse estudo, parti primeiramente de uma abordagem sociopolítica para entender o contexto no qual a obra fora produzida. Segue-se, assim, o destaque para argumentos de teóricos daquele momento, como Vissáron Bielínski (1811-1848), Nikolai Karamzin (1766-1826) e Vladimir Soloviov (1853-1900), publicados no livro *Antologia do pensamento crítico russo*<sup>2</sup> (2013), além de informações sobre a vida pessoal de Dostoiévski extraídas da biografia escrita por Joseph Frank, *As sementes da revolta*<sup>3</sup> (2018) e estudos do historiador Arnold Hauser<sup>4</sup> (1998).

Para a compreensão dos elementos cômicos na presente obra, foi necessário apresentar um panorama sobre o gênero na cultura ocidental, tendo como obra guia da fundamentação teórica *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais* (1987), de Mikhail Bakhtin, que pesquisou e analisou profundamente a cultura do riso na sociedade europeia e a forma pela qual foi interpretada por autores teóricos nos séculos seguintes, além de evidenciar os meios de readaptação do riso na produção literária dos séculos posteriores; e *Problemas da poética de Dostoiévski*<sup>5</sup> (2018), em que apresenta um estudo mais aprofundado acerca dos gêneros textuais que circulavam na antiguidade e na Idade Média, identificando a presença do humor em gêneros textuais não competentes exclusivamente ao seu exercício primordial, como o simpósio e o solilóquio. No caso da presente abordagem a Dostoiévski, uma obra que não se enquadra como comédia, que se intitula como realista e também sustenta caráter informativo, tal qual de um registro histórico, mas que enaltece o riso no núcleo das suas duas partes.

Além de Bakhtin, destaco apontamentos de autores que pesquisaram o tema de forma consistente, como Henri Bergson<sup>6</sup> (1983), Camila da Silva Alvarce<sup>7</sup>, Fernando Moreno da Silva<sup>8</sup> (2010), Victor Hugo<sup>9</sup> (2007), a contextualização russa sobre o tema por

---

<sup>2</sup> Publicado pela Editora 34. Organizado por Bruno Gomide Gomes. 2013.

<sup>3</sup> J. FRANK. *As sementes da Revolta*. São Paulo: Edusp,

<sup>4</sup> A. HAUSER. *História e sociologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>5</sup> M. BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

<sup>6</sup> H. BERGSON. *O Riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

<sup>7</sup> ALAVARCE, CS. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

<sup>8</sup> SILVA, Fernando Moreno. *As várias faces do riso*. <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3594>. Acesso em 27/07/2022

<sup>9</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007

Arlete Cavaliere<sup>10</sup> (2020) e Fátima Bianchi<sup>11</sup> (2018) e informações teóricas sobre o teatro por Peter Brook<sup>12</sup> (2010) .

Para a análise estrutural do romance, complemento com apontamentos de Nikolai Tchirkóv<sup>13</sup> (2022), que discute alguns dos propósitos narrativos de Dostoiévski e as identificações culturais do riso pelo texto de Bakhtin.

---

<sup>10</sup> CAVALIERE, Arlete. “Dostoiesvski, folhetinista” In. Crônicas de Petersburgo. SãoPaulo: Editora 34, 2020

<sup>11</sup> BIANCHI, Fátima. “O “mundo do riso” russo: comicidade e riso na literatura russa. In. Antologia do humor russo. São Paulo: Editora 34, 2018

<sup>12</sup> BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação do teatro. Rio deJaneiro: Civilização brasileira, 2010

<sup>13</sup> TCHIRKÓV, Nikolai. O estilo de Dostoiévski: problemas, ideias, imagens. São Paulo:Editora 34, 2022

## **2. CONTEXTO HISTÓRICO RUSSO**

### **2.1 A POLÍTICA**

A história da Rússia se confunde com a genealogia da família Romanov justamente pela centralidade nas decisões políticas e a concentração de renda e poder desencadeado pelo czarado. Para a contextualização do trabalho, é necessário abordar a história da Rússia a partir da posse de Pedro I, o Grande.

Pedro I foi o responsável pelo início do processo de modernização da Rússia a partir do desenvolvimento marítimo, entre portos e embarcações. A “ocidentalização” da Rússia visava atualizar o sistema bélico e econômico do país, atrasado por muitos séculos. Pedro adotou medidas mercantilistas e usou o apoio estatal para criar uma série de novas indústrias e manufaturas no país. Recrutou artesãos e técnicos na Europa e enviou russos para aprenderem lá. Mudou a forma de administração estatal russa (SEGRILLO, 2012, p.140). O expansionismo atingiu a região do Cáucaso e partes das ilhas escandinavas. Seu caráter desenvolvimentista gerou uma imagem popular na sociedade russa e a centralidade no debate político do século XIX, estabelecido pelas ideologias ocidentalistas e eslavófilas. Além disso, pessoas que antes não eram nobres foram demonstrativamente nomeadas para a nobreza por proezas militares, tornando-os barões e condes – títulos que ele adotou da Europa, respaldando, assim, a ocidentalização russa. Desse modo, os nobres deveriam servir ao Estado a partir de suas terras e servos. Pedro declarou que os nobres deveriam prestar diversos serviços seguindo estágios da escala de tabela de graduações e definiu que todos os nobres servissem a partir dos 15 anos. Trataram-se de ações que desagradaram a nobreza. Posteriormente, a sucessora Catarina revogou várias das ações, retornando os direitos a eles, também abolindo a inscrição ao serviço militar. Em relação à massa trabalhadora rural, atingiu a apoteose no governo de Catarina, levando a servidão à 90% da população (ibidem, 2012, p.148)

O amor à pátria se consolidava ano após ano. Nas guerras dos séculos XVII e XVIII, já se estabelecia um enaltecimento patriótico intelectual:

Na arte militar tivemos mais sucessos do que em outras porque a praticávamos mais, pois era a mais necessária para a reafirmação de nossa existência como Estado; apesar disso, não podemos gabar-nos somente desses louros. Nossas instituições civis equiparam-se em sabedoria às de outros Estados que se ilustraram há vários séculos. Nossa humanidade, o tom da sociedade e o gosto pela vida surpreendem os estrangeiros que chegam à Rússia com uma falsa

ideia a respeito de um povo considerado bárbaro no começo do século XVIII. (KARAMZIN, 2013, p. 33)

A glorificação da “Mãe Rússia” atingira a apoteose na resistência às invasões napoleônicas de 1810-1812. Sob o regime de Alexandre I, o exército russo segurou as tropas francesas que haviam chegado até Moscou, mas, assim como ocorreu futuramente na Segunda Guerra Mundial, os russos conseguiram resistir e varrer o exército francês, destronando Napoleão em plena Paris e deixando apenas menos de 60 mil homens entre os 600 mil que haviam partido para a expedição. A vitória consagraria a soberania do país e o instinto nacionalista das zonas urbanas.

Apesar da vitória, Alexandre I contribuíra para a retomada da dinastia Bourbon na França, retrocedendo, assim, os avanços iluministas advindos da Revolução de 1789. Em contrapartida, muitos militares retornados carregaram consigo os ideais revolucionários ocidentais, iniciando, assim, um consenso coletivo em prol do enfrentamento ao tsarismo. Essa ideologia trazida do ocidente motivou a organização de grupos políticos que visavam alterações no governo russo, entre eles, a chamada *intelligentsia*, onde surgiriam os próximos pensadores e historiadores da Rússia.

O sentimento nacionalista russo era imbuído não somente pelos aparatos armamentistas, mas também pela influência intelectual e literária francesa, principalmente pelos idealizadores do socialismo utópico e por autores de caráter realista. Desse modo, o caráter ocidentalista ganhava força na intelectualidade russa, estabelecendo debates e contrapontos com os intelectuais eslavófilos, entre os quais se situava Dostoiévski, embora sempre estabelecesse uma hibridez na sua construção crítica, uma vez que fora amplamente influenciado pelo caráter social da literatura russa e também uma busca pelo identitarismo do povo russo.

Com a morte de Alexandre I, sucedera o trono seu irmão Nicolau I após uma tentativa de golpe organizado por setores do exército que sustentavam a proposta de uma monarquia constitucional. O movimento ficou conhecido como Revolta Dezembrista, que seria glorificada pelos soviéticos como a primeira tentativa da *intelligentsia* russa de reformar radicalmente o sistema autocrático do país (SEGRILLO, 2012, p.158).

Desse modo, Nicolau I viria a iniciar uma série de repressões à imprensa e às organizações civis, o que sustentaria cada vez mais um sentimento antimonarquista entre partes da intelectualidade russa. Entre as censuras, há o fechamento de diversas revistas literárias, como as dos irmãos Dostoiévski.

Durante o período do serviço militar de Dostoiévski, Nicolau I falece e sucede ao trono Alexandre II. Dando continuidade ao revezamento de ostensividade dos Románov ao povo russo, Alexandre adotou uma postura mais liberal concedendo a liberdade aos servos, que estavam sob tal condição desde o século XVI. Também houve a separação dos poderes executivo e legislativo.

Outras políticas e tensões perdurarão até a virada do século, desembocando na grande revolução de 1917, que viria a mudar os rumos para sempre do país em prol da emancipação da classe trabalhadora russa.

## 2.2. A LITERATURA

Em tons proféticos, ao considerar a literatura russa uma criança Alcibíades, Vissárion Bielínski (2013) enalteceu o enraizamento da ciência e literatura na Rússia um pouco antes da metade do século XIX e previu uma futura ascensão literária em proporções colossais. Esse fervor advém da publicação de cânones recentes da Rússia, como a obra completa de Nicolai Gógol e Aleksandr Púchkin. Os recursos linguísticos e a abordagem aos temas por parte desses autores abriram um novo horizonte para o desenvolvimento do campo literário russo, que passou a especificar suas discussões em temas pontuais, como a realidade social russa e as singulares incoerências que regem nas camadas sociais do país, que, por sua vez, são retratadas dentro de um espaço de comicidade que rege nas relações entre a população russa. Desse modo, esses dois polos passariam a se tornar a base argumentativa da construção dos enredos de muitos contos e romances russos, também presentes no conjunto da obra de Fiódor Dostoiévski.

No período de publicação das obras de Gógol, como *Almas Mortas*<sup>14</sup> e *O Inspetor geral*<sup>15</sup>, a crítica literária se dividia nas avaliações de seus trabalhos. A crítica negativa estava baseada nos preceitos literários típicos do ocidente, o que a tornava incapaz de identificar a renovação do conteúdo e o ritmo das obras. Para Bielínski (2013, p.134), essa crítica exigia da literatura russa uma realidade apenas voltada aos heróis e vilões melodramáticos, sem levar em consideração os muitos fenômenos “engraçados, estranhos e disformes na sociedade”. Essa disformidade torna-se base elementar da progressão narrativa típica do século XIX russo, ao enquadrar personagens sem uma perspectiva de heroísmo, mas elucidando as contradições em que o ser humano está sujeito dentro do meio em que vive. Pauta-se, assim, a incoerência entre os ideais e as ações do homem russo dentro do desenvolvimento econômico e social que o capitalismo acarretava à Rússia naquele momento.

Se nos séculos anteriores a literatura russa consistia em adaptações de obras ocidentais, sem, portanto, uma originalidade no seu conteúdo e desenvolvimento narrativo, seus novos rumos viriam não só a renovar a prosa do país, mas também a exportar essa renovação para o mundo todo. No entanto, essa renovação prosaica não pode ser considerada espontânea, uma vez que os círculos literários discutiam efusivamente as

---

14

15

propostas literárias e os respectivos rumos a se seguir.

A bagagem cultural dos intelectuais russos não estava resumida à literatura e filosofia ocidental, mas sim incluía também a literatura socialista utópica, que estava em efervescência na França no século XVIII, por autores como Charles Fourier (1772- 1837), Saint Simon (1760-1825) e Louis Blanc (1811-1882). Logo, uma literaturabaseada nos caracteres românticos – herança dos romances do século anterior – não cabia mais no projeto literário russo, ainda mais com a sucessão de revoluções que expandiam pela Europa ao longo do século XIX.

A partir de uma tradução de *Eugene Grandet*, de Balzac, o nome de Dostoiévski passaria a circular nos setores culturais de São Petersburgo, em 1844. Com formação literária de vasta envergadura desde a sua infância, haja vista o seu contato com a filosofia através de Kant e Hegel, passando pela literatura clássica e romântica, além da formação bíblica, é nesse momento que Dostoiévski tem contato mais profundo com a literatura de Georges Sand, Victor Hugo, Eugène Sue, entre outros. A herança doromantismo alemão com Schiller e Goethe carregada por Dostoiévski entraria em contraste com as minuciosidades dos conflitos sociais narrados pela transição do romantismo francês para o realismo, contribuindo sucessivamente para o crescimentodo jovem Alcibíades de Bielínski.

As transformações nos grupos sociais do ocidente respaldariam na organização social das metrópoles russas. À medida que essas alterações reorganizavam a sociedade,a literatura passou a se desenvolver na medida em que correspondesse às observações e reflexões sobre as movimentações sociais, servindo como instrumento de alfabetizaçãoe formação cultural na sociedade.

Para Bielínski (2013, p. 118):

Nossa literatura criou os usos da sociedade, já educou algumas gerações, que se diferenciam entre si de forma contrastante, instalou o princípio da aproximação interna das camadas, formou um gênero de opinião social e produziu algo semelhante a uma categoria particular na sociedade, que se distingue das camadas médias habituais por consistir não apenas de comerciantes e de pequenos-burgueses, mas de pessoas de todas as camadas, aproximadas pela nossa educação extraordinariamente empenhada no amor pela literatura.

Esse foco nas diversas classes imbricaria no surgimento do que o próprio Bielínski viria a chamar de realismo social russo (FRANK, 2018, p. 158), após ler o manuscrito do

primeiro romance de Dostoiévski. Evidentemente que o caráter realista das obras varia conforme os autores e seus respectivos aprofundamentos em cada grupo social. Portanto, esse realismo, na carreira de Dostoiévski, se manifestaria tanto em aspectos narrativos naturalistas quanto fantásticos<sup>16</sup>, respaldando por características do grotesco<sup>17</sup>.

Antes de Dostoiévski, no início da década de 40, seguindo a intenção de retratar as incoerências dos sujeitos em suas respectivas posições sociais, Gógol frisou com muito humor os estereótipos das camadas do funcionalismo público e suas ambições. Em *O Capote*, Akáki é um copista (cargo de baixo escalão) pobre que veste um capote velho e surrado. Por pressões e influências de seus colegas para se adequar aos padrões de vestimenta, Akáki passa a economizar seus míseros consumos a fins de comprar um novo capote. Trata-se de um percurso em prol da aceitação dentro de um grupo. Na peça *O Casamento*, Podkolióssin é um conselheiro pertencente a uma classe um pouco mais privilegiada que um copista e que, nas cenas iniciais, expõe uma inquietação: a curiosidade pelas impressões dos outros sobre ele; um espasmo que representa uma ambição de estar sempre centralizado diante da atenção coletiva. Essa inquietação de ambos os personagens é um dos recursos humorísticos que Gógol viria a desencadear ao longo de seus trabalhos. A partir de então, muitos arquétipos do homem moderno passaram a ser utilizados como fontes de riso. Apesar de ser uma novidade dentro do campo literário moderno russo, o deboche e a ironia sempre fizeram da cultura popular europeia.

O projeto de um retrato naturalista da sociedade russa se estabeleceu com a publicação de *Gente Pobre* em 1946. A trama é narrada epistolarmente entre um personagem humilde chamado Makar Diévuchkin, que atua como copista em um escritório de São Petersburgo, e uma moça que mal saiu da adolescência, Varvara Dobrossiélova, relatando seus percalços de vida entrecruzados por classes sociais e respectivas opressões, além de uma proposta de casamento com um homem mais

---

<sup>16</sup> Menção à obra *O Crocodilo*. São Paulo: Editora 34, 2007. Nesse conto, Dostoiévski cria uma alegoria sobre a ocidentalização cultural na Rússia utilizando um crocodilo como metáfora, o qual engole um personagem, embora ele continue vivo e tenha entrado em uma outra dimensão dentro do animal.

<sup>17</sup> Menção à obra *O Duplo*. São Paulo: Editora 34, 2012. O grotesco recai sobre a descrição da realidade dentro dos regimentos burocráticos da repartição pública. Personagens marcados por vícios ambiciosos são destaques da obra,

abastado, o que acarreta em muitas intrigas. A estreia de Dostoiévski inaugura o que Mikhail Bakhtin viria a nomear de *romance polifônico*<sup>18</sup>, pois o leitor é inserido em um diálogo cujas vozes comunicam problemas internos e externos, em que cada discurso fora construído a partir de informações sobre as realidades sociais e respectivas discrepâncias, expondo, assim, problemas internos dos indivíduos e problemas de caráter público. Até então, nenhuma outra obra teria se aproximado tanto a uma fidelidade verossimilhante com as classes mais pobres da Rússia. Com relação à fidelidade dos retratos e dos discursos do cotidiano russo, Arnold Hauser sustenta a preocupação do foco narrativo de Dostoiévski:

A posição de Dostoiévski na história do romance social é marcada, sobretudo, pelo fato de que é criação dele a primeira representação naturalista moderna metrópole, com sua população pequeno-burguesa e proletária, seus pequenos lojistas e modestos funcionários, seus estudantes e prostitutas, vadios e marginais. A Paris de Balzac era uma imensidão romântica, a cenada aventuras fantásticas e milagrosos encontros, um cenário pintado num *chiaroscuro* de contrastes, um país de maravilhas em que riquezas ofuscantes e a pobreza pitoresca vivem lado a lado. Dostoiévski, por outro lado, pinta o quadro da grande cidade em tons sombrios, como um lugar de miséria profundamente escura, sem cor. Mostra os tristes e desolados edifícios públicos, os melancólicos e tenebrosos botecos, os quartos mobiliados, esses “caixões”, como os denomina, onde as mais tristes vítimas da vida de uma grande cidade passam seus dias. Tudo isso tem um inconfundível significado social e um propósito político; mas Dostoiévski tenta retirar de seus personagens os coeficientes determinados pela classe. Derruba as barreiras econômicas e sociais entre as classes e mistura-as todas, como se algo da natureza de um destino humano comum realmente existisse. (HAUSER, 1998, p. 878-79)

Apesar do sucesso imediato, Dostoiévski não conseguiu sustentar as recepções exaltantes nas suas obras seguintes. Em *O Duplo*, Dostoiévski retorna a um contexto já abordado e aclamado, a repartição pública. Do mesmo modo que *O Nariz*<sup>19</sup> e *O Capote*<sup>20</sup>, *O Duplo* apresenta um protagonista que sustenta uma ambição de ascensão social, uma busca pelo renome tanto pelas suas capacidades intelectuais, quanto de resoluções heroicas de problemas ou incidentes. Ao mesmo tempo, Goliádkin, o protagonista, sustenta um receio de seus passos ambiciosos, o que o coloca numa posição de imobilidade e, portanto, ocasionando uma materialização dos seus anseios.

---

<sup>18</sup> Termo desenvolvido em Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

<sup>19</sup> N. Gogol. O Capote. Porto Alegre: L&PM, 2000.

<sup>20</sup> N. Gogol. O Nariz. Porto Alegre: L&PM, 2000.

Eis a duplicação dos personagens, em que o novo Goliádkin assume todas as características as quais o próprio almejava. Há, novamente, um recurso de humor para representar uma realidade da sociedade: a contradição do sujeito e sua imobilidade.

Com uma repercussão morna, *O Duplo* não reergueu o nome de Dostoiévski no cenário literário. Podemos inferir uma certa saturação do universo retratado, pois Dostoiévski apenas estendeu um pouco mais o universo da repartição pública com novos fatos, mas manteve as figuras alegóricas já desenvolvidas por Gógol. No entanto, analisando o romance pelo conjunto da obra de Dostoiévski, percebemos que, mesmo com a sua pressa e ansiedade em publicar novos trabalhos e se firmar como um dos principais nomes do país, ele já estava plantando elementos que colheria nos romances de sua fase mais madura. Essa duplicidade do protagonista dialoga com os sentimentose pensamentos do próprio autor, que carrega muitos traços de alternâncias de humor instantâneas, frutos de traumas vividos ao longo de sua vida. Esse caráter duplo viria a constituir a personalidade de um dos seus personagens mais famosos, Ródion Romanovitch Raskolnikov, em *Crime e Castigo*.

O projeto de dar voz a pessoas que não possuíam espaço na literatura se mantém na construção de *Nietóchka Niézvanova*, romance cuja narradora em primeira pessoa retrata as suas lembranças de vida, das suas memórias mais breves aos oito anos até os seus dezoito, passando por perdas familiares, paixões e ódios e uma busca por uma vida com relações saudáveis. Há de salientar também como uma das primeiras manifestações de instintos homoafetivos, entre a protagonista e a uma das mulheres que viria a cuidar dela. O que existe do romance publicado é uma primeira parte, que se encerra no fechamento dos 18 anos da protagonista, encerrada de forma abrupta por conta da prisão de Dostoiévski. *Nietóchka* é uma obra de leitura ambígua. Primeiramente, anulando a presença do autor na obra, é possível identificar uma consistência formal da narrativa, a qual entrelaça memórias e uma reflexão sobre elas juntamente com a descrição pontual dos fatos vividos. Desse modo, fica evidenciado a condição de gênero na Rússia, além da condição dos órfãos, constituindo, ao todo, uma obra com recursos concisos. Em contrapartida, levando-se em consideração a coerência entre as recordações narradas e apropriedade do autor em aprofundar uma narrativa de psicologia feminina, é impossível absorver uma linearidade hermenêutica entre uma narração feminina representada por uma perspectiva masculina de mundo e ser. De todo modo, é notável a intenção de extensão do campo polifônico para abranger a representação de todas as vozes da Rússia.

Ainda antes da prisão de Dostoiévski, o autor publicara *Noites Brancas*, em 1846, e a novela *A Senhoria*, em 1848, além de outros trabalhos menores até o ano de 1849, quando é detido. Nas duas obras mencionadas, o autor retoma caracteres românticos, como a paixão irrefreável dos protagonistas por uma mulher, mas acabam enfrentando percalços no caminho, os quais não concretizam a união. Em *A Senhoria*, recaem requintes místicos, beirando o fantástico, através do pai da amada, cujo protagonista acredita que o velho seja um feiticeiro.

Pela recepção crítica, Dostoiévski marcara um legado decrescente até a sua detenção, estabelecido pelo estouro da sua estreia e a queda da repercussão ano após ano. A sua produção literária viria a ser estancada pouco a pouco, pois ainda nos primeiros meses de detenção, antes de ser levado para a Sibéria, conseguira escrever a novela *O Pequeno Herói*, a qual o próprio autor ressaltara o processo de escrita da obra como uma salvação dentro do seu cotidiano no cárcere, na prisão de Pedro e Paulo. (FRANK, 2020, p. 200).

Fiódor Dostoiévski foi preso em setembro de 1849 e, mais tarde, enviado para Omsk, na Sibéria, onde ficaria preso até 1854, cumprindo um pouco menos de quatro anos de reclusão completa. Nesse ano ocorreu a soltura, no entanto, ainda deveria cumprir a pena com serviços prestados ao exército, que duraria até o início de 1859. Durante todo esse tempo, não pudera publicar nenhuma obra.

Enquanto isso, no círculo literário russo, Ivan Turgueniev construía a hegemonia do seu nome por meio da publicação de suas obras durante o hiato de Dostoiévski. Entre elas, os inúmeros contos publicados nas revistas e que foram reunidos em *Memórias de um Caçador* (1852), além de *Rúdin* (1857) e *Ássia* (1858). Ivan Gontchárov também dava seus passos iniciais, e é na década de 50 que Tolstói estreia a sua prosa por meio da trilogia autobiográfica *Infância* (1852), *Adolescência* (1854) e *Juventude* (1856), além de *Felicidade Conjugal* (1859).

O realismo social perdura na prosa de Turgueniev. Nos contos que formam *Memórias de um Caçador*, o narrador, cuja personalidade repercute as vivências do próprio autor, que era um caçador, conta seus relatos de viagens e caçadas pelos cantos da Rússia, descrevendo não só as características culturais de povos afastados das metrópoles, onde o próprio afirma não haver ideias liberais (TURGUENIEV, 2013, p. 23) prevalecendo o conservadorismo cultural, mas também as histórias contadas oralmente

por esses povos. Assim, o projeto de expansão das vozes da Rússia se fortalece com os trabalhos de Turgueniev.

Com a recuperação dos direitos civis, Dostoiévski se libera dos serviços militares e se estabelece em uma cidade menor. Ele possui uma tarefa difícil em recuperar a sua reputação frente ao brilhante cenário literário que fora estabelecido. No entanto, consegue sustentar um romance de folhetim que aguçara a atenção do público leitor em *Humilhados e Ofendidos* (1861), que retoma uma narrativa romântica, mas com traços do realismo por conta do choque contrastante entre as posições sociais dos personagens.

*Escritos da casa morta* foi publicado em 1862, por folhetins. O romance viria a novamente complementar a expansão das vozes de setores da sociedade russa. Nesse caso, uma representação do povo carcerário na perspectiva de um narrador de origem nobre que reflete constantemente sobre a condição dos detentos, seus históricos e suas ações dentro da prisão. Essa experiência de isolamento e reflexão sobre toda a vida de Dostoiévski durante o cárcere acarretou um desenvolvimento narrativo que comporta a apresentação de seus ideais e o questionamento às mesmas frente aos episódios que vivera diariamente. Um estabelecimento de argumentação anterior ao fato narrado e uma contra argumentação desenvolvida ao longo do enredo, concluindo com uma reflexão renovadora a partir dos contrastes de ideias e experiências. Esse recurso, portanto, tornou-se primordial na constituição dos seus grandes romances futuros, constituídos por embates filosóficos entre personagens profundamente devotos em suas ideologias.

Esse campo discursivo construído pelas narrativas constituiu um palco de debates entre ideias políticas e filosóficas contemporâneas da época e, ao mesmo tempo, de proporções atemporais, que cabem nas análises sociais e políticas em nossa atualidade. Essa concretude da profundidade discursiva, não somente de Dostoiévski, mas de todo o projeto real/naturalista russo do século XIX viera a incorporar uma envergadura hercúlea, atendendo às previsões de Bielínski

### 3. A TEORIA DO RISO

#### 3.1.O HUMOR NA SOCIEDADE E NA LITERATURA OCIDENTAL

Ações, comportamentos e pensamentos dos seres humanos em grande parte da história são registrados e comprovados tanto por documentos oficiais de organizações sociais quanto por narrativas literárias, sejam orais, sejam escritas. Do mesmo modo, encontramos o registro de manifestações que fazem parte da constituição do ser humano, como o humor. O riso, dessa forma, confunde-se com a própria história do homem. [...] ele é um fenômeno psicofisiológico, sendo, portanto, inato ao ser humano. (SILVA, 2010, p. 03). A comédia, gênero o qual prepondera o riso, para Aristóteles, surgiu pela dramatização do ridículo por Homero<sup>21</sup>.

Presente no mesmo tempo da difusão da *Ilíada* e *Odisséia* na Grécia Antiga e contrapondo o caráter mítico da literatura, o riso é centrado na condição recente da realidade a qual manifestações populares organizam em sua volta. No entanto, a ausência do caráter mítico não exclui a presença de personalidades históricas ou religiosas, mas as condiciona ao tempo presente, excluindo o seu caráter divino e realocando às condições que a própria sociedade está condicionada. Essa mensagem cômica não é transmitida isoladamente, pois constitui um espaço conjunto à tragédia, conforme alude Bakhtin (1987, pg. 05):

No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos.

Agentes sociais assumem papéis que os são condicionados, outros recusam tais condições. Existem ações e comportamentos individuais e também coletivos, inerentes à cada cultura local ou decoro. Ao todo, sempre há conflito entre ação e ideia, e nesse conflito é onde há o espaço para a comicidade.

Para Bergson (1983, p.14):

[...] se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas conseqüências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de

---

<sup>21</sup> No capítulo IV de *Sobre a Poética*, Aristóteles descreve a origem da poesia e detalha um pouco o seu desenvolvimento, apontando as os objetos prioritários na narrativa da tragédia e da comédia

emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso.

No pensamento literário da Grécia Antiga, Aristóteles definiu a comédia como imitação de homens inferiores; *àquela parte do torpe que é ridículo*<sup>22</sup>. O humor era representado no teatro e nas festas populares utilizando artifícios satíricos, como a caricatura de personalidades importantes e entidades divinas, a representação dos vícios e a inversão dos papéis sociais, como o retrato de Atenas em Lisístrata, em que a sededo governo, o Partenon, é tomado pelas mulheres em busca da conclusão da Guerra do Peloponeso (431- 404 A.C), simbologia que contrapõe o a estrutura política vigente no momento, regida pelo patriarcado e com participação política feminina excluída.

Os ritos e festividades populares se espalham e rearranjam pelo continente ao longo dos séculos. Cada região adapta e atualiza conforme a sua cultura local, mas os artifícios cômicos de contravenção às regras e aos comportamentos estreitados pelo decoro continuam naturalmente. Sobre esses fenômenos, Mikhail Bakhtin realizou estudos em cima de documentos da época, obras literárias e as respectivas interpretações posteriores sobre elas, reunidos, por sua vez, e publicados na obra intitulada *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, a qual nos presta informações essenciais para a compreensão das manifestações cômicas da sociedade ocidental. Do mesmo modo, o autor estabelece relações entre a produção de Dostoiévski e obras literárias publicadas no Império Romano, ligadas pelas menipeias satíricas, discorridas na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Entre os temas abordados por Bakhtin, é necessário destacar dois para compreender os elementos constituintes do riso popular: a carnavalização dos ritos e a dualidade na percepção do mundo e da vida humana.

Os festejos públicos eram muito comuns na sociedade medieval. A representação carnalizada das festividades transmitia um aspecto de comicidade em contraponto às regras e valores das instituições. O rito, que se origina em odes aos deuses mitológicos, se adequa ao cristianismo e promove uma festividade cômica concomitante às celebrações propriamente religiosas, como a festa do asno. O carnaval

---

<sup>22</sup> No capítulo V de *Sobre a Poética*, Aristóteles apresenta detalhamentos sobre o desenvolvimento da comédia e estabelece uma comparação com os arquétipos da tragédia. Dessa forma, fica evidente o grau de valor o qual cada gênero estava submetido na intelectualidade grega

como festividade própria, externa às tradições religiosas, manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, e outros festejos de tipo carnavalesco, e a ideia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (BAKHTIN, 1987, p. 14). O público, dessa forma, não assiste, mas integra a festividade, participando e compartilhando jogos satíricos e risos. Toda essa movimentação popular constitui arquétipos da comicidade, como o princípio material e corporal: imitar traços, feições, exagerar ou diminuir aspectos fisiológicos e explorar a linguagem através das grosserias blasfematórias. Essas imagens da cultura cômica popular viriam a constituir o termo realismo grotesco, o qual Bakhtin sustenta em sua análise.

No realismo grotesco [...], o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. [...] O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo... (BAKHTIN, 1987, p. 17)

A própria compreensão sobre a organização das festividades populares envolve a noção sobre a dualidade na percepção do mundo e da vida humana. No pensamento cósmico, há a dualidade entre a vida terrena e a mitológica/religiosa; as leis e as ações livres; o bem e o mal. No entanto, essa dualidade não sentencia vias únicas de condutas e passam a exercer função e sentido de renovação nas pessoas.

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. [...] O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p. 19)

O “baixo” que, clericalmente, imbui uma noção de pecado, distante da virtude, sentencia uma estratificação social entre os que se situam e perduram nele por meio de um conjunto de valores e regras institucionalizadas, as quais congelam as possibilidades de mobilidade. É o que constitui a construção das crenças e das políticas na idade média e que influenciam partes da sociedade até a atualidade. No entanto,

Bakhtin propõe uma reflexão inversiva, a qual situa o baixo não como o fim desvalorizado, mas o espaço do nascimento. Para surgirem ideias e pensamentos renovadores, rebaixa-se aquilo que está mais perto da virtude (alto). Nas festas populares, rebaixava-se a imagem de nobres e santos para pensá-los como agentes da mesma posição, dissolvendo as regras e as diferenças que os separavam. Penso isso como um movimento de reflexão racional

sobre as posições hierárquicas e os reais valores humanos: os nobres e os santos são, antes de tudo, homens e mulheres, como o povo, e o próprio povo é quem busca essa ressignificação.

Tal qual a literatura antiga difundia reflexões sobre valores e ideais de sua época, a paródia medieval baseou-se na concepção grotesca do corpo, cultivado pela cultura popular. As grosserias e imprecisões conservavam ainda, no domínio da língua popular de que saiu o romance de Rabelais, a significação integral e sobretudo o seu polo positivo e regenerador (BAKHTIN, 1987, p. 25). Esse recurso narrativo e linguístico se expandira entre o continente europeu e ultrapassou séculos. As grosserias, evidentemente, não assumiriam somente a forma plena de termos de baixo escalão, mas resultariam em colocações e posições irônicas de narradores e na própria interação entre personagens.

No que tange ao texto, o termo *menipeia satírica* transita com o *sério-cômico*, pois possuem fatores de origem semelhantes e desembocam em produções que se distinguem em uma infinidade de formas textuais, geralmente acoplando recursos de gêneros distintos. Para Bakhtin, o sério-cômico se baseia conscientemente na experiência e na fantasia livre [...] uma imagem quase liberta da lenda (2018, P. 123). É o caso do desligamento de uma figura ilustre de sua áurea, de sua tradição heróica, o descolamento de partes de um texto do gênero o qual está sendo produzido. A origem desse recurso nos retoma ao século II a.C pelo escritor romano Marco Terêncio Varro (116-27 a.C), cunhando o termo *saturae menippeae*. No entanto, existem evidências desse recurso, sem o mesmo nome, que antecedem Varro e retornam à Grécia Antiga, ao escritor Bion de Boristene (325-250 a.C). Desses, nos restam pequenos fragmentos, mas que semearam seus estilos e influenciaram autores que produziram clássicos em séculos seguintes, como o *Satyricon* (60 d.C) de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Apesar do caráter profano, a “sátira menipeia” exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita

rusa antiga) (ibid, 2018. P. 129).

A comicidade existente na cultura antiga perpassa o eixo da narratividade ficcional e se dilui tanto em festividades públicas e nas apresentações teatrais quanto em produções textuais não propriamente voltadas ao humor, mas que na constituição da lógica dos discursos e do estabelecimento de símbolos com fins reflexivos para os leitores apresentam elementos e fatos que contrapõem normas sociais, seja idealmente ou performativamente. Eis a figura de Sócrates construída por Platão em *O Banquete*<sup>23</sup>, cujo personagem age de forma excêntrica no deslocamento para o encontro entre os pensadores, e que os quais admitem conhecimento de sua postura irreverente. Apesar da imagem cômica, Sócrates protagoniza o discurso mais profundo no fim do encontro, invertendo a posição de comicidade para a de sabedoria suprema. *O Banquete* é uma obra pertencente ao discurso socrático, gênero cunhado por Aristóteles, que apresenta uma dialética filosófica que não possui no seu núcleo discursivo o humor, mas o mesmo se manifesta nas vértices dos discursos.

A antagonia entre a caracterização do personagem de Sócrates e o sentido do seu discurso provoca uma relação carnavalesca entre os respectivos elementos com a totalidade da obra. Não somente em *O Banquete*, mas diversas obras e textos recorrentes na Antiguidade apresentavam uma concatenação de sujeitos e discursos representados pelas inversões.

Na evolução posterior da literatura europeia, a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc, destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os diversos. (BAKHTIN, 2018, p. 154)

A importância da paródia na cultura popular e na escrita se respalda nas necessidades de reivindicações políticas ou sociais, em que o regimento estabelecido não consegue sustentar a harmonia e o respeito entre a cultura da nobreza e a cultura do povo, ou também quando as ordens estabelecidas não se encaixam na realidade vigente na sociedade, como as políticas em cima dos costumes. Nos ritos populares, o aspecto cômico recai sobre as figuras sagradas ou representantes do poder que não estão de acordo com os costumes e convicções manifestados pelo povo, e a paródia, portanto, se destaca no contraponto popular. Para Alvarce (2009, p.59):

---

<sup>23</sup> Baseado na edição da Editora 34.

[...] o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas “verdades” em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia.

O exercício do cômico nas festividades populares promove, além da união coletiva, a contestação do que é sagrado ou hegemônico por parte das elites. Na literatura, o riso consegue trazer à luz as incoerências que regem o comportamento do decoro em prol de novas reflexões transgressoras. Nos séculos que conectam o final da Idade Média e o início do Renascimento, preponderam narrativas literárias que trazem à discussão tais valores que são alvos de contestação popular:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1983, p. 57)

No século XIX, Victor Hugo reorganiza as considerações sobre as imagens grotescas na literatura e estabelece uma interpretação híbrida entre os opostos no seu texto *Do grotesco e do sublime*. Para o autor, o grotesco antigo é tímido, *não está na sua natureza*, e afirma que, como meio de contraste, o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode atribuir à arte, pois tem mil tipos de representações, enquanto o belo apenas um.

A poesia do cristianismo é o drama, o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. [...] A verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2007, p. 46)

Com base nos estudos de Bakhtin, é possível perceber o não reconhecimento de Victor Hugo sobre a literatura clássica greco-romana, pois é possível identificar a correlação entre os símbolos opostos e um resultado através da união de ambos.

Considerando o universalismo filosófico da *menipeia*, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as sínclises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno. Essa estrutura triplanar se apresenta com maior evidência exterior, por exemplo, no *Apokokyntosys* de Sêneca, onde também se apresentam com grande precisão exterior os “diálogos no limiar”, no limiar do Olimpo (onde Cláudio foi barrado) e no limiar do inferno. O gênero do “diálogo no limiar” também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos cômicos. (BAKHTIN, 2018, P. 132)

É na união dos papéis antagônicos que se origina a renovação, na literatura, a arte reflexiva, que permite a compreensão sobre as contradições vigentes entre as ações humanas e seus ideais. É o que Shakespeare fizera no século XVII e o que, séculos depois, os russos viriam a desenvolver efusivamente. Para Cavaliere (2019, p. 09), essa dubiedade constituinte na estrutura dos enredos retrata o desejo, ainda que subliminar, por uma literatura séria, trágica e moral, perseguido, porém, por uma cosmovisão desagregadora e cômica do mundo expressa por um riso desestabilizador, rico em suas motivações.

### 3.2 O HUMOR NA PROSA DOSTOIEVSKIANA

O humor é um lado da narrativa de Dostoiévski com a mesma importância que o campo filosófico das discussões se impõe nas obras. A atuação das duas linguagens constitui uma balança na densidade das tensões desenvolvidas entre os personagens; há um peso robusto nas ideias e filosofias carregadas pelos personagens ao mesmo tempo que os mesmos agem conforme as descoordenações psicológicas, atuam no limite das emoções, gerando sensações carnavalescas e pitorescas no desenvolvimento das cenas.

Dostoiévski, enquanto jovem promissor, não havia estabelecido um desenvolvimento retórico robusto de seus personagens como viera a construir nos seus grandes romances da segunda metade do século XIX; antes disso, seus personagens beiram os sofrimentos da pobreza e da imobilidade social, mas sem eliminar a esperança de uma futura ascensão social. São nessas condições emocionais que ocorrem artifícios da comicidade no desenvolvimento das tramas. Se não há um posicionamento irônico do narrador para o contexto, os personagens incorporam por si só a comicidade oriunda de um desequilíbrio instantâneo ou uma reação contrastante com o espaço narrado.

Um dos primeiros contatos de Dostoiévski com o público leitor de São Petersburgo ocorreu na apresentação do almanaque *O Trocista*, na revista *Anais da Pátria*, em novembro de 1845<sup>24</sup>. Nela, há um tom despojado de suas palavras, o qual tanto explica o propósito do almanaque quanto ironiza a possível repercussão negativa, remetendo a um propenso esquecimento e engavetamento das páginas.

---

<sup>24</sup> Texto introdutório publicado no Brasil pelo livro *Crônicas de Petersburgo*, traduzido por Fátima Bianchi e lançado em 2020 pela Editora 34.

Tal qual Rabelais introduz *Pantagruel e Gargântua* (2021), a narração cômica de Dostoiévski frisa ao leitor os mecanismos de humor de seu texto e da proposta da revista, esclarecendo os recursos humorísticos antes de uma propensa polêmica entre o próprio público, pois tudo é abordado num plano de crítica aguda com um toque de humor ou ironia que aproxima o autor do leitor (BIANCHI, 2018, pg. 23). Rabelais não media palavras para ironizar a classe estudantil e estratos da sociedade francesa na idade média, inclusive utilizando palavras do mais baixo escalão no romance *Pantagruel e Gargântua*<sup>25</sup>, em 1532. Na apresentação da obra, o autor desafia a capacidade de compreensão dos leitores:

Portanto, para dar cabo deste prólogo, vou me entregar a cem mil cestadas de bons diabos, corpo e alma, tripas e entranhas, se estiver mentindo uma só palavra ao longo desta história toda. Do mesmo modo, que o fogo de Santo Antônio os queime, o mal-de-terra os contorça, o raio os parta, a úlcera os cambaie, a diarreia os tome, a zipla os fuquefuque pacas, densa que nem pelo de vaca [...] se não acreditarem firmemente em tudo que eu contar na crônica presente. (RABELAIS, 2021, p. 44)

A utilização de palavras baixas chocara a sociedade francesa durante o período de vida do autor, ao mesmo tempo que não afetera a repercussão; pelo contrário, propagara seu sucesso. A tradição da linguagem “grosseira” não surge no final da idade média, e sim é encontrada inclusive na literatura da antiguidade, como Apuleio (125-170 d.c) e Luciano de Samósata (125-180 d.c), ambos cidadãos do Império Romano. Dostoiévski, estilisticamente, mantém alguns recursos irônicos provenientes desses autores. Um dos exemplos é a manifestação da própria ambição do trabalho narrativo jocoso, que, no caso, não possui ambição de fato, quando afirma que o *Trocista* é um tipo raro em seu gênero, bondoso, simplório e sem grandes pretensões, havendo apenas uma ambição, fazer o público rir (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.29). Em ambos os autores, o narrador se apresenta ao público e sustenta uma imagem de interação tal qual um pregador de feira e/ou praças públicas da idade média, anunciando histórias que levarão o leitor à risada.

A crônica fora o gênero de estreia do jovem promissor escritor que, ao mesmo tempo, viria a publicar os seus primeiros romances nesse mesmo período. O cômico que, inicialmente, estava presente na crônica sobre o cotidiano petersburguense, em que utilizava muitos episódios e observações do social como elementos à caricatura

---

<sup>25</sup> Baseado na publicação da Editora 34, em 2021, traduzida pelo professor da UFPR Guilherme Gontijo Flores.

(BIANCHI, 2018, p. 23), passaria a se desenvolver de diferentes formas dentro da prosa. O romance *O Duplo* apresenta um avanço desse recurso, em que passa a integrar muitas informações já destacadas nas crônicas – as quais tratavam sujeitos anônimos –, mas agora concentrados em um herói cômico, Goliádkin. Para Alvarce (2009, pg. 30), o traço básico de toda ironia é o contraste entre aparência e realidade, e que essa característica marca tanto a ironia verbal como a ironia observável, uma vez que, nos dois casos, se constata uma incompatibilidade ou incongruência. Em *O Duplo*, o leitor é introduzido ao enredo sentindo um narrador conivente ao protagonista, no entanto, na maior parte dos episódios há um posicionamento crítico do narrador em relação a Goliádkin. A exemplo, quando o narrador descreve que o “herói” “não sabe bem se ainda dorme ou se já está acordado, se já está rodeado do mundo real ou se continua a sonhar”<sup>26</sup>, nos é transmitido o sentido de inoperância e imobilidade do personagem. O próprio “herói” não se ajuda, pois distancia o seu ideal de vida das suas ações, respaldando as qualidades ambicionadas na corporificação do seu duplo. Esse recurso retoma aos conceitos clássicos da manipeia proposta por Bakhtin, em que

Na *menipeia* aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes da loucura. [...] As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (BAKHTIN, 2018, p. 133)

Posteriormente, utilizaria a metáfora em *O Crocodilo* para representar o avanço do capitalismo ocidental sobre a cultura russa e os respectivos arquétipos que regem a ideologia liberal ocidental. Trata-se de um artifício inovador frente às obras publicadas até então. *Crime e Castigo* é outro romance que, por mais que seja um dos objetos centrais de estudos sobre psicanálise e direito, também se destaca pela comicidade que rege na interação entre os personagens. Dostoiévski desenvolve um narrador sério e muito objetivo nas descrições espaciais e psicológicas. A tensão é erguida a cada página, no entanto, ao se dar a voz aos personagens, se estabelece um circo caótico, cujos distúrbios e reações do personagem geram um alívio cômico para

---

<sup>26</sup> Trecho da obra *O Duplo* selecionado por Camila da Silva Alvarce em seu trabalho *A Ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. A pesquisadora extrai alguns trechos querepresentar as marcas de humor que o próprio narrador manifesta em cima dos personagens.

o suspense sustentado pela narração. A exemplo, a cena em que Raskolnikov se desloca para o departamento policial. O caminho interno, em que o protagonista sobe as escadas e atravessa corredores estreitos com pessoas o observando na volta geram uma sensação claustrofóbica na leitura. Espera-se um clima tenso na abordagem a ele dentro do departamento, no entanto, quando chega no local, o narrador expõe uma senhora tentando resolver um problema que passou em seu estabelecimento. A descrição dela e a própria voz da personagem, uma idosa alemã, constroem uma cena que apresenta um caso de humor grotesco, pois a interlocução entre ela e um oficial do departamento induz uma carnavalização de um espaço sério, que é o departamento de polícia, e a respectiva descrição de sua postura gera um alívio cômico no leitor, apresentando resmungos e o relato de um fato cômico.

Assim, se constitui uma cena em que o leitor é carregado por uma tensão estabelecida por uma sequência de cenas em que, esperando uma tragédia – no caso, a descoberta do assassinato cometido por Raskolnikov, o leitor se depara com um ambiente carnavalizado, rompendo as expectativas do suspense. Trata-se, portanto, não de uma narrativa irônica, voltado a ironizar os agentes sociais, mas de um narrador com postura formal aos fatos que são constituídos de condutas carnavalizadas.

Existem exemplos de comicidade em todos os grandes romances do autor. No sentido da ambivalência carnavalesca descrita por Bakhtin, Dostoiévski perdura tais recursos na construção dos seus grandes romances, as quais ilustram embates sociais que protagonizam o destronamento dos personagens nobres de seus espaços sociais, assim como a justaposição antagônica entre sujeitos e respectivos espaços, gerando a comicidade durante a sucessão dos episódios e suas representatividades críticas.

É a partir desse recurso de formalidade do narrador aos fatos cômicos que regem na sociedade que me atento à análise do humor na obra *Escritos da Casa Morta*.

## 4 O HUMOR DENTRO DA CASA MORTA

### 4.1 ASPECTOS GERAIS DA CASA MORTA

*Escritos da casa morta* é a primeira publicação oficial do autor referente ao contexto de sua detenção. Situando a geografia da obra diretamente com os dados biográficos, Dostoiévski pincela um enredo que mistura realidade e ficção. A cidade de Omsk, localizada no sul da Rússia perto da fronteira com o atual Cazaquistão, é descrita e situada nas primeiras páginas, o espaço externo e interno da prisão é descrito com detalhes e informações pessoais de detentos são expostas, como os longos períodos que o narrador passa na enfermaria, ouvindo e colhendo histórias de outros pacientes.

No espaço ficcional, as memórias não são integradas diretamente à persona Dostoiévski. Antes disso, há duas vozes responsáveis pela estrutura das recordações: o narrador escritor dos relatos e o organizador dos papéis. Dostoiévski, portanto, utiliza o recurso da impessoalidade para tratar de suas recordações, constituindo o que Lejeune reconhece como romance autobiográfico e seus artifícios:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas 'impessoais' (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo (LEJEUNE, 2008, p.25).

A obra é aberta com um interlocutor – organizador – que contextualiza o conteúdo presente no livro. Afirma que trata-se de relatos de um sujeito o qual conheceu e que o chamou muita atenção, nomeado Aleksandr Pietróvitch Goriántchikov. Ele é descrito como introspectivo, excêntrico e de poucas palavras. Estava sempre com um livro na mão. Apesar disso, passava a maior parte do tempo rondando pelo quarto falando consigo mesmo. O interlocutor conta que tenta se aproximar de Aleksandr, até que o sujeito falece. Para se informar mais, o interlocutor acaba conhecendo a dona do recinto em que o autor morava. Ela contextualiza a origem do estranho sujeito, apresentando o caso do assassinato da própria esposa, a detenção e as poucas informações que soube dele no período de libertação. Em seguida, apresenta uma pilha de papéis e a vende ao interlocutor. Ele seleciona partes dos documentos, constatando que havia um conjunto de papéis que contavam um período da história: a detenção de Aleksandr. O locutor afirma o interesse e compartilha um pouco de suas reações sobre o conteúdo e sugere o título do livro, o qual é oficializado na publicação.

O locutor – Goriantchkov - organiza a obra dividindo em duas partes; a primeira constituída por onze capítulos, enquanto a segunda possui dez. A partir do capítulo 1, somos guiados pela narração em primeira pessoa de Aleksandr Goriántchikov. Somos apresentados à geografia da região de Omsk, aos detalhamentos da estrutura da prisão e à descrição das feições dos novos companheiros de rotina e sua respectiva impressão primária sobre o comportamento deles e o modo que o regimento lida com eles.

Em um primeiro momento, Aleksandr se surpreende com a articulação argumentativa dos presidiários, uma vez que afirma crer que eles eram literalmente alfabetizados, os quais somavam mais da metade do grupo. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p.43). Em seguida, o narrador aproveita para iniciar a primeira de uma série de comentários comparativos entre a população carcerária e a população civil, os quais utiliza para contribuir com suas opiniões sobre as ideologias vigentes na Rússia. Por exemplo, ao questionar sobre em qual outro lugar da Rússia consegue-se reunir um grupo tão grande de homens alfabetizados, evidencia-se uma crítica à escassez de grupos letrados pelas regiões do país ou à frágil estrutura educacional do Império Russo, além da estranheza em encontrar esse grupo letrado dentro de uma prisão e não na sociedade civil. Também compartilha que, futuramente, viria a ouvir comentários acerca dessa realidade, apontando que a alfabetização arruinava o povo.

O que o leitor se depara nos primeiros relatos é um clima de imensa hostilidade contra os presidiários nobres. O próprio narrador afirma a segregação social que havia entre os camponeses e os nobres dentro do presídio. Assim, é reafirmado várias vezes o desgosto que lhe causava o ódio entre as classes sociais. Enfatiza que um dos seus maiores tormentos na prisão é a noção de estar cercado por inimigos, como uma segregação.

A união entre os presidiários variava conforme as classes: um camponês comum, duas horas depois de sua chegada [...] está em pé de igualdade com todos os outros, os mesmos direitos dos outros na comunidade, é compreendido por todos e é visto por todos como um camarada. É muito diferente com o *cavalheiro*, o homem de uma classe diferente. Por mais honesto, afável e inteligente que seja, será odiado e desprezado durante anos (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 60).

Em um dos primeiros relatos, o narrador conta que estava se alimentando com outro companheiro de mesma categoria, até que surge o personagem Gázín, um sujeito bruto e violento, que ameaça bater nos dois. No entanto, a ação é interrompida quando outro carcereiro avisa Gázín de que estão roubando seu estoque de vodka. O bruto

imediatamente esquece de Aleksandr e do outro companheiro e corre atrás dos ladrões de vodka.

Pouco a pouco, Aleksandr vai ouvindo os rumores sobre os crimes cometidos pelos detentos; o grau de violência não possui limites. Ouve casos de assassinos de idosos e até de crianças. Descreve que mantém relação mais profunda com poucos presidiários, os quais aparecem repentinamente abertos a um início de companheirismo, já que não buscava expandir seus contatos porque se considerava uma pessoa reservada. E tais amizades surgem por sujeitos com amplas variações criminosas, desde pequenos furtadores até um detento que degolara um coronel dentro de um regimento do quartel, o Pietrov (ibidem, 2020, p. 145). Por mais diversas que fossem as origens e os tormentos carregados pelos passados dos detentos, o narrador sempre procura destacar as qualidades que percebe pelas interações. Entre os maus olhares aos presidiários de origem nobre, o narrador destaca que Pietróv o tratava igualmente aos outros e se demonstrava aberto a uma amizade.

E é a partir dessas relações que o narrador compartilha ao leitor que vamos identificando as sensibilidades dos presidiários. Há uma relação coletiva baseada nos insultos, divergências e confrontos. Em todos os capítulos há algum relato de confusão ou instintos violentos, como ameaças constantes entre os presidiários. No entanto, apesar das relações hostis, são poucos os casos de violência constatadas dentro do presídio. O que prepondera entre eles é o furto e o suborno, fato que o próprio narrador compartilha nos primeiros capítulos, em que é constantemente pedido a emprestar dinheiro e quase nunca recebe o devido pagamento. Esta situação gerou uma oportunidade para um dos detentos, relatado que ele era pago para esconder o dinheiro de quem desejasse se proteger dos furtos.

Dentro dessa esfera ocupada pela vilania e descrita com seus maiores assombros, há sempre uma tentativa de humanizar as condições dos detentos. Como forma de reabilitação de um jovem detento circassiano chamado Áliêi, que acabara de ser preso por participar de crimes organizados pela própria família, o narrador relata que enxergara nele um ar de inocência e reconheceu a desigualdade em sua formação. Era analfabeto. Desse modo, Aleksandr opta por ensiná-lo a ler através da Bíblia, usando, por exemplo, o *Sermão da Montanha*<sup>27</sup>, e em dois meses o jovem aprende a ler

---

<sup>27</sup> O Sermão da Montanha é um discurso de Jesus Cristo que pode ser lido no Evangelho de

e escrever. O próprio narrador destaca a sua saudade pelo jovem, que havia sido liberto tempos depois.

A vilania de Pietróv não fora manifestada durante a amizade com o narrador. Há um episódio em que Aleksandr relata as péssimas condições de higiene em que viviam, pois poucas vezes iam ao banho. Assim, o narrador promove uma denúncia das condições em forma da descrição da realidade de suas memórias. O processo de limpeza era difícil por conta dos grilhões presos neles. Logo, salienta que, por conta de seus problemas de mobilidade e falta de força, Pietróv acaba por ajudá-lo no banho ensaboando-o. Trata-se de mais um retrato de companheirismo.

Em tese, a obra apresenta uma mescla de descrição dos fatos narrados com pitadas de críticas políticas e sociais por meio de suas digressões. A ambiguidade, a separação entre dois tipos de pensamento estão presentes de forma constante. Inicia-se um pensamento com uma visão externa sobre os indivíduos, imbuída de informações comentadas por detentos sobre a vilania de algum companheiro. Em seguida, ao ter contato mais perto, constata-se o reverso da fama propagada e o narrador passa a detectar e discorrer sobre a sensibilidade e fé desses detentos mal comentados. Por essa descoberta do humanitarismo vigente entre os detentos, as opiniões do narrador vão se desenvolvendo de forma crítica à sociedade urbana. Pela primeira vez, segundo Nikolai Tchirkóv, que Dostoiévski desenvolve sua antropologia. O homem contém tanto a possibilidade de uma inaudita degradação e deformação quanto a possibilidade de uma renovação moral e um aperfeiçoamento sem fim (TCHIRKÓV, 2022, p. 27).

Somos apresentados a reflexões sobre valores morais, interesses, excesso de poder e, também, a resistência à autocrítica. Já na segunda parte, constatando um período grande de vivência na prisão, o narrador salienta sobre as dificuldades das pessoas se desvincularem de suas tradições:

Na sociedade desdenha-se do carrasco, mas nem de longe do *gentleman* carrasco. Só recentemente foi emitida uma opinião contrária, mas apenas em livros, de forma abstrata. Mesmo os que a emitem ainda não conseguiram suprimir em seu íntimo essa necessidade de despotismo. Todo industrial e todo empresário deve necessariamente sentir alguma satisfação exasperante no fato de se trabalhador, por vezes, depender completamente dele, e toda a família desse trabalhador, unicamente dele. Isso é muito provável; uma geração não se livra tão depressa daquilo que traz sedimentado por hereditariedade; o homem não renuncia tão depressa aquilo

---

Mateus (Caps. 5-7) e no Evangelho de Lucas (Fragmentado ao longo do livro).

que lhe entrou no sangue, que lhe foi transmitido, por assim dizer, pelo leite materno. Não existem as tais revoluções precoces. Reconhecer a própria culpa e o pecado original ainda é pouco, muito pouco; é mister desacostumar-se inteiramente disso. E isso não se faz tão depressa. (DOSTOIEVSKI, 2020, pg. 246)

Dostoiévski parte da sua reclusão como um momento de purgação da alma, da reflexão sobre suas crenças e ações e o reconhecimento de suas incoerências. Jogado para o grupo mais baixo da sociedade, encontra valores que não se depara na cidade e, assim, estabelece um posicionamento crítico frente as considerações do decoro social. Enxerga, portanto, um despotismo vigente entre os *gentlemens* das metrópoles. Dessa forma, passa a desenvolver seus posicionamentos e reflexões por meio das digressões do narrador e nos protagonistas de suas futuras obras. Segundo Tchirkóv, *Escritos* apresenta uma clara ilustração de como em Dostoiévski o extremo aguçamento do tema do indivíduo é acompanhado do extremo aguçamento do tema social (2022, p. 22).

A estrutura geral dos *Escritos* tece uma avaliação consistente sobre a região da Sibéria, a arquitetura da prisão, os contrastes sociais entre os presidiários, a respectiva história deles, consistindo, assim, em um grande relato sociológico da Rússia na metade do século XIX. O todo entre os detentos é marcado por entraves e conflitos, havendo companhias entre pequenos grupos. Seguem nessa perspectiva seis primeiros capítulos, até que no capítulo VII somos introduzidos ao companheirismo de Pietrov, já comentado. Os últimos capítulos da primeira parte passam a construir uma progressão de união coletiva marcada pela comicidade, tendo o seu cume o capítulo XI: *O Espetáculo*, o qual será o foco da análise acerca dos objetos cômicos na obra.

#### 4.2 A COMÉDIA COMO UNIÃO COLETIVA

Os primeiros sinais de alegria dentro da prisão aparecem no capítulo IX: *Issái Fomitch. O Banho. O relato de Baklúchin*, e se estendem pelos capítulos X (*A noite de natal*) e XI (*O Espetáculo*). O clima dos capítulos é de uma substituição da selvageria e brutalidade entre os carcerários por uma relação cordial e unificante em suas totalidades, destoando da atmosfera construída até então. É também o primeiro momento em que ocorre um alinhamento entre a fé cristã do narrador e a descrição de movimentações de partilha entre os detentos, como um estabelecimento de irmandade.

O contexto do capítulo IX se passa perto da semana de natal. Após a ajuda de

Pietróv a Aleksandr, o próprio narrador convida um detento que havia conhecido recentemente para tomar um chá em sua cela, era o jovem Baklúchin. Com jovem aparência e beirando os trinta anos de idade, Baklúchin é descrito como um rapaz de rosto garboso e cândido (DOSTOIEVSKI, 2020, p. 169), que desfigurava esse rosto de forma tão engraçada, imitando quem lhe viesse ao encontro ou cruzasse com ele, que as pessoas que o rodeavam caíam inevitavelmente na risada. Era repleto de chama e de vida. (DOSTOIEVSKI, 2020, p. 171). Baklúchin anunciara a montagem de uma peça de teatro, que seria encenada nas festividades do Natal. Desse modo, no relato em evidência, há a apresentação de um detento que se porta como um personagem dentro da prisão, fazendo parte do grupo dos *brincalhões*, como o próprio autor frisa. Baklúchin incorpora, portanto, uma personalidade que visa a celebração do riso no cotidiano do cárcere.

O momento de união ao próximo é constatado inicialmente na partilha dos alimentos. Na presente semana, o presídio recebeu doações de alimentos da cidade mais próxima. A organização da cadeia chamou os cozinheiros para juntar todas as doações e partilharem igualmente entre os alojamentos. Tudo era aceito com a mesma gratidão, sem distinção de doações e doadores (ibidem, p. 79). Comendo as festividades, houve a celebração por uma missa, seguida por uma entoação de cânticos populares da Rússia. Entre elas, ressalta-se a companhia de Deus como a principal força dos detentos:

No céu a alvorada já  
brilha Soa o tambor da  
manhã – Chega o escrivão  
com a lista, Um soldado  
abre o portão.  
Ninguém, de trás da  
murada, Entende o que aqui  
se vive, Mas temos conosco  
Deus-pai,  
Estamos salvos mesmo aqui  
(DOSTOIEVSKI, 2020, pg. 184)

O sentido da vida acaba se sustentando pela força divina em os manter confiantes na trajetória da detenção. A canção exprime a melancolia do afastamento da sociedade, mas também salienta a convicção de salvação na detenção pela crença e confiança em Deus. Essa convicção e apego ao divino por parte dos carcerários inicia o que chamo de “dialogismo cristão”, que passa a se consolidar nos enredos dos futuros romances de Dostoiévski, em que muitos trabalhos apresentam um personagem que manifesta a sua fé e sustenta seu ideal a partir de reflexões presentes nas relações dialógicas e nas digressões.

É importante compreender essa base idealista cristã no regimento do enredo, seja pela crença dos personagens, seja pelas reflexões do autor, além da constituição da estrutura da obra. É na temporada de festividades cristãs que ocorre a harmonia coletiva da prisão, também é o solo onde a comicidade é arquitetada em prol do instinto da liberdade dos detentos, uma contemplação coletiva.

Precedendo as festividades teatrais, os detentos se reúnem para orar em uma missa de celebração do natal, no capítulo X. Os movimentos para a integração coletiva iniciam nessa cerimônia e se desdobram para uma agitação cômica no capítulo seguinte, *O Espetáculo*.

Há uma progressão narrativa que constitui o capítulo do espetáculo teatral a qual podemos dividir em três partes: o detalhamento dos preparativos, a descrição das apresentações e a reflexão sobre a recepção coletiva.

Os preparativos das festividades são as informações que abrem o presente capítulo. No primeiro relato, constata-se o período da primeira montagem, que ocorre no terceiro dia de festas. As posições assumidas pelos detentos e pelos oficiais materializam o que é constatado sobre a cultura da inversão dos papéis na cultura popular do carnaval.

[...] os atores assumiram tudo, de modo que todos nós, os restantes, nem sequer ficamos sabendo em que pé estava a questão. [...] parecia que até o major estava de bom humor. No entanto, nós definitivamente não sabíamos se ele estava ou não a par do espetáculo. E se estivesse, teria dado permissão formal ou apenas resolvera calar, dando de ombros para o divertimento dos presidiários. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 191)

O primeiro passo para o estabelecimento da união no presídio foi o pacto firmado entre o general e os detentos, o qual permitiu a construção dos espetáculos.

Em segundo, ocorre o pacto entre os próprios detentos, que a partir do acerto com o oficial da prisão, firmaram um acordo de “paz”, não havendo nenhuma discussão maldosa, nenhum roubo (ibid, 2020, p. 192).

Outro passo que estabelece a reorganização das posições do cárcere foi a presença marcada de oficiais na plateia, dentre os quais são mencionados pelo narrador o comparecimento do oficial da guarda, oficial plantonista e o oficial engenheiro. Tais presenças surtiram efeito na elaboração de uma programação oficial do evento, feito por Baklúchin. Ressalta-se, portanto, um acordo coletivo que destituiu a hegemonia da violência nas relações com o intuito da apreciação coletiva pelo teatro.

Essa reconfiguração das posições e tratamentos contrasta com os comportamentos narrados em todo o restante da obra, fora da semana de Natal. O papel do major constituía não somente em coordenar os detentos, mas também impor medo através de pressões psicológicas por constantes ameaças. O único papel de convivência a algum detento ocorria através do trabalho de monitoria: o major estabelecia parceria com algum detento para que este vigiasse seus companheiros e informasse o major sobre qualquer tipo de conspiração ou ameaça contra o regimento. Assim, o major trata como um subalterno de forma amistosa. Aos demais, apenas tensão. O narrador o descreve que precisava estar sempre atormentando alguém, confiscando alguma coisa, privando alguém de seus direitos, em suma, inventando regras (ibid, p.191).

É importante frisar a relação de psicopatia entre um dos tenentes do presídio com os detentos. Em um dos momentos da segunda parte da obra, quando Goriántchikov estava em repouso na enfermaria, nos é narrado um fato sobre a punição de um presidiário. A reflexão paira sobre a frieza nas condutas punitivas dos oficiais. Sobre o fato, um detento havia sido condenado às vergastadas; a execução havia começado e o tenente interrompe para dialogar com o condenado. Na cena, é evidenciada uma relação de paternalidade concomitante à violência, uma vez que o detento pede piedade e chama o oficial de “pai”, e os detentos de “seus filhos”. Na cena, prossegue-se uma postura ambígua entre benevolência do oficial em dialogar e aparentemente prometer um abrandamento da punição, e de perversidade, uma vez que nutre esperança ilusória ao condenado para dar mais sofrimento.

- Vamos, meu amigo, julga tu mesmo; ora, tens inteligência para julgar; eu mesmo sei que por uma questão de humanidade devo tratar até a ti, um

pecador, com clemência e benevolência.

- É a pura verdade o que Vossa excelência se digna a dizer.

- Sim, tratar com benevolência, por mais pecador que sejas. Mas acontece neste caso não sou eu, mas a lei quem age! Pensa! Eu sirvo a Deus e à pátria; estaria cometendo um grave pecado se abrandasse a lei, pensa nisso!

- Excelência!

- Bem, o que se há de fazer! Então digamos que seja feito assim, por ti! Sei que estou cometendo um pecado, mas vá lá... Por esta vez eu te perdoo, te aplico um castigo brando. Mas e se com isso eu estiver te prejudicando? Desta vez eu te perdoo, aplico um castigo leve, tu ficas com a esperança de que da próxima vez farei o mesmo e tornas a cometer um crime, então o que se haverá de fazer? Porque fico com isso na própria alma... [...]

Mas eis que a temível procissão se move; levam o detento; rufam os tambores, agitam-se os primeiros porretes... – Rolem o cacete nele! – grita Jerebiátnikov a plenos pulmões. – Até ele arder! Esfola, esfola ele! Até arder! Mais cacete nele, mais! Deem com mais força no órfão, deem com mais força no vigarista! Faz ele sentar, faz sentar! E os soldados o esfolam toda a força, os olhos do coitado faíscam, ele começa a gritar, Jerebiátnikov corre por fora do corredor a acompanhá-lo e gargalha aos berros [...] e só de raro em raro interrompe-se a risada sonora, cheia de saúde, estrondosa, e mais uma vez ouve-se – Esfola, esfola ele! Deixa ele em cinzas, o vigarista, em cinzas, o órfão, em cinzas... (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 237)

Quando o detento se coloca como o filho do pai autoritário e pede amabilidade a ele, Dostoiévski materializa factualmente a sua crítica sobre a tirania individualista que existe na sociedade civil. Existem outros episódios além desse que sustentam autoritarismo no processo de reclusão, no entanto, é no período das festividades natalinas que essa violência é cessada, portanto, há um valor cristão superior às ordens prisionais, o qual estabelece uma paz nas relações e mantém oficiais e detentos unidos por uma causa: o nascimento de Cristo e a montagem dos espetáculos. Esse fenômeno reflete uma parte dos costumes populares da idade média em cessar momentaneamente os regimentos da região:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular. (BAKHTIN, 1987, p. 77)

A participação coletiva na construção do teatro também reverbera numa esperança por sucesso e repercussão positiva. O narrador descreve o regozijo ascendente nos presidiários quando afirmam que ali havia atores de verdade, que

representam comédias para os senhores. Para o narrador, a fantasia dos presidiários, sobretudo depois do primeiro êxito, chegou ao último grau durante aquelas festas, quase beirando uma condecoração ou a redução da pena de trabalhos forçados (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 193). Se o bom humor não está estabelecido entre os detentos, Baklúchin se impõe a partilhar a comicidade do teatro pelas casernas do presídio, o qual soltava de repente alguma coisa “tiatral”, isto é, alguma fala sua, e todos caíam na gargalhada, fosse ou não engraçado o que ele dizia (ibidem, p. 193).

A construção do cenário não custara nenhum dinheiro para a diretoria da prisão. Os detentos foram obtendo peças de roupas doadas por pessoas da cidade mais próxima, além da própria doação de vestimentas dos próprios presidiários. A cortina do teatro impressionara o narrador, que vislumbra descrevendo como luxuosa:

Era feita de panos velhos e novos, de velhas camisas e tiras de enrolas nos pés, doadas pelos presidiários, e que haviam sido costuradas de qualquer jeito para formar um grande pano [...] Nossos pintores cuidaram de colorir-lo e decorá-lo. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 196).

O teatro, portanto, não é construído apenas com o grupo de atores, mas com a participação coletiva em variadas funções.

Ao todo, as montagens do teatro perduraram por três dias, sendo o último dia a apresentação dedicada aos oficiais do exército, que se reuniram no espaço e preencheram todos os assentos. É o primeiro momento de atenção dedicada à escuta e observação dos oficiais a alguma manifestação dos detentos.

O narrador conta que Baklúchin elaborou uma programação em papéis para serem distribuídos aos oficiais do regimento. O espetáculo duraria uma hora e meia e continha cerca de duas peças e três pequenas cenas de pantomima. As peças montadas foram *Os rivais Filatka e Mírochka* e *Kedril, o Glutão*. Trata-se de duas peças interessantes em relação à mensagem que o autor tenta construir na cena. *Os rivais Filatka e Mírochka* é uma peça que o narrador já conhecera, inclusive mencionada em um de seus textos publicados no almanaque *O Trocista*; declara que já havia assistido outras vezes em São Petersburgo e compara o protagonista aos demais, destacando que nenhum outro ator conseguira atingir o potencial de seu colega. Menciona que os demais atores forçavam os trejeitos dos camponeses, sem transmitir uma fidelidade cênica.

*Kedril, o glutão* é uma peça baseada em Don Juan, de Molière. O autor assimila a aproximação entre as duas obras por conta da parte central de Don Juan, sem de fato reconhecer semelhanças entre a introdução e conclusão de Don Juan com Kedril. Mas é interessante pensar que, independentemente da fidelidade da narração aos fatos do presídio, Dostoiévski destaca o capítulo descrevendo essa peça cena por cena, justamente uma peça a qual o protagonista desdenha da fé cristã, manifestando seu ateísmo por conta dos questionamentos aos ordenamentos divinos e as zombarias com outros personagens nobres, configurando como uma grosseria blasfematória, popularmente cultuada na sociedade europeia ocidental:

Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. Durante o carnaval, essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 15)

*Os rivais* possui menos descrições das cenas do que *Kedril*. Na primeira peça, o narrador destaca o empenho dos atores na construção dos personagens e o respectivo desempenho nas apresentações. Também constata a união do público para assistir as apresentações. Descreve que havia pouco espaço; os que ficavam ao fundo juntavam troncos, apoiando o pé em um tronco e a mão sobre o ombro de algum companheiro à frente, sem estresses ou desentendimentos, pois todos compactuavam com a apreciação coletiva do teatro.

O narrador, que no início da obra havia comentado sobre os maus olhares que recebia por conta de sua origem nobre, constata a integração dos presidiários rivais com ele; *agora desejavam que eu elogiasse o seu teatro, e era sem nenhum rebaixamento que me abriam acesso ao melhor lugar* (DOSTOIÉVSKI, 2020, pg. 197). Sabendo de seu conhecimento cultural, esse grupo desejou que o companheiro desfrutasse o espetáculo no melhor ângulo disponível. Esse senso de partilha e colaboração que o teatro promoveu ao narrador se desencadeia em uma breve digressão sobre a importância do olhar às classes mais baixas da sociedade.

O traço característico supremo e mais acentuado do nosso povo é o sentimento de justiça e a sede dela. A mania de bancar o galo de aparecer à frente em todos os lugares e a qualquer custo, mereça ou não mereça a

peessoa, não existe em nosso povo. Basta apenas remover a crosta externa, aluviana, e observar o próprio grão mais de perto, com mais atenção e sem preconceito, e qualquer um verá no povo coisas que nem sequer pressentia. Nossos sábios têm pouco a ensinar ao povo. Eu até afirmo o contrário: ainda devem aprender com ele. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 197)

Em *Kedril*, o glutão, há uma incompatibilidade da estrutura da obra com a original, uma vez que é descrita a encenação de apenas um ato. São os conflitos discursivos de Don Juan e Leporello, representados pantomimicamente pelos detentos, estabelecendo um contraste entre nobreza e subalternidade.

Em Don Juan, a estrutura é dividida em cinco atos e contando com dezenas de personagens/atores. Em destaque, o protagonista e Leporello, além de sua esposa e suas amantes, e outros nobres que aparecem com suas comitivas. Entre os embates presentes, há a religião, a qual Don Juan desconsidera e ridiculariza, enquanto Leporello avisa-o das consequências da heresia. Além disso, há a satirização da nobreza, a qual o protagonista, apesar de seu título, age infringindo as “regras matrimoniais” vigentes na sua classe, sendo uma ávida crítica de Molière às condutas do extrato social destacado. Por fim, existe um cunho moral religioso que sentencia a morte de Don Juan por conta de sua heresia, sendo levado para o inferno. Ao todo, a maior parte da obra Don Juan é excluída por conta da precária estrutura disponível na prisão, restando apenas os dois protagonistas e os espectros que surgem no final da obra.

O subalterno *Kedril*, um glutão, se relaciona com seu senhor de forma carnavalesca, utilizando objetos que destituem o espaço de nobreza do mesmo, como o uso de uma galinha de boneco. O espectro do fim da obra de Molière é representado por dois atores fantasiados, um deles carregando uma foice (igual ao original) e capturando o “dono” de *Kedril*. O narrador descreve incompreensão da estrutura por conta dos cortes necessários para a montagem e do sentido em si da peça, já que pe constituída por menos de um ato, mas é contemplado pela recepção da platéia, pelo esforço e pela criatividade do elenco.

Os ornamentos do palco, a arte da cortina, a atmosfera construída para a apresentação iluminara os anseios dos presidiários. Brotava-se um estranho reflexo de uma alegria infantil e de um prazer puro e encantador que resplandecia naquelas frentes e faces sulcadas e ferreteadas, nos olhares daqueles homens até então sombrios e soturnos (DOSTOIÉVSKI, 2020, Pg. 198). Uma união de agentes constituintes dos preceitos do grotesco promove um evento sublime, uma felicidade que se funde com

esperança e fé na vida. Na leitura, cria-se uma imagem de dezenas de olhares compenetrados e feições faciais de deslumbre às cenas em voga. Um detento vira-se em êxtase para a plateia, envolve todos os presentes com um olhar perscrutador, como se convocasse todos a rir, abana a mão e no mesmo instante volta-se avidamente para o palco (ibid, 2020 p. 202). Esse relato evidencia uma purgação do indivíduo através da arte, que nos infere uma sensação de convocação a todos a se atentarem à cena em prol da redenção à arte.

Na descrição das interpretações de *Os rivais*, o narrador ressalta a virtuosidade de Baklúchin nas cena cômicas. Também aponta o processo de escolha dos atores. Para o papel de grão-senhor, o detento Netsvetáiev é escolhido justamente pela sua criatividade e disposição para o papel. O narrador destaca que havia conhecido um grão-senhor quando pequeno e guardara seus traços, assim, passa a incorporar essas características que conviveu na criação do seu personagem. Uma delas é a utilização de uma bengala, aperfeiçoando os traços de manuseio e a própria movimentação corporal em cima do palco. Assim, Netsvétáiev constitui um personagem concreto e fiel a arquétipos da nobreza. Por fim, o narrador também salienta outros dois atores que se vestiram de mulheres, o que fez o público rir muito.

A comicidade presente em *Kedril* dialoga com o conteúdo de *Os rivais*, pois em ambas há o dismantelamento da autoridade do grão-senhor/amo, sendo essas personificações representadas de forma satírica, perdendo os véus despóticos e sentindo e reagindo as consequências que a população sofre. Um exemplo é a cena descrita de *Kedril* pelo narrador:

Ao ouvir falar em jantar, Kedril se anima, tira do embrulho o frango, uma garrafa de vinho – e ele mesmo tira um pedaço do frango para provar. O público gargalha. De repente a porta range, o vento sacode as janelas; Kedril treme e, as pressas, de forma quase inconsciente, esconde na boca um enorme pedaço do frango que nem sequer consegue engolir. Mais gargalhadas. “Está pronto?” grita o grão-senhor, circulando pelo cômodo. “Num instante eu lhe... preparo, senhor”, responde Kedril e senta-se ele mesmo à mesa e, com amaior calma do mundo, começa a devorar a comida do amo. Parece dar gosto ao público ver a agilidade e a astúcia do criado, e ver o grão-senhor feito de bobo. [...] “Está pronto!”, responde Kedril com vivacidade, apercebendo-se que não restou quase nada para o amo. De fato, no prato há apenas um pezinho de frango. (ibid, 2020, p. 204)

O narrador não se interpõe a acrescentar humor na cena. Ele narra o detalhamento dos fatos e intercala com descrições sobre a reação do público. A cena construída apresenta elementos que constituem um sarcasmo entre os

trabalhadores/detentos para com as necessidades e desejos da “corte”. Essa imagem de destruição do papel da nobreza se consolida na conclusão da peça, em que demônios entram na cena e levam o grão-senhor, até que Kedril se dirige ao público afirmando que está sozinho, sem amo. Todos riem, até que ele cochicha que os diabos carregaram o amo. O público foi à loucura, como se o protagonista estivesse liberto das amarras de seu amo e pudesse seguir a vida à sua maneira, sem um ordenamento acima. Para a conclusão geral, o próprio Kedril é levado pelos demônios e uma sinfonia de gargalhadas acompanha a descida dos panos. A carnavalização dessas cenas dialoga com o que Bakhtin estipula sobre o riso popular:

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida ordinária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. (BAKHTIN, 1987, p. 09)

Transpondo a organização popular carnavalesca para a organização do teatro, notamos a redução das hierarquias quando os próprios oficiais do exército dividem o mesmo espaço para desfrutar do deslumbre teatral. Não somente a união presente na plateia, os enredos encenados reduzem as diferenças hierárquicas vigentes entre os personagens, desqualificando personagens da alta hierarquia e valorizando a audácia e a agilidade de personagens que representam o povo. A menipeia satírica, já que satiriza as relações de poder na realidade, repete o culto ao riso presente nas sociedades antigas, tanto no palco reservado à nobreza quanto aos ritos dionisíacos apresentados nas praças públicas e voltadas ao povo. Aqui, o povo projeta o seu palco para receber as autoridades. A representação das cenas, por fim, imbrica um riso fervoroso decorrente de uma vivência distante dos padrões do cotidiano da prisão.

As apresentações finais trataram-se de curtas cenas de pantomima, acompanhadas de uma sonoridade da *kamárinskaiá*<sup>28</sup>. No quesito do amadorismo da construção dos cenários, Dostoiévski salienta que eles eram paupérrimos, em que o público completa com a imaginação mais do que vê com os olhos. Tal asserção tem

---

<sup>28</sup> <sup>7</sup> Canto popular russo para dança, que acompanha a famosa *rússkaya plyaska* ou dança típica russa, repleta de passos e saltos bem cadenciados. (Nota de Paulo Bezerra, 2020, p. 207)

como base a bagagem cultural do autor, que estava acostumado a frequentar ricas peças em São Petersburgo. É importante refletir que a completude do cenário não é uma exigência do narrador, mas que para ele é um aparato tradicional nos grandes teatros. No entanto, numa perspectiva sobre o teatro contemporâneo, o relato narrado antecede o que viria a se padronizar em movimentos teatrais do século XX.

A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação. [...] O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mas feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos. [...] Quando a ênfase está nas relações humanas, não ficamos sujeitos à unidade de lugar nem à unidade de tempo. (BROOK, 2010, p. 23-25)

Todas as cenas descritas constata um humor pitoresco, sempre de algum personagem exercendo papel de superioridade e procurando alguma situação para tomar as tratativas punitivas. Imagens cômicas como o ato de se esconder dentro de um baú para não ser perseguido ou em outros locais medonhos exercem o riso no público. Na última cena, um enterro cujo cadáver volta a viver e todos os personagens começam a dançar juntos. A morte e a vida caminham juntas nas cenas, e o humor popular se prevalece nessa dualidade juntamente com a inversão das posições sociais.

Outro elemento teatral narrado na obra e que dialoga com teorias teatrais é neutralidade de elementos a fim de um sentido atribuído pelo ator. Em uma passagem ainda na peça *Kedril*, o narrador descreve a ausência de sentido que o espetáculo se direciona.

Mas tão logo o amo começa a comer aparecem os diabos. Aí já não dá mais para compreender coisa nenhuma, e além disso, os diabos aparecem de um jeito que difere demais dos humanos: num bastidor lateral a porta se abre e aparece uma coisa vestida de branco, trazendo no lugar da cabeça um lampião com uma vela; um segundo fantasma também um lampião no lugar da cabeça e segura uma foice na mão. Por que os lampiões, por que a foice, por que os diabos de branco, isso ninguém consegue explicar. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 206)

A descrição e a opinião do narrador enfatizam a falta de compreensão do próprio com os elementos utilizados no palco. Novamente, há uma concepção de expectativa pela objetividade de elementos cênicos exposta pelo narrador que não se estendem para um campo mais amplo de interpretação. Porém, esses elementos alegóricos não afetaram a experiência do público e, novamente, comprovam as criatividade infinitas dos atores.

Se quisermos tocar profundamente o espectador, e com sua ajuda desvelar um mundo que está ligado ao seu próprio mundo, mas que também o torna mais rico, mais amplo, mais misterioso do que aquele que vemos todo dia, dispomos de dois métodos.

O primeiro consiste na busca da beleza [...] extrair o máximo da beleza de cada elemento [...] No cenário, na música e nos figurinos, tudo é feito de modo a refletir um outro nível da existência. [...]

O segundo método, diametralmente oposto, parte do princípio de que o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico. [...] É preciso ser uma atriz de alto nível para realizar esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê um bebê, a mãe segurando o filho. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de “objeto vazio”. (BROOK, 2010, p. 39)

Os detalhes narrados por Dostoiévski atendem aos mecanismos de construção cênica. As decisões involuntárias e criativas dos atores amadores dão embasamento para noções teóricas sobre a constituição de elementos cênicos. Os métodos mencionados por Peter Brook dialogam com as impressões de Dostoiévski, tanto sobre a beleza da cortina construída pelos atores, *O efeito era surpreendente. Aquele luxo alegrou até os mais sorumbáticos e melindrosos entre os presidiários.* (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 196), quanto pelos “objetos vazios” incompreendidos pelo narrador. A foice e o lampião podem ser caracterizados como representações dos fantasmas de mujiques, os quais muitos foram assassinados pelo regime czarista. Essa ação promovida pelos fantasmas com adereços do campo gerou uma exaltação de riso da plateia.

O narrador conclui com uma digressão sobre o momento dizendo: Bastou que deixassem aqueles pobres homens viver um pouco a seu modo, divertir-se como gente, viver ao menos por uma hora fora das normas do presídio – e o homem experimenta uma mudança moral... (ibid, 2020, p. 209).

A mudança moral se refere à desincorporação das angústias e tensões acumuladas durante o período da detenção e a sensação de felicidade tal qual um homem livre desfruta em seu cotidiano. O humor, nesse papel, desempenha uma purificação dos sentidos, um instinto de liberdade pela organização das festividades e o desfrute da arte. Todos os carcerários comportavam-se em respeito aos outros, nenhum desentendimento fora relatado, e a união entre todos, enfim, pôde lhes proporcionar uma sublimação de suas consciências. Tratou-se de uma festa que, para

Bakhtin, convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 1987, p. 08). Foi pela celebração do nascimento de Cristo que os detentos desfrutariam da liberdade constituinte dessa segunda vida; eis os caminhos que Dostoiévski tece entre o humor e a religiosidade.

Após a conclusão do capítulo XI, a obra segue em sua segunda parte, com mais dez capítulos, os quais repetem as tensões e aflições descritas na parte anterior. No entanto, o capítulo final reestabelece a harmonia no momento da despedida do narrador da prisão, que frisa a simplicidade da noção da liberdade que a detenção o submeteu, em que destaca que parecia de certo modo mais livre do que a verdadeira liberdade, ou seja, aquela que existe de fato, na realidade (DOSTOIEVSKI, 2020, p. 357). O narrador compartilha a sua felicidade pela libertação, mas também salienta o senso humanitário que rege entre os carcerários mesmo havendo todos os conflitos internos descritos. Para a construção de uma união do povo russo, é necessário também entender a causa dos homens privados da liberdade civil.

## CONCLUSÃO

*Escritos da casa morta* é uma obra que reúne múltiplos campos de conhecimento, servindo também como um documento histórico e sociológico sobre vozes caladas dentro da prisão russa. É também a gênese dos enredos futuros, pois apresenta fatos e digressões do narrador que serão trabalhados de forma mais desenvolvida nos seus romances futuros. Nesses casos, temas como o parricídio e a tirania dos indivíduos desembocam nos personagens que constituem *Os Irmãos Karamázov* e *Crime e Castigo*.

Tentei, nesse presente trabalho, organizar informações e fatos que correspondessem a elementos cômicos na constituição de um evento coletivo dentro da obra. Para isso, busquei evidenciar três pilares que constituem a mensagem humanista que Dostoiévski propôs na arquitetura de sua obra e, enfaticamente, o capítulo do Espetáculo: a fé cristã, a cultura popular e o teatro.

A minha argumentação pautou-se no projeto literário de Dostoiévski e os recursos utilizados por ele dentro dos *Escritos*. Para tanto, tive que partir inicialmente pelos *Três discursos em memória de Dostoiévski*, do crítico e teórico literário Vladímir Soloviov (1853-1900), contemporâneo de Dostoiévski. Segundo Soloviov, “O sentido geral de toda a atividade de Dostoiévski, ou o significado de Dostoiévski como ativista social, consiste na resolução desta dupla questão: o ideal supremo da sociedade e o verdadeiro caminho para alcançá-lo.” (SOLOVIOV, 2013, p. 518).

O ideal supremo da sociedade só poderia ser constituído se a própria população tivesse contato as vozes plurais da sociedade. Abster-se da retórica repetitiva ocidentalista foi um dos passos tomados por Dostoiévski para direcionar os olhos e os ouvidos do povo russo para o próprio povo russo, reconhecer-se russo através da história e cultura russa. Conhecer o povo russo inclui, portanto, entender a sociedade carcerária, que está diretamente relacionada às incoerências das relações humanas.

A reclusão pelo cárcere fortificou a sua convicção em Deus e na sua crítica ao individualismo exportado pelo ocidente. Dostoiévski não crê num progresso social através do individualismo, mas no apoio mútuo entre todos, como uma irmandade. O embate entre o individual e o universal é o que busquei evidenciar nas observações sobre a arquitetura do romance, uma vez que a união universal do cárcere ocorre

justamente na semana do nascimento de Cristo; as intrigas, os medos e as desavenças ocorrem quando a individualidade se prepondera nas relações. Do mesmo modo, uma das peças carrega a simbologia da heresia e a sua respectiva consequência, havendo uma ligação entre a conclusão moral cristã da peça, a contemplação dos detentos e a reflexão do narrador no fim da obra, que se volta para a valorização da população destituída de direitos sociais.

Para a constituição dessa irmandade social presente no capítulo XI, ocorrem fatos que são presentes nas manifestações das culturas populares da Europa. Para tanto, informações publicadas por Bakhtin comprovam as manifestações dos detentos, assim como os pressupostos teóricos evidenciados por Peter Brook no que tange os aspectos elementares do teatro.

Fica evidente, ao longo do trabalho, que Dostoiévski utiliza aspectos do riso e do teatro para constituir o movimento que os detentos exercem em prol de uma catarse coletiva. As festividades promovidas dentro da prisão dialogam com as festividades da cultura popular na Idade Média e no Renascimento:

[...] o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terro que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita. (BAKHTIN, 1983, p. 80)

Os movimentos dos presidiários representam o que o povo construía nas festividades públicas para a quebra dos regimentos vigentes. As festividades carnavalescas da Idade Média, assim como as festividades de natal da obra, estabelecem um conjunto de arquétipos e elementos festivos que visam a propagação da liberdade coletiva em detrimento do rebaixamento de figuras divinizadas – terrestres e sagradas. Trata-se de um movimento originado pelo povo para que o próprio propusesse novas reflexões sobre os regimentos do decoro. Dostoiévski, assim, reconfigura essa movimentação para os padrões do seu projeto literário ativista. Por meio de sua filosofia cristã, promove um novo olhar para a sociedade carcerária, construindo uma dupla camada de irmandade espiritual; a primeira movimentada pelos detentos dentro dos limites da prisão, a segunda pelo olhar do povo aos episódios narrados e, assim, constituir o princípio do amor, da concórdia livre e da unidade irmanada. (SOLOVIOV, 2013, p. 525)

Procurei, desse modo, organizar um conjunto de informações e estudos que sustentam dois argumentos: a capacidade de integração humanitária que o teatro promove e a respectiva utilização dessa integração na construção do projeto literário de Dostoiévski, o qual une o valor do teatro com o valor da união espiritual da humanidade.

## REFERÊNCIAS

ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Universidade de Brasília, 1987

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1983

BIANCHI, Fátima. “O “mundo do riso” russo: comicidade e riso na literatura russa. In. **Antologia do humor russo**. São Paulo: Editora 34, 2018

BIELÍNSKI, Vissárion. “Pensamentos e observações sobre a literatura russa”. In. **Antologia do pensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação do teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

CAVALIERE, Arlete. “Dostoiévski, folhetinista” In. **Crônicas de Petersburgo**. São Paulo: Editora 34, 2020

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crônicas de Peterburgo**. São Paulo: Editora 34, 2021

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Editora 34, 2015

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O duplo**. São Paulo: Editora 34, 2013

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Escritos da casa morta**. São Paulo: Editora 34, 2020

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Nietochka Niezvanova**. São Paulo: Editora 34, 2009

FRANK, Joseph. **As sementes da revolta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018

FRANK, Joseph. **As sementes da revolta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007

KARAMZIN, Nikolai. “Prefácio à história do Estado russo” In. **Antologia dopensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008

RABELAIS, François. **Pantagruel e Gargântua**. São Paulo: Editora 34, 2021

SCHNAIDERMAN, Boris. Crítica ideológica e Dostoiévski. Marília (SP), Universidade Estadual Paulista. Revista Trans/Form/Ação, vol. 1, 1974. <https://www.scielo.br/j/trans/a/BLkJF6RdpwNb9Gndzjpn8bB/?lang=pt>

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

SILVA, Fernando Moreno. *As várias faces do riso*. <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3594> . Acesso em 27/07/2022

SOLOVIOV, Vladímir. “Três discursos em memória de Dostoiévski”. In. **Antologia dopensamento crítico russo**. São Paulo: Editora 34, 2013

TCHIRKÓV, Nikolai. **O estilo de Dostoiévski**: problemas, ideias, imagens. São Paulo: Editora 34, 2022

TURGUENIEV, Ivan. **Memórias de um caçador**. São Paulo: Editora 34, 2013