



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

JOILTON ROSA DOS SANTOS

**O FANTÁSTICO EM DIFERENTES LINGUAGENS: ANÁLISE COMPARATIVA
ENTRE O CONTO *O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO* E O FILME *THE DREAM***

Campo Grande/MS

2019

JOILTON ROSA DOS SANTOS

**O FANTÁSTICO EM DIFERENTES LINGUAGENS: ANÁLISE COMPARATIVA
ENTRE O CONTO *O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO* E O FILME *THE DREAM***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: língua e literatura

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato

Campo Grande/MS

2019

S235f Santos, Joilton Rosa dos

O fantástico em diferentes linguagens: análise comparativa entre o conto O sonho de um homem ridículo e o filme *The dream*/ Joilton Rosa dos Santos. – Campo Grande, MS: UEMS, 2019.

109f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato.

1. Literatura – Pesquisa 2. Dostoiévski, Fiódor, 1821-1881
3. Fantástico 4. Historiografia literária I. Furuzato, Fábio
Dobashi II. Título CDD 23. ed. - 809

JOILTON ROSA DOS SANTOS

**O FANTÁSTICO EM DIFERENTES LINGUAGENS: ANÁLISE COMPARATIVA
ENTRE O CONTO *O SONHO DE UM HOMEM RIDÍCULO* E O FILME *THE DREAM***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: língua e literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Orientador)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira (Titular)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Ramiro Giroldo (Titular)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 29 de agosto de 2019.

Dedico a Deus.

Dedico à minha amada esposa Marielen
Segatto, cujo incentivo foi essencial para a
conclusão desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter trilhado meu caminho até aqui.

À minha amada esposa, Marielen Segatto, pelo seu amor, paciência e sabedoria em discernir os momentos de aflição e ansiedade, incentivando com palavras e gestos de carinho, e por ter colaborado na tradução do resumo desta dissertação.

Ao meu bom amigo, Vitor Hugo Alexandrino, que traduziu e legendou o filme, objeto de análise desta dissertação, sem sua colaboração isto não seria possível.

Aos meus pais, Avelino e Conceição, por acreditarem e apoiarem com a alimentação naqueles dias que não pude providenciar.

À minha filha, Camila Eduarda, pela compreensão nos momentos em que estive ausente.

À minha família por todo o apoio.

Ao meu professor, Dr. Fábio Dobashi Furuzato, pela orientação e paciência.

Aos professores Dr. Volmir Cardoso Pereira e Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz, pela mediação do conhecimento.

À colega Ausdy que me apoiou e revisou meu pré-projeto de pesquisa e artigos.

“E a nossa vida não é um sonho?”
(Dostoiévski).

SANTOS, Joilton Rosa dos. *O fantástico em diferentes linguagens: análise comparativa entre o conto O Sonho de um Homem Ridículo e o filme The Dream*. 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa sobre o conto *O sonho de um homem ridículo* (1877), de Dostoiévski, parte do fato de o autor tê-lo denominado “um conto fantástico”. Com o propósito de demonstrar como o fantástico pode trabalhar com a produção audiovisual e o texto literário e, também, com o intuito de buscar uma melhor compreensão para o conto de Dostoiévski, esta dissertação realiza uma análise do conto e do filme *The Dream* (1989), interpretado a partir do conto, baseado nos referenciais de literatura fantástica e cinematização. Por meio da historiografia literária apresenta-se o contexto no qual o conto em questão estava inserido e de que forma a teoria do fantástico contribui para a interpretação do conto. A justificativa apresentada para a análise deste conto de Dostoiévski baseia-se na expressividade do texto literário e nos poucos estudos apresentados, no Brasil, relacionados à literatura fantástica russa. Assim, a dissertação é desenvolvida em quatro capítulos. O primeiro capítulo é uma breve apresentação, em ordem cronológica, das principais obras e fatos importantes que marcaram a vida de Dostoiévski, tendo como objetivo compreender o contexto social no qual o autor estava inserido e de que forma foram relevantes para formação das ideias inseridas no contexto do conto. A composição do segundo capítulo traz alguns conceitos a respeito da literatura fantástica, que são relevantes para esta dissertação e para que o leitor identifique de que forma ela se desenvolveu e quais foram os autores que contribuíram para a definição desse gênero literário, assim como uma breve apresentação dos pressupostos teóricos em que nos basearemos para a análise comparativa entre a obra literária e sua versão audiovisual. O terceiro capítulo é a análise do conto de Dostoiévski com as características do fantástico. Finalmente, o quarto capítulo é a análise do filme *The Dream* (1989), que observou o modo como esse suposto efeito fantástico se manteve ou não em sua versão audiovisual. A análise da adaptação, por sua vez, ajudou a observar um exemplo de reinterpretação mais contemporânea da obra.

Palavras-chave: Dostoiévski. Literatura. Fantástico.

SANTOS, Joilton Rosa dos. *O fantástico em diferentes linguagens: análise comparativa entre o conto O Sonho de um Homem Ridículo e o filme The Dream*. 2019. 109 f. Dissertation (Master in Letters) – State University of Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

ABSTRACT

This research, about the tale *The dream of a ridiculous man* (1877), from Dostoyevsky, starts from the fact that the author named this “a fantastic tale”. The purpose was to demonstrate how fantastic literature can work with audio-visual production and literary text; also, with the aim of a better understanding of Dostoevsky’s tale, this dissertation carries out an analysis of the tale and the movie *The Dream* (1989), interpreted from the tale, based on the references of fantastic literature and cinematization. Through literary historiography, it presents the context in which the tale in question was inserted and how the theory of the fantastic contributed to the interpretation of the tale. The justification provided for the analysis of this Dostoevsky tale is based on the expressiveness of the literary text and the few studies presented in Brazil related to the fantastic Russian literature. Thus, the dissertation is developed in four chapters. The first chapter is a brief presentation, in chronological order, of the main works and facts that marked Dostoevsky’s life, aiming to understand the social context in which the author was inserted and how these facts were relevant to the formation of ideas inserted in the context of the tale. The composition of the second chapter brings some concepts about fantastic literature which are relevant for this dissertation and for the reader to identify how it developed and which authors contributed to the definition of this literary genre, as well as a brief presentation of the theoretical assumptions on which we will base ourselves for the comparative analysis between the literary work and its audiovisual version. The third chapter is the analysis of the Dostoevsky’s tale with the characteristics of the fantastic. And finally, the fourth chapter is the analysis of the movie *The Dream* (1989), where was observed the way in which this supposed fantastic effect remained or not in its audiovisual version. The analysis of adaptation, in turn, helped to observe an example of a more contemporary reinterpretation of the work.

Keywords: Dostoyevsky. Literature. Fantastic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: cena menina olhando pela janela.....	89
Imagem 2 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: cena da menina em cima da janela dentro do casarão.....	89
Imagem 3 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: a personagem faz a barba	91
Imagem 4 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: homem em frente ao espelho.....	93
Imagem 5 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: homem caminha no corredor.....	95
Imagem 6 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: homem sentado na cavidade da parede	97
Imagem 7 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: personagem coloca uma flor vermelha no chafariz.....	98
Imagem 8 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: relato da mácula	100
Imagem 9 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: mão da personagem com a luva e a flor esmagada	102
Imagem 10 - Filme “ <i>The Dream</i> ”: foco na roda da cadeira e nas pétalas despedaçadas	103

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO 1: O AUTOR	13
3. CAPÍTULO 2: A LITERATURA FANTÁSTICA: PRECEDENTES E ORIGENS	32
2.1 Origem do Fantástico	36
2.2 Literatura fantástica: definições	38
4. CAPÍTULO 3: O CONTO E O FANTÁSTICO	42
3.1 Contexto social de “O sonho de um homem ridículo”	44
3.2 As proximidades do Fantástico com “O sonho de um homem ridículo”	48
3.2.1 O insólito: fator preponderante para o Fantástico	49
3.3 Impossibilidades para o Fantástico no conto de Dostoiévski.....	55
3.3.1 O sonho.....	55
3.3.2 O Maravilhoso cristão	58
3.4 Cenário para o Fantástico.....	63
3.4.1 A realidade.....	63
3.4.2 O impossível.....	66
3.4.3 O duplo	71
3.5 Recorrências em <i>Aurélia</i>	77
5. CAPÍTULO 4: CINEMATIZAÇÃO	83
4.1 O filme “<i>The Dream</i>”	85
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação originou-se a partir da menção feita por Dostoiévski de que o conto *O sonho de um homem ridículo* (1877) é uma narrativa fantástica. Para além disso, outro fator que despertou o interesse foi a produção de um filme com roteiro interpretado a partir do conto: o filme *The Dream* (1989), uma adaptação do conto do escritor russo Fiódor Dostoiévski.

O filme é um monólogo dirigido por Norman Stone, interpretado pelo ator Britânico Jeremy Irons, roteirizado por Murray Whatts, e produzido por Jacinta Peel para a rede britânica de rádio e televisão BBC; foi nomeado para concorrer a um *ACE Award* na categoria de Melhor Drama Internacional.¹ O filme foi exibido pela BBC apenas na Inglaterra e nos Estados Unidos e não foi lançado no Brasil. A versão audiovisual analisada foi retirada do *Youtube*, traduzida e legendada por Vitor Hugo Alexandrino.

Com o objetivo de auxiliar na compreensão das ideias contidas no conto, esta dissertação faz uma análise a partir do texto literário e das representações do filme, recorrendo às concepções de literatura fantástica. A dissertação é desenvolvida em quatro capítulos. Inicia-se a partir de um breve panorama a respeito de Dostoiévski, abordando as suas influências políticas e literárias, as suas obras e os grandes acontecimentos que marcaram a vida do escritor. Os fatos relevantes que marcaram a Rússia no Século XIX, neste estudo, contribuíram para a análise do texto literário, direcionando-o em relação ao contexto social em que o autor estava inserido quando lançou sua obra.

No segundo capítulo são expostas as principais correntes estéticas e literárias que influenciaram a origem do fantástico: o grotesco, as histórias de horror e o gótico. Posteriormente é apresentada a conceituação de literatura fantástica, tendo em vista as concepções de Todorov, teórico que obteve um expressivo destaque com suas contribuições para o gênero fantástico. Contudo, o intuito não é esmiuçar as definições dos estilos que antecederam o fantástico, tampouco apresentar todas as concepções sobre a literatura fantástica, mas sim, trazer uma apresentação dos aspectos e características que serão utilizados posteriormente na análise do conto escolhido de Dostoiévski junto ao filme do diretor Norman Stone.

¹ Conforme a biografia do diretor Norman Stone, disponível em: < <https://lenzee.wordpress.com/biography-for-norman-stone/> > Acesso em: 19 jul 2019.

As proximidades entre o fantástico e o conto *O sonho de um homem ridículo* aparecem no capítulo três. Nesse capítulo são apontadas as características na difusão dos conceitos ideológicos que estavam vigorando na época em que foi publicado o conto, ou seja, faz uma abordagem em torno dos ideais iluministas e burgueses que foram importados da Europa Ocidental, os quais alimentaram um sonho russo utópico, especialmente por parte da nobreza, tendo como premissa o contexto social do século XIX, no qual a sociedade russa estava inserida. Para a análise do conto, recorreu-se, em um primeiro momento, às concepções de Todorov para demonstrar o fenômeno fantástico e, a partir dele, foram apresentadas concepções de outros teóricos que possibilitaram identificar algumas impossibilidades, assim como um possível cenário para a realização do fantástico baseando-se no conto de Dostoiévski.

O último capítulo apresenta a análise do filme *The Dream* (1989), realizada com base nas concepções de literatura fantástica e cinematização, a partir da interpretação do texto literário utilizada na elaboração do roteiro e das criações fílmicas apresentadas pelo diretor.

A conclusão reúne as análises do conto *O sonho de um homem ridículo* (1876), assim como do filme *The Dream* (1989), e procura demonstrar como a literatura fantástica pode contribuir para a compreensão do texto literário e da representação fílmica, bem como das perspectivas diante dos possíveis questionamentos: A interpretação que o roteirista fez da obra de Dostoiévski correspondeu ao contexto literário e qual foi a releitura que o diretor fez para a produção do filme? É possível identificar o modo fantástico na cinematização? Dostoiévski estava correto em afirmar que o *Sonho de um homem ridículo* é uma narrativa fantástica?

CAPÍTULO 1 O AUTOR

A obra de Dostoiévski está situada no século XIX e, por essa razão, alguns críticos procuram classificá-la como realista; no entanto suas convicções iniciais estão voltadas ao “naturalismo sentimental”², por conta da afinidade com as concepções de Gogol, ao assumir a corrente literária “escola natural”, e pelo envolvimento no círculo de Petrachévski, mais voltado às raízes socialistas, que o levou à prisão em decorrência da exposição pública da famosa carta de Belínski a Gogol.

Dostoiévski, por meio da sua obra, influenciou escritores e participou das transformações ocorridas em meados do século XIX, na Rússia. Em busca da identidade russa, suas obras se opõem à racionalidade, aos padrões estéticos e filosóficos europeus. O escritor almeja pela retomada da propriedade intelectual e social do povo russo, por meio da subjetividade cristã. Dostoiévski acreditava que a salvação do povo estava ligada verticalmente aos padrões humanísticos relacionados a Cristo. Sua obra é considerada um marco na literatura mundial.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski nasceu na Rússia, em 1821, na cidade de Moscou. Frequentou escolas particulares, estudou latim e teve aulas com tutores franceses e sacerdotes, no intuito de ingressar em uma das melhores escolas de engenharia da Rússia. Apesar dos esforços do pai de Dostoiévski, que sacrificava as finanças da família priorizando a educação dos filhos, Dostoiévski possuía maior estima pela mãe e lamentava os momentos em que foi obrigado a ficar longe de casa. Sempre que tinha a oportunidade, voltava para o carinho da mãe, o que muitas vezes só acontecia nos finais de semana, quando conseguia a permissão para regressar a sua casa após a semana de estudo, recluso no internato de Tchernak.

Mesmo com a rigidez da instituição de Tchernak, Dostoiévski procurava preencher as lacunas entre as aulas e os momentos de descanso com leituras de romances, filosofia e arte.

Na época, Dostoiévski lê com grande satisfação os romances históricos de Walter Scott e as narrativas de um realismo água com açúcar de Dickens. Lê “Dom Quixote”, as peças de Shakespeare e os poemas de Goethe. Tem uma admiração incondicional pelo teatro de Schiller e fica marcado para sempre por uma representação de “Os bandoleiros”, encenada no Teatro Maly.” (TANASE, 2018, p. 16).

Na adolescência, um dos piores momentos para Dostoiévski foi a morte de sua mãe, Maria Fiódorovna, em decorrência do agravamento da tuberculose. Ao completar 16 anos de

² Corrente artística criada dentro da Escola Natural.

idade, Dostoiévski e seus irmãos, Mikhail e Andrei, são matriculados no internato preparatório para a Escola Superior de Engenharia, em São Petersburgo. Nesse período, Dostoiévski cultivava uma amizade com Ivan Nikoláievitch Chidlóvski que perdura por toda sua juventude. Transcorrido um ano desde a chegada dos irmãos Dostoiévski, Fiódor ingressa na Escola Superior de Engenharia Militar de São Petersburgo; dentre os estudantes conhece Dmitri Vassilievitch e passa a cultivar uma amizade alimentada pelo interesse em comum dos dois pela literatura.

Desde cedo, Dostoiévski desenvolveu uma forte inclinação literária, a qual não foi estimulada pelo pai, que via projeção de futuro para os filhos na carreira militar. Dois anos após a morte da mãe de Dostoiévski, seu pai é assassinado por um grupo de servos e, diante desse fato, um dos seus tios vem a ser o tutor dos irmãos Dostoiévski.

Em 1841 começam a surgir os primeiros escritos literários de Dostoiévski, os quais foram primeiramente compartilhados entre seu irmão Mikhail e um grupo de amigos, entretanto seus esboços não frutificaram. Transcorridos cinco anos de estudos na Escola Superior de Engenharia, Dostoiévski conclui o curso superior e é convocado para ingressar no corpo de Engenharia Militar da Rússia. A convocação não se concretiza e Dostoiévski passa a dedicar-se ativamente à carreira literária. Numa carta-resposta a Aleksandr Pavlovitch, Dostoiévski explica as razões que o fizeram desistir da carreira militar:

Meus próprios impulsos da juventude furtaram-me de ter uma visão prática da vida – é certo que sempre fui um escritor, não um engenheiro; contudo, durante todo meu curso na Escola de Engenharia, do primeiro ao último ano escolar, estive sempre entre os melhores alunos; assumi, depois, um posto no Exército, mesmo sabendo que, mais cedo ou mais tarde, eu abandonaria a carreira. Mas não vi nada naquela profissão que fosse condizente com o que eu almejava; eu estava ainda mais convencido do que o futuro me reservava, e que eu sozinho conseguiria alcançá-lo. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 208).

Inicialmente, suas contribuições para a literatura foram através de traduções de obras literárias, e a sua primeira publicação veio com a tradução de Eugénie Grandet, de Balzac, à revista “Repertório e Panteão”. Com essa tradução, Dostoiévski sente-se inspirado e começa a escrever um romance, o qual ele descreve em carta, a seu irmão mais velho, como sendo uma obra do tamanho de Eugénie Grandet: “Eu tenho uma outra possibilidade em vista. Estou prestes a terminar um romance, aproximadamente do tamanho de Eugénie Grandet. É bastante original. Estou agora passando os originais a limpo.” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 25). Esse

romance que Dostoiévski cita em carta será conhecido no ano seguinte pelo o título “Gente Pobre”.

Em *Gente Pobre*, Dostoiévski tenta mostrar pela primeira vez, de maneira ainda imperfeita e vaga, algo interiormente inconclusivo no homem, algo que Gógol e outros autores de “novelas sobre o funcionário pobre” não puderam mostrar de suas posições monológicas. Assim, em sua primeira obra, Dostoiévski já começa a perscrutar o futuro tratamento radicalmente novo que dará ao herói. (BAKHTIN, 2018, p. 66).

Devido à grande aceitação que o manuscrito da obra obteve, Dostoiévski segue entusiasmado e chega a comentar com seu irmão Mikhail que pretendia publicar o romance no almanaque “Anais da Pátria”, entretanto esse fato não ocorre da maneira esperada. No ano de 1845, Dostoiévski começa a escrever outro romance, “*O Duplo*”, que, de acordo com Bezerra, “revela um escritor com pendores gigantescos para revolver os desvãos da alma humana, [...] é um grande laboratório do que viria a ser o romance dialógico e polifônico, [...] é um romance que tem como tema central o desdobramento da personalidade.” (BEZERRA, 2003, p. 120). Porém, não alcança o sucesso esperado devido às severas críticas proferidas por Belínski, alegando que a obra estava centrada em uma personagem psicopática atípica – uma crítica que lhe foi assacada durante toda a vida. (FRANK, 2007, p. 29).

No entanto, a amizade com Dmitri Grigoróvitch proporcionou o ingresso do escritor nos mais renomados círculos literários de Petersburgo, passando a participar do círculo de Vissarion Bielínski. Em parceria com Grigoróvitch e Nekrássov, Dostoiévski possui um novo projeto, a revista de humor “*O Trocista*”, que critica a sociedade petersburguense. Com essa parceria, nasce o conto “*Como é perigoso entregar-se a sonhos de vaidade*”, que só foi publicado e impresso no ano seguinte, no almanaque “Primeiro de Abril”, uma vez que a revista de humor foi censurada pelo governo Russo.

Novamente em projeto solo, Dostoiévski escreve um novo conto, *Romance em nove cartas*, muito elogiado pelo círculo de amigos do escritor. O ano de 1846 foi muito promissor para o autor; já no primeiro mês foi publicado o romance *Gente Pobre*; no mês seguinte o seu segundo romance é publicado. Dostoiévski ainda colhe os frutos do primeiro romance que rende boas críticas no decorrer de todo o ano. Foi comparado a Gogol e destacado como o maior nome da chamada “escola natural”³.

³ De acordo com BYTSENKO (2017), a escola natural surgiu na Rússia na década de 1840 como um desenvolvimento do realismo crítico na literatura e manifestou-se mais à maneira de uma corrente literária do que nos moldes de um grupo coeso propriamente dito.

Gente Pobre refletia a tal ponto as buscas ideológicas dos seus contemporâneos progressistas que foi imediatamente considerada uma das obras que melhor expressavam as premissas do realismo russo defendidas pela “escola natural” e uma das primeiras demonstrações de seu crescente amadurecimento. (BIANCHI, 2009, p. 176)⁴.

No entanto, a crítica literária não recebe tão bem o segundo romance. *O Duplo* não corresponde às expectativas criadas em torno do romance por conta da falta de objetividade da obra, segundo os críticos. Dostoiévski tenta se reconciliar com os críticos e no esforço de reafirmar seu nome entre os grandes escritores, lança um novo conto, *O Senhor Prokhártchin*, publicado em outubro do mesmo ano; mais uma vez o autor falha e não consegue agradar a sociedade e recebe “críticas severas do grupo literário em torno de Nekrássov e Bielínski, sendo considerado ‘filosofação vulgar e afetação’”. (BIANCHI, 2017; FRANK, 1976-2002; GROSSMAN, 1966, p. 535)⁵.

Abalado com mais um fracasso e com as críticas proferidas, somadas à desilusão com os caminhos que a “escola natural” segue, Dostoiévski rompe com o círculo Belínski e passa a frequentar o círculo de Mikhail Petrachévski, militante socialista que possuía uma biblioteca vasta, onde era possível encontrar livros de circulação proibida na Rússia, em meados do século XIX.

Nesse período, recorre mais uma vez ao irmão e, por meio das cartas, lhe conta que está iniciando mais um trabalho, *A Senhoria*, e possui planos para um futuro romance, que mais tarde saberemos tratar-se de *Niétotchka Niezvânova*. A revista “Notícias de São Petersburgo” publica uma série de folhetins intitulada “Crônica de Petersburgo”. No final do mesmo ano, a revista “Anais da Pátria”, começa a publicação do romance *A Senhoria* e, no ano seguinte, o jornal “O Contemporâneo” publica o conto “Romance em nove cartas”.

No início de 1848, a revista “Anais da Pátria” publica mais dois contos de autoria de Dostoiévski, “A mulher do outro” e “Um coração fraco”, e no “Almanaque Ilustrado” é publicado o conto “*Polzunkov*”, desta vez retirado de circulação e proibido de fazer novas publicações por conta da censura. No decorrer de 1848, ainda são publicados os contos “Histórias de um homem vivido”, “Uma árvore de Natal e um casamento”, “O marido ciumento” e a novela *Noites brancas*.

⁴ Esta citação também pode ser encontrada em BIANCHI, F. Dostoiévski e a crítica russa. *Magma revista*, São Paulo, p. 87-99, 19 dez. 2003. n. 8.

⁵ Cronologia de Dostoiévski, apêndice, Fiódor Dostoiévski: Contos Reunidos, tradução de Priscila Marques e Outros.

O antigo colaborador de Dostoiévski, Bielínski, redige novas críticas, desta vez ao romance *A Senhoria*. Para além disso, a censura desperta seu olhar para o novo círculo de Dostoiévski e começa a vigiar as reuniões que acontecem na casa de Petrachévki.

O ano de 1849 é marcado pela prisão de Dostoiévski, sendo sentenciado à pena de morte pelo pelotão de fuzilamento após uma denúncia feita ao governo russo, devido ao levante iniciado na casa de Petrachévski, onde em uma reunião do círculo de Palm-Dúrov, Dostoiévski lê, de forma acalorada e instigante, a “Carta a Gógol”, de Bielínski.

A carta de Bielínski não somente denunciava asperamente Gógol e fazia-lhe críticas demolidoras: arremetia com igual violência contra todas as instituições, como o Trono, o Estado e a Igreja, defendidas pelo antigo autor satírico. A Carta, naturalmente, circulou apenas em cópias manuscritas, uma das quais foi enviada de Moscou para Dostoiévski por um dos seus amigos mais próximos, o jovem poeta Aleksei Plescheiev. (FRANK, 1999, p. 74).

Ainda assim, antes desse incidente, Dostoiévski publicou as duas primeiras partes do romance *Niétotchka Niezvânova*, e sua terceira parte foi publicada quando Dostoiévski já estava na prisão aguardando por sua execução. E nesse contexto, foi autorizada a publicação, desde que o nome do autor não fosse vinculado à edição da revista *Anais da Pátria*. No final de 1849, Dostoiévski teve a pena de morte convertida em quatro anos de trabalhos forçados na prisão de Omsk, na Sibéria, e posteriormente designado ao serviço militar, desempenhando as funções de soldado raso.

Decorrida a pena de trabalhos forçados, Dostoiévski é engajado como soldado raso, que permite ao escritor retomar seu contato com a literatura. Atualiza-se sobre as atividades literárias transcorridas nos anos que passou preso, uma vez que a única literatura permitida no cárcere foi a leitura da bíblia que ganhara de uma das viúvas dos decabristas⁶, ao chegar à Sibéria.

Em carta ao irmão Mikhail, Dostoiévski solicita que ele envie os mais diversos livros, e até mesmo o Corão.

Não se esqueça, querido amigo, de enviar-me livros. Sobretudo os de história e de estudos nacionais, o ‘Anais da Pátria’, a obra dos Pais da Igreja, e histórias da religião. Não mande todos os livros de uma vez, mas vá enviando-os aos poucos e o

⁶ Mulheres muito bem educadas e bem cuidadas que haviam abandonado, voluntariamente, suas boas vidas de senhoras da pequena nobreza para acompanhar os maridos ao exílio na Sibéria, ‘abandonaram tudo: posição, riqueza, amizades, parentes e sacrificaram tudo isso ao dever moral, o dever mais livre que pode existir. Sem qualquer culpa, suportaram por vinte e cinco longos anos tudo o que seus maridos prisioneiros sofreram’. (DOSTOIÉVSKI, apud, FRANK, 2007, p. 132-3).

quanto antes. [...] Mas, lembre-se disso, meu irmão: livros são minha vida, meu alimento, meu futuro! Pelo amor de Deus, não me abandone. Eu lhe imploro! [...] Envie-me o Corão, e a ‘Crítica da Razão Pura’, de Kant [...] não deixe de mandar Hegel – mas particularmente a ‘História da Filosofia’. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 74-5).

Nesse período, começa a ministrar aulas particulares para o filho de um funcionário público, possivelmente do governador da cidade onde passa a residir. Em consequência da sua vocação como escritor e pelos frutos atribuídos ao seu nome entre os renomados de São Petersburgo, passa a receber várias solicitações, como convidado de honra, para compor os jantares oferecidos aos funcionários públicos, oficiais e outros notáveis daquela região.

Nessas reuniões, tem a oportunidade de conhecer várias pessoas influentes que poderiam intervir junto às grandes autoridades em seu favor, para que pudesse voltar a escrever e, conseqüentemente, publicar suas obras. Em virtude de suas investidas, e com a ajuda de conhecidos, Dostoiévski é promovido de soldado raso a suboficial, aumentando sua esperança em regressar a São Petersburgo.

Em 1857, Dostoiévski consegue a restituição do título de nobreza e também a autorização para publicação de suas obras literárias. No mesmo ano, é publicada, na revista *Anais da Pátria*, a novela *Um pequeno herói*, entretanto, sob o pseudônimo de “M...i”. Devido à fragilidade de sua saúde e às constantes crises epiléticas, um médico do grupamento militar atesta, por meio de um relatório de saúde, que Dostoiévski não possui condições de desempenhar suas funções como militar e solicita a dispensa do suboficial. Dostoiévski, de posse do documento, solicita o seu desligamento do serviço militar e também a sua mudança de domicílio para a cidade de Moscou. Esta solicitação atende ao objetivo maior de Dostoiévski, que é alcançar a cidade de São Petersburgo e regressar ao grupo social ao qual estava acostumado.

Houve algumas transformações em relação às convicções sociais e ideológicas. Antes do exílio na Sibéria, Dostoiévski compartilhava de algumas ideias dos ocidentalistas, que acreditavam que a injustiça da servidão estava relacionada ao campesinato, devido ao seu atraso e ignorância; a solução viria por meio da literatura, entretanto, existia uma carga ideológica, importada da Europa, agregada a esse pensamento.

A literatura é uma das expressões da vida do povo, um espelho da sociedade. Com a educação, com a civilização, surgem novas ideias que requerem definições e designações em russo para que se tornem acessíveis ao povo; porque, nas circunstâncias atuais, o povo não pode nomeá-las, já que a civilização não procede dele, mas vem de cima. Somente o grupo social que aceitou a civilização antes do

povo é capaz de nomeá-la, isto é, a classe superior da sociedade, a classe já educada para aceitar essas ideias. Quem formula as novas ideias numa forma tal que o povo possa compreendê-las? Quem senão os que criam a literatura? (DOSTOIÉVSKI, apud FRANK, 1999, p. 72).

No entanto, o pensamento de Dostoiévski, em relação ao povo russo, muda durante o período em que passou exilado na Sibéria; isso se deve à convivência com os demais presos oriundos do campesinato. Muitas das experiências foram relatadas em suas obras posteriores ao exílio. Outro ponto forte que marca a obra de Dostoiévski é a recorrência ao cristianismo ortodoxo; a recusa dos padrões europeus em prol da identidade nacional amplamente defendida pelo movimento solo nativo e o apoio aos ideais czaristas, assim como afirma Frank (1999, p. 63), “Pois Dostoiévski tinha íntima certeza de que, apesar de ter-se convertido em partidário do czarismo, essa mudança de posição não representava uma traição aos seus princípios ou aos seus padrões de integridade pessoal.”

Para não despertar a censura, a volta de Dostoiévski ao meio literário foi tímida. Ele dedicou-se a escrever sátiras e comichadas e sua ascensão inicia-se acanhada com a publicação no periódico *A Palavra Russa*, da novela *O sonho do titio*. Em 1959, dez anos depois do seu exílio para a Sibéria, Dostoiévski recebe a autorização para regressar a São Petersburgo. No final do mesmo ano, é publicado, na revista *Anais da Pátria*, o romance *A aldeia de Stepántchikoovo e seus habitantes*. No final do ano seguinte, Dostoiévski e Mikhail fundam a revista *O Tempo* “que foi considerada a princípio apenas mais uma revista progressista, que tinha o que se chamaria, no fim da década, uma acentuada tendência populista (naróдни)”. (FRANK, 2002, p. 74).

Além disso, em 1860, Dostoiévski publica, com êxito, a introdução e a primeira parte do romance *Recordações da casa dos mortos*; a sequência da obra foi impedida pela censura. Em relação à prática da censura, é importante observar que Dostoiévski, ao ser interrogado na prisão pelos juízes, no intuito de obterem uma confissão ou até mesmo uma delação do grupo de Petrachévski, de acordo com Frank (1990), além de não incriminar nenhum dos seus companheiros, ainda fez duras críticas à censura literária.

Como é difícil ser um escritor, lamenta-se Dostoiévski, quando obras são proibidas, ‘não porque nelas se encontrou alguma coisa de liberal, de livre-pensamento ou contrária à moral, mas porque, por exemplo, um conto ou um romance tinha um final triste, apresentava um quadro muito sombrio, mesmo que esse quadro não culpasse ninguém, nem levantasse suspeita sobre qualquer pessoa na sociedade, e mesmo que a tragédia fosse inteiramente acidental e devida a causas externas’. (DOSTOIÉVSKI, apud FRANK, 1999, p. 71).

A revista *O Tempo*, dos irmãos Dostoiévski, obteve grande importância social durante o período em que esteve em circulação. Seus maiores colaboradores foram Apolon Grigóriev, encarregado da sessão de crítica literária, Dostoiévski, que ocupa a sessão de filosofia da revista, e Nikolai Strákhov.

Apesar do sucesso da revista, as perspectivas conceituais tornam-se estremecidas pelas divergências ideológicas entre Strákhov e Grigóriev; enquanto aquele se voltava para a causa sociopolítica eslavófila, este possuía uma personalidade tempestuosa e excêntrica, voltada para o conservadorismo nacionalista. Os dois maiores colaboradores da revista possuíam, também, divergências de personalidade e de opinião que levaram ao rompimento de Grigóriev com *O Tempo*. A revista contou, ainda, com a colaboração de Apolon Máikov, assim como as contribuições dos poemas de Negrásov, de Máikov e de Plechtchéiev, além de duas peças de Ostróvski, prosas de Grigórovitch e de Apolon Grigóriev, as sátiras de Saltykov-Chtchedrin. (TANASE, 2018, p. 83).

A Rússia sofreu, em meados do século XIX, mais especificamente nos anos de 1860, uma transformação social. Nesse período, ficam em evidência as disputas ideológicas entre as duas principais correntes, os eslavófilos e os ocidentalistas. Diante dessa disputa ideológica, *O Tempo* surge com uma “terceira” vertente, por meio de um pensamento que tentou encontrar o meio termo entre as duas primeiras correntes e ficou conhecido como pótchviennitchestvo ou movimento “solo russo”, seus adeptos são denominados pótchevienniki que acreditavam, segundo Frank,

[...] que as questões sociopolíticas do momento seriam secundárias em relação à grande tarefa de promover uma nova síntese cultural da Rússia – uma síntese que emergiria da fusão entre o povo e seus superiores mais cultos. Para a intelectualidade radical, prevalecia exatamente a hierarquia inversa dos valores: todas as outras questões eram secundárias em relação à melhoria das condições de vida da classe camponesa da maneira que reputavam mais consoante com a justiça social. (FRANK, 2002, p. 69).

Dostoiévski era o redator chefe, entretanto, devido à sua condição de ex-condenado, seu nome não poderia figurar nas edições da revista. Mesmo assim, o escritor publica, na revista *O Tempo*, os romances *Humilhados e ofendidos* e *Recordação da casa dos mortos*, a novela *Uma história desagradável* e as *Notas de inverno sobre impressões de verão*, marcando a última publicação na revista que, em 1863, foi fechada pela censura, em decorrência do famoso artigo de Negrásov em relação à atitude do governo russo na revolta polonesa, que Frank descreve como uma divergência interpretativa:

A ideia do artigo (Strákhov o escreveu) era a seguinte: os poloneses nos desprezam a tal ponto por sermos bárbaros, vangloriam-se tanto diante de nós de sua civilização ‘européia’, que dificilmente se pode antever uma paz moral (o único tipo duradouro) mais duradora conosco. Mas, como não compreenderam a formulação do artigo, ele foi interpretado da seguinte maneira: afirmamos, de boa vontade, que os poloneses têm uma civilização tão superior à nossa e que somos tão inferiores que obviamente eles estão certos e nós errados. (FRANK, 2002, p. 299).

Em 1864, é concedida a Mikhail autorização para publicar uma nova revista, *A Época*. Desta vez, Dostoiévski encontra-se na Europa e enfrenta dificuldades financeiras. As primeiras publicações de *A Época* foram criticadas pelas falhas que apresentaram, dentre elas, muitos erros primários de tipificação que contribuíram para que muitos leitores deixassem de renovar suas assinaturas. No curto prazo de existência da revista, foi possível observar a posição tendenciosa de Dostoiévski ao eslavismo, tornando-se cada vez mais evidente por meio de suas contribuições polêmicas. *A Época* foi a responsável pela publicação da primeira parte dos romances *Memórias do subsolo* e *O crocodilo*. Acerca dos pensamentos ideológicos contidos em *Memórias do subsolo*,

[...] cuja personagem central polemiza intensamente com o iluminismo, o racionalismo, a filosofia que deu respaldo teórico à Revolução Francesa. [...] Da filosofia burguesa em sua forma mais acabada e otimista – o Iluminismo. [...] O homem tornou-se objeto de uma ciência perspicaz. Nesse contexto, a razão aparece como medida única de todo o existente. É o ponto central que urde numa totalidade todos os princípios e tendências do homem. Só a regulação racional das paixões garante que sejam corretamente orientadas, só a compreensão racional das próprias necessidades leva o homem a praticar o bem. (BEZERRA, 2003, p. 125-6).

Em 1866, após o fechamento da revista *A Época*, Dostoiévski publica, em fascículos regulares, o romance *Crime e Castigo* e, dois anos depois, o romance *O Idiota*, ambos na revista *O Mensageiro*. No início de 1870, publica a novela *O eterno marido* pela revista *Aurora*, e em 1871 começa a publicar, em *O Mensageiro Russo*, o romance *Os demônios*, que foi dividido em três partes, sendo que a última só foi finalizada em 1872, um ano após a publicação da primeira parte.

A edição do romance *Os Demônios* foi considerada, inicialmente, pela crítica russa como uma obra satírica que ironizava o movimento da *Intelligentsia* e seus integrantes. A respeito, Pondé faz referência a Schnaiderman, o qual “considera que de fato, em ‘Os demônios’, Dostoiévski se volta contra a *intelligentsia* revolucionária russa.” O romance foi associado a um fato que obteve bastante notoriedade, o homicídio de um jovem rapaz que pertencia a uma organização internacional russa, cujos membros fundadores seriam patriotas

russos exilados no exterior e representados por Netchaiev, autointitulado porta-voz do grupo. O crime aconteceu devido a uma divergência de opiniões e foi premeditado por Netchaiev, membro do mesmo grupo, e contou ainda com o envolvimento de outros integrantes. O assassinato teve por objetivo fortalecer e unir ainda mais os membros em torno da causa. Entretanto, não foi comprovada a veracidade da organização internacional, Pondé afirma que “uma das teses de Dostoiévski é que o incidente real que leva ao assassinato do jovem tenha surgido a partir de um boato, pois criar boatos fazia parte do ‘catecismo’ do revolucionário escrito por Netchaiev.” (PONDE, 2013, p. 165)⁷.

A liberdade de padrões e conceitos é uma das críticas que pode ser encontrada no romance escrito por Dostoiévski, o despreendimento de ideias subjugadoras faz com que muitos adultos criem seus filhos com base em um suposto “desregramento”, permitindo que a educação das crianças se faça de acordo com as experiências assimiladas por elas, por vontade própria, nas etapas do crescimento e no decorrer do desenvolvimento cognitivo.

Esse conceito de liberdade tem raízes na Europa e seu contexto é a revolução industrial e a expansão do capitalismo, que a princípio originou uma sociedade livre e que, mais tarde, culmina no embate de discussões de que essa “liberdade” não é absoluta e tampouco condiz com o momento social e econômico da Rússia no século XIX.

De acordo com Bosi (2010, p. 290), em sua contextualização sobre o capitalismo acerca do ideário liberal, “haveria, portanto, uma coerência monolítica na construção do ideário liberal, no qual os termos básicos de trabalho, propriedade e liberdade se articulam firmemente dando a impressão de um sistema lógico sem brechas.” Entretanto, os termos “trabalho”, “propriedade” e “liberdade” são um paradoxo no regime de servidão da Rússia.

Mesmo com o fim da servidão, decretado por Alexandre II em 1861, ainda existiam muitas situações díspares daquelas praticadas na Europa Ocidental, não obstante, aquele padrão não condizia com os ideais satisfatórios ou que atendessem a condição que o liberalismo difundia em relação à corrente idealizada. Bosi cita Eric Hobsbawm ao descrever as condições do cenário ideológico liberal em um país com um regime reacionário: "O liberalismo e a democracia pareciam mais adversários que aliados; o tríplice *slogan* da Revolução Francesa — liberdade, igualdade e fraternidade — expressava melhor uma contradição do que uma combinação." (HOSBAWM, 1986, apud BOSI, 1992, p. 204).

⁷ Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-critica-e-profecia-luiz-felipe-ponde-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/> Acesso em: 08 Fev. 2019.

Nesta concepção é possível aferir as peculiaridades relacionadas ao “trabalho”, pois não havia trabalhador qualificado, necessário para desempenhar a mão de obra operária das indústrias, tampouco o trabalho era assalariado, ao contrário, era condizente com o regime de servidão que ainda era imposto pelos nobres; “propriedade” remete ao homem burguês que ascendeu por meio dos seus esforços individuais, o individualismo era outra forte marca do liberalismo, no entanto, conforme as concepções de Bosi (1992), o direito de propriedade, seja material ou intelectual, é inerente ao homem como pessoa e cidadão. Na Rússia do século XIX, a propriedade era pertinente ao nobre, podendo ser constatada com o fim da servidão, que garantiu restituição aos nobres, por parte do imperador que reembolsou todos que possuíam servos em suas terras ou propriedades. Os servos estavam desprovidos de “propriedade”, tendo em vista que eles eram o objeto, pertenciam aos nobres; já a “liberdade” não existe em um regime de servidão.

Schwartz faz duras críticas ao sistema burguês e afirma que a importação de padrões estéticos e ideológicos advindos da Europa, como o liberalismo, a razão e o progresso, não poderiam ser empregados de maneira satisfatória na Rússia, em virtude do seu “atraso histórico”, servindo tão somente para o avanço do Capital.

Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um crédito para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. (SCHWARTZ, 2010, p. 28).

Para Dostoiévski, o ano de 1872 foi marcado pela retomada de velhas amizades. Ele se envolve com Mikhail Saltikov-Schedrin e Negrássov e, assim, refaz seu círculo de amizades, conseguindo autorização do governo para assumir o cargo de redator-chefe da revista *O Cidadão*, de onde se originou a coluna “Diário de um escritor” e que, com o passar dos anos, rendeu frutos e boas críticas.

Durante os anos em que escreveu e publicou sozinho seu ‘Diário de um escritor’ (caso extraordinário de uma revista mensal feita por um só homem), ele [Dostoiévski] era mais bem-sucedido publicista que jamais aparecera na cena russa. O ‘Diário de um escritor’ conseguiu um número de assinantes nunca visto até então e despertou uma reação pública sem precedentes. (FRANK, 1992, p. 167).

O convite para redator-chefe da revista veio em momento oportuno, pois o escritor estava endividado e as vendas dos seus livros não estavam permitindo que ele cumprisse com

suas obrigações junto aos credores. O cargo na revista *O Cidadão* contou com a ajuda de Strákhov e Apollon Máikov que apresentaram Dostoiévski ao Príncipe Meschiérski, que propôs uma parceria ao escritor, ele ficaria à frente da edição e revisão da revista sob a condição de publicar os artigos que o Príncipe escrevesse, assim como a exigência da confecção de artigos elaborados por Dostoiévski. Acostumado às publicações mensais nas revistas *Época* e *O Tempo*, as quais contaram com a sua participação direta, na revista *O Cidadão* apresenta-se um novo desafio, assumir sua publicação semanal.

Dostoiévski viu a oportunidade de uma estabilidade financeira somada à liberdade para a criação e publicação de seus contos e romances. A chegada do renomado escritor para assumir o cargo de redator-chefe trouxe grande entusiasmo aos assistentes da revista. A revisora Vávvara Timoféieva, uma jovem escritora de esquerda com ideais cristãos e que pertencia ao movimento populista, e o chefe da composição gráfica Mikhail Aleksándrov, visto como um operário habilidoso e letrado, foram os grandes colaboradores, passavam grande parte do dia na companhia de Dostoiévski e com o tempo foram conquistando a simpatia do escritor.

A jornada de trabalho compreendia longas e exaustivas horas, nas quais Dostoiévski se debruçava sobre a revisão dos artigos e a edição das colunas que formariam o próximo volume da revista com tiragens semanais e, com isso, via escapar dia-após-dia as oportunidades para escrever seus contos e romances. Frank afirma que:

Contudo, apesar de exaustivo, seu trabalho na editora voltou a colocá-lo em contato direto com os problemas que acometiam a sociedade russa e proporcionou-lhe um novo entendimento dos jovens intelectuais da década de 1870, que estavam mudando as ideias da geração anterior de uma forma, no seu entender, inesperadamente simpática. (FRANK, 2007, p. 68).

Várvara Timoféieva contribuiu para a quebra de paradigmas que Dostoiévski mantinha desde a sua adesão ao círculo de Petrachévski. Sempre que possível, o escritor reforçava seu posicionamento de descrença em relação aos interesses revolucionários, por acreditar serem socialistas utópicos e ateus. Dostoiévski defendia que a salvação da Rússia se daria somente através das concepções da igreja ortodoxa, por meio do amor e do auto-sacrifício, entretanto a jovem companheira de redação fez com que o escritor voltasse seu interesse para a causa que ela defendia.

Essas conversas particulares com Várvará Timoféieva, combinadas com as expressões públicas das ideias populistas, influenciaram certamente a opinião de

Dostoiévski sobre a nova geração de radicais e causou uma atenuação do severo julgamento expresso n'Os Demônios. Pela reação da jovem, pôde ver que já não havia uma oposição inconciliável entre os valores morais cristãos que defendera durante toda a década de 1860 e os dos populistas [...] Ele tinha certeza de que ainda podia induzir alguma receptividade no meio da nova geração. (FRANK, 2007, p. 81).

Novas ideias começam a florescer na mente brilhante do autor, que ansiava por contribuir com a nova geração para demonstrar que o socialismo e o cristianismo eram antagônicos. Frank afirma que esse foi um dos objetivos de Dostoiévski na redação da coluna “Diário de um escritor”.

As colaborações de Dostoiévski ao *Cidadão* chegaram ao fim, em meados de 1873, com a publicação de um artigo redigido pelo Príncipe e que, segundo o Ministério das Questões da Corte, havia infringido as leis de conduta da imprensa ao citar diretamente as palavras do Czar, em uma reunião de estado, sem a conscientização das autoridades. A revista foi advertida, multada e ao editor chefe foi computada a prisão, episódio que conduz Dostoiévski pela segunda vez a uma cela, tendo em vista que já havia sido preso em 1849, na Sibéria. Em decorrência deste episódio, somado ao desgaste pelas longas horas de dedicação à revista e ao seu estado de saúde que piorava, Dostoiévski encaminha uma carta às autoridades da imprensa pedindo seu afastamento do cargo de editor-chefe da revista *O Cidadão*. Frank corrobora:

No final de janeiro de 1873, “O Cidadão” publicou um artigo do Príncipe sobre a recepção dada pelo Czar a um grupo de delegados da Quirguízia, e Mechtchérski citou diretamente algumas palavras de Alexandre II (o Czar perguntou ao chefe da delegação se falava russo). Infelizmente, era proibido citar as augustas palavras sem uma autorização especial do Ministério das Questões da Corte. (FRANK, 2007, p. 87).

Apesar de Dostoiévski dedicar sua vida à escrita de romances, contos e novelas, ele destacou-se também por meio da carreira de jornalista; é preciso ressaltar que este fato não diminuiu sua excepcionalidade como romancista. O afastamento da redação da revista *O Cidadão* contribuiu para que ele pudesse exercer com mais liberdade o ofício de jornalista e, assim, poder falar de diversos assuntos relacionados ao dia a dia, correlacionados às suas experiências nos campos de trabalhos forçados ou nas suas viagens a Europa, bem como de seus encontros fortuitos com renomados escritores que por lá transitavam.

Dostoiévski comentou e criticou de forma mais aberta as questões relacionadas aos problemas sociais, religiosos, morais e filosóficos, que se evidenciaram nos anos seguintes ao

lançamento de sua coluna independente, “Diário de um escritor”. Serviu-se da coluna para publicar os contos “Um menino na festa de Natal de Cristo” (1876), “Muji que Marei” (1876), “A mulher de cem anos” (1876), “O paradoxalista” (1876), “Dois suicídios” (1876), “O veredicto” (1876), “Uma história da vida infantil” (1876), “O sonho de um homem ridículo” (1876), “Plano para uma novela de acusação da vida contemporânea” (1877), assim como o romances *A dócil* (1876).

Na Rússia, a atividade de jornalista não era exercida de forma livre, como já visto no episódio que culmina a saída de Dostoiévski da revista *O Cidadão*. A censura czarista impedia qualquer tipo de manifestação que pudesse evidenciar de forma negativa a conduta do regime czarista. Com isso, a literatura era o único canal para que a crítica se desenvolvesse.

As questões não literárias eram tratadas de formas distintas através da figura dos juristas, economistas, filósofos, publicistas, entre outros. O surgimento da coluna “Diário de um escritor” permitiu que assuntos relevantes, como o levante dos eslavos dos Balcãs contra a Turquia, figurassem junto a assuntos cotidianos de grande expressividade e que, ao mesmo tempo, pudessem, de certa forma, aclarar os anseios da sociedade.

Em países onde a vida intelectual e social alcançou um alto nível de desenvolvimento existe, se assim se pode dizer, uma divisão de trabalho entre as várias ramificações da atividade intelectual, das quais nós (russos) conhecemos apenas uma – literatura. [...] da maneira como as coisas estão, a literatura (russa) absorve virtualmente toda a vida intelectual das pessoas, e por esta razão tem o dever de se dedicar a interesses que em outros países ficaram, por assim dizer, sob o controle especial de outros tipos de atividade intelectual. (TCHERNICHÉVSKI, apud FRANK 1992, p. 168).

Após a sua saída da revista *O Cidadão*, Dostoiévski volta sua atenção para as dívidas contraídas e para o agravamento de seu estado de saúde. O escritor assina um contrato de 2 a 3 mil rublos para publicar seu próximo romance *O adolescente* pelos *Anais da Pátria*; essa foi a forma que sempre utilizou: comprometer-se em publicar um romance e com o valor dos adiantamentos destinava a maior parte para quitar suas dívidas, contraídas em jogos e com empréstimos.

Outra medida tomada por Dostoiévski foi cuidar de sua saúde, assim, decide buscar tratamento na estação termal de *Bad Ems*, episódio que se repetiu por quatro vezes. No retiro de Ems, Dostoiévski recebeu cuidados e tratamento para seu estado clínico e desfrutou de momentos nos quais concentrava suas ideias na composição do *O adolescente*. Em 1875, o

romance finalmente foi publicado pelos *Anais da Pátria* e, como de costume, a crítica mais uma vez se dividiu em torno dos comentários. De acordo com Tanase, a obra recebeu bons elogios assim como críticas desfavoráveis, as quais ele cita:

[...] sabe dar expressão aos sentimentos e aos pensamentos mais inacessíveis, outros lamentam “um espírito deletério” e que se julga o dono da verdade, escondendo suas obsessões patológicas por trás de análises psicológicas confusas, pouco capazes de alguns desequilibrados. Também censuram os excessos de detalhes que fazem perder o fio da meada, e a verborragia vazia e cansativa de seus personagens. Turguêniev acha o romance do amigo terrivelmente “caótico”: “Meu Deus, o que é esse azedume, esse mau cheiro de hospital, essa algaravia de perfeita inutilidade e essa erosão psicológica?, questiona. (TANASE, 2018, p. 220).

Dostoiévski, na edição e distribuição do “Diário de um escritor”, recebe autorização do Departamento de Imprensa para que seja distribuído em tiragem de uma folha e meia de tipografia, desde que se submeta ao crivo da censura. As primeiras edições são bem recebidas pelos leitores e esgotam-se rapidamente. As publicações abordam assuntos diversos e que não se relacionam um com o outro, tampouco há continuidade de histórias de uma publicação para a outra, como enfatiza Tanase:

Na publicação, desordenadamente, Dostoiévski fala do “milagre” da evangelização dos russos e das “famílias acidentais” que já não garantem o laço natural das gerações; dos advogados, mestres na arte da impostura intelectual e dos rumores maliciosos a respeito de Dostoiévski; da França, entregue “à dominação ilimitada da burguesia...”; das virtudes da guerra da intelligentsia russa...; de uma visita a um orfanato e do julgamento da atriz Kairova. (TANASE, 2018, p. 222).

Um fato que despertou a atenção da sociedade russa, na década de 1870, foi a onda de suicídios entre os jovens. Dostoiévski já havia abordado este tema em *Os demônios* e volta a enfatizar sua preocupação no “Diário de um escritor”.

A Rússia passou por um período de transição, marcado por conflitos internos entre a modernidade, o czarismo, as utopias socialistas, o movimento eslavófilo e o niilismo. No período de 1860 a 1880, a Rússia sofreu com os crescentes casos de suicídios que atingiram boa parte da população mais jovem do país, apesar dos movimentos ideológicos que ganhavam força, com destaque para o niilismo.

Chaves corrobora com a citação de Shneidman⁸ afirmando que o olhar de Dostoiévski está voltado para o tema em decorrência do crescente número de suicídios na Rússia que,

⁸ SHNEIDMAN, 1984 apud CHAVES, 2015, p. 35.

segundo Shneidman, estava “relacionado com o desenvolvimento da urbanização e da industrialização. Entre 1819 e 1875, o número de suicídios na Rússia foi de 29 milhões de pessoas; ocorriam cerca de 12 a 15 suicídios por mês na capital russa”. Em toda a obra do escritor há vinte e dois suicídios, sejam consumados ou por tentativa.

De acordo com Paperno⁹, o suicídio ratifica a existência do nada e isso ocorreu através do culto ao cientificismo vinculado ao ateísmo e Dostoiévski estilizou uma tentativa positivista a fim de encontrar causas científicas para todas as questões humanas.

Como Chaves afirma, na literatura russa do século XIX, a influência de personagens suicidas também é alta. Segundo Richard Freeborn¹⁰ (1992), os textos produzidos entre os anos de 1855 e 1880 estavam focados em emancipar o ser humano, fosse por meio da questão feminina, do suicídio niilista, ou da liberdade alcançada por meio do conhecimento científico.

O trabalho de Dostoiévski no “Diário de um escritor” teve grande aceitação pelo público e quando o escritor solicitou a suspensão do periódico devido às complicações de sua doença, o público encaminhou várias cartas à sua residência, solicitando que ele publicasse pelo menos mais uma edição do Diário. Esse notório reconhecimento rendeu a indicação a uma cadeira na Academia Imperial de Ciências, conforme Frank:

Assim, a vida de Dostoiévski assumiu as características da vida de uma figura cult, como a chamamos hoje, alguém que era olhado com reverência e admiração irrestrita. Uma condição simbólica dessa nova condição foi sua escolha, em 1878, para participar da Academia Imperial de Ciências, Divisão de Língua e Literatura Russa, uma honraria assinalada pela recepção de belo diploma em latim. (FRANK, 2007, p. 454).

No mesmo ano em que recebeu a honraria da Academia Imperial de Ciências, Dostoiévski enfrentou duas grandes perdas, a principal ocorreu em 27 de dezembro de 1877, com a morte de seu amigo Nekrássov. Dostoiévski dedicou metade de uma edição do “Diário de um escritor” para homenagear o escritor e poeta falecido.

No enterro, de acordo com Frank (2007), Dostoiévski proferiu algumas palavras fúnebres, elogiando e engrandecendo as realizações de Nekrássov. Em determinado momento de seu discurso, ao se referir a Púchkin e Liérmontov, sua declaração foi mal interpretada e neste instante um dos presentes, dentre os milhares que acompanhavam a cerimônia, gritou que Nekrássov era maior que Púchkin e os grupos radicais presentes se revoltaram contra a colocação de Dostoiévski, que se espantou com esse pequeno manifesto e comentou: “nem

⁹ PAPERNO, 1997 apud CHAVES, 2015, p. 36.

¹⁰ FREEBORN, 1992 apud CHAVES, 2015, p. 34.

maior, nem menor que Púchkin”. Apesar dos gritos de “maior, maior!” o escritor continuou discursando: “Esse pequeno episódio, no qual os radicais ergueram suas vozes em público para exaltar um escritor que expressara sua própria angústia diante da vida na Rússia, pode significar uma indicação simbólica da crescente agressividade dos até então pacíficos populistas.” (FRANK, 2007, p. 322).

Posteriormente, na última edição do “Diário de um escritor”, Dostoiévski procura elucidar o incidente ocorrido no enterro de Nékássov:

Nem mesmo havia pensado em comparar entre si os três poetas, mas em uma “Mensagem à juventude russa Skabitshevky” contou que “alguém” (quer dizer, eu) não tinha tido receio de comparar Nékássov a Púchkin e Lermantov. [...] Ouso assegurar a “Skabitshevsky” que se enganou. [...] Insisto sobre este ponto porque vejo pesaroso que toda a nossa juventude cai no erro. Os grandes nomes devem ser sagrados para os corações jovens. Sem dúvida, o grito irônico de “byronianos!” não provinha do desejo de travar discussão literária ante uma sepultura aberta mas da necessidade de proclamar toda a admiração que sentia por Nékássov no primeiro momento de emoção. Mas o incidente levou-me a explicar todo o meu pensamento. (DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 200).

Apesar deste incidente na ocasião da morte de Nékássov, Dostoiévski é destaque nos círculos intelectuais russos; suas sábias palavras e ideias são respeitadas pela juventude, sua obra é reconhecida e aclamada e suas contribuições ao “Diário de um escritor” rendem boas críticas e a garantia de uma boa condição financeira. Para os leitores do Diário, os comentários do escritor falam de maneira assertiva sobre os acontecimentos sociais, políticos e literários e o seu posicionamento agradou, também, o escalão mais alto das autoridades, tendo em vista que seus discursos eram condizentes com a política imperial.

Tendo em vista as contribuições de Dostoiévski para a literatura russa e por fazer parte da Academia Imperial de Ciências, sua fama e prestígio estenderam-se pela Europa, passando a ser considerado um dos maiores escritores de seu tempo. Assim, ele recebe vários convites para compor o rol de notórios escritores em congressos, ciclos de palestras e comitês por toda a Europa, podendo-se destacar os convites de 1877, para o Congresso de Escritores Europeus; em 1878, para participar como membro de honra do congresso da Associação Literária Internacional de Paris; em 1879, para participar do congresso da Associação Literária Internacional de Londres, todos recusados devido aos problemas pessoais e de saúde dele.

Em 1880, com sua credibilidade em alta, reconhecido e aclamado como um dos maiores escritores russos, obtém destaque com duas representações de suas ideias a respeito de duas celebridades russas, a primeira é uma carta destinada à celebração do 25º aniversário

do reinado de Alexandre II; a ocasião seria comemorada com diversas festividades e homenagens e em meio destas estaria uma carta, redigida por Dostoiévski, encaminhada pelos membros da Sociedade Eslava Beneficente parabenizando o Tsar pelo reinado. Tanase comenta que:

A carta destinada a Alexandre II retoma com o ardor da circunstância as ideias já desenvolvidas no “Diário de um escritor”. O tsar é o pai que Deus deu ao povo, que lhe deve respeito e obediência. Essa harmonia “familiar” é quase natural de um amor mútuo garante a paz social, que os inimigos da Rússia trabalham para destruir. Ateus e imbuídos de um orgulho científico que os leva a esquecer os fundamentos espirituais da existência, eles contestam a autoridade do imperador, desprezam o povo e negam a realidade de Cristo. Em nome deste e de seu amor pelos homens, o tsar e a Rússia, à frente de uma união dos povos eslavos, têm o dever de oferecer o horizonte da fé ortodoxa a todos aqueles que foram desencaminhados ou que não tiveram a oportunidade de conhecê-la. (TANASE, 2018, p. 290).

Já, a segunda manifestação de Dostoiévski deu-se em um discurso em homenagem a Púchkin. Em 6 de junho de 1880, foi inaugurada a estátua de Púchkin e foram convidados, para a solenidade, Tolstoi, que recusou o convite por convicções religiosas, Turguêniev, Dostoiévski, entre outros. O destaque deu-se por causa da divergência ideológica entre Turguêniev, ocidentalista, e Dostoiévski, eslavófilo. Nos preparativos que antecederam a cerimônia, os convidados que fariam parte das homenagens a Púchkin reuniram-se na casa de Turguêniev para decidir e ensaiar os textos e poemas que seriam declamados na ocasião do evento, entretanto, Dostoiévski não estava entre os convidados, apesar de seu nome constar entre aqueles que iriam participar da homenagem.

Uma multidão compareceu ao Festival Puchkin, em Moscou, para prestigiar aquilo que seria uma guerra entre os dois principais escritores: Turguêniev e Dostoiévski. No entanto, foi surpreendida pelo brilhante discurso de Dostoiévski, que não entrou no embate de uma discussão ideológica com Turguêniev, ao contrário, enalteceu a pessoa de Puchkin comparando-o à sua causa e denominando-o como “o grande poeta do povo russo”. Ao final do discurso, as palavras de Dostoiévski arrancaram aplausos acalorados de todos os presentes, segundo Tanase (2018, p. 302), “Aos prantos, até mesmo Turguêniev abraça Dostoiévski”, e de acordo com Dostoiévski que registra em carta esse momento: “[...] logo depois de ter descido da tribuna, ali mesmo, no instante em que, junto a Aksakov e os demais, mesmo Turgueniev e Annenkov correram até mim para cobrir-me de beijos e cumprimentos, clamando a todos que eu havia feito algo extraordinário.” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 221-2).

Ainda em 1880, Dostoiévski conclui o romance *Os irmãos Karamázov*, publicado inicialmente em dois volumes, assim como a edição especial do “Diário de um escritor”, com a publicação do discurso sobre Púchkin. No começo de 1881, Dostoiévski morre em decorrência de uma hemorragia pulmonar, resultado do seu estado de saúde que vinha se agravando durante anos, associado aos sucessivos ataques epiléticos e pela doença respiratória contraída na sala de imprensa da revista “O cidadão”.

Apesar de dedicar um capítulo inteiro à exposição da obra e das principais influências de Dostoiévski, a intenção foi apurar qual contexto da vida do autor influenciou a escrita do conto. Assim, foi possível verificar que o conto foi produzido em uma fase madura de Dostoiévski, a qual o permitiu “aproveitar amplamente as possibilidades artísticas do sonho em quase todos os seus matizes e variações.” (BAKHTIN, 2018, p. 170).

Outrossim, as contribuições do contexto social oitocentista possibilitaram a identificação das principais correntes ideológicas que fomentavam os intelectuais. A partir disso, foi possível identificar que as contradições ideológicas também estavam presentes na obra de Dostoiévski. A Europa estava em um momento de grandes transformações sociais e culturais, sendo o berço das concepções niilistas, desenvolve nesse período uma dinâmica subversiva, no que diz respeito aos valores morais e sociais. Outra corrente que estava em evidência na Europa era a cientificista voltada ao uso da razão em oposição aos valores do cristianismo ortodoxo.

CAPÍTULO 2 A LITERATURA FANTÁSTICA: PRECEDENTES E ORIGEM

Neste capítulo serão apresentados alguns estilos que precederam e contribuíram com a literatura fantástica. O primeiro estilo a ser apresentado é o “horror”, o qual remonta aos tempos pré-históricos, porém o seu desenvolvimento deu-se no Egito e nos países semitas. Segundo Lovecraft (1987, p.7), uma das constatações do conto de horror está representada por meio do Livro de Enoque e as *Claviculae* de Salomão.

No segundo capítulo de *O horror sobrenatural na literatura*, Lovecraft comunica que o desenvolvimento da literatura de horror deve-se principalmente aos relatos que foram passados de gerações a gerações e, em cada nova história, foram acrescentadas sabedorias culturais, sejam elas representadas pelo folclore, magia ou ocultismo que, por sua vez, deram vazão aos personagens e às figuras como bruxas, vampiros, lobisomens, duendes e seres sobrenaturais, reproduzidos por meio da oralidade, na forma dos menestréis, cantigas e odes.

Segundo Lovecraft, os contos místicos são a marca da literatura de horror no Oriente, enquanto no ocidente predominavam as lendas e os mitos dos povos adeptos de seitas macabras, assim como povos pertencentes às religiões secretas que tinham por costume adorações noturnas e ritos de sacrifício, fertilidade, feitiçaria e bruxaria, o que causava espanto por parte daqueles que eram avessos a tais práticas de culto. Por ser um universo misterioso, fomentava o medo e gerava muitas histórias de horror.

Ao longo dos anos, as práticas ocultas deram vazão às religiões pagãs e missas negras. Surgiram também os grupos de intelectuais que se dedicavam às atividades envoltas por grandes mistérios, como astrologia, cabalística e alquimia, e por conta disso, alguns eram vistos como magos.

Ainda de acordo com Lovecraft (1987, p. 9), outro fator que fomentou a cultura do terror, do macabro e do gótico foram as pestes que assolaram principalmente a época medieval, o que contribuiu para o surgimento das notórias representações das gárgulas demoníacas, representadas por meio de esculturas.

Nesse ambiente, muitas histórias são propagadas e alimentadas pelos elementos sobrenaturais, permitindo que o horror se destacasse e alcançasse o seu objetivo, que era causar uma sensação de apreensão e desconforto no receptor.

Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades. Quando a esse sentimento de medo e

de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo composto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente há de durar tanto tempo a própria raça humana. (LOVECRAFT, 1987, p. 3-4).

As histórias de horror perpetuam-se por toda a história da literatura, contudo, no final do século XVII, essas histórias assombrosas percorreram as margens da literatura, tendo em vista a promoção do racionalismo clássico que conferia descrédito ao desconhecido. Naquele momento, o homem começou a voltar para si, e a vazão do intelecto foi o fator inicial para se conhecer a verdade. Assim, o sobrenatural perdeu sua prevalência e as histórias de horror foram rotuladas como baixa produção intelectual e circulavam, principalmente, por meio de folhetins.

Somente em meados do século XVIII, com a volta do sentimento romântico, que refuta as filosofias racionais, ressurgiu o gosto pela natureza, pelo emocional e pela subjetividade, o que proporcionou o nascimento do gótico, escola literária que empresta das histórias de horror algumas características, entretanto, ao contrário do horror pautado pela tensão e amedrontamento, no gótico, as representações das histórias percorrem o mistério e a hesitação. Também marcado pela presença do sobrenatural, seu início está relacionado à publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, que procurou unir duas vertentes do romance “a antiga que resultava na imaginação e improbabilidade e a moderna que pretendia copiar os padrões fidedignos da natureza.”

O autor das próximas páginas acreditou ser possível reconciliar as duas formas. Desejoso de deixar os poderes da fantasia livres para expandirem-se por meio dos espaços ilimitados da invenção, criando, desse modo, situações mais interessantes, ele desejava conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. Em suma, fazê-los pensar, falar e agir, tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias. (WALPOLE, 1994, p.13)¹¹.

Com o surgimento da era das luzes e do movimento racionalista do século XVIII, a proposta de Horace Walpole veio se contrapor aos padrões da época, com uma literatura ambientada em castelos medievais, em uma atmosfera de trevas, fomentando o medo e o espanto pelo sobrenatural por meio da construção de cenas que desenvolvem a imaginação direcionadas pelo suspense, como cortinas esvoaçantes, portas rangendo, labirintos, grandes corredores vazios, salas em penumbra, e lugares úmidos. Os personagens eram caracterizados

¹¹ Disponível em: <http://lelivros.love/book/o-castelo-de-otranto-horace-walpole/> Acesso em: 9 fev. 2019

como o vilão astuto e a mocinha ingênua e fraca, que geralmente era central no desenvolvimento de toda a história, e o herói burguês.

Essa fórmula inicial de romance sobrenatural fez grande sucesso no tempo de Horace Walpole com um público pequeno-burguês que buscava, nessa e em outras formas literárias populares, como o romance sentimental, uma fuga do dia a dia cinzento da vida social e do racionalismo que começava a ditar a vida, preferindo sonhar com falsos castelos do que com casas de comércio, como diz o crítico Otto Maria Carpeaux. (Cf. WALPOLE, op. Cit., p. 8).

Alguns críticos analisam a Obra de Horace Walpole como “extravagante” e “forçosa”, entretanto “podemos notar que a técnica de colocar os personagens da história em situações extraordinárias e de explorar as suas reações infiltrou-se na prática de criação ficcional de vários escritores que trabalharam com a narrativa de terror”. (RIBEIRO, 1996, p. 54).

Apesar das críticas, o romance gótico foi acolhido pelos leitores e os escritores começaram a produzir inúmeros contos, novelas e romances que, todavia, não passavam de simples imitação. Os contos não apresentavam nenhuma contribuição significativa para o novo estilo de romance que Horace Walpole procurava construir.

No entanto, as contribuições começaram com Ann Radcliffe, escritora inglesa que transformou o romance gótico e elevou a estrutura. A escritora ficou conhecida por utilizar em suas narrativas o sobrenatural explicado, desfazendo o espanto inicial.

O seu romance de maior destaque foi *Os Mistérios de Udolfo*, publicado em 1794. Segundo Lovecraft, “suas principais fraquezas, além do vezo do prosaico desencantamento, são uma tendência de incorrer em erros de história e geografia e uma fatal predileção por entremear seus romances e poematos insípidos, atribuídos a uma ou outra personagem.” (LOVECRAFT, 1987, p. 18).

O ápice do romance gótico pode ser percebido por meio da obra de Matthew Gregory Lewis, com destaque para o romance *O Monge* (1796), que possui uma estrutura macabra e diabólica, destoando das estruturas narrativas de seus antecessores. Lewis segue os caminhos de Radcliffe, no entanto, se faz distinto de sua predecessora por não trazer explicações racionais em suas histórias.

Com o crescimento de Lewis, mais uma vez o gótico está em voga, surgindo, assim, outros escritores que apenas tentaram reproduzir as suas contribuições para o romance. Em uma crítica ao referido modismo que sobreveio depois da publicação de *O monge*, a escritora

Jane Austen escreveu o romance *A Abadia de Northanger*, no qual ironizou a mesmice que havia se tornado o gótico.

Segundo Lovecraft, “o conto gótico elevou-se a alturas até então desconhecidas de consumado terror místico” com a publicação de *Melmoth, o Vagabundo* (1820), de Charles Robert Maturin, que de acordo com a crítica é o maior e o último dos góticos.

Outro estilo que contribuiu com o estilo gótico foi o grotesco, por meio de seu contraponto aos padrões racionais do século XVIII e sua reflexão artística, influenciada pela estética. O grotesco se assemelha, em partes, ao estilo caricatural e sua estrutura aparentemente satírica, que na maioria das vezes eclodia na comédia produzindo espanto e perplexidade diante do choque com a realidade, se utilizando, muitas vezes, da arte para expressar o contrassenso.

Se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. A caricatura fazia exatamente o contrário. (KAYSER, 1986, p. 30).

Em detrimento das concepções apresentadas por Diderot e Wieland, Brueghel expõe uma nova abordagem, anulando os preceitos cristãos já alicerçados e empregados como forma de espanto diante das figuras fantasmagóricas e infernais. O objetivo de Brueghel é romper com as representações naturais.

Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contrassenso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. (KAYSER, 1986, p. 40).

Essas formas e representações caricaturais expressas nas artes de Bosch a Brueghel, assim como em outras formas de manifestações do grotesco, foram melhor representadas por Hoffmann, que emprestou à literatura algumas das características desse estilo, as quais receberam destaque, por parte de Walter Scott, que identifica as contribuições de Hoffmann e o considera como o primeiro escritor de expressividade literária, abordando o fantástico, o grotesco e o sobrenatural. A seguir, a observação de Walter Scott discorre sobre as características de Hoffmann:

De fato, em suas composições, o grotesco se assemelha em parte ao arabesco na pintura, que se constitui quando se empregam os mais raros e disformes monstros, como centauros, aves fabulosas, esfinges, quimeras o pássaro Rok e todas as demais criaturas de uma fantasia romântica; o contemplador fica como que ofuscado pela ilimitada fertilidade da fantasia, e tudo isto é ainda mais acentuado pelo exuberante contraste em todas as multivariadas de forma e colorido, enquanto efetivamente nada há que seja acessível ao entendimento ou que permita uma interpretação. (KAYSER, 1986, p. 74).

Mais tarde Scott menciona que a obra de Hoffmann se perde, pois acaba confundindo “o sobrenatural com o absurdo”. No entanto, Scott não levou em consideração que o empréstimo de características de outros gêneros e estilos literários é essencial para a representação do fantástico.

Algumas características das histórias de horror, do grotesco e do gótico podem ser encontradas no fantástico, no entanto o sobrenatural é comum em todos esses estilos. O fantástico dispõe do sobrenatural para criar a hesitação através da ruptura dos padrões aceitáveis de realidade do leitor.

A realidade que o fantástico utiliza é o meio para a irrupção do sobrenatural. Esse choque entre duas concepções distintas (sobrenatural e real) pode gerar o fantástico, mas para que isso aconteça, antes deverá passar pelo julgamento do leitor que decidirá, por meio daquilo que foi oferecido pela narrativa, se o fenômeno é fantasioso, lógico ou incerto.

2.1 Origem do Fantástico

O surgimento da literatura fantástica data do século XVIII, tendo como referências desse período as obras *O diabo enamorado* (1792), de Jacques Cazotte, e *O manuscrito encontrado em Saragoça*, (1805), de Jean Potocki. O fantástico assumiu um papel de denúncia político-social, o sobrenatural (elemento indispensável desse gênero literário), muitas vezes visto como um tabu, passa a ser utilizado para avultar pensamentos e críticas contrárias aos padrões sociais.

O fantástico surgiu simultaneamente ao movimento romântico que, por sua vez, procurou refutar os ideais iluministas e posteriormente os cientificistas, por meio das artes, da política e da filosofia. As novelas e romances góticos obtiveram grande relevância no início do século XIX, fomentando o novo estilo literário, o fantasmático, que obteve destaque na Alemanha, Itália, França e nos Estados Unidos. Da Alemanha despontam grandes escritores

fantásticos, dentre eles, Hoffmann com suas novelas e contos. Nos Estados Unidos destacam-se as obras de Edgar Allan Poe.

Nos contos de Poe vocês veem intensamente todas as minúcias da imagem ou do acontecimento apresentados, a tal ponto que finalmente acabam por se convencer da sua possibilidade ou realidade, quando na verdade esse acontecimento é praticamente impossível ou jamais aconteceu neste mundo. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 8).

O romantismo, reconhecido pelo subjetivismo e ideais utópicos, atribui aos contos fantásticos a introspecção do “eu”, por meio do discurso figurado e das figuras retóricas. Para exemplificar a retórica e a questão do duplo, é oportuno reportar-se ao conto “O Homem de Areia” escrito por Hoffmann.

Na Europa, Segundo Calvino, a obra de Hoffmann exerce grande influência na primeira metade do século XIX, servindo de inspiração no desenvolvimento da literatura russa oitocentista.

Na literatura russa o influxo de Hoffmann dá frutos milagrosos, como os “Contos de Petersburgo” de Gogol. Desde o início a tradição crítica considerou a narrativa russa oitocentista sob a perspectiva do realismo, mas o avanço paralelo do filão fantástico – de Púshkin a Dostoiévski – é igualmente evidente. (CALVINO, 2004, p. 8)¹².

São recorrentes nas narrativas fantásticas os temas do duplo, do sobrenatural e da loucura, enquanto a hesitação é trabalhada juntamente com a retórica, objetivando uma percepção ambígua da realidade. Essa é uma questão relevante no que tange o estudo do fantástico.

Em meados do século XIX, o romantismo deu lugar ao realismo que veio contrapor a “mentira” romântica por meio da verossimilhança, da descrição objetiva, refutando as manifestações de subjetividade e individualidade. O fantástico, como estilo literário, também está presente nessa época literária e utiliza algumas características do realismo na formação de sua narrativa.

A verossimilhança empregada na narrativa fantástica é fundamental para que o fenômeno fantástico aconteça. A irrupção do sobrenatural no real está além da mimese literária, pois a realidade apresentada na narrativa fantástica não deve apenas ser identificável, mas também deve proporcionar ao o leitor que ele conheça e se reconheça no espaço textual.

¹² Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-contos-fantasticos-do-seculo-xix-italo-calvino-em-epub-mobi-e-pdf/> Acesso em: 9 fev. 2019

2.2 Literatura Fantástica: definições

Muitos foram os teóricos que tentaram definir o fantástico e, conseqüentemente, existiram muitas divergências a respeito. Os clássicos, dentre eles Todorov, optaram por dizer que o fantástico é um gênero, enquanto outros preferiram designá-lo como um modo literário. Todorov contribuiu para o fantástico com a *Introdução à literatura fantástica* (1939), e por meio de uma concepção estruturalista, a qual define o fantástico como um gênero literário. Sua classificação depende da hesitação provocada no leitor e no herói; a narrativa deverá apresentar um mundo que satisfaça as concepções de realidade do leitor; a interpretação não poderá ser alegórica, tampouco poética, deverá ser literal e o texto deve ser compreendido como uma ficção; a incerteza entre uma explicação natural ou sobrenatural para o fenômeno extraordinário é fundamental para sua ocorrência. Exemplificando, para Todorov, o fantástico seria um pêndulo entre o maravilhoso (explicação sobrenatural) e o estranho (explicação natural).

O maravilhoso está situado basicamente nos contos de fadas, nos quais o mundo extraordinário não provoca estranhamento nem nas personagens e muito menos no leitor, é um universo aceitável de fantasia. O estranho está estabelecido na ficção científica e nas narrativas comuns aos romances policiais, e os fatos narrados permeiam, em um primeiro instante, uma dimensão de dúvidas a respeito dos acontecimentos descritos e que estão envoltos por uma penumbra de mistérios a serem desvendados; as situações que se sucedem estimulam a sensação de estranheza e medo por parte das personagens, convergindo para uma explicação lógica e palpável com a realidade.

O estranho usualmente é inserido no contexto da obra literária para produzir inquietação e, geralmente, aparece em meio a um quadro de terror produzindo o medo ou pela presença de elementos sobrenaturais, proporcionando uma impressão estranha ao leitor, podendo perdurar por toda a obra, entretanto, ela ocorre em momentos específicos. Freud (1919) sugere algumas possibilidades para o surgimento do estranho: a primeira delas, estaria ligada aos impulsos emocionais reprimidos, ocasionados pelo objeto amedrontador, e que geralmente estão relacionados aos traumas de infância, os quais são recorrentes na literatura por meio da castração e do duplo. A segunda hipótese é um elemento que já existe e que deveria permanecer oculto, entretanto, de alguma forma, o objeto se torna latente suscitando a sensação de estranheza.

Até o século XVIII, a morte foi utilizada como um dos principais objetos formadores das sensações de estranhezas, sendo desmistificada com o surgimento do iluminismo, do cientificismo e da psicanálise, que trouxeram explicações científicas. Entretanto, a literatura trabalha com o acontecimento “morte” a fim de provocar uma sensação de estranheza no leitor, e isso está relacionado ao duplo corpo e alma.

Ainda segundo Freud (1919), na literatura, o estranho difere daquele que ocorre na vida real, um exemplo disso pode ser visto nos contos de fadas e nas fábulas, onde a aparição do sobrenatural está intrinsecamente relacionada à obra, sendo determinante para que a história aconteça; a presença do objeto inanimado ou do sobrenatural não provoca a sensação de estranheza no leitor, tampouco, nas personagens.

Sendo assim, o escritor possui métodos capazes de envolver o leitor em uma trama que, a princípio, se desencadeia no plano real e sua conclusão possivelmente ocasionará em um desfecho não condizente com a normalidade vivenciada pelo leitor, proporcionando o surgimento do estranho e produzindo uma das condições do fantástico.

[O escritor] pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. Reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já alcançou o seu objetivo. Deve-se acrescentar, porém, que o seu êxito não é genuíno. Conservamos um sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido. (FREUD, 1996, p. 159, grifos nossos).

Já, Ceserani está entre os críticos que divergem de algumas das teorias de Todorov; uma delas está relacionada à hesitação, pois uma simples explicação entre o natural e o sobrenatural pode não ser capaz de revelar o mistério que envolve o fenômeno fantástico. O autor comenta ainda que o fantástico também está presente em outras narrativas de “cunho mimético-realista, aventuresco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros.” (CESERANI, 2006, p. 12). Para Ceserani, o fantástico é um modo literário que pode ser encontrado em outros gêneros e subgêneros literários, e desses gêneros ele empresta suas características: narração em primeira pessoa; potencialidades criativas da linguagem, na qual se cria outra realidade por meio da metáfora; envolvimento do leitor dentro de um mundo fictício, no qual ele se identifica; passagem de limite e de fronteira; objeto mediador, nesse caso, pode-se exemplificar com a personagem que dorme e ao acordar vê o objeto que só

poderia estar no sonho, materializado na vida real; elipses na narrativa; a teatralidade por meio do fantasmagórico e da ilusão suscitada no leitor.

Ceserani também relaciona os temas recorrentes na literatura fantástica, e aqui serão destacados apenas aqueles que poderão ser utilizados nas análises do conto e do filme, objetos desta dissertação, assim tem-se o “nada”, que está diretamente associado ao niilismo, o “duplo”, a “loucura”, a vida dos mortos, o diálogo além-túmulo, o tema da noite, da escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. Esses temas serão comentados posteriormente na análise.

O crítico e escritor espanhol David Roas corrobora com as ideias de Ceserani ao estabelecer que o fantástico é um modo literário, contrapondo a concepção de gênero de Todorov. Mas, todos concordam que a narrativa fantástica deve representar uma realidade que será aceita e reconhecida, tanto pelo leitor quanto pela personagem, para que o fenômeno fantástico possa transgredir essa concepção de realidade previamente estabelecida na narrativa; também concordam que é fundamental a presença do sobrenatural como fator destabilizante das concepções aceitáveis pelo leitor e pela personagem, pois sem ele a literatura fantástica perderá seu objetivo.

No entanto, Roas diverge de Todorov e Ceserani ao afirmar que a ruptura do sobrenatural não gera uma hesitação, mas sim uma inquietude ou medo. Outro ponto que não está alinhado é a questão do estranho, maravilhoso e fantástico. Para Roas, existem o maravilhoso e o fantástico. No primeiro, o espaço da narrativa é um lugar fantasioso, no qual o sobrenatural passa a ser o universo real da personagem, levando o leitor a aceitar essa realidade que está imposta desde o início da narrativa. O fantástico, por sua vez, passa a incluir o estranho tornando assim, um único modo literário.

A literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo (que constituem, insisto, um único gênero), e que se traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. (ROAS, 2014, p. 160-1).

Bessièrre também não considera o fantástico como um gênero literário por ser restritivo e prefere colocá-lo como um modo literário por conseguir comunicar com outras expressões artísticas por meio do seu discurso fantástico.

Observar que a literatura fantástica não possui uma dependência restrita à hesitação do acontecimento sobrenatural e nem está restrita a um gênero é fundamental para que se possa analisar o conto em questão. Portanto, será fundamental recorrer à luz das concepções de Roas e Bessière, no entanto não será totalmente descartada as contribuições de Todorov, pois, por meio delas foram abertas inúmeras possibilidades de interpretações que auxiliam e fomentam a discussão em torno do conto.

Trazer as fundamentações do fantástico desde os estilos que o antecederam até as definições atuais a respeito desse modo, contribuem para a análise do conto e auxiliam no direcionamento que se pretende alcançar nesta dissertação.

CAPÍTULO 3 O CONTO E O FANTÁSTICO

O conto *O Sonho de um Homem Ridículo* foi publicado em 1877, no “Diário de um Escritor.” Ele narra o monólogo de um homem que começa o conto com a frase “Eu sou um homem ridículo.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407). A primeira impressão sobre o conto sugere um certo desconforto com a figura do personagem, por parte do leitor.

A narrativa do “homem ridículo” é dividida em cinco partes: na primeira, o narrador autodiegético descreve superficialmente fatos que levam a crer que o narrador-personagem é um homem ridículo. O homem caminha pela rua em devaneio sobre sua condição, entretanto é conhecedor da verdade. Isso gera situações de embaraço quando as pessoas, ao saber o que acontece, começam a hostilizá-lo com chacotas, deixando-o muitas vezes triste e zangado.

O personagem afirma que sempre foi ridículo, faz menção ao surgimento desta condição e sugere que tenha começado com o seu nascimento, mas chega à conclusão que, de fato, começou aos sete anos de idade. Envolto em uma narrativa niilista a respeito de sua situação ridícula é feito um breve relato da sua vida até o momento em que o fato narrado está se desenvolvendo. O homem ridículo possui uma vida melancólica e triste, por isso, conclui que, naquela noite, a melhor coisa a ser feita é atentar contra a sua própria vida.

O relato começa a mudar e surge uma esperança, um novo ânimo, entretanto passageiro, quando recorda o momento em que descobriu a verdade. O homem ridículo relembra que naquele dia, passara algum tempo na casa de amigos, porém, ele havia permanecido em silêncio. Prosseguindo sua caminhada pela rua gélida, olha para cima e depara-se com uma estrela e, em meio a muitos pensamentos, rememora que naquela noite ele haveria de se matar.

Ao distrair-se com a estrela, uma menina, de uns 8 anos de idade, aproxima-se dele, agarrando-o pelo cotovelo; nesse instante, ela começa a gritar aflita, algo que o personagem não compreende direito, mas deduz que seria algo relativo à mãe daquela criança. Diante dessa situação, ele a trata com desinteresse, batendo o pé e gritando para que ela pare de perturbá-lo, ocasião em que passava um homem do outro lado da rua e a menina vai até ele clamar por ajuda.

Este episódio marca bastante o personagem, mas mesmo assim, ele estava decidido a voltar para seu quarto e suicidar-se ainda naquela noite. Chegando à humilde pensão em que vivia, relatou os tipos de pessoas que por ali estavam, caracterizou os hóspedes e fez comentários sobre a dona da pensão. Retomando a intenção de retirar a sua vida, já dentro do

quarto, diante do objeto que seria utilizado para interromper de vez aquela situação ridícula em que vivia, lembrou-se novamente da menina que o abordara minutos antes na rua.

A partir desse momento, inicia-se a segunda parte do conto, a lembrança da menina se desdobra em devaneios que remetem a alguns questionamentos, levando o personagem a fazer uma autorreflexão da vida. Essa situação estende-se por um capítulo inteiro. Sentado na poltrona, e em meio a tantos questionamentos, o personagem adormece e começa a sonhar e esse sonho anuncia uma Verdade. O personagem explica que, por ser detentor de uma verdade revelada em sonho, vira alvo de zombaria entre seus colegas.

A terceira parte do conto tem início a partir do momento em que o personagem começa a dormir, seguindo a sucessão dos acontecimentos que estavam sendo desencadeados até então, surge o sonho e nele o homem ridículo continua no mesmo lugar que adormeceu, ou seja, sentado em sua poltrona. Em seguida, ele toma o revólver que está à sua frente e desfere um tiro em seu coração, vindo a falecer. No entanto, sua consciência continua a funcionar, descrevendo as situações subsequentes até o seu enterro.

Nesse momento, ele se encontra embaixo da terra, dentro do caixão e de olhos fechados, até que uma gota de água começa a cair, minuto a minuto, no seu olho esquerdo, causando angústia e desespero, a ponto de clamar por ajuda. De repente, o caixão se abre e surge a figura de uma “criatura escura e desconhecida” para o homem ridículo. Há a supressão temporal e espacial e ambos, personagem e criatura, estão no espaço, envoltos em uma escuridão e, nesse momento, a visão ressurgiu e ele observa que estão voando a uma certa distância da terra. Nessa escuridão surge a estrelinha que ele avistara na rua, no momento em que a personagem da menina aparece. Nesse instante, há um breve diálogo com a criatura que o conduz, ainda que haja expressão de seu desgosto pelo ser estranho.

No decorrer da viagem pelo espaço, na companhia da criatura, começa a avistar um sol, que se parece com o sol da Terra, e um planeta que se parece com a Terra, contudo a Terra que ele conhecia estava infinitamente distante e o personagem começa a se questionar e se indaga, a respeito daquilo que estava a sua frente.

De repente, um sentimento de amor doce e ingênuo, totalmente diferente daquele que sentia pelo seu planeta Terra, tomou conta do seu coração. O planeta começa a tomar forma diante dos seus olhos e as coincidências com a Terra são inquestionáveis; ele percebe que essa nova Terra é como se fosse um paraíso, tudo era bonito, tudo era majestoso, tudo era primitivo, e seus habitantes não haviam sido “profanados pelo pecado original”

(DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417), nela não havia maldade e as pessoas viviam alegremente, a ponto de transmitir paz e cessar as angústias de seu coração.

A parte quatro do conto relata as maravilhas, os encantos, a harmonia e o modo de viver e morrer das pessoas, a singularidade das coisas, o primor dos animais, mas, acima de tudo, o amor que era transmitido entre todos. O narrador personagem continua em seus devaneios, agora acordado, entretanto sem mencionar este fato. Revolve os questionamentos sobre o acontecimento das coisas; em certos momentos assume que tudo foi um sonho, mas ao mesmo tempo não quer acreditar e levanta a possibilidade de que as sucessões dos fatos realmente aconteceram.

Já a última parte é a confissão do personagem a respeito da perversão daquele povo. Ele assume a culpa por ter ocasionado tamanha desgraça, introduzindo o “pecado” no seio do povo primitivo de seu sonho. O narrador autodiegético relata a sucessão do tempo em milênios e toda a maldade que se sucedeu a partir do instante em que ele proferiu uma simples mentira, que tomou enormes proporções no decorrer dos anos, gerando a maldade no coração daquelas pessoas e culminando em guerras.

Os acontecimentos sucedidos se assemelham às histórias registradas nas escrituras sagradas, desde o início dos tempos até a época que se desenrola a narrativa. Finalmente, às 6 horas da manhã, o personagem se dá conta de que ainda continua na mesma poltrona da noite anterior e à sua frente está o revolver. Tomado por um “êxtase desmedido” que inundou todo o seu corpo, ele se convence que a partir de então é conhecedor da verdade, a qual deverá ser comunicada a todos. O desfecho do conto remete à figura da menininha, que apareceu minutos antes do surgimento da verdade.

3.1 Contexto social de “O sonho de um homem ridículo”

O dilema que a personagem vive remete, metaforicamente, ao dilema da Rússia; viver um sonho de uma terra prometida, onde não há pobreza e as pessoas que lá vivem são felizes, sábias, e que até a morte - como acontecimento que muitas vezes envolve um tabu - é fantasiosa e comemora-se alegremente. Por outro lado, tem-se a Rússia do século XIX, que se comparada ao o paraíso, seria a esplêndida São Petersburgo, com suas belas ruas e construções monumentais, que acolhia, em grande parte, a “alta” sociedade, o reduto dos intelectuais e da nobreza, onde várias peças teatrais, musicais orquestrados pelos melhores tenores europeus, os grandes bailes, remetiam à felicidade constante daqueles que lá viviam.

Já, a realidade é representada pelo suicídio, pela morte, pelo fim da vida do personagem, que vivia em uma situação de puro descontentamento, em que nada fazia sentido, e a certeza de que era ridículo, da mesma forma, pode ser relacionada à vida da população russa, regimentada pela servidão de um governo autocrata, que não era reconhecida, a grande maioria era analfabeta e pobre. A utopia de São Petersburgo fez com que os jovens intelectuais se unissem em busca de liberdade, negando os valores sociais e contrapondo as distopias do regime.

O niilismo russo, como movimento social, segundo Volpi, foi visto como um levante extremista, rebelde e dogmático que combateu de forma severa o romantismo e as concepções científicas, originariamente “sua proposta era o individualismo, a frieza do utilitarismo, não cínica nem indiferente, mas radical e coerente ao sustentar a rebelião de *intelligentsia* contra o poder e a cultura dominantes.” (VOLPI, 1999, p. 37-8).

O niilismo está relacionado às concepções iluministas, os ideais científicos, o predomínio da racionalidade, assim como a negação aos dogmas da igreja. É possível encontrar muitos personagens niilistas na literatura russa, e no conto destacado para a análise percebe-se, desde o início, o predomínio deste recurso.

Ocorrera-me a convicção de que no mundo, em qualquer canto, **tudo tanto faz**; [...] Senti de repente que para mim **dava no mesmo** que existisse um mundo ou que **nada houvesse** em lugar nenhum. Passei a perceber e a sentir com todo o meu ser que diante de mim **não havia nada**. No começo me parecia sempre que, em compensação, tinha havido muita coisa antes, mas depois intuí que antes também **não tinha havido nada**, apenas parecia haver, não sei por quê. Pouco a pouco me convenci de que também **não vai haver nada jamais**. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p.407 grifos nossos).

Neste trecho apresentado é possível perceber a desvalorização ou a não valorização das coisas. Nada faz sentido para a personagem, sua existência nesse mundo é fadada à inutilidade do ser, não possui uma utilidade concreta, não possui valorização. A negação do mundo é ampliada para todas as formas de conhecimento, da razão, da percepção da coisa certa, paradoxalmente até a personagem não existe, do ponto de vista da narrativa niilista.

Pelo contexto social, a época remete ao período pós Reforma Camponesa, de 1861, que incorreu em grande desilusão, tendo em vista as promessas não cumpridas pelo Imperador Alexandre II, as quais incidiram em muitos protestos e levantes revolucionários. Originada pelos camponeses e jovens intelectuais que despertam frente à consciência do absurdo que

consome suas vidas, e ao mesmo tempo ansiava pela valorização da “alma russa”, a *intelligentsia* se viu desacreditada e retoma um novo processo pela Revolução Russa.

De acordo com Coutinho, nos personagens de Dostoiévski, geralmente existem duas categorias de homem:

Os “humilhados e ofendidos”, com os quais está a simpatia plebeia do romancista, e os que humilham e ofendem, desmascarados e cobertos de ridículo pelo narrador. A primeira categoria é formada pela pequeno-burguesia[...] arruinada e subproletarizada[...] em face da realidade absurda e alienada pode ir desde uma total ignorância da situação, desde um otimismo imbecil e panglossiano responsável por uma vida mesquinha[...] até um desespero profundo que se transforma objetivamente em uma série de gestos gratuitos e inúteis, em uma dissolução da personalidade por meio da evasão e da falta de perspectivas. (COUTINHO, 1967, p. 200).

Acerca da contribuição de Coutinho, é possível observar que o personagem do conto se vê na condição de humilhado por ser conhecedor da “verdade”, pois era chamado de “louco”, as pessoas riam dele. Ele era uma pessoa triste, melancólica e ridícula, apesar de ser um jovem intelectual que frequentou a universidade e pertencia a um círculo de amigos composto por jovens burgueses:

De modo que todos os meus estudos universitários como que só existiram, afinal, para me provar e me explicar, à medida que neles me aprofundava, que sou ridículo. [...] no começo da noite estivera na casa de um engenheiro, que recebia mais dois amigos. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407 e 409).

O personagem não acredita mais na vida, não encontra uma resposta para o seu alento desolador, não admite permanecer calado frente às reprovações que o acometem e não consegue enxergar uma utilidade para sua existência: “Eu sou um homem ridículo” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407), essa é a única certeza que ele tem e já cansado, pensa na possibilidade de se matar.

Comprei um belo revólver e carreguei-o naquele mesmo dia. Já se tinham passado dois meses, porém, e ele ainda jazia na gaveta; mas para mim tudo era a tal ponto indiferente que me deu vontade, afinal, de arranjar um minuto em que tudo não fosse assim tão indiferente, para quê - não sei. E, desse modo, durante esses dois meses, a cada noite eu voltava para casa pensando que me mataria. Só esperava o minuto. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 409).

Ainda pela perspectiva da obra de Dostoiévski, Coutinho colabora com o pressuposto de que o suicídio é uma manifestação em busca de uma liberdade e realização humanas, tendo em vista a alienação cometida ao personagem.

[...] ele [o personagem de Dostoiévski] é um revoltado, ele não aceita passivamente a vida limitada e mesquinha que o mundo lhe impõe e a condição de mero joguete das forças da reificação. Ele busca realizar algo que prove a sua autonomia e a sua liberdade em face da alienação, que o diferencie dos filisteus e dos conformistas e que lhe possibilite uma autêntica realização humana. (COUTINHO, 1967, p. 201).

Já para Camus, o suicídio, em outras palavras, é a realização completa do niilismo e a negação de todos os padrões: “Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter irrisório desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.” (CAMUS, 2008, p.19). Entretanto, Camus nos comunica que ainda existe uma esperança “no apego de um homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento.” (CAMUS, 2008, p.21).

Volpi acrescenta que “Diante do silêncio eterno das estrelas e dos espaços infinitos que lhe são indiferentes, o homem está só consigo mesmo. Não tem pátria.” (VOLPI, 1999, p.16). Neste contexto, a única pátria seria o paraíso, a nova terra prometida e é para lá que o personagem é levado.

Em outra situação, o personagem afirma que a razão opera em um sonho, contrapondo a filosofia iluminista, a qual afirma que a vontade de pensamento só se manifesta na racionalidade consciente: “Os sonhos, ao que parece, move-os não a razão, mas o desejo, não a cabeça, mas o coração, no entanto que coisas ardilosas produzem às vezes a minha razão em sonho!” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 413). No desenrolar do enredo, constata-se outra afirmação semelhante, e com maior conotação: “tudo acontecia como sempre nos sonhos, quando você salta por cima do espaço e do tempo e por cima das leis da existência e da razão” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415). Por fim, o narrador onisciente, presente na narrativa, afirma que a razão não é suficiente para o entendimento, e sim a emoção, aquilo que transcende do coração: “Mesmo entendendo as palavras, jamais conseguia penetrar-lhes o significado. Permaneciam como que inacessíveis à minha razão, mas em troca o meu coração como que se compenetrava delas inconscientemente cada vez mais e mais.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 420).

Com isso, pode-se observar que o conto “O sonho de um homem ridículo” possui inúmeras marcas que anseiam o resgate da liberdade de pensamento pelos intelectuais do século XIX, e que foi negado pelo movimento iluminista, com padrões ideológicos pela busca de uma racionalidade inerente à concepção científicista, originada na Europa Ocidental. Os

ideários racionais foram suscitados pelas revoluções ocorridas na França e Inglaterra, que desencadearam em um processo de mudança econômica e social, migrando para Rússia com o sobressalto de uma passagem desastrosa e não coerente, tendo em vista o contexto social marcado por um governo autoritário e estagnado pelo regime de servidão.

3.2 As proximidades do Fantástico com “O sonho de um homem ridículo”

A narrativa do “homem ridículo” é dividida em cinco partes, na primeira, o narrador autodiegético descreve superficialmente fatos que levam a crer que o narrador personagem é um homem ridículo.

Envolto em uma narrativa niilista, a respeito de sua situação ridícula, é feito um relato breve, muito breve, da sua vida até o momento em que o fato narrado está se desenvolvendo. O homem ridículo possui uma vida terrivelmente melancólica e triste, a ponto de estar decidido a ceifar sua própria vida naquela noite em que se encontrava.

Segundo Todorov, o enunciado, a enunciação e o aspecto sintático expressam com clareza como se desenvolve a unidade estrutural de uma narrativa fantástica. O discurso figurado e suas figuras retóricas geralmente antecedem ou anunciam a presença do sobrenatural, do insólito ou extraordinário. Nas narrativas fantásticas, a ocorrência da hipérbole é usualmente empregada como um artifício de introdução da cena, do ambiente ou objeto fantástico.

Observa-se que já na primeira frase do conto é determinada, de maneira categórica, a condição da personagem: “Eu sou um homem ridículo.” Subsequente a essa frase inicial, ainda nos primeiros parágrafos, a repetição da palavra “ridículo” é utilizada para enfatizar a afirmativa de sua condição: “Sempre fui ridículo”; “sou ridículo”; “quanto mais estudava, mais aprendia que sou ridículo”; “o fato de que sou ridículo”; “[...] me deixar confessar, diante de quem quer que fosse, que sou ridículo.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407).

A constante repetição da palavra “ridículo” no início do conto remete a uma consciência niilista da personagem. Nos dois primeiros parágrafos, o adjetivo “ridículo” é empregado de maneira exagerada, pois, é mencionado dez vezes para enfatizar uma situação. O enaltecimento da condição de “ridículo” que acontece nos primeiros parágrafos é retomado em mais duas situações, evidenciando a inferioridade na qual o personagem se coloca. A primeira acontece quando o personagem procura mensurar o tempo em que se encontra nessa

condição: “Sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407).

Já, na segunda passagem, do mesmo referencial, na busca por expressar sua condição ínfima, abaixo de qualquer padrão, o personagem tenta estabelecer sua posição de inferioridade em relação às demais pessoas, pois é sabedor de um fato que elas não sabem. Em decorrência desse desconhecimento, permanecem em um engano que não permite que elas acordem desse sonho, com isso o personagem assume sua posição paradoxal, pois é ridículo, no entanto está em uma situação melhor que as demais pessoas, tendo em vista que ele já despertou do sonho e conhece a verdade: “Mas ninguém sabia nem suspeitava que, se havia na Terra um homem mais sabedor do fato de que sou ridículo, esse homem era eu [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407).

3.2.1. O insólito: fator preponderante para o Fantástico

O uso exagerado de uma palavra, segundo Todorov, pode conduzir ao sobrenatural, entretanto, até aqui, não está evidenciada a presença do insólito. Não obstante, ressalta-se no conto outro quadro de exagero das figuras retóricas, ao contrário do exemplo anterior, neste é possível observar a atmosfera que se cria em torno da personagem.

Isso aconteceu numa noite tenebrosa, na mais tenebrosa noite que pode haver. Eu voltava para casa então às onze horas da noite, e pensei justamente, eu me lembro, que não poderia haver hora mais tenebrosa. Até fisicamente falando. Havia chovido o dia todo, e era a mais gelada e tenebrosa das chuvas, uma espécie de chuva ameaçadora até, eu me lembro disso, que caía com evidente hostilidade às pessoas, e agora, de repente, às onze horas, parou de chover, e principiou uma umidade terrível, mais úmida e gelada do que a própria chuva [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408).

A retórica de “tenebrosa” é utilizada na ambientação ou criação do cenário perturbador, angustiante, em uma atmosfera terrível. A ênfase ao adjetivo “tenebrosa” pressupõe uma situação muito mais horripilante do que se pode imaginar. O adjetivo “tenebrosa” associado às altas horas da noite (onze horas) remete às histórias e cenários de crimes macabros, a lugares onde habita o desconhecido, a situação ou momento em que se fomenta o medo: “eu me lembro, que não poderia haver hora mais tenebrosa.”

Na sequência, o adjetivo “tenebrosa” empresta sua condição à “chuva” que é mencionada repetidas vezes, evoluindo para outros adjetivos que exaltam a condição de hostilidade do lugar, de certo modo, com o mesmo intuito de despertar sensações emotivas

como medo e sensações físicas como calafrio e podem ser relacionadas à frase “mais gelada e tenebrosa das chuvas”, inserida no contexto da noite tenebrosa.

Já, a interrupção ou a supressão da chuva, “de repente [...] parou de chover”, remete a um quadro ainda pior, coadunando em uma sequência progressiva de sensações desconfortantes. Segundo Lovecraft (1987, p. 5), “o mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação.” Em outro momento, percebe-se o “sentido próprio de uma expressão figurada” (TODOROV, 2014, p. 87) que Todorov atribui a um segundo tipo de figuras retóricas relacionadas ao fantástico.

No início do conto, o narrador procura descrever a condição da personagem; expõe algumas circunstâncias que se sucedem frequentemente, no intento de definir sua figura e situação. A personagem prossegue em uma narrativa introspectiva a respeito de sua existência, lança uma sentença desacreditada, desprovida de valores, cética de que nada seria possível em lugar algum, nem nesta Terra, nem em nenhum lugar no universo, e mesmo se houvesse a possibilidade da existência, não teria valor algum: “Senti de repente que para mim dava no mesmo que existisse um mundo ou que nada houvesse em lugar nenhum.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408).

Após a morte, ou durante o sonho, do “homem ridículo”, segundo o narrador, o seu pensamento continua a fluir de maneira consciente, em perfeito juízo. A consciência incrédula, intrínseca a personagem, é substituída por uma sensação estranha que o insere dentro de suas próprias concepções niilistas: “O terror crescia no meu coração. Algo me era comunicado muda, mas atormentadamente pelo meu silencioso companheiro, e como que me penetrava. Estávamos voando por espaços escuros e desconhecidos.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416).

Os “espaços escuros”, aos quais o personagem se refere, podem estar relacionados ao vazio do universo ou à falta de significado para a vida, exaltando a morte. O seu “companheiro”, que o guia por essa viagem ao nada, no “espaço escuro”, onde som não se propaga, seria figurativamente comparado à morte; aqui, a morte pode ser real, entretanto, as dualidades sonho e realidade, vida e morte, não permitem que se faça uma afirmação concreta. O intento dessa viagem pelo nada é apenas uma transposição, uma ruptura que demarca a dualidade, o duplo, o espelhamento das convicções derrotistas da personagem.

É válido observar que o espelho transmite a imagem inversa do objeto. Prosseguindo com a observação, denota-se que o personagem avista a imagem de um planeta semelhante à Terra e, ao aproximar-se, questiona:

Serão possíveis tais repetições no universo, será possível que seja assim a lei da natureza? [...] E se lá está a Terra, será possível que ela seja igual à nossa [...] exatamente igual [...] gritava eu, tremendo de um amor incondicional, extasiado, por aquela mesma terra natal que eu abandonei. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416.).

Neste ponto, é possível relacionar o sentido próprio de uma expressão figurada, apresentada por Todorov inicialmente, ao lançar a premissa figurativa de que não existe nada no mundo ou no universo, posteriormente, a personagem se depara com a concretização de sua enunciação; o estranho acontece devido à dualidade da sentença mencionada pela personagem, representada pelo “nada” e “tudo”, assim como pela figura retórica da Terra, ou seja, a Terra real atribuída antes do sonho/morte e a Terra vivenciada após a morte/durante o sonho.

De acordo com Todorov, existe ainda um terceiro emprego das figuras retóricas, e a relação dessas figuras com o elemento sobrenatural acontece em um mesmo plano, de forma simultânea. Muitas vezes esta relação se dá através de metáforas, usualmente precedendo o surgimento do insólito. (TODOROV, 2014, p. 88).

Quase não tinham doenças, se bem que houvesse a morte; mas os seus velhos morriam serenamente, como que adormecendo, cercados de pessoas que lhes diziam adeus, abençoando-as, sorrindo-lhes, enquanto eles próprios recebiam delas sorrisos luminosos de boa viagem. Nunca vi dor nem lágrimas nessas ocasiões, havia apenas um amor multiplicado como que até o êxtase, mas um êxtase calmo, pleno, contemplativo. Podia-se pensar que eles continuavam em contato com os seus mortos mesmo depois da sua morte, e que a morte não rompia a ligação terrena entre eles. Mal me entendiam quando lhes perguntava sobre a vida eterna, mas pelo visto estavam tão inconscientemente convictos dela que isso para eles não constituía uma questão. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 419).

O uso das comparações “como que adormecendo” e “como que até o êxtase” serviram para amenizar, tentando disfarçar a presença do sobrenatural presente na comunicação de adeus entre os vivos e aqueles que já morreram. O uso da figura retórica “morte” está contextualizada no mesmo quadro em que surge o sobrenatural, entretanto, não está explícita essa aparição, mas pressuposta, assim como a morte está atenuada. A hipótese da “vida eterna”, segundo Freud, possui raízes no duplo: “provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o

primeiro ‘duplo’ do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos [...]” Ainda, de acordo com Todorov:

Aqui a aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas (neste caso, prejudicado pela tradução), muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural. (TODOROV, 2014, p. 88).

Entretanto, o uso da metáfora não provoca no leitor o estranhamento necessário para configurar o fantástico. A associação da morte com o sobrenatural está prejudicada, pelo fato de não ser extraordinário ao leitor e tampouco ao personagem.

O enunciado e a problemática da voz na narrativa da obra fantástica estão diretamente relacionados à presença do narrador intradieético ou narrador personagem. Esse tipo de narrador é necessário para que se possa criar o ambiente da hesitação, da dúvida existente na veracidade dos fatos apresentados. Em contrapartida, se a sucessão dos fatos for relatada por um narrador extradieético, aquele que não participa dos acontecimentos, mas apenas relata um fato conhecido, não há o que se discutir e tampouco hesitar em relação aos eventos anunciados. O narrador possui a fidedignidade, mas a personagem não: “Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir.” (TODOROV, 2014, p. 91).

Pode-se observar com muita facilidade o tipo de narrador presente no conto “O Sonho de um Homem Ridículo” a partir da frase inicial, “Eu sou um homem ridículo”, assim como na conjugação dos verbos e o uso dos pronomes pessoais em primeira pessoa.

Segundo Todorov, outra marca da literatura fantástica está relacionada ao aspecto sintático ou da composição, nos quais se destacam a enunciação e a temporalidade. A enunciação, como já foi dito, refere-se à figura do narrador. Percebe-se que, no conto “O sonho de um homem ridículo”, o narrador está em primeira pessoa, ou pode-se dizer também que o narrador, nesse caso, é autodieético, pois participa dos fatos como personagem.

Da mesma forma, a temporalidade está relacionada com a maneira que o enredo se desenvolve. Na literatura fantástica, a temporalidade é irreversível, não admitindo que se faça uma leitura do meio para o fim ou do fim para o início, tão somente do início para o fim. Esse fato deve-se à marca da hesitação, que é característica do gênero fantástico. O desenvolvimento da narrativa está condicionado a conduzir o leitor ao extraordinário, ao

insólito, por meio do sobrenatural ou através da análise psicológica indireta do narrador, ainda, de acordo com as concepções de Todorov.

Muito embora o conto seja dividido em cinco partes, não é possível que sejam exploradas independentemente uma das outras. Outro fator que contribui para que a narrativa seja lida na ordem apresentada é a linearidade ocasionada por meio da introspecção da personagem. Nota-se, no trecho destacado abaixo, que o narrador-personagem se questiona e ao mesmo tempo apresenta a resposta, dialoga com sua própria pessoa e ao dirigir-se a outra personagem, permanece calada.

“Ah, então há também uma vida além-túmulo!”— **pensei eu** com a estranha leviandade dos sonhos, mas a essência do meu coração permanecia comigo em toda a sua profundidade: “E se é preciso ser novamente — **pensei eu** -, e viver mais uma vez pela vontade inelutável de seja lá quem for, então não quero que me dominem e me humilhem!”—“Você sabe que eu tenho medo de você, e por isso me despreza”—disse eu de repente ao meu companheiro de viagem, não conseguindo conter uma pergunta humilhante, que trazia uma confissão em si, e sentindo, como uma picada de alfinete, a humilhação no coração. Ele não respondeu à minha pergunta [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415, 416, grifos nossos).

No começo do conto, o personagem admite ser ridículo pelo fato de conhecer a verdade, entretanto a verdade só será revelada através de “*insight*” no decorrer da primeira parte. O narrador encontra-se no tempo presente e narra um fato ocorrido no ano anterior: “Conheci a verdade em novembro passado, mais precisamente em três de novembro, e desde então me lembro de cada instante da minha vida.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408).

A sucessão dos fatos deveria prosseguir no período temporal de um ano, no entanto, o narrador utiliza o mecanismo de ir ao passado e voltar ao presente de forma reiterada, confundindo o leitor menos atento. O vai e vem decorre devido aos constantes devaneios da personagem - “Raciocínio corria atrás de raciocínio” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 411). Mesmo relatando um fato passado, o narrador devaneia situações que já aconteceram em momentos anteriores ao evento que está sendo apresentado: “Lembro que, sentado e raciocinando, eu torcia todas essas novas questões, que se embolavam umas atrás das outras, numa direção aliás completamente diferente, e já imaginava algo completamente novo.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 412).

De acordo com Todorov (2014), o efeito causado pela hesitação no texto fantástico, só é concebida uma única vez, devido à surpresa contida no enredo da obra. Assim, é possível afirmar que a narrativa fantástica não permite uma leitura fora dos padrões usuais, “da esquerda para a direita, de cima para baixo da página”, muito menos intercalando seus

capítulos. Todorov empresta a teoria do chiste, de Freud, para contextualizar a teoria da irreversibilidade da temporalidade.

Compreendemos esta particularidade do chiste, que consiste em só realizar plenamente seu efeito sobre o ouvinte quando tiver para ele a atração da novidade, quando o surpreender. Esta propriedade, responsável pela vida efêmera dos chistes e pela necessidade de recriá-los incessantemente, deve-se aparentemente ao fato de que é da própria natureza da surpresa ou armadilha. Não funciona uma segunda vez. (FREUD apud TODOROV, 2014, p. 98).

A busca pela elucidação do gênero fantástico acontece desde a sua origem. Diversas foram as teses apresentadas, no entanto, não cabe ao analista ser conhecedor de todas, não obstante, o que se pode observar foi que o aspecto primordial para a existência do fantástico é a hesitação por parte do leitor e da personagem.

Nessa perspectiva, observaram-se outros fatores-problema para a ocorrência do fantástico, como o duplo, a retórica, o surgimento do estranho e a temporalidade irreversível. O uso da obra do escritor russo Dostoiévski, o conto “O Sonho de um homem ridículo”, possibilitou, de forma propedêutica, desenvolver a análise do conto, por meio das concepções teóricas de Todorov, tendo em vista a sua expressividade como teórico fantástico das obras do século XIX.

Os fatores que até aqui foram apresentados são apenas uma pequena parte de várias outras características possíveis de serem estudadas como objetos exponenciadores do fantástico. Mesmo assim, foi possível verificar que a aparição do objeto sobrenatural, “criatura escura e desconhecida” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415), evocado pelo personagem, segundo Todorov, é um acontecimento sobrenatural, entretanto não provocou estranhamento ou medo no leitor, nem no personagem. Todo o acontecimento sucedeu em sonho, outro fator que dificulta que o conto seja qualificado como fantástico, segundo Todorov. No entanto, o conto se destaca não pelo objeto, mas sim pela análise introspectiva da personagem acerca da situação estranha e como o fato ocorreu. O estranho acontece de forma subjetiva devido à narrativa intimista dos fatos que ocorreram.

Sendo assim, será realizada uma nova investigação por meio de referenciais teóricos que possuam concepções diversas do estruturalismo de Todorov, iniciando pelos fatores que não condizem com a aceção do fantástico para depois analisar os fatores que possam contribuir na compreensão do conto.

3.3 Impossibilidades para o Fantástico no conto de Dostoiévki

3.3.1 O sonho

Vários escritores que se dedicaram ao estudo do fantástico concluíram que uma das características fundamentais para que uma narrativa seja considerada fantástica remete ao palco, à ambientação da cena em que o acontecimento sobrenatural irá acontecer. Para Todorov, o fantástico ocorrerá “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar.” (TODOROV, 2014, p. 30). De acordo com Todorov, Roas coopera com sua teoria do fantástico “concebendo essa categoria como um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como construção cultural. [...] o conflito entre o real e o impossível que caracteriza o fantástico.” (ROAS, 2014, p. 8, 9). Ceserani, ao correlacionar as definições de fantástico, traz um conceito de Jackson a respeito da ambientação do fantástico:

Ele (o fantástico) não inventa razões sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de ‘outro’. Torna-se ‘doméstico’, humanizado, abandonado as explorações transcendentais pelas transcrições da condição humana. (JACKSON, 1988 apud CESERANI, 2006, p. 62).

Atendo-se em Todorov e Roas, para que a explanação não se torne demasiada, outro ponto de discordância é a necessidade da hesitação diante do insólito, a fim de que haja o fantástico. Todorov, assim como Roas, acredita ser fundamental a ocorrência do fenômeno sobrenatural, já que sem ele não é possível a ruptura da noção de realidade que o leitor possui. Entretanto, Todorov salienta que, na ocorrência do sobrenatural, deve haver a hesitação que permitirá enquadrar aquela narrativa fantástica dentre as cinco possibilidades apresentadas por ele. Por outro lado, Roas afirma que a hesitação ou vacilação não pode ser fator preponderante para a ocorrência do fenômeno fantástico, tendo em vista que existem narrativas onde não existe a vacilação, e o sobrenatural está presente o tempo todo, no entanto, não perdem a identidade do fantástico.

Na análise do conto de Dostoiévski, “O sonho de um homem ridículo”, nota-se que título do conto sugere que a narrativa apresentada remeterá a um fato ocasionado em sonho. Ao explorar o conto, a narrativa comprova que praticamente todo o acontecimento insólito

desenvolve-se em sonho que, possivelmente, só ocorreu devido aos fatos desencadeados horas antes.

O personagem, ao retornar para sua casa, em uma noite fria, nebulosa e chuvosa, depara-se com uma menina maltrapilha que suplica por ajuda, a qual lhe foi negada. Por sentir-se incomodado, enxota a menina para longe. No entanto, esse fato perturba seus pensamentos e coloca em conflito o sentimento de piedade, que agora sente pela menina, e tudo aquilo que acredita, ou seja, sua condição nihilista e a decisão de suicidar-se naquela noite. Em meio aos devaneios, acaba adormecendo, e a partir desse ponto, a narrativa conduz o leitor e o personagem a uma experiência fantástica.

Dou início ao meu sonho. Sim, sonhei então esse sonho, o meu sonho de três de novembro! [...] Eu disse que adormeci sem me dar conta, como se continuasse até a raciocinar sobre os mesmos assuntos. De repente sonhei que apanho o revólver e, sentado, aponto-o direto para o coração [...] Puxei depressa o gatilho. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 413-4).

No início do conto, o personagem assume sua condição ridícula, já que conhece uma verdade que todos ainda não conhecem, e que essa verdade foi transmitida a ele em sonho. Tem-se, a partir de então, uma sucessão de acontecimentos insólitos que, posteriormente, a personagem vai transpor para a realidade, utilizando algumas dessas representações oníricas.

Porque aqui se passou uma coisa tal, uma coisa tão horrivelmente verdadeira, que não poderia ter surgido em sonho. Que seja, foi o meu coração que gerou o meu sonho, mas será que o meu coração tinha forças para gerar sozinho aquela horrível verdade que depois se passou comigo? Como é que eu sozinho pude fantasiá-la ou sonhá-la com o coração? Será possível que o meu coração miúdo e a minha razão caprichosa, insignificante, tenham sido capazes de se elevar a tal revelação da verdade! Ah, julguem por si mesmos [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 421).

O elemento motriz do conto é o sonho. O sentimento de amor e compaixão pelas pessoas só foi aceito depois do sonho, uma vez que, antes, ele era apenas “um homem ridículo”, indiferente a tudo e a todos, “um moderno progressista russo e um peterburguês sórdido.” “Vejam só, mais uma vez: ora, e daí que foi só um sonho? Mas a sensação do amor desses homens inocentes e belos permaneceu em mim para sempre, e eu sinto que ainda agora o seu amor flui de lá sobre mim.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 418).

Para Todorov (2014, p.31), O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Ou seja, para ele, é fundamental a existência do sobrenatural, porque através dele será feito o

juízo do fenômeno, a sensação provocada no leitor e na personagem e se houve ou não hesitação. Só assim poderá enquadrá-lo ou recusá-lo como fantástico. Do mesmo modo, o ambiente deve ser realista, aquele familiar ao leitor para que o efeito produzido pela presença do sobrenatural rompa com as estruturas daquilo que é aceito como realidade.

Segundo Roas:

Para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. [...] o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (ROAS, 2014, p. 31).

Tendo em vista que a evidência do fantástico só é aceita dentro de um padrão de realidade, comum ao leitor e à personagem, Roas desconsidera como fantástica as narrativas ambientadas em sonhos, por não condizerem com a realidade concreta. Nos sonhos, a delimitação do tempo e espaço é alongada, e as hipóteses para o desenvolvimento do insólito é frequente e plausível dentro de uma construção onírica.

O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. Isso implica acabar com a ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico e do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura realista. A narrativa fantástica, para seu devido funcionamento, deve ser sempre crível. (ROAS, 2014, p. 51).

Todorov também desqualifica o fantástico quando o sobrenatural aparece em sonhos, assim como na concepção de Roas, o fantástico deve configurar em um ambiente natural, familiar ao leitor, para que as sensações e, no caso Todorov, a hesitação, possam perdurar, não havendo uma explicação lógica para o insólito, tem-se o fantástico.

Enumeremos agora os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: há inicialmente o acaso, as coincidências – pois no mundo sobrenatural não há acaso, reina ao contrário o que se pode chamar de “pandeterminismo” [...]; vêm em seguida o sonho [...], a influência das drogas [...], as fraudes, os jogos falseados [...], a ilusão dos sentidos [...], enfim a loucura. (TODOROV, 2014, p. 51).

Aparentemente, não é possível que aconteça o fantástico em uma construção onírica. No entanto, é necessário verificar se realmente não existe um ponto em que o sonho possa contribuir na concepção do fantástico. Como visto, o sonho afasta a exaltação do fenômeno sobrenatural, contudo, não existirá uma possibilidade da concretização do fantástico quando o sonho for assimilado como realidade, ou verdade? Pensando neste questionamento foram

apresentadas as teorias, com o intuito de contribuir para uma discussão a respeito das elaborações oníricas e não somente para refutar o fantástico, mas também para pensar na possibilidade de abarcá-las nesse modo literário.

3.3.2. O Maravilhoso cristão

As considerações que serão formuladas não buscarão identificar o elemento fantástico na narrativa, mas apenas verificar se, no contexto, existe evidência de caráter religioso.

A personagem reorganiza sua forma de pensar a vida e o mundo após um sonho que considera fantástico. Ela acredita ser conhecedora de uma verdade, porém essa verdade já havia sido comunicada por meio de livros que relatam precedente cristão. No entanto, a mesma personagem apresenta-se indiferente às circunstâncias, a ponto de desenvolver uma personalidade niilista, uma vez que acredita que nada fazia sentido em sua vida, e essa circunstância culminaria, mais tarde, na vontade de suicidar-se.

“E, no entanto isso é só uma velha verdade, repetida e lida um bilhão de vezes, e mesmo assim ela não pegou!” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 425). Após a experiência onírica, a personagem passa a acreditar no amor fraternal: “Ame aos outros como a si mesmo, eis o principal.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 425). Essa máxima foi proferida por Jesus e pregada por seus apóstolos: “Toda a Lei se resume num só mandamento: ‘Ame o seu próximo como a si mesmo.’” (BÍBLIA, Gálatas, 5, 14).

O desdobramento do sonho, até esse ponto, tem início com a personagem desferindo um tiro em seu coração. A narrativa traz uma reflexão soteriológica, que pode ser vista a partir dos comparativos que serão expostos aqui.

No sonho a personagem morre e é enterrada.

De repente no meu olho esquerdo fechado caiu, infiltrada pela tampa do caixão, uma gota d’água, depois de um minuto outra, depois de mais um minuto a terceira, e assim por diante, e assim por diante, sempre de minuto em minuto. Uma indignação profunda acendeu-se de repente em meu coração [...] E a gota sempre gotejando, minuto após minuto, bem no meu olho esquerdo fechado. E de repente clamei, não com a voz, já que estava inerte, mas com todo o meu ser, ao senhor de tudo o que acontecia comigo [...] Clamei e me calei. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 414-5).

Nesta passagem há pelo menos três constatações de que o relato da narrativa possui referência bíblica: o suicídio, o tormento e o clamor. A gota d’água caindo cronometradamente sobre a cabeça de uma pessoa é uma das formas mais cruéis de tortura;

historicamente essa prática ficou conhecida como “gota chinesa”. O tormento causado pela gota d’água fez com que a personagem clamasse ao senhor, com toda a sua força interior, por alívio, assim como o salmista: “Em alta voz clamo ao Senhor; elevo a minha voz ao Senhor, suplicando misericórdia.” (BÍBLIA, Salmos, 142, 1).

Por ter cometido suicídio, a personagem atribui a tortura a um castigo do senhor. Para o cristianismo, o ato do suicídio é considerado pecado e a igreja pregava que quem cometesse suicídio perderia a salvação eterna. A justificativa está pautada nos dez mandamentos, do antigo testamento, “não matarás” (BÍBLIA, Êxodo, 20, 13), e ratificada no novo testamento, quando um jovem se aproxima de Jesus e pergunta o que ele deve fazer para alcançar a vida eterna e Jesus responde: “Não matarás [...]” (BÍBLIA, Mateus, 19, 18). Por muitos séculos, este dogma permaneceu entre os cristãos.

Outro referencial bíblico pode ser visto no trecho que segue:

Clamei e me calei. Seguiu-se quase um minuto de silêncio profundo, outra gota chegou a cair, mas eu sabia, sabia e acreditava imensa e inabalavelmente que agora sem falta tudo mudaria. E eis que de repente o meu caixão se rompeu. Isto é, não sei se ele foi aberto ou desenterrado, mas fui pego por alguma criatura escura e desconhecida para mim, e nós nos encontrávamos no espaço.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415).

Mais uma vez a personagem, assim como o salmista, clama por misericórdia e alcança a libertação - “Na minha angústia clamei ao Senhor; e o Senhor me respondeu dando-me ampla liberdade.” (BÍBLIA, Salmos, 118, 5).

A liberdade mencionada pelo narrador é representada por meio de uma viagem através do espaço e do desconhecido, intergaláctica, que a personagem realiza junto a uma criatura desconhecida, que a resgatou do tormento da prisão dentro de um caixão, e termina com a sua chegada em um lugar que seria o duplo da terra, entretanto esse novo lugar possui características que remetem à literatura criacionista, descrita no livro de Gênesis. As singularidades assemelhavam-se ao Jardim do Éden, ao Paraíso descrito na Bíblia, esplendoroso e habitado por pessoas imaculadas.

De repente, como que sem atinar com nada, eu estava nessa outra Terra sob a luz radiante e um dia ensolarado e encantador como o paraíso. [...] Essa era a Terra não profanada pelo pecado original, nela vivia gente sem pecado, vivia no mesmo paraíso em que viveram, como rezam as lendas de toda a humanidade, os nossos antepassados pecadores, apenas com a diferença de que aqui a Terra inteira era em cada canto um único e mesmo paraíso. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417-8).

Consonante está o afastamento do homem do direito de desfrutar das maravilhas daquele majestoso lugar, passando a conviver em decadência. Esse foi o preço que os “filhos do Sol” pagaram por terem perdido a inocência. Apesar de ser um sonho, o homem ridículo está convencido de que a ruína daquela terra está diretamente relacionada a sua atitude “cabotina e mentirosa”: “Só sei que a causa do pecado original fui eu. [...] Eles aprenderam a mentir e tomaram amor pela mentira e conheceram a beleza da mentira.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 421).

Essa passagem é análoga à queda do homem, relatada no terceiro capítulo do livro de Gênesis, quando Adão e Eva foram persuadidos pela serpente a comerem o fruto proibido, introduzindo, assim, o pecado na humanidade.

Disse a serpente à mulher: “Certamente não morrerão! Deus sabe que, no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês, como Deus, serão conhecedores do bem e do mal”. Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também”. (BÍBLIA, Gênesis, 3, 4-6).

Por isso Deus os entregou à impureza sexual, segundo os desejos pecaminosos do seu coração, para a degradação do seu corpo entre si. Trocaram a verdade de Deus pela mentira, e adoraram e serviram a coisas e seres criados, em lugar do Criador. (BÍBLIA, Romanos, 1, 24, 25).

A sucessão dos acontecimentos desencadeados no sonho, a partir da mentira plantada pela personagem do conto, no seio civilização dos “filhos do Sol”, tomaram proporções devastadoras. Como nos sonhos, o tempo é suspenso e a linha temporal não pode ser medida e tampouco sentida, o narrador comunica que aqueles acontecimentos ocorreram em uma passagem de um milênio: “[...] Ah, não sei, não lembro, mas depressa, bem depressa respingou o primeiro sangue: eles se espantaram e se horrorizaram, e começaram a se dispersar, a se dividir.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 421).

O sangue mencionado pelo narrador assemelha-se ao assassinato de Abel pelo seu irmão Caim. Esse foi o primeiro relato de derramamento de sangue narrado na Bíblia (BÍBLIA, Gênesis, 4, 4-5, 8), e nessa sucessão de fatos surgem outros referenciais bíblicos: “Depois rapidamente nasceu a volúpia, a volúpia gerou o ciúme.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 421). O deleite carnal mencionado pelo narrador pode ser visto no capítulo 6 de Gênesis, quando os homens começaram a se multiplicar e a perversidade tomou conta do coração e dos pensamentos dos homens e das mulheres, e depois no capítulo 19, do mesmo livro, tem-se a

história de Sodoma e Gomorra: “Começou a luta pela separação, pela autonomia, pela individualidade, pelo meu e pelo teu.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 422).

Existem vários relatos bíblicos de lutas pela supremacia; o destaque vai para o capítulo 14, de Genesis, que relata as primeiras alianças entre reis que entraram em disputa com outras alianças de reis pelo domínio de uma região: “Passaram a falar línguas diferentes.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 422) - uma alusão à “Torre de Babel.” (BÍBLIA, Gênesis, 11, 9).

Outra menção com viés bíblico pode ser percebida neste trecho: “Surgiram os justos, que chegavam a essas pessoas com lágrimas nos olhos e lhes falavam da sua dignidade, da perda da medida e da harmonia, da sua falta de vergonha. Riam deles ou os apedrejavam. Sangue justo correu nas portas dos templos.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 423).

No Antigo Testamento encontra-se o relato da morte de Zacarias que, ao advertir o povo que desobedecia aos mandamentos do Senhor, foi apedrejado até a morte. Isso aconteceu no pátio do templo sagrado. (BÍBLIA, 2 Crônicas, 24, 21). Assim como no Novo Testamento, por pregar a Cristo, Paulo foi perseguido e preso por diversas vezes. Todos esses relatos estão descritos no livro de Atos dos Apóstolos. Paulo também sofreu, enquanto discípulo de Jesus, com um espinho na carne que lhe causava dor e sofrimento (BÍBLIA, 2 Coríntios, 12, 7), e apesar das dificuldades e tormentos, continuava a pregar: "Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou fraco então sou forte." (BÍBLIA, 2 CORÍNTIOS, 12, 10).

O propósito das comparações apresentadas é ilustrar os elementos de caráter religioso encontrados no sonho da personagem que remetem ao contexto bíblico, sendo assim, findando a busca desses elementos, tem-se a referência à crucificação de Cristo, como forma de remissão dos pecados do povo: “Implorava-lhes que me pregassem numa cruz, ensinava-lhes como se faz uma cruz. [...] queria tomar deles os suplícios, estava sedento de suplícios, sedento de que nesses suplícios o meu sangue fosse derramado até a última gota.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 423). Para a personagem, somente por meio do sacrifício, os pecados dos “filhos do Sol” seriam perdoados e, assim, teriam a possibilidade da vida eterna, ou nesse caso, voltariam a desfrutar do Paraíso.

Diante das evidências de referenciais bíblicos encontrados no texto de Dostoiévski, Bessièrè diz: “se uma narrativa aparentemente sobrenatural se refere a uma ordem já codificada (por exemplo, a religiosa), ela não é percebida pelo leitor como fantástica, uma vez que tem um referente pragmático que coincide com o referente literário.” (BESSIÈRE apud

ROAS, 2014, p. 35). Afastando os referenciais bíblicos e investigando outros elementos de caráter religioso, destaca-se o prelúdio da viagem intergaláctica do “Homem ridículo”.

Após o suicídio da personagem acontece a aparição do insólito no conto; uma criatura “não humana”, estranha e escura que a conduz em uma viagem medonha na escuridão do universo, sendo o destino um lugar que seria um duplo da terra que é familiar a ela. Aqui, o obstáculo está na comprovação da referência religiosa, a qual o insólito poderia remeter e, assim, afastar o fantástico.

Vasoler (2016) teoriza um diálogo entre Dostoiévski, Hegel e Allan Kardec, sendo que o último é chamado à discussão para fomentar o caráter religioso dentro do conto de Dostoiévski “O sonho de um homem ridículo”. Segundo Vasoler, “para as tradições religiosas do catolicismo e do cristianismo ortodoxo, aquilo que diz respeito ao além-túmulo está na ordem do mistério” (VASSOLER, 2016, p. 137), assim, Vasoler apresenta a teoria de Allan Kardec, a qual se comunica com a viagem pós-morte que conduz o “homem ridículo” para uma terra que está muito além daquela que ele habitava.

Por meio do Espiritismo, Vasoler principiou uma explicação para a “vida além-túmulo” e para as repetições do universo, que foram apresentadas e questionadas pela personagem: “Serão possíveis tais repetições no universo, será possível que seja assim a lei da natureza?” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416). Primeiramente foi apresentada a teoria de que Dostoiévski, supostamente, possuiu uma inclinação ao espiritismo. Esta afirmação é dúbia, pois, Dostoiévski defendeu opinião contrária a tal corrente, uma vez que acreditava ser “uma blasfêmia”, “uma hipótese revoltante”, apenas alguns “aspectos místicos” e que somente através do cristianismo (como religião) o homem alcançaria salvação.

A teoria apresentada por Vasoler possui justificativas que são referenciadas com alguns comparativos entre o espiritismo e o conto; exemplificando, Vasoler apresenta uma citação na qual Allan Kardec defende que os mundos (estrelas) são colonizados por seres humanos que estão em um estágio pós-morte de evolução, e o último estágio seria a morada dos espíritos purificados, onde não existe o mal, assim como, na terra imaculada dos “Filhos do Sol” apresentada no conto.

Conforme [o espírito] esteja mais ou menos purificado e desprendido dos laços materiais, variarão ao infinito o centro em que se encontra, o aspecto das coisas, as sensações que experimenta, as percepções. Enquanto uns não se podem afastar da esfera em que viveram, outros elevam-se e percorrem o espaço e os mundos[...]. Os diversos mundos estão em condições muito diferentes uns dos outros, quanto ao grau de adiantamento e de inferioridade [moral] de seus habitantes. Ainda é

possível, considerando seu estado, destino e matizes mais destacados, dividi-los, de um modo geral, em: mundos primitivos, reservados às primeiras encarnações da alma humana; mundos de expiação e de provas, onde predomina o mal; mundos regeneradores, onde as almas que nada têm a expiar adquirem nova força, descansando das fadigas da luta; mundos felizes, onde o bem sobrepuja o mal; e mundos celestes ou divinos, morada dos espíritos purificados, onde o bem reina sem qualquer mistura. A Terra pertence à categoria dos mundos de expiação e de provas, razão por que o homem nela está sujeito a tantas misérias.

Os espíritos encarnados em um mundo não estão a ele sujeitos indefinidamente, nem tampouco nele cumprem todas as fases progressivas, que devem ser percorridas até chegar à perfeição. Quando em um mundo alcançaram um grau de aperfeiçoamento nele permissível, passam a outro mais adiantado e assim sucessivamente até o estado de espíritos puros (KARDEC (2004) apud VASOLER, (2016) p. 140, grifos do autor).

Nesse sentido, Vasoler alimenta a gama de referências religiosas que podem ser encontradas na narrativa do conto de Dostoiévski. Reforçando que o objetivo não é a identificação do elemento fantástico, ou até mesmo o enquadramento da obra em uma concepção religiosa específica, mas sim destacar os elementos de religiosidade presentes no conto para confrontá-los com as concepções de fantástico que, aqui, estão sendo apresentadas. Assim, é viável voltar à ideia de Bessière ao enfatizar que, se a associação do elemento fantástico estiver relacionada à religião, o fantástico não se evidenciará, tendo em vista os “referenciais pragmáticos” da religião, neste caso o espiritismo, refutando a ideia de “justaposição e contradições de verossimilhanças diversas, ou outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas aos exame.” (BESSIÈRE, 1974, p. 4).

Apesar dos aparentes elementos que contribuem para o afastamento do fantástico no conto “O sonho de um homem ridículo”, é impreterível um exame dos conceitos do fantástico, excetuando as concepções estruturalistas de Todorov, uma vez que já foram objetos de análise neste estudo.

3.4 Cenário para o Fantástico

3.4.1 A realidade

Para que a narrativa seja fantástica sua ambientação deve-ser realista, a fim de que o leitor possa identificar-se com os fatos apresentados. A incerteza provocada pelo fenômeno fantástico está relacionada com o conflito entre as convicções do leitor e o relato paradoxal. De acordo com Roas (2014, p. 24), “O fantástico nutre-se do real, é profundamente realista,

porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor.”

Ademais, Roas salienta que “O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade.” (ROAS, 2014, p. 100). Dessa forma, o narrador-personagem procura ambientar o leitor no conto. O narrador busca uma intimidade com o leitor ao relatar os acontecimentos que sempre o atormentaram desde o seu nascimento, percorrendo sua infância, adolescência e juventude, até o momento em que se encontra, na fase adulta. Ele relata, também, os lugares-comum em sua vida, como escola, universidade, sua vida em sociedade com os amigos; comunica o fato de sempre dar “encontrões nas pessoas” na rua; e que frequentava a casa de amigos engenheiros. Descreve o clima, o lugar onde mora e o quarto onde dorme. Estas descrições permitem que o leitor reconheça as particularidades e tudo aquilo que está no campo do real, sem fantasias ou mistérios.

Não há relato preciso do local onde o conto se desenvolve. A narrativa pressupõe que o conto esteja ambientado na cidade de Petersburgo, tendo em vista a descrição da cidade e do clima predominante naquela época do ano: “o meu sonho de três de novembro!”, que marca o início do inverno na Rússia, com temperaturas que podem chegar a muitos graus negativos. É comum, em ambientes muito frios, a cena que o narrador descreve no conto:

Isso aconteceu numa noite tenebrosa, na mais tenebrosa noite que pode haver. Eu voltava para casa então às onze horas da noite, e pensei justamente, eu me lembro, que não poderia haver hora mais tenebrosa. Até fisicamente falando. Havia chovido o dia todo, e era a mais gelada e tenebrosa das chuvas, uma espécie de chuva ameaçadora até, eu me lembro disso, que caía com evidente hostilidade às pessoas, e agora, de repente, às onze horas, parou de chover, e principiou uma umidade terrível, mais úmida e gelada do que a própria chuva, e tudo exalava uma espécie de vapor. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408-9).

Dostoiévski apresenta uma situação similar em “Sonhos de Petersburgo em verso e prosa”, quando o narrador, um escritor de folhetim, descreve uma situação que ele julga ser fantástica e que ocorreu no mês de janeiro, ou seja, no inverno russo, que compreende os meses de novembro até o final de março.

Lembro-me de que certa vez, numa tarde de inverno em janeiro, eu ia às pressas do lado Víborgski para a minha casa. Eu era então ainda muito jovem. Chegando ao Nievá, parei por um momento e lancei um olhar penetrante ao longo do rio na direção do horizonte fúmido que o frio embaçava e que de repente ficara vermelhejado pela última púrpura do poente que se extinguia no firmamento brumoso. A noite caía sobre a cidade, e toda a vasta clareira do Nievá, inchada de neve gelada, com o último reflexo do sol cobria-se de infinitas miríades de uma

geada cristalóide. Começava a fazer um frio de vinte graus negativos [...] Um vapor gelado se desprendia em grossas baforadas dos cavalos cansados e das pessoas que passavam às correrias. O mínimo som fazia tremer o ar comprimido e, como se fossem gigantes, colunas de fumaça subiam pelo céu frio de todos os telhados dos dois lados da avenida marginal, entrançando-se e desentrançando-se, de sorte que parecia que novos edifícios se projetavam sobre os antigos, que uma nova cidade se formava no ar [...] Tive, afinal, a impressão de que todo este mundo, com todos os seus viventes, fortes e fracos, com todas as suas moradias, abrigos de miseráveis ou palácios banhados em ouro, se parecia com um devaneio fantástico e mágico, com um sonho que, por sua vez, desaparece imediatamente e é tragado pelo vapor que sobe ao céu azul-escuro. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 144).

Na comparação das duas descrições, pode-se notar a similaridade nos efeitos causados na rua e nas casas, em situações em que o frio é intenso, ou melhor, onde existe temperatura bem abaixo de zero grau Celsius. O fato, de que a cidade relatada no segundo conto é a Petersburgo, comunica, também, que o lugar descrito pelo narrador, no conto em análise, é bastante semelhante à Rússia, fixando, assim, a personagem em um ambiente real, mesmo que esse ambiente não seja tão familiar aquele leitor desacostumado aos lugares de baixa temperatura, mas que tem conhecimento da geografia de países situados nas proximidades dos polos da terra.

Outro aspecto que determina o local em que desenvolve a narrativa é a citação da avenida Niévski, principal rua de Petersburgo: “Esse capitão, sei bem, às vezes para os passantes da Niévski e pede esmola.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 410). Igualmente, pode-se encontrar a mesma referência em “Sonhos de Petersburgo em verso e prosa”: “Meio esquisitão, andava curvado, olhando para o chão, e quando, ao voltar do trabalho para casa no lado Petersburgo, passava pela avenida Niévski.”

Outro episódio foi relatado em *Crime e Castigo* (2009), no entanto, ele não faz alusão à famosa avenida, mas sim à cidade de Petersburgo. Esse fato ocorre momentos antes de falecer Ekaterina Ivânovna, naquele momento tomada pelo desespero diante da situação degradante em que se encontrava sua família e por sua saúde debilitada, agravada pelo estágio avançado da tuberculose. Em um ataque de fúria e loucura, ela sai pelas ruas de Petersburgo pedindo esmolas e carregando consigo seus filhos menores, porque acreditava ser o último recurso a fim de chamar a atenção para aquela pequena família, que um dia já havia sido reconhecida como nobre pela sociedade, tendo em vista a posição do falecido patriarca, que prestara serviço ao estado e que ostentou, por muitos anos, o *status* de servidor público. Entretanto, naquele momento, passava por dificuldades financeiras, inserida na miséria e no abandono social: "Para que vejam", disse (Ekaterina Ivânovna), "como os honestos filhos dum falecido funcionário têm que andar pedindo esmola pelas ruas!" Em outro trecho:

“Deixem que todos vejam, toda Petersburgo, como pedem esmola os filhos de um pai nobre, que dedicou de corpo e alma a vida inteira ao serviço e, pode-se dizer, morreu no posto.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 533).

Comuns aos dois contos, as personagens possuem características de um funcionário público e residem em um local miserável: “Moro de aluguel, numa casa de pensão. O meu cômodo é pobre e pequeno, com uma janela de sótão semicircular. Tenho um divã de oleado, uma mesa, na qual ficam os livros, duas cadeiras e uma poltrona confortável, velha, bem velhinha, mas voltariana.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, pg. 410).

Esses fatos retratam a condição social da capital da Rússia, São Petersburgo, em meados do século XIX, enfatizando a ideia de que o episódio narrado em “O sonho de um homem ridículo” condiz com a realidade daquela época, mesmo que tenham acontecido a alguns séculos atrás, não reproduzem fatos fantasiosos, mas refletem o contexto histórico daquela sociedade, situando do leitor naquela realidade.

3.4.2. O impossível

O relato do homem fantástico até o limiar do seu sonho é relativamente normal; está de acordo com a naturalidade que povoa o dia a dia de uma pessoa. Apesar das constantes queixas em relação aos seus estados psicológico e emocional, “eu sou um homem ridículo”, “melancolia terrível”, “tristeza”, “indiferença”, “desprezo”, após o encontro com a “menina”, os sentimentos convertem-se em “pena”, “vergonha”, rebaixamento moral, sentimentos são comuns às pessoas.

Como explicitado anteriormente, a ambientação condiz com a realidade e é acolhida tanto pelo leitor como pela personagem; as pessoas que surgem, à medida que a narrativa evolui, possuem características normais; em sua essência são pessoas simples, como os amigos de adolescência, de mocidade, os engenheiros na sua fase adulta; a menina que pede socorro possui feição humilde, singela e vulnerável; o cocheiro que dorme na rua, dentro de seu *drójki*, possivelmente à espera de alguém que pudesse solicitar seus serviços; “um passante qualquer”, expressão em que a presença do pronome indefinido reforça a ideia de um sujeito comum; as pessoas humildes que habitam a pensão onde a personagem mora; capitão reformado, bebedor e jogador patológico; a mulher de um militar e seus três filhos, e a dona da pensão, que morre de medo do seu inquilino, o capitão reformado. Esse cenário condiz com a ordem natural das coisas.

A narrativa fantástica reproduz um ambiente real e conforme esclarece Roas,

[...] percebemos a presença do impossível como uma transgressão do nosso horizonte de expectativas em relação ao real, no qual não só estão implicados os pressupostos científicos e filosóficos [...], como também as incertezas pré-construídas que estabelecemos em nosso trato diário com o real e por meio das quais codificamos o possível e o impossível. (ROAS, 2014, p. 93).

Os acontecimentos estranhos para a razão desenvolvem-se em sonho, após a concretização do suicídio. Para Camus, “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio.” (CAMUS, 2008, p. 17). O “homem ridículo” estava decidido que naquela noite iria suicidar-se. Essa ideia já habitava seus pensamentos por algum tempo e a personagem havia concluído que a vida que levava não fazia sentido e que se deixasse de existir, tudo também deixaria de existir, aquela angústia que sentia não existiria mais, assim, não precisava postergar aquele sofrimento, porque o acréscimo de um dia em sua vida daria no mesmo. Então, decidiu comprar uma arma: “apesar de ser pobre, comprei um belo revólver e carreguei-o naquele mesmo dia. Já se tinham passado dois meses, porém, e ele ainda jazia na gaveta” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 409), entretanto, até aquela noite, não tinha colocado em prática a conclusão a que teria chegado.

O fato que culminou com a sua decisão de suicidar-se não teve relação direta com seu estado emocional, mas foi que, “de repente notei numa dessas manchas uma estrelinha, e fiquei a olhar fixamente para ela. Porque essa estrelinha me trouxe uma ideia: eu tinha decidido me matar naquela noite.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 409). Até então, o leitor e a personagem não conseguem extrair uma explicação lógica para o fato de “a estrelinha” ter sido a causa de sua decisão: “Mas por que a estrelinha me trouxe a ideia—não sei.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 409).

A personagem relata que, após o suicídio, teve a sensação de estar em um sonho, surgiu uma escuridão que o impossibilitava de enxergar, mas percebeu que estava dentro de um caixão e, perto dela, existiam pessoas que se comunicavam, a partir disso, tem a consciência de que estava morta. Após ser enterrada algo a atormentou, uma gota que insistia em cair ritmada em seu olho esquerdo, causando enorme aflição. A personagem suplicou por ajuda e uma “criatura escura e desconhecida” veio em seu socorro.

A aparição da “criatura” não causa espanto, uma vez que o leitor identifica que aqueles fatos estão sendo desencadeados em sonho. Assim como no conto maravilhoso, as ações são aceitáveis por conta da ambientação fantasiosa, na qual as personagens estão

inseridas. Já, no conto em questão, a aparição da figura insólita assume uma função similar à função ocorrida na personagem do conto maravilhoso, pois está representada por uma situação onírica, fantasiosa. Contudo, não é possível estabelecer uma conclusão a respeito dos fatos, tendo em vista que o sonho pode não ser real, ou seja, tudo que ocorreu, até o momento, pode ter havido de fato e o narrador, em um jogo com o leitor, pode demonstrar que o relato do “homem ridículo” é, em si um, relato paranormal.

A criatura conduz o “homem ridículo” em uma viagem que transpassa a noção temporal e espacial, juntos vão muito além da terra, percorrem o universo, não se sabe o percurso e quanto tempo durará até chegarem ao destino “ignorado e misterioso.” Tudo era muito estranho, começando pela “criatura” que causava “uma aversão profunda” à personagem, contudo, em um momento inicial, não sentia medo, mas um desconforto, uma angústia por estar junto à “criatura” que não possuía feição, os traços remetiam a uma pessoa, entretanto não era humano. Há, também, estranheza pela viagem em meio a escuridão, que só foi rompida pelo brilho de uma “estrelinha”, a mesma que a personagem avista quando toma a decisão de suicidar-se.

De Delumeau, Roas extrai a luz da psiquiatria uma conceituação terminológica de medo e angústia que é pertinente para o contexto.

O temor, o espanto, o pavor, o terror, pertencem mais ao medo; a inquietude, a ansiedade, a melancolia, pertencem mais à angústia. O primeiro leva ao conhecido; a segunda, ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado que se pode enfrentar. A angústia não tem, sendo vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos esteja claramente identificado; é um sentimento geral de insegurança. Por isso é mais difícil de suportar que o medo. (DELUMEAU, 1989 apud ROAS, 2014, p. 135).

Contudo, para a narrativa fantástica, os sentimentos de medo e angústia equivalem-se, pois possuem o mesmo objetivo, causar insegurança emocional no leitor e na personagem. As sensações que a personagem compartilha com o leitor, muitas vezes, substituem a figura do insólito, uma vez que podem ser trabalhadas de tal modo que o leitor não perceba o fenômeno, apenas sinta sua ação. Bessièr (1974) teoriza: “O centro temático (do fantástico) é a atuação e não o acontecimento.”

De acordo com Bessièr, “O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal.” (BESSIÈRE, 1974, p. 4). Nesse sentido, o “homem ridículo” reafirma a todo o momento seu estado consciente e que tudo aquilo, de certa forma,

foge da razão. “[...] raciocino sobre isso, e de repente pela primeira vez me assalta a ideia de que eu, afinal, estou morto, [...] e no entanto sinto e raciocino.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 414). Em outro momento, em seu clamor, diz: “[...] se existe alguma coisa mais racional do que o que está acontecendo agora, então permita a ela que seja aqui também.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 414).

A partir de certo ponto, a personagem se rende ao fato de estar morto e começa a aceitar aqueles acontecimentos, mesmo que eles sejam estranhos a sua concepção: “Eu jazia e, estranho, nada esperava, aceitando sem discussão que um morto nada tem a esperar” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 414), e adiante indaga, “Ah, então há também uma vida além-túmulo!’ – pensei eu com a estranha leviandade dos sonhos, mas a essência do meu coração permanecia comigo.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 414).

Após ter reconhecido a “estrelinha”, a mesma que tinha visto da terra, a personagem e o seu companheiro continuam seu longo percurso em meio a escuridão do espaço, até que algo conhecido é avistado por ela, era o Sol.

[...] por algum motivo reconheci, com todo o meu ser, que esse era um Sol exatamente igual ao nosso, uma repetição e um duplo dele. Um sentimento doce, invocatório, começou em êxtase a ressoar na minha alma: a força matriz do universo, desse mesmo universo que me deu à luz, pulsou no meu coração e o ressuscitou, e eu pude sentir a vida, a vida de antes, pela primeira vez desde o meu sepultamento. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416).

Pouco depois de avistar o Sol, a personagem chega ao seu destino, até então desconhecido, que é um duplo da Terra. Tudo aquilo apresentado é paradoxal e a personagem questiona: “Serão possíveis tais repetições no universo, será possível que seja assim a lei da natureza?” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416); “Como é possível semelhante repetição, e para quê?” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417). Desde o início da viagem, a personagem se vê envolta em total escuridão; o percurso é desconhecido e o destino ignorado, mas sabia que voava no espaço, em uma experiência intergaláctica, até então, aquela era a normalidade de sua viagem. No entanto, há uma ruptura dessa paisagem quando, de súbito, é inserido um novo componente, mas que não poderia estar ali, e diante dessa situação absurda, na qual os acontecimentos fogem da razão e rompem com suas crenças, a personagem é tomada por uma erupção de sentimentos que devolvem o fôlego da vida, despertando-a novamente.

No decorrer da narrativa do sonho do “homem ridículo” até este ponto, existem duas possibilidades para o fantástico, a primeira está relacionada com a aparição do insólito, a

“criatura”, que rompe o caixão e conduz a personagem em uma viagem intergaláctica; a segunda refere-se ao momento em que os duplos da “Terra” e do “Sol” são avistados, ali, os sentimentos do herói são aguçados e a razão perde sentido. O desencadear dos fatos estão de acordo com a concepção de Bessière ao comentar que o relato fantástico

[...] introduz, todavia, na sua narração, os elementos mais significativos da cultura, aqueles que atormentam a psique coletiva: o sobrenatural e o surreal são os meios de desenhar imagens religiosas, científicas ou também aquelas do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito. (BESSIÈRE, 1974, p. 16).

O questionamento de Roas é pertinente:

Mas como identificamos um fenômeno como impossível? Evidentemente, comparando-o com a concepção que temos do real: o impossível é aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável de acordo com tal concepção. Isso determina uma das condições essenciais de funcionamento das obras fantásticas: os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real. (ROAS, 2014, p. 76).

Agora, ao leitor cabe indagar-se: Existe uma explicação lógica para a duplicidade do “Sol” e da “Terra”?; Poderá o “Sol”, como força “matriz” do universo, estar relacionado ao “Todo Poderoso, criador do céu e da terra”, ou ao “Eterno Retorno” de Nietzsche?

Para a literatura fantástica é fundamental que tanto a personagem quanto o leitor sejam acometidos pela incerteza diante do fenômeno extraordinário, o palco principal para o desenvolvimento da narrativa fantástica é a ambientação realista e o clímax é a irrupção do inadmissível. O fantástico será prejudicado quando existir uma logicidade para o fenômeno. De acordo com Bessière, “o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal, já, o estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido.” (BESSIÈRE, 1974, p. 5).

As indagações feitas pelo leitor podem ser traduzidas em explicações lógicas para o fenômeno narrado, pode haver uma explicação baseada em teorias teológicas, como também pode ser explicado por meio da ciência, e até mesmo da filosofia, se for admitida a teoria do “Eterno Retorno”. Entretanto, uma explicação anula a outra, tendo em vista a teoria niilista de Nietzsche. No entanto, se alguma dessas teorias for aceita, o fantástico será afastado e permanecerá o estranho.

3.4.3 O duplo

A questão do duplo é recorrente na literatura fantástica. No século XVIII, foi muito utilizado pelo gótico através das figuras fantasmagóricas, vampiros e lobisomem, fomentando uma atmosfera de medo e terror. Os escritores fantásticos do século XIX, como Edgar Allan Poe, apontado por alguns críticos como o reinventor da literatura fantástica moderna, procuram abordar uma narrativa mais elaborada do que o gótico, explorando assuntos relacionados à mente humana, no caso de Poe, enfatizando o terror psicológico.

No século XIX, as especulações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, contribuíram para motivar uma série de narrativas com a presença do duplo. (OLIVEIRA, 1990, p. 184).

O tema do duplo é acolhido pela verificação psicanalítica e no início do século XX são desenvolvidas várias teorias, entre elas destaca-se a freudiana, por meio da análise do inconsciente e seus conteúdos infantis, “complexo de castração”. Outra relevante contribuição foi a de Otto Rank (1914), na qual o *duplo* criado pelo *eu* tem medo da morte e, por isso, o *eu* cria um *duplo* imortal, assim, o *eu* consegue burlar a morte e renascer em um outro *eu*, que é o seu *duplo*.

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de O. Rank (1914) que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas; os heróis que se desdobram, apresentam uma disposição amorosa voltada para o próprio Ego e sofrem de uma incapacidade de amar. Um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela liberação é o medo do encontro. (BRAVO, 1998, p. 262-3).

No conto “O sonho de um homem ridículo”, o episódio do encontro da personagem principal com a “menina” desperta um sentimento altruísta no herói, iniciando um movimento de interiorização, que o faz questionar se nele existe outro “*eu*” que se importe com as pessoas, que é capaz de se compadecer com o próximo. Esse sentimento de compaixão desestrutura suas convicções Nihilistas.

Ora, de uma ideia que me veio naquele momento: quando ela me puxava e me chamava, de repente surgiu diante de mim uma questão, e eu não conseguia resolvê-la. [...] Por que é que eu fui sentir de repente que nem tudo me era indiferente, e que eu tinha pena da menina? (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 411).

Em um primeiro momento, o “homem ridículo” vive sua vida de forma a negar a existência da realidade que estava posta à sua frente. Para a personagem, a realidade é odiosa e a todo o momento procura afastá-la. Segundo Rosset, a realidade que é recusada radicalmente é denominada como “não-ser” e chega a ser tão extremada que, na tentativa de anular o real, aniquila a si mesmo através do suicídio (ROSSET et al., 2008, p. 14-5), pensamento recorrente do herói do conto, mesmo não havendo a certeza de que a próxima “realidade” será melhor do que a primeira.

O artifício da loucura, da “ruína mental”, seria a segunda hipótese para o aniquilamento da realidade, entretanto, não é possível que a pessoa a faça por consentimento próprio e Rosset ratifica essa ideia mencionando as teorias do recalque de Freud e da forclusão¹³ de Lacan. A terceira possibilidade está mais próxima daquilo que a personagem do conto demonstra, ou seja, não reconhecer a realidade sobre outro ponto de vista que não seja aquele já estabelecido como uma verdade por ela, neste caso uma “cegueira voluntária”.

Foi justamente por isso que eu bati o pé e gritei com voz de bicho para uma criança desgraçada, porque, digo, “não só não sinto pena, mas também, se cometo uma baixeza desumana, agora posso cometê-la, já que daqui a duas horas tudo vai se extinguir”. Vocês acreditam que foi por isso que eu gritei? (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 412).

A presença da “menina” derruba as vendas que impediam a personagem de enxergar a realidade. Mesmo relutando contra os fatos, agora não há como fugir, não tem como enxotar o real, logo, essas percepções começam a interferir na vida egocêntrica da personagem e não permitirão que seus planos se concretizem. O “homem ridículo” é jogado contra si mesmo, em conflito com suas concepções, uma avalanche contrária a sua realidade desaba sobre ele, e já exausto em sua batalha interna por refutá-la, acaba sucumbindo ao sono.

[...] eu conheci a verdade. Conheci a verdade em novembro passado, mais precisamente em três de novembro, e desde então me lembro de cada instante da minha vida. [...] Dou início ao meu sonho. Sim, sonhei então esse sonho, o meu sonho de três de novembro! (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408- 413).

¹³ Conceito criado por Jacques Lacan para designar “um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatória no real do sujeito. No Brasil também se usam “forclusão”, “repúdio”, “rejeição” e “preclusão”.” (Dicionário Rede Psi). Disponível em: <<http://www.redepsi.com.br/2008/02/14/foraclus-o-ou-forclus-o/>> Acesso em: 27/09/2019.

A concretização do desejo, que fora rechaçado pelos sentimentos provocados em relação à experiência com a “menina”, só é manifesto em sonho. O “homem ridículo” dispara um tiro em seu coração e sua alma eleva-se em uma viagem pelo espaço até um destino desconhecido. De acordo com Bravo,

a estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente, nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo. A ideia de dualidade da pessoa humana – [...] espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino. (BRAVO, 1998, p. 262).

Na narrativa do sonho do “homem ridículo”, o duplo é representado de várias maneiras. Inicialmente, percebe-se duas formas de dualidade, conforme a afirmação de Bravo, por meio da separação do corpo e da alma quando a personagem morre, logo em seguida é representada pela “criatura escura e desconhecida”, que pode ser associada à figura da morte que leva a personagem para o destino a ela reservado.

Antes, cabe uma observação em relação à recorrência do objeto que introduz o tema do duplo. O movimento romântico faz uso do jogo de luzes para acentuar a dramaticidade e o sentimentalismo. A literatura fantástica faz empréstimo deste instrumento na construção de suas narrativas, com o intuito de destacar o elemento estranho ou fantástico, propiciando a ruptura das concepções de realidade da personagem e/ou do leitor. Assim, “escuridão” será o instrumento que anunciará o fenômeno que produzirá o duplo.

Essa produção do duplo ocorre na narrativa, primeiramente, recorrendo ao evento que abalou as concepções da personagem, ou seja, o encontro fortuito com a “menina”. Naquela ocasião, a personagem estava em um ambiente estranho, a noite possuía um céu “horripelmente escuro” com “manchas negras sem fundo”. A escuridão da noite foi utilizada de modo a evidenciar o cenário que desencadeia a sucessão de ações que leva a personagem ao sono. Entretanto, não é uma noite escura qualquer, é a noite do dia 3 de novembro: “Conheci a verdade em novembro passado, mais precisamente em três de novembro [...]. Isso aconteceu numa noite tenebrosa, na mais tenebrosa noite que pode haver.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408).

O segundo momento de escuridão acontece com o suicídio; tudo se apagou e tudo se tornou horripelmente negro, e depois, quando voltou a enxergar (vida/morte), a escuridão ainda permanecia, no entanto, agora, assim como antes de adormecer, a personagem também enfatiza a escuridão, a ponto dela ser maior do que aquela que antecedeu a aparição da

“menina”: “Era uma noite profunda, e nunca, nunca tinha havido tamanha escuridão!” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415).

A duplicação do corpo e da alma também está relacionada à “escuridão”: “E eis que de repente meu caixão se rompeu. Isto é, não sei se ele foi aberto ou desenterrado, mas fui pego por alguma criatura escura [...] e nós nos encontrávamos no espaço.” Sobrevoavam “por espaços escuros e desconhecidos.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415). A “escuridão” remeterá a outros duplos que ocorrerão no decorrer da narrativa do sonho.

Retornando à análise dos duplos, Freud, em *O inquietante* (1919), menciona que a primeira concepção da alma imortal como duplo do corpo foi concebida por Otto Rank (1914), em seu estudo psicanalítico sobre o duplo. (FREUD, et al., 2010, p. 251). Bravo também refere-se a Rank ao identificar o duplo como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimentos a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça.” (BRAVO, 1998, p. 263).

A referência do “assustador mensageiro da morte” é percebida no conto quando a criatura rompe com a estrutura física na qual o “homem ridículo” encontrava-se: “eis que de repente o meu caixão se rompeu. [...] fui pego por alguma criatura escura e desconhecida para mim”. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415). Em outra ocasião, a personagem afirma: “Eu sabia que ela (a criatura/mensageiro da morte) possuía como que um rosto humano”. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415), Ou seja, a criatura é como se fosse uma sombra, sem feição, escura, estranha, assim como comenta Bravo (1998), “a sombra é o símbolo da aparência” ou seja, a reprodução da silhueta da personagem, o duplo projetado pela ausência de luz (vida).

Nesse caso, o correto é afirmar que a personagem é o duplo da criatura, ou seja, a criatura é o *eu* e a personagem o *outro*. A narrativa desenvolve-se em forma de devaneio, o pensamento vaga no vazio, as coisas não acontecem como na realidade, e sim, em forma de pensamentos transitórios que se sucedem, sem a preocupação temporal. Os pensamentos assumem o papel principal na narrativa que não enfatiza o *eu* e sim o seu duplo representado pela ilogicidade, pelos pensamentos vagos, sensações e sentimentos da personagem que dialoga com ela mesma, em uma viagem estranha, em devaneio, em uma aventura alémtúmulo. Já, a criatura é a alma imortal, ela racionaliza e se desenvolve, sendo a única capaz de alcançar a eternidade; não possui forma, mas é inerente a pessoa.

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles

mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança. (SARTRE, 2005, pg. 137).

Para a compreensão da próxima representação do duplo, Bravo traz para a análise a formulação do conceito elaborado por W. Krauss,

[...]que se apoia numa abordagem puramente literária, desenvolve a ideia de que a nostalgia do infinito provoca uma cisão dolorosa do ser. Opõem-se, em dualismo irreversível, o que satisfaz o desejo e o que a ele se recusa. A conclusão é a fórmula banal do romântico como habitante de “dois mundos”. (BRAVO, 1998, p. 263).

A personagem deduz que sua viagem era intergaláctica: “sabia que há nos espaços celestes certas estrelas cujos raios só alcançam a terra depois de milhares e milhões de anos. Talvez já tivéssemos voado por esses espaços.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416). No final do percurso de sua viagem existe o duplo da terra e do sol, como ela mesma afirma: “sabia que não podia ser o nosso sol, que gerou a nossa terra, e que estávamos a uma distância infinita do nosso sol, [...] esse era um sol exatamente igual ao nosso, uma repetição e um duplo dele.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416). Os duplos são representados de forma literal no texto por meio de seus respectivos objetos, “Sol” e “Terra”. O Sol é o intermediador do duplo da Terra, que se caracteriza pela forma corrompida: pobre, os que lá habitavam eram filhos ingratos que só conheciam o tormento; e pela imaculada radiante e encantadora, aqueles que lá viviam eram alegres e serenos, foram denominados “filhos do sol”.

A personagem é apresentada aos “filhos do Sol”, habitantes da terra imaculada. O “homem ridículo” não compreende aquela utopia, na qual as pessoas eram capazes de amar e de se solidarizar com os seus semelhantes, não existia disputa pelo conhecimento, não existia a ciência para direcioná-los, não havia o operariado, ali todos cooperavam para o bem comum sem grandes esforços. Ao “homem ridículo” foi apresentada uma sociedade desprovida das ambições capitalistas, do pensamento iluminista, do ponto de vista da personagem “eram travessos e alegres como crianças” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 419), tudo aquilo era incompreensível.

Em certos casos, o modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, frequentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva, quase sempre pertencente, pela formação mental ou pela profissão, à cultura dominante; os protagonistas são muitas vezes médicos ou cientistas, dotados de uma dedicação oitocentista pela sua ciência e os seus paradigmas de juízo, os quais vêm postos em confronto com personagens de outra natureza, artistas, visionários,

viajantes fantásticos, e são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (CESERANI, 2006, p. 52).

O homem idealizado, perfeito, sem maldade em seu coração, guiado pelo amor fraternal, era o oposto daquele “homem ridículo”, cético, que não conseguia encontrar uma finalidade para a vida, que não acreditava na humanidade. É como se a personagem estivesse em frente de um espelho e pudesse ver sua ordem invertida, aquilo que era aparente quando exposta ao espelho, refletindo a forma invertida. Assim, “O espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender.” (ROSSET, 2008, p. 90).

Pode-se verificar a busca interior daquilo que o “homem ridículo” a todo o momento negava. A humanidade inerente a todos, a plenitude, a justiça e amabilidade entre as pessoas era uma característica imanente daquele povo. O homem ridículo (re)descobre-se antes, surpreende-se ao perceber que pode existir a possibilidade de redenção para o homem. Encanta-se com as belezas daqueles que (re)conheceria.

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano. (ROSSET, p. 90-1).

Contudo, toda essa plenitude de felicidade que os “filhos do sol” conheciam, de alguma forma, causou inveja ao coração do “homem ridículo”. A personagem não compreendia como poderia haver uma mesma terra com pessoas semelhantes em sua aparência e ao mesmo tempo díspares daquela terra que ela deixara há pouco tempo? Como poderia se igualar àquelas pessoas felizes e cheias de amor sendo que era uma pessoa perversa, e isto não poderia deixar de ser uma verdade naquele momento: “Às vezes me perguntava, espantado: como podiam eles, durante todo o tempo, não ferir alguém como eu e nunca despertar em alguém como eu sentimentos de ciúme e inveja?” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 419).

Acontece que aquele coração egoísta e presunçoso da personagem apoderou-se do desejo de possuir aquilo que permanecia inacessível a sua razão, ou seja, aquela vida que ela só podia contemplar. Assim, introduziu a “semente do pecado” no coração dos “filhos do sol” que, a partir daquele momento, começaram a conhecer a ruína de um povo corrompido.

A trajetória do duplo, até este ponto, abrangeu primeiro o “homem ridículo” niilista, que se duplica em sonho e depois no suicídio através da sua alma que transcende; logo após surgiu o duplo do sol e da terra, que também antecipou os duplos daqueles que a personagem julga serem perfeitos: “os filhos do sol”. E, finalmente, o conflito entre os duplos, no qual irrompe o homem restaurado, conhecedor do seu “eu interior” e sabedor da Verdade, um homem transformado e polido que procura, por meio dessa experiência onírica, ou alucinatória, disseminar a Verdade aos seus irmãos desta terra.

3.5 Recorrências em *Aurélia*

Utilizar na análise a obra de Nerval possibilita aproximar as semelhanças encontradas em *Aurélia* com o conto de Dostoiévski, contribuindo para um entendimento mais profundo dele.

Aurélia, do escritor francês Gerard Nerval, foi publicado em 1855, e sua narrativa concentra-se na busca de um amor platônico, descrito por meio das visões desencadeadas em sonhos e delírios que acometem a personagem. No entanto, ela acredita que as elaborações oníricas são complementos da realidade, laços que unem o mundo interior e o exterior. Já para o narrador autodiegético, tais visões são frutos da loucura da personagem. Entretanto, assim como Todorov enfatiza, o autor “recria a ambiguidade em outro nível” (TODOROV, 2014, p. 43) e é nessa ambiguidade que o conto “O Sonho de um homem ridículo” pode se relacionar.

“O sonho é uma segunda vida” (NERVAL, 1986, p. 15), dessa forma, inicia-se a narrativa de *Aurélia*. O narrador comunica ao leitor que os episódios que transcorrerão são resultantes de uma doença, a loucura, no entanto expressa que não se sente confortável com o termo “doença”, já que para ele, essas impressões fizeram mais sentido do que a própria realidade. Em “O sonho de um homem ridículo” o narrador indaga: “E a nossa vida não é um sonho?” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 425), e da mesma forma, em *Aurélia*, o sonho integra a realidade da personagem.

Em *Aurélia*, o narrador autodiegético passa a acreditar que existe um duplo que conflita o tempo todo com a personagem e esse duplo poderia ser o elo entre o sobrenatural e

o real, proporcionando que esses dois mundos sejam simultâneos ou correspondentes um ao outro. Para a personagem, os sonhos eram tão verdadeiros que se transpuseram para a realidade e se tornaram elementos ordenadores para a vida. Contudo, no conto de Dostoiévski o narrador autodiegético não expõe o duplo da personagem, mas acredita, da mesma forma, que o sonho é o elemento norteador de sua vida, uma vez que aquilo experimentado em sonho foi tão verdadeiro que não poderia ser apenas uma elaboração onírica.

A viagem intergaláctica, que a personagem do conto de Dostoiévski faz junto à criatura estranha e desconhecida, possui representação em *Aurélia* quando o narrador tece ponderações a respeito do duplo:

Há, em todo homem, um espectador e um ator, o que fala e o que responde. Os Orientais viram, aí, dois inimigos: o bom e o mau gênio. “Serei o bom? Serei o mau? Perguntava-me. Em todo caso, o outro me é hostil... Quem sabe não haverá uma circunstância ou uma idade onde esses dois espíritos se separem? Ligados ao mesmo corpo todos os dois, por uma afinidade material, talvez um esteja prometido à glória e à felicidade, e o outro, ao aniquilamento ou o sofrimento eterno?” (NERVAL, 1986, p. 33).

Como já foi observado, em “O sonho de um homem ridículo”, a personagem é o duplo da criatura, uma fala e outra apenas responde, ambas viajam juntas, unidas: “E eis que estou nos braços de uma criatura, não humana [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415), mas a personagem não gostava da criatura, possuía aversão a ela. O leitor percebe a conotação do bem e do mal representados nessas duas figuras, mas não consegue distinguir perfeitamente. A criatura deixa a personagem quando chega à terra; de forma conotativa, a personagem estaria entregue ao aniquilamento, tendo em vista que foi espectadora da queda dos “Filhos do sol”, no entanto a criatura foi para a glória? Antes, a personagem deixa implícito que a criatura era o “mau gênio”, pois a personagem sentia medo e terror em relação a sua companheira de viagem.

Ainda em relação à criatura do conto de Dostoiévski, pode-se observar outra proximidade com *Aurélia*, quando a personagem tomada pelo delírio, viu-se deitada em uma cama de campanha, em uma sala cercada por soldados. Em determinado momento, percebe a chegada de dois de seus amigos e um dos soldados aponta em direção ao lugar onde a personagem estava, contudo, seus amigos levam outra pessoa, semelhante a ela em tamanho, mas que não era possível enxergar o rosto, e indignada, a personagem grita: “sou eu que vieram procurar e é um outro que sai!” (NERVAL, 1986, p. 20). No contexto do delírio é possível notar que a pessoa que sai junto aos amigos é o “outro” da personagem, assim como

no conto “O sonho de um homem ridículo”, quando a personagem descreve que a criatura “possuía como que um rosto humano”. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 415).

Embora a narrativa de *Aurélia* esteja pautada por elementos que se misturam entre a realidade e o sobrenatural a ponto da personagem e do narrador não conseguirem, em certos momentos, distinguir o plano de ação do evento que se desencadeia, em “O sonho de um homem ridículo” existe um evento que se destaca: o duplo representado pelos habitantes da terra. O encontro reviveu o amor no coração do “homem ridículo”, tendo em vista as boas sensações que aquelas pessoas emanavam. De acordo com a personagem elas eram belas, plenas, puras, ingênuas e felizes; os habitantes daquela terra não haviam sido corrompidos pelo pecado, não existia mácula, e em seus corações só disseminavam o amor.

Para Bessière (1974, p. 2), “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias”. Assim, quando o “homem ridículo” entra em contato com pessoas que ele reconhece e compreende que são semelhantes a ele, mas que são totalmente opostas quanto aos sentimentos que exercem uma sobre as outras, surge o conflito entre as suas concepções alicerçadas na base niilista; não havia sentido para uma aproximação fraternal, e tampouco pudesse imaginar que fosse possível a existência de um sentimento tão puro entre seus semelhantes.

Igualmente, é possível notar em *Aurélia* a semelhança no encontro do herói com os habitantes de uma terra distante. A experiência só foi possível por meio da elaboração onírica, em virtude de um delírio, no entanto trouxe consistentes reflexões para o mundo exterior.

Não posso contar o sentimento que provei em meio a esses seres encantadores que me eram queridos sem que os conhecesse. Era como uma família primitiva e celeste, cujos olhos sorridentes procuravam os meus com uma doce compaixão. Pus-me a chorar lágrimas ardentes como a lembrança de um paraíso perdido. Lá, senti amargamente que era um passante nesse mundo ao mesmo tempo estrangeiro e querido, e estremei ao pensar que devia retornar à vida. Em vão, mulheres e crianças amontoavam-se à minha volta para reter-me. (NERVAL, 1986, p. 25).

Todorov aborda o tema da loucura em *Aurélia* de forma sistemática, fomentando questões referentes aos procedimentos da escrita: enunciação e o uso do tempo verbal no imperfeito, que remetem à hesitação em relação ao fato desencadeado. A narrativa de *Aurélia* é bem elaborada; Todorov utiliza alguns exemplos para atestar sua concepção estruturalista e demonstrar que o emprego dessas ferramentas evidencia a incerteza no desfecho de algumas ações. Assim como a presença do narrador e da personagem que, por vezes se misturam,

fazendo com que o leitor menos atento não possa identificar o ator da ação. A abordagem de Todorov ressalta que muitas vezes o próprio narrador, assim como a personagem, ficam em dúvida com relação ao fenômeno que se desencadeia na narrativa, bem como das dimensões em que ocorrem: real ou sobrenatural. Para esta análise, importa a ambiguidade em relação à percepção da realidade, e de que forma o objeto do sonho interfere no mundo exterior.

No conto “O sonho de um homem ridículo” o narrador identifica que os sonhos são fenômenos que fogem da razão, que se desenvolvem, segundo ele, pelos desejos do coração. Entretanto, comunica que os sonhos experimentados pela personagem do conto são racionais, ou seja, realistas. Tem-se aqui uma indicação de que a elaboração onírica pode se confundir com a realidade da personagem: “Os sonhos, ao que parece, move-os não a razão, mas o desejo, não a cabeça, mas o coração, e no entanto que coisas arditosas produzia às vezes a minha razão em sonho!” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 413).

Em *Aurélia*, a personagem associa os fatos desencadeados em sonhos à evidências ou premonições daquilo que lhe acontecerá. Muitas vezes seus pensamentos eram tomados pela convicção de sua eminente morte, devido a algum fenômeno que pudesse ter ocorrido anteriormente em sonho. Não obstante, a personagem era acometida por delírios, os quais também não se distinguiam da realidade, acreditando que tais eventos estariam de alguma forma relacionados a sua vida no mundo exterior, assim, o mundo exterior confundia-se com o interior.

Aqui começou, para mim, o que chamarei de derramamento do sonho na vida real. A partir desse momento, tudo tomava, por vezes, um aspecto duplo, - e isto sem que o raciocínio faltasse jamais a lógica, sem que a memória perdesse os mais suaves detalhes do que me acontecia. Somente, minhas ações, insensatas na aparência, submetiam-se ao que chama ilusão, segundo a razão humana... (NERVAL, 1986, p. 19).

Em *Aurélia*, o narrador relata que entre um sonho e outro, e após uma sucessão de relatos desencadeados no mundo interior da personagem, por meio de sonhos ou em virtude de alucinações, começa a acreditar que os eventos suscitados na realidade podem estar relacionados aos delírios da personagem.

Passando diante de uma casa, ouvi um pássaro que falava algumas palavras que lhe haviam ensinado mas cujo palavreado confuso pareceu-me ser dotado de sentido; lembrou-me aquele da visão que já contei anteriormente e senti um tremor de mau augúrio. (NERVAL, 1986, p. 32).

Para o narrador de “O sonho de um homem ridículo”, os episódios desencadeados no sonho possuem uma “verdade” que ele acredita ser fundamental para a vida. Dessa forma, ele

procura convencer o leitor de que o evento originado por meio de uma elaboração onírica possui tanto valor que seria incompreensível não aceitá-lo: “Vejam só, mais uma vez: ora, e daí que foi só um sonho? Mas a sensação do amor desses homens inocentes e belos permaneceu em mim para sempre, e eu sinto que ainda agora o seu amor flui de lá sobre mim.” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 418).

Como mencionado, tanto o narrador de *Aurélia* como o de “O sonho de um homem ridículo” são autodiegéticos; as ações acontecem em torno deles, no entanto, nota-se que as marcas das representações oníricas estão presentes neles também, já que eles estão afastados dessas ações por pertencerem ao plano real. O plano sobrenatural, que irrompe nos delírios e sonhos, não poderia estar presente junto aos narradores, assim como não poderia estar presente a noção de realidade nos personagens, porque estão inseridos no ambiente maravilhoso, fantasioso.

A partir desse momento, apliquei-me a encontrar o sentido dos sonhos e essa inquietude influiu em minhas reflexões quando acordado. Acreditei compreender que existia, entre o mundo externo e o interno, um laço; que a falta de atenção ou a desordem de espírito falseavam somente as relações aparentes. (NERVAL, 1986, p. 60).

Já em “O sonho de um homem ridículo”, o narrador hesita em relação aquilo que viu e sentiu quando estava na presença dos “Filhos do sol”. A dúvida é gerada pela sutileza e detalhes das ações que são narradas; o que aconteceu foi originado em sonho e todos os fatos presenciados são apenas fantasia ou foram elaborados pelo anseio de seu coração, e todas as coisas não passam de ilusão? No entanto, a ambiguidade está relacionada ao fato de ter acontecido, ou não, o sonho.

Todos agora estão rindo na minha cara e me garantem que nos sonhos não se podem ver tantos pormenores quantos eu descrevo, que no meu sonho eu vi ou senti intensamente apenas uma simples sensação, nascida do meu coração em delírio, e os pormenores fui eu mesmo que inventei depois de acordar. [...] Mas, em compensação como é que eu poderia não acreditar que tudo isso aconteceu? Que aconteceu, talvez, de um modo mil vezes melhor, mais claro e mais alegre do que estou contando? Que seja só um sonho, mas tudo isso não pode não ter acontecido. Sabem, vou lhes contar um segredo: tudo isso, talvez, não tenha sido sonho coisa nenhuma! (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 420-1).

Para o “homem ridículo” independe a questão da dúvida, uma vez que ele foi transformado pela verdade e está atrelado a ela; ele possui a convicção de que precisa comunicar a todos a respeito dessa verdade, não importando o julgamento que for realizado

sobre nova concepção, e tampouco sobre a autenticidade dos fatos. Sendo assim, a equivalência entre a novela de Nerval e o conto de Dostoiévski está em conformidade com aquilo que Todorov (2014) assegura: a essência do evento sobrenatural irrompe na vida real. Em *Aurélia*, a loucura gera uma ambiguidade fantástica, em “O sonho de um homem ridículo”, a ambiguidade gira em torno do sonho.

O intuito de trazer para a análise a questão da loucura e do sonho se relaciona ao que foi proposto no final da apresentação das impossibilidades, que os teóricos defendem para que aconteça o fantástico em uma elaboração onírica. Assim como no sonho, na loucura não acontece a hesitação em torno do elemento sobrenatural, pois a realidade que o leitor conhece não está relacionada à realidade onírica. No entanto, quando a realidade onírica é transposta para os padrões aceitáveis de realidade, passando a preencher as lacunas deixadas pela falta de respostas em relação aos questionamentos do dia-a-dia, seja sobre a vida ou padrões sociais e morais, a possibilidade da concretização do fantástico é evidenciada. Assim, *Aurélia* contribui para a discussão em torno da presença do fantástico no conto de Dostoiévski.

CAPÍTULO 4 CINEMATIZAÇÃO

Ao longo dos anos a interpretação do texto literário na criação do roteiro fílmico sofreu muitas críticas, pois era entendida como uma adaptação. Em decorrência dessa conceituação problemática, surgiu a obrigação com a literalidade, estabelecendo que a criação audiovisual deveria ser fidedigna à obra literária. A literatura e o cinema possuem singularidades próprias, assim como a sensibilidade do escritor na criação, a obra literária não condiz com a percepção do roteirista na construção de sua obra fílmica.

Também, a construção da imagem originada pelo leitor é diferente da forma apresentada ao espectador. Enquanto o leitor realiza a leitura do texto, para depois criar a imagem, o espectador primeiramente visualiza a imagem para depois construir o texto. A maneira como o leitor criará a imagem tem relação direta com suas experiências de mundo, enquanto ao espectador é apresentado o mundo idealizado pelo roteirista através das imagens. Nesse breve paralelo percebe-se a incompatibilidade da literalidade do filme baseado apenas no texto literário.

Tendo em vista o embate acerca da fidelidade do texto ao filme, Xavier diz que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (XAVIER, 2003, p. 61-2).

A “adaptação” da obra literária para o cinema esbarra em alguns percalços que suscitam grandes discussões - principalmente em relação à manutenção e fidelidade relativas à obra que originou o filme - enquanto forma e ideologia.

Quanto à forma, Cunha (2007, p. 10) afirma que uma das falhas da adaptação esta no fato de não “expressar com convicção o deslocamento de códigos de uma linguagem para outra”. Assim como Cunha, Betton (1987, p. 116) sustenta que “a fidelidade à obra original é rara, senão impossível”, visto que não se consegue “representar visualmente significados verbais”, tampouco “exprimir com palavras o que esta expressa em linhas, formas e cores”. Já Balázs faz objeção à adaptação da obra de arte (pintura, fotografia, literatura) para o cinema, em virtude dos métodos utilizados se mostrarem incapazes de expressar a forma autêntica, uma vez que “uma obra de arte é um trabalho cujo tema se adequa idealmente ao seu veículo.

Qualquer transformação desse trabalho produzirá inevitavelmente um resultado menos satisfatório”. (Cf. Andrew, op. Cit., p. 81).

Concordamos que qualquer interpretação audiovisual realizada com base em outra obra, independente da forma estrutural em que esteja identificada, não apresentará todos os detalhes da obra inicial, pois a interpretação é uma criação, uma releitura que dá vazão a uma nova obra.

No que tange à estrutura ideológica, Kracauer colabora com sua concepção realista e observa que “as adaptações só fazem sentido quando o conteúdo do romance se baseia firmemente na realidade objetiva.” (Cf. Andrew, op. Cit., p. 103). Muitos teóricos criticaram a postura de Kracauer por não aceitar as técnicas subjetivas e o emprego dos romances introspectivos para a adaptação. Ele contra-argumenta com a seguinte afirmação: “não se trata de mera questão de gosto, mas de uma prova do princípio estético”. (Cf. Andrew, op. Cit., p. 106).

Já Bazin aponta que o capitalismo dos estúdios de Hollywood e outros centros de cinema foram responsáveis por introduzir uma ideologia de classe média. Os estúdios cinematográficos viram um público crescente, que lotava semanalmente as salas de cinemas, e para atender os anseios desse público, acostumado a um estilo tradicional, começaram a reproduzir adaptações que muitas vezes perdiam a essência da obra, mas correspondiam aos impulsos comerciais.

Bazin estava convencido de que essa linguagem ditatorial, mais até do que a convenção social, determinava os tipos de temas disponíveis ao cinema clássico. Foram desenvolvidos gêneros que podiam mais facilmente responder e mostrar a maquinaria do cinema. Em seu penetrante exame do gênero de adaptações literárias (“In Defense of Mixed of Mixed Cinema”, em “Whats Is Cinema?”), Bazin deduziu que as principais obras da literatura mundial foram cortadas, como tantas sequoias, para alimentar os moinhos de Hollywood e de todos os outros lugares. William Shakespeare, Charles Dickens e Victor Hugo necessariamente acabavam se parecendo; pior, pareciam-se com todos os outros filmes do período. O cinema clássico, para reunir sua posição, tem uma aparência oficial que despersonaliza todo filme e trata todos os temas do mesmo modo. (ANDREW, 2002, p. 142).

Como mencionado por Bazin, a temporalidade foi outro aspecto que dificultou a adaptação. Seguindo um padrão estético, foi convencionalizado que os filmes de longa-metragem deveriam ter uma duração de 70 min a 120 min, com isso tornou-se impossível a fidelidade cronológica da ação que acompanha a obra literária com a desencadeada no filme, e que se desenvolve na sala de cinema, uma vez que para atender à estética cinematográfica se

[...] faz necessário reunir o máximo de coisas num mínimo de tempo, exprimindo tudo pela ação num tempo limitado; donde a necessidade de estilizar, de suprimir uma grande parte dos elementos do romance que se está adaptando para conservar somente o essencial da ação, o que existe de mais significativo nas individualidades. (BETTON, 1987, p. 117).

Observa-se que o filme em análise é um curta-metragem e possui uma duração de 30min, ou seja, inferior ao longa-metragem, reforçando a impossibilidade de fidelidade cronológica da obra literária.

Outro fator que deverá ser levado em consideração é que, na dramaturgia, além da estrutura aparente, também pode estar presente a poética ou o musical, e que a realidade apresentada na ficção audiovisual nem sempre reproduz o correto ou errado, e sim uma visão que o diretor procurou transmitir através do conjunto de estilos elaborados para despertar uma consciência crítica e reflexiva de uma ideia ou concepção de mundo.

Conforme Betton,

O cinema é uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. [...] é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo. (BETTON, 1987, p. 1).

Analisando a problemática da do termo adaptação na transposição de uma obra literária em uma obra audiovisual, Cunha (2007) levanta duas possibilidades que poderiam desfazer a incorreção do termo, o primeiro termo é a transcrição por ser uma elaboração artística, que permite ao roteirista a liberdade de criar sua obra audiovisual baseado em uma obra literária, ou seja, recriar uma obra empregando seu estilo próprio. A transcrição pode ser utilizada também na recriação de outra reprodução audiovisual baseada na transcrição da obra literária. O segundo termo, e o mais assertivo na opinião de Cunha, é a cinematização, que por sua vez não deixa de ser uma transcrição, mas envolve toda a elaboração fílmica e todas as suas etapas até chegar ao resultado final.

4.1 O filme *The Dream*

O filme tem início com uma garotinha alegre, de vestido vermelho, subindo alguns lances de degraus que dão acesso a um casarão branco com enormes janelas; no jardim, algumas árvores ressequidas pela estação. Ao fundo é possível ouvir o barulho dos pássaros e,

dentre eles, o canto de um que parece ser de um corvo. A cena se desenvolve acompanhada por uma trilha sonora instrumental, estilo Hitchcock. Dentro do casarão está o “Homem ridículo”, que observa a menina aproximar-se pela janela; ela para e olha através da janela de vidro como se estivesse procurando por alguém lá dentro, ela olha tão de perto que chega a penetrar pela janela fechada.

A câmera volta-se para o herói e retorna para a menina, que está em pé dentro do casarão escuro e sombrio, em frente à janela. A menina está encharcada, com o vestido em farrapos, sapatos velhos e rasgados, possui uma fisionomia triste e uma aparência indefesa; ela está com frio. O homem espanta-se e levanta da cadeira; a menina volta-se e sai correndo feliz pelo jardim em um dia ensolarado, com seu vestido vermelho em perfeito estado e com um bonito sapato novo. Ao fundo, tem-se a impressão do crocitar de um corvo. Essa é a primeira cena. Não possui fala, somente o barulho dos pássaros e do riso da garotinha que sai a correr.

O espaço do filme, com exceção da cena inicial, é todo dentro de um casarão, aparentemente abandonado, vazio e mal iluminado. O relato do sonho começa após a cena da garotinha. O homem levanta da cadeira, caminha e continua a narrar alguns momentos de sua vida, ressaltando que sempre foi ridículo. Ele conta os fatos que sucederam o sonho, sua comunicação é com o espectador. Ele se dirige a outro cômodo do casarão e lá se arruma como se fosse sair, faz a barba, veste a roupa, pois estava apenas com a roupa de baixo: ceroula e camisa.

Naquele cômodo ele fala que antes nada fazia sentido, era um homem desacreditado a respeito da vida e com as pessoas, no entanto, ele enfatiza que essas descrições seriam de um homem ridículo que não conhecia a verdade. Menciona ainda o dia em que decidiu se suicidar, e disso ele estava convencido. Contudo, o encontro com uma simples menina estremeceu suas convicções e ele só percebeu a mudança ao chegar em casa. No relato ele diz que foi até o quarto, pegou o revólver que estava na gaveta da escrivaninha, pressionou a arma contra seus lábios, perguntou para si mesmo se era aquilo que gostaria de fazer e concluiu que aquela seria a decisão correta, mas no momento de apertar o gatilho, ele se lembrou da menininha.

Surge um novo quadro no filme e o homem sai do quarto em que estava, e com uma aparência de irritação, caminha apressadamente pelo corredor falando que não conseguiu disparar a arma e lembra que havia se questionado por que a lembrança daquela menina impediu que ele cometesse o suicídio, já que nada fazia sentido, aquela menina também não

deveria ter alguma significância para ele. O sentimento de pena que ele sentiu pela menina não poderia ter existido, tendo em vista a indiferença que ele sentia pelas pessoas.

Agora, a personagem abre outra porta e desce até o porão para pegar uma garrafa de vinho. Nesse novo ambiente relata que sonhou, e no sonho pegou o revólver e apontou para o seu coração; como se tudo balançasse a sua volta, apertou o gatilho, no mesmo momento ficou tudo escuro, lembrou-se do momento em que estava dentro do caixão e quando foi enterrado; nesse momento, ele percebeu que havia morrido e estava sozinho. Ele comenta que no sonho havia ficado incomodado com a situação e clamou por ajuda, que veio momentos depois, quando seu caixão foi aberto e uma criatura escura e desconhecida tirou ele de lá. No entanto, ela o carregou em uma viagem que durou por dias. Recorda que ficou irritado com a possibilidade de uma vida após a morte, portanto, aquilo que estava acontecendo confrontava suas crenças. Foi então que a criatura abriu as asas e começou a voar pelo espaço escuro do universo.

O homem sai do porão carregando uma garrafa de vinho e uma taça. Relata que, decorrido algum tempo de viagem, avistou um sol semelhante àquele que ele já conhecia, mas sabia que não era o mesmo, devido à distância que se encontrava. Viu ainda uma estrela, e seguiam, o personagem e a criatura, em sua direção; e de repente ele se viu em uma terra ensolarada, linda como se fosse o paraíso.

Para demonstrar a ruptura de espaço narrado pela personagem, no filme acontece uma ruptura de cena e o ambiente transforma-se de um porão escuro e úmido para um jardim que se encontra dentro do casarão, com muita vegetação, várias flores, um chafariz que jorra água e algumas esculturas de pessoas com fisionomias felizes. Com a garrafa de vinho dentro do bolso do paletó, com uma das mãos segura uma taça, que está sempre cheia, bebe do vinho e caminha pelo jardim, com a outra mão pega uma flor vermelha e coloca sobre a água do chafariz. Ele prossegue bebendo vinho e relatando as maravilhas daquela terra, à qual fora apresentado. Tudo era belo, as pessoas, os animais, as árvores, tudo era semelhante à terra que ele conhecia, mas essa terra era imaculada.

Contudo, ao relatar que com uma pequena mentira, havia inserido o pecado naquele lugar, o visual da cena muda completamente. A ambientação é composta por uma vegetação destruída, não se vê muitas flores como antes, o chafariz não jorra água e as esculturas estão caídas, algumas quebradas, e todas com fisionomia de tristeza ou espanto. Menciona que a história daquelas pessoas se assemelhou à queda do homem do paraíso, e que o destino deles foi o mesmo de Adão. No entanto, o amor que aquelas pessoas compartilhavam umas com as

outras, antes de conhecerem o pecado, ele também sentia, e na ânsia de salvá-las foi expulso daquela terra. Ele diz que acordou naquele instante.

Ele termina o relato do sonho, mas começa a descrever o que aconteceu após ter acordado. Continuava sentado em sua escrivaninha, com o revólver à sua frente, o qual de imediato empurra para longe, desprezando a morte e aceitando a vida. Aquele novo modo de ver a vida deveria ser compartilhado, para que todos pudessem conhecer o real sentido da vida, deixando de viver aquela habitual mentira. Contudo, ao compartilhar sua nova convicção, todos começam a zombar dele, dizendo que tudo aquilo era apenas um sonho ou um delírio.

A personagem caminha pelo cômodo e percebemos que ela está na sala do início do filme, entretanto essa sala está iluminada, a cadeira parece nova e ao aproximar-se dela, a câmera fecha o foco no rosto do homem, ele abaixa para sentar-se, mas a câmera não acompanha. A cena volta com a personagem sentada na cadeira, agora, a cena é a mesma do início do filme. O homem está vestido todo de branco, enrolado no lençol, com a barba por fazer, e a cadeira tem aspecto de velha. Ele olha para frente e vê a imagem da garotinha.

Feita a devida exposição do filme, segue-se a apresentação da análise da criação audiovisual em questão. Antes de iniciar o monólogo, as atenções são voltadas para a cena que introduz a figura da garotinha. Na narrativa literária, o leitor descobre, no decorrer do enredo, que a imagem da menina passa a visitar constantemente os pensamentos do “Homem ridículo”. Ao contrário do filme, o texto literário traz a figura da menina no episódio do seu encontro com o herói, experiência que mudará completamente os planos do “Homem ridículo”.

Na interpretação do roteirista é possível identificar a consternação do herói quando a menina sobe as escadas e visita o casarão. Metaforicamente pode-se associar a imagem da menina à experiência desumana protagonizada pelo “Homem ridículo”, e o casarão a sua consciência ou, ainda, ao *eu*. No entanto, essa analogia só será possível ao espectador que estiver familiarizado com o contexto literário, contudo, aquele que tem o primeiro contato com o enredo, será acometido pela dúvida entre a figura fantasmagórica da menina, que perturba o homem, e a imagem onírica elaborada pelo herói.

O clímax da passagem acima mencionada deve-se ao suspense criado no momento em que o herói espanta-se com a aproximação da menina, que observa do lado de fora pelo vidro da janela, e em uma breve sucessão de quadros atravessa a janela como se fosse um fantasma

e metamorfoseia-se em uma garota toda encharcada, suja de barro, maltrapilha, com aparência triste e indefesa.

Imagem 1 – Filme “*The Dream*”: cena da menina olhando pela janela



Fonte: Youtube¹⁴

Imagem 2 – Filme “*The Dream*”: cena da menina em cima da janela dentro do casarão



Fonte: Youtube

A câmera utiliza o foco fechado no rosto das duas personagens, ou seja, em primeiro plano, com intercalação abrupta de um rosto para o outro. A última alternância apresenta o herói com semblante de espanto e a garota metamorfoseada. Bretton observa que as alternâncias de quadros em uma elaboração audiovisual é uma “montagem narrativa alternada” que

Baseia-se no paralelismo entre duas ou várias ações contemporâneas: imagens justapostas que mostram alternadamente personagens [...]. As montagens alternadas rápidas podem suscitar no espectador uma emoção intensa e mantê-lo em suspense, traduzindo a iminência do drama, da fatalidade [...]. (BRETTON, 1987, p. 79).

Outro fator que contribui para a formação de uma atmosfera de medo e suspense está relacionado com a sonoridade. A primeira cena do filme *The Dream* não possui diálogo, tampouco voz e entonação. O enredo se desenvolve por meio da montagem de imagens, a mesma utilizada no cinema mudo que, segundo Breton (1987, p. 22), “preenche uma função descritiva e explicativa justificando o emprego da sobre-impressão, de primeiros planos e da montagem rápida”, combinada com a sonoridade do barulho das aves, do vento sobre as folhagens seca e outros efeitos sonoros realizados por instrumentos musicais. Com isso, “suas

¹⁴Figuras 1 e 2 - Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

linguagens se reforçarão então para apresentar a mesma informação (combinação redundante). A atenção do receptor é concentrada e condicionada, e este permanece passivo (mensagem fechada).” (BRETTON, 1987, p. 23). Sendo assim, essa combinação permite que o espectador vivencie, absorva e identifique a mensagem do diretor: medo e suspense.

Em relação à literatura fantástica, de acordo com Todorov, a primeira condição para que o fantástico se desenvolva é “que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.” (TODOROV, 2014, p. 38, 39). A transposição da menina pela janela, seguida de sua transfiguração, provoca no espectador uma inquietação e, conseqüentemente, uma hesitação para o fenômeno. A dúvida conduz ao questionamento que não encerra uma explicação: de fato aquela imagem é uma aparição fantasmagórica ou apenas um delírio da personagem?

A segunda cena do filme apresenta um herói com fisionomia melancólica, triste, possivelmente acometido por alguma doença psicológica, vestido somente com as peças de baixo¹⁵ de sua roupa toda branca. Encontra-se sentado em uma cadeira, de frente para uma das várias janelas que existem no casarão, com vista para o jardim. A iluminação do ambiente não permite ao espectador identificar se o casarão é apenas uma enorme casa onde a personagem reside ou um hospital de alienados.

O foco de luz, ou a ordenação do sistema de iluminação, direciona a percepção do espectador para o ponto que o diretor deseja enfatizar na dramatização. No filme em análise, o foco é o monólogo do ator. Sua presença no enredo será marcada pela ausência de luz ao seu redor e prevalecerá apenas um foco luminoso direcionado nele. A sequência do enredo confirma essa premissa. Nas primeiras cenas, o narrador é iluminado por um foco de luz que revela apenas sua face e sua vestimenta branca que contrasta com a penumbra da sala. Pouco depois, a personagem dirige-se a outro cômodo e a tomada dessa cena inicia-se com o romper da luz através da porta que se abre e, posteriormente, pela luz da lâmpada que é acesa. No entanto, o foco de luz é direcionado apenas para uma mesa, na qual se encontram os utensílios de barbear, e onde permanecerá a personagem. Contudo, o restante do cômodo permanece na escuridão.

¹⁵ No século XIX as roupas íntimas masculina consistiam de ceroulas compridas e camisa de manga longa.

Imagem 3 – Filme “The Dream”: a personagem faz a barba



Fonte: *Youtube*¹⁶

Segundo Betton (1987, p. 55), “A iluminação de efeito (luz dirigida e contrastada) permite obter efeitos dramáticos precisos.” O diretor do filme realça apenas o relato da personagem que acredita ser conhecedora de uma verdade, resta ao espectador discernir sobre aquilo que rodeia essa verdade, o drama consiste dessa dualidade: realidade ou ilusão da sua mente?

A adaptação do filme recorre a algumas marcas referenciadas na narrativa literária de Dostoiévski, na qual a personagem autodiegética inicia sua fala afirmando ser um “homem ridículo”, a narrativa do filme se desenvolve próxima ao contexto literário. No entanto, há uma supressão de um apontamento que indica uma possível vida social da personagem. No texto há uma citação dos “amigos engenheiros”, o que atenua a postura indiferente da personagem em relação às pessoas. Ou seja, uma amizade é construída por posturas que envolvem a cumplicidade, lealdade e companheirismo. O narrador relata que o herói abriu mão de seu almoço para passar uma tarde inteira na presença de seus amigos. No entanto, o roteirista suprimiu esse fato e com isso evidenciou o distanciamento da personagem e a indiferença em relação as outras pessoas.

Cunha (2007) evita o uso da palavra adaptação para definir um filme que foi baseado em texto literário para não ensejar no “perigo de cair no esvaziamento”, tendo em vista a sua

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

literariedade. Acredita ser assertivo utilizar o termo “cinematização” ou “transcrição”, de acordo com a definição de Campos:

A transcrição não deixa de ser uma tradução, porém uma que se pauta pelo aspecto criativo, partindo da ideia de ‘recriação’ de certa obra, que deve ser pensada como traduzível não quanto à integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma. (CUNHA, 2007, p. 11-2).

Sendo assim, a “transcrição” da personagem caminha para a construção de um homem avesso a qualquer tipo de sentimento. O herói é uma pessoa que não acredita no ser humano, tampouco na sua transformação. Não identifica o real significado da vida, desenvolvendo uma concepção niilista; nada faz sentido e todas as coisas não têm valor. Essas características são perceptíveis na narrativa textual, no entanto, são maximizadas pelo roteirista.

Como mencionado, o desenvolvimento do enredo acontece dentro de um casarão. A personagem deixa a cadeira em que está sentada, possivelmente posicionada na sala de estar, e caminha com os pés descalços até outro cômodo que possivelmente é um quarto. A câmera fixa evidencia os pés do ator e as pegadas deixadas na extensão da sala, que aparentemente está abandonada, sem a devida manutenção e limpeza, tendo em vista que as pegadas são marcadas no acúmulo de poeira depositada no chão. O outro espaço, que presume-se ser um quarto, também deixa a impressão de ser bem amplo, mas esses dois espaços, sala e quarto, não são revelados ao espectador. A iluminação focada em um determinado ponto e a câmera em primeiro plano reduz o espaço do ator, limitado apenas a um determinado local. O espectador deduz a amplitude do local, mas o diretor opta por não utilizar o plano aberto e, assim, cria uma sensação de introspecção, trazendo o espectador para dentro da trama.

Para o fantástico, tudo aquilo que foge do padrão de normalidade de um indivíduo, ou que não pode ser explicado ou explorado com facilidade, gera uma inquietação. Essas características, por sua vez, são elementos presentes na literatura fantástica. Os recursos utilizados pelo diretor conduzem o espectador para essa finalidade: produzir certa inquietação, desconforto visual originado por espaços escuros e não explorados; a curiosidade e a dúvida estão postas, entretanto não há uma explicação, cabendo ao espectador deduzir.

O espaço reduzido pela iluminação, associado a uma personagem que possui atitude de extrema indiferença para com as demais pessoas, propicia uma atmosfera claustrofóbica, mórbida. O espectador está preso à trama, não é oferecida nenhuma opção que possa conduzi-

lo ao desvencilhamento da narrativa. Aos poucos, o enredo vai revelando algumas peculiaridades, como um lustre e um guarda-roupas, não em suas totalidades, apenas parcialmente. Cabe ao espectador juntar as peças, como se fosse um quebra-cabeça. Os espaços ocultos incutem o mistério que circunda a personagem.

Conforme a narrativa progride, a personagem evolui. Aquela fisionomia melancólica dá lugar a uma postura mais ofensiva e enérgica, que pode ser observada pela atitude da personagem em barbear-se e vestir-se adequadamente. A impressão que a cena transmite é que o herói está se preparando para sair. Sobre as peças íntimas são acrescentadas a calça com suspensório, uma camisa de linho e sapatos. A personagem termina de compor o figurino em frente a um espelho, acrescentando colete, gravata e paletó. A composição do figurino contribui para a identificação da época em que acontecem os fatos narrados no filme.

Assim, a personagem evolui até o ponto de duplicar-ser, não fisicamente, mas psicologicamente. A inserção do espelho comunica essa duplicidade, agora, o herói está de frente para o espelho, narrando o episódio do encontro com a menina – aquele apresentado no início do filme.

Imagem 4 – Filme “*The Dream*” homem em frente ao espelho



Fonte: youtube

A personagem narra a experiência que vivenciou com a garotinha e em certos momentos faz algumas pausas como se revivesse aquele episódio novamente. A retomada da narrativa está carregada de emoção; não fica evidente o sentimento que é despertado na

personagem, mas a sua voz embargada em determinados momentos remetem a um sentimento de pena, tristeza ou arrependimento.

O espelho comunica também a presença do irreal no plano real. Agora, existem dois personagens, o “Homem ridículo”, melancólico e niilista e o outro, que assume a figura do EU, representado por um homem com traje fino e alinhado, atormentado pela imagem da menina que irrompe constantemente em seu pensamento, a ponto de impedi-lo de cometer o suicídio. A lembrança da garotinha está acompanhada de um sentimento que conflita com o seu duplo.

A duplicidade do herói, no filme, pode ser interpretada de acordo com o conceito de Bravo (1998, p. 263): “Os heróis que se desdobram apresentam uma disposição amorosa voltada para o próprio Ego e sofrem de uma incapacidade de amar. Um conflito psíquico cria o duplo, projeção de desordem íntima.”

A evolução da personagem no filme acontece de forma gradual; o espectador não percebe a possível transformação que o herói está passando, até o momento em que ele não consegue apertar o gatilho do revólver contra a sua boca porque a figura da menina veio em sua mente, e revolta-se por não conseguir uma explicação que justifique os sentimentos que tomaram conta do seu ser. De súbito, ele abre com violência a porta do quarto e sai em um corredor, questionando-se sobre o fato de sentir pena da menina, tendo em vista que ele não se importava com coisa alguma. A partir do momento que ele abre a porta para o corredor, o foco da câmera também se abre e é apresentado ao espectador um ambiente totalmente iluminado, o foco aberto da câmera permite uma visão ampliada do lugar e o espectador consegue identificar todos os objetos que compõem a cena, despertando a atenção para dois grandes pilares de sustentação e algumas pessoas que trabalham no local.

Imagem 5 – Filme “*The Dream*”: Homem caminha no corredor



Fonte: Youtube¹⁷

A personagem não cessa sua narrativa e continua a caminhar pelo corredor, e quando se inicia a representação do fato de ter dormido, adentra em um conjunto de escadas que o conduzem a outro espaço abaixo daquele; à frente do herói encontra-se uma nova porta, que revela um ambiente escuro, úmido e frio. Nesse momento, inicia-se a narrativa do sonho. Antes, cabe observar que para adentrar no conjunto de escadas, a personagem recorre a um molho de chaves que se encontra no bolso de seu paletó. A abertura da porta com a utilização de uma chave comunica a passagem para um espaço restrito, onde só a personagem tem acesso. Associando a cena ao momento da narrativa, agora, será comunicado o sonho do herói, uma vez que o mesmo não conseguiu concretizar sua intenção de cometer o suicídio devido aos devaneios originados pela traumatizante experiência com a garotinha.

Em relação à inquietação que acompanha o herói, é oportuno referenciar com aquilo que Freud mencionou em seu ensaio *O estranho* (1919):

Se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. (FREUD, 1996, p. 360).

¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

A personagem necessita comunicar a “verdade”, precisa expor o seu drama a outras pessoas, assim concede permissão para que o espectador visite seu interior, seu subconsciente gerador da elaboração onírica desencadeada em vigília. Ao narrar o início do sonho que conduz o seu niilismo às últimas consequências, a morte pelo suicídio, a personagem do filme para diante de uma porta e a sua frente encontra-se um espaço tomado pela escuridão.

O espaço escuro é uma adega de vinhos situada no subsolo do casarão e serve de palco para montagem da cena que remete ao sepultamento da personagem. O diretor acrescentou a sonoridade de um gotejamento ritmado e profundo, causando a sensação de umidade, não no sentido concreto da expressão, contudo, “da mesma forma que não se enxerga apenas com os olhos, mas também com o tato e o olfato, por exemplo, também é possível [sentir] com outros órgãos além do [tato ou da pele]: na realidade, todos os sentidos participam, todo o corpo e todo o espírito”. (BETTON, 1987, p.38).

Como mencionado, o ambiente é desprovido de luz, a personagem caminha com o auxílio de uma vela que foi acesa na entrada da adega, a luz evidencia apenas a personagem, e o diretor utiliza a luminosidade da vela para clarear e destacar alguns vinhos empoeirados que estão dispostos lado a lado. A personagem abre uma garrafa de vinho, serve uma taça e senta-se para tomar o primeiro gole em um banco posicionado dentro de uma cavidade na parede. O espectador com um olhar mais atento perceberá as nuances que estão contidas nesse quadro do filme. Sabe-se que o casarão possui eletricidade porque, em determinados momentos, a personagem acende algumas lâmpadas, no entanto, ela se utiliza de velas para caminhar nos corredores escuros do porão, velas que também comunicam o velório; o caixão é representado pela cavidade na parede, na qual cabe apenas uma pessoa e nela a personagem descansa para tomar o seu primeiro gole de vinho. Também pode ser feita uma alusão aos filmes de suspense e aos contos de horror ambientados em casarões abandonados.

Imagem 6 – Filme “*The Dream*”: Homem sentado na cavidade da parede



Fonte: Youtube¹⁸

O suspense é mantido pela alternância e foco de luminosidade, pela frequência da sonoridade, alta e baixa; rítmica e prolongada; com e sem som; pelo foco em primeiro plano, plano aberto, e pela entonação da fala, pelos gestos e expressões faciais do ator. Outra alternância percebida no filme está relacionada à descida das escadas que conduzem a personagem ao porão, simbolizando a morte, e a subida pela escada, culminando no saguão do casarão todo iluminado pela luz natural, menciona a chegada do herói ao duplo da terra. Essas alternâncias correspondem ao conceito que Barros atribui ao duplo do homem:

A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes [...]. A ideia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino. (BARROS, 1998, p. 262).

O saguão é o elemento introdutório ao novo ambiente, um belo e enorme jardim interno, bem iluminado, com muita vegetação, esculturas ao estilo barroco e um chafariz.

¹⁸ Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

Imagem 7 – Filme “*The Dream*”: Personagem coloca uma flor vermelha no chafariz



Fonte: Youtube¹⁹

O jardim é palco para a narrativa que descreve as maravilhas encontradas na nova terra. Nele visualizam-se possíveis representações, tais como o jardim iluminado: “eu estava nessa outra Terra sob a luz radiante de um dia ensolarado e encantador como o paraíso” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417); a vegetação densa composta por plantas e flores e o som de pássaros: “Árvores altas, belíssimas, erguiam-se com toda a exuberância das suas floradas [...], a relva ardia com vívidas flores aromáticas. Bandos de pássaros cruzavam o ar [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417); chafariz e o barulho de água corrente: “Um carinhoso mar de esmeraldas batia tranquilo nas margens e as beijava com um amor declarado [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417); muitas esculturas de pessoas ao estilo barroco: “Eu nunca tinha visto na nossa Terra tanta beleza no homem. Só nas nossas crianças, nos seus mais tenros anos de vida, é que talvez se pudesse achar um reflexo, embora distante e pálido, de tal beleza. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 417).

O realismo cinematográfico conseguiu representar o seu papel de criar meios que pudessem despertar as emoções. A montagem da cena destaca-se pelos detalhes alusivos que ativam o cognitivo do indivíduo, e a ideia apresentada pode ser reconhecida pelo espectador. O fantástico compactua com esse realismo cinematográfico, uma vez que “implica sempre

¹⁹ Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso: em 13 ago. 2019.

uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo.” (ROAS, 2014, p. 92).

No início do sonho, a personagem desce até a adega, abre uma garrafa de vinho, e se serve. Contudo, percebe-se nas sucessões dos quadros que compreendem o sonho, que a personagem está com a garrafa de vinho dentro do bolso de seu paletó, bem como segura, o tempo todo, uma taça que sempre é completada à medida que a personagem toma o vinho. A dualidade entre a contemplação de felicidade, por ter encontrado aquelas pessoas imaculadas, contrapondo-se ao pesar que a personagem começa a sentir por acreditar que foi a responsável pela chaga aberta no seio daquele povo, e também a tranquilidade e a serenidade daquele lugar e que foram repassadas ao herói, opõem-se à fúria do “homem ridículo” por assistir a corrupção daquelas pessoas, podendo ser associada à presença do vinho trazido pela personagem.

O herói consome o vinho e contempla a exuberância daquela terra; os sentimentos de felicidade, amor e encantamento dão lugar à fúria e a personagem começa a destruir as plantas, lança objetos ao chão e empurra algumas esculturas. Cabe ao espectador fazer uma associação dessa atitude a uma possível embriaguez, suscitando dúvidas em relação à veracidade dos fatos que estão sendo narrados. Outro fator que possibilita a dualidade está relacionado à composição da cena; o diretor atenua a luminosidade do ambiente, insere um efeito que evoca neblina, substitui as esculturas com fisionomias alegres por esculturas com expressões de espanto e tristeza, cessa a água que jorrava pelo chafariz e retira todas as flores, sugestionando a morbidade daquela terra. Findando o relato do sonho, a personagem encontra-se frustrada pela impossibilidade de redenção das pessoas que habitam aquela outra Terra.

Imagem 8 – Filme “*The Dream*”: relato da mácula



Fonte: Youtube²⁰

Diante dessa perspectiva, Todorov (2014, p. 51, 52) contribui, em sentido amplo, com a identificação dos possíveis excludentes do fantástico, por aceitar uma explicação lógica que impossibilita a permanência da hesitação tais como, o acaso, as coincidências, o sonho, a influência das drogas, as fraudes, os jogos falseados, a ilusão dos sentidos e a loucura. Assim, as probabilidades encontradas na narrativa do conto em análise, o sonho, a loucura e as drogas (álcool), são apenas frutos da imaginação desregrada da personagem.

Sobre o canto dos pássaros, a personagem encontra-se inerte em frente à janela em uma manhã ensolarada, com um olhar fixo no horizonte - a câmera em primeiro plano ressalta a luminosidade, que reflete apenas a metade do rosto do ator – o herói relembra que ao despertar, percebeu que fora apenas um sonho, a primeira coisa que vê é o revólver a sua frente. De súbito, a personagem começa a abrir todas as janelas daquele cômodo do casarão, e a luz do sol revela que aquele espaço é o mesmo em que ela estava no começo do filme. Com o foco aberto, o diretor revela os detalhes daquele lugar. O primeiro objeto a ser exibido é a cadeira perto da janela, na qual a personagem estava sentada no início do filme, no entanto, possui uma aparência moderna em relação à anterior. Nota-se ainda que o enorme salão está

²⁰ Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

praticamente vazio e é possível identificar que lá existem apenas três estantes de partituras, duas cadeiras e uma poltrona individual, evidenciando a desproporção em relação ao espaço. À medida que o herói se afasta da janela, em direção ao fundo da sala, percebe-se que suas pegadas não deixaram marcas no chão.

O diretor retoma o foco em primeiro plano enfatizando a dramaticidade. A personagem retorna em direção à cadeira, comunicando que seguirá em frente, assumirá as consequências de suas ações e disseminará a verdade. Entretanto, tudo poderia se resolver em apenas um dia, caso todas as pessoas aceitassem a verdade, amando ao próximo como a si mesmo. O herói senta como se estivesse cansado; a câmera não acompanha sua descida até a cadeira.

De acordo com Roas, “o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou incerteza [...], e sim a inexplicabilidade do fenômeno.” (ROAS, 2014, p. 89).

Na recuperação da cena, a personagem já está sentada, contudo o espectador tem uma surpresa ao verificar que o herói está com a mesma roupa do início do filme; ou seja, somente com as peças de baixo da roupa (camisã e ceroula) e um lençol jogado por cima dos ombros, sua barba não está feita, todo o ambiente é o mesmo, o espectador tem a sensação de retornar ao início do filme.

Prosseguindo com a sequência da narrativa do filme, depois que o “homem ridículo” assegura que tudo poderia resolver-se em apenas um dia, a imagem da menina retorna à janela, embora a impressão que se tem é da retomada da cena inicial, na qual a garotinha está toda molhada e suja de barro. O herói observa atentamente a menina até o momento que ela sai correndo pelo jardim e solta um grito de felicidade que ecoa dentro do salão, nisso a personagem olha para trás, em um movimento de reflexo involuntário. Não há uma explicação, o espectador que assiste a cena com perplexidade procura compreender através das nuances deixadas pelo diretor. A dúvida persiste. Tudo que aconteceu até então não passou de delírio da personagem? A garotinha é um fantasma que o visitou naquela noite fria, ou é apenas uma imagem construída por uma ilusão, ou ainda, existe somente dentro da sua imaginação como uma lembrança? A elaboração onírica é fruto do sonho ou da loucura? No entanto, de onde vem tanta convicção soterialógica? Segundo Todorov (2014, p. 92), “o fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?”

O analista suprimiu propositalmente duas informações; a primeira está relacionada ao início do filme, a personagem utiliza não somente a peça de baixo da roupa, mas também um

par de luvas que cobrem as palmas e os dorsos das mãos deixando de fora os dedos. Conforme havia sido relatado, o herói dirige-se ao outro cômodo para vestir-se adequadamente, todavia não retira em nenhum momento as luvas, tampouco para tomar o vinho. O acessório utilizado nas mãos destoa das demais peças que compõe o seu visual. A segunda informação está associada ao episódio do jardim interno. A personagem está fascinada, relatando o momento do seu encontro com as pessoas que habitavam a outra Terra; estava enamorada pela beleza delas. Ao relatar que não compreendia a mensagem que aquelas pessoas queriam comunicar, o herói pega delicadamente uma flor vermelha e coloca sobre a água que se acumula no chafariz, conforme imagem 7.

“Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal” (BESSIÈRE, 1974, p. 13), talvez assim possa ser definida a última cena do filme. A personagem abaixa sua mão ao lado da cadeira e derruba sutilmente as pétalas de uma flor vermelha, a mesma flor que a personagem depositou no chafariz que se encontra no pátio interno do casarão. O espectador pode sugerir uma solução: possivelmente a personagem levantou e foi até o pátio pegar a flor. Contudo, a imagem das pétalas que caem no chão está focada na roda da cadeira onde a personagem está sentada.

Imagem 9 – Filme “*The Dream*”: A mão da personagem com a luva e a flor esmagada



Fonte: Youtube²¹

²¹ Imagens 9 e 10: Disponíveis em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 13 ago. 2019.

Imagem 10 – Filme “*The Dream*”: foco na roda da cadeira e nas pétalas despedaçadas



Fonte: *Youtube*

A câmera faz um recuo, revelando que a personagem está realmente sentada em uma cadeira de rodas, com isso subtende-se que a personagem não caminhou pelo casarão, no entanto a evidência de que o relato foi verdadeiro está na flor vermelha.

Assim como no conto, a representação fílmica abre algumas possibilidades de interpretação a respeito do desfecho. No conto, o leitor fica vacilante em relação àquilo que a personagem assume como verdade, permitindo-se questionar como a personagem acredita que um sonho pode ser mais real do que a própria realidade. Outrossim, em relação ao filme, a personagem relata informalmente um sonho que havia experimentado e a vacilação ocorre quando, após percorrer o interior do casarão como se estivesse se dirigindo a algum lugar, é demonstrado ao espectador que a personagem não se dirigiu a lugar algum, ela não saiu do lugar inicial, no entanto ela possui em suas mãos uma flor, mas para que essa flor pudesse estar ali a personagem, obrigatoriamente, deveria ter se deslocado até o jardim. Cabe ao leitor e ao espectador decidir a respeito do desfecho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar um conto de Dostoiévski permite que se abram inúmeras possibilidades de entendimento, tendo em vista que “O sonho de um homem ridículo” é quase uma enciclopédia completa dos principais temas de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2018, p. 172). No entanto, o objetivo desta dissertação foi analisar o conto à luz das concepções de literatura fantástica. Não se pretendeu conceituar em qual grupo do fantástico o conto poderia ser inserido, mas sim se, por meio dos conceitos trazidos para a análise, haveria melhor compreensão do conto “O sonho de um homem ridículo.”

O conto coloca em choque algumas correntes ideológicas que estavam em evidência no século XIX, uma vez que ao posicionar aquelas convenções em um mesmo plano, desestabiliza aquilo que foi convencionado como realidade, pois, é através do irreal, representado pelo sonho que surge a “verdade” do “homem ridículo”, uma verdade que sobressai à compreensão, que por sua vez gera a hesitação ao deparar-se com a exposição das falhas dessas convenções morais e sociais.

Em relação à cinematização do filme *The Dream*, o fantástico contribui para respondermos às perguntas iniciais: A interpretação que o roteirista fez da obra de Dostoiévski correspondeu ao contexto literário? Pois bem, vejamos, o roteiro do filme procurou evidenciar a aparente loucura da personagem, iniciando com a visita da garotinha. A introdução que o roteirista criou foi baseada na informação que o escritor do conto procurou apresentar ao leitor, a narrativa literária comunica que a personagem seria um “homem ridículo”, e todos acreditavam que ele estaria louco.

A transcrição que o roteirista apresentou representa uma aparente loucura da personagem ao ver uma menina que transpassa a janela e se metamorfoseia em uma outra imagem da mesma garotinha, agora toda molhada, maltrapilha, suja de barro, e com frio; a visão, ou ilusão, se assemelha a uma figura fantasmagórica que visita a personagem.

A introdução do roteirista poderia, aparentemente, ser explicada pela literatura fantástica como a irrupção do sobrenatural no mundo real, aquele em que a personagem e o leitor identificam-se, no entanto, se confirmado o estado de demência da personagem, o sobrenatural não acontece e a explicação para aquilo que a personagem viu, não passou de um delírio causado pela doença.

Outro aspecto é a falta de diálogo no início do filme; a cena introdutória foi representada apenas por imagem e som, coube à câmera narrar a mesma mensagem que o

escritor do conto pretendeu ao subentender a possível loucura da personagem. A partir de então, o enredo da representação audiovisual correspondeu, quase na sua integralidade, à narrativa do conto, contudo foram necessários ajustes no tempo e no espaço para adequar-se à estrutura fílmica e não prejudicar a construção textual de Dostoiévski. As cenas de destaque são as iniciais e as finais, pois elas comunicam-se. Ao final do filme, observa-se a reinterpretação do roteiro, que retorna à cena inicial, na qual a câmera narra o momento em que a personagem está sentada na cadeira de rodas, e deixa em dúvida se aquilo que foi comunicado aconteceu realmente em um sonho, ou se foi apenas fruto de sua imaginação ou de seus delírios. A incerteza perdurou após os créditos.

Em relação à pergunta, Dostoiévski estava correto em afirmar que “O sonho de um homem ridículo” é uma narrativa fantástica? Verificamos que aquilo que é gerado pela pergunta possui mais significado do que a resposta em si, pois, através dela, utilizamos as concepções da literatura fantástica para compreender um pouco melhor o conto, assim como a sua transcrição fílmica.

A literatura fantástica expandiu a noção de realidade e mostrou ao leitor que é possível realizar uma análise por diferentes ângulos, a partir do habitual. Essa perspectiva permitiu diversificar o modo de pensar, contribuindo para gerar novas críticas em relação àquilo que é apresentado diariamente sobre um pano de fundo alegórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J.D. **As Principais Teorias do Cinema**: Uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2.Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema**: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, 174f, disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf> Acesso em: 9 Fev. 2019.

BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, v.1, 1987.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: **Revista Fronteira Z**. Tradução de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. 1.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção Opus 86)

BEZERRA, P. Breves considerações sobre a obra de Dostoiévski. In: **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. n. 27, p. 1-192, 2 Semestre 2003. ISSN 1413-053X.

BIANCHI, F. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Gente Pobre**. Tradução de Fátima Bianchi. 1. ed. São Paulo: 34, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo**: desafios de todo homem. Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Emirson Justino. São Paulo: Mundo Cristão, 2012. 1529p.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **Ideologias e contraideologias**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 261-288, 1998.

CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-contos-fantasticos-do-seculo-xix-italo-calvino-em-epub-mobi-e-pdf/> Acesso em: 03 Dez. 2017.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 6 Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAVES, Thaís Figueiredo. **Tanatografia n'Os Demônios de Dostoiévski**: arena discursiva e suicídio literário de Stavróguin. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2015, 112 f, disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18848> Acesso em: 08 fev. 2019

COUTINHO, Carlos Nelson. **Atualidade de Dostoiévski in Literatura e Humanismo**: Ensaios de Crítica Marxista. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

CUNHA, Renato. **Cinematizações**: Idéias sobre literatura e cinema. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Correspondências 1838-1880**. Tradução de Robertson Frizero. 2 Edição. ed. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução Paulo Bezerra. 6. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009. Disponível em: < <http://lelivros.love/book/crime-e-castigo-fiodor-dostoiievski/> > Acesso em: 29 jul. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Diário de um Escritor**. Tradução de E. Jacy Monteiro. Rio de Janeiro. Editora Tecnoprint Gráfica S.A., 1967.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois sonhos**: O sonho de titio e Sonhos de Petersburgo em verso e prosa. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Leste). Disponível em: <https://elivros.info/livro/baixar-dois-sonhos-fiodor-dostoiievski-epub-pdf-mobi-ou-ler-online> Acesso em: 29 jul. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O sonho de um homem ridículo. In: _____ **1821 – 1881 Contos reunidos** / Fiódor Dostoiévski. Tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo, SP: Ed. 34, 2017. (Coleção Leste)

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Prefácio a Poe por F. M. Dostoiévski. In: _____ **Edgar Allan Poe: A narrativa de A. Gordon Pym**. Tradução de André Pacheco; José Marcos Mariani e Renata Esteves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 7-10. Coleção Prosa do Mundo.

FIGES, Orlando. **Uma História Cultural da Rússia**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. 1 Edição. Rio de Janeiro: Record, 2017

FRANK, J. **Dostoiévski: O Manto do Profeta, 1871-1881**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2007.

FRANK, J. **Dostoiévski: Os Anos de Provação 1850-1859**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

FRANK, J. **Dostoiévski: Os Efeitos da Libertação 1860-1865**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.

FRANK, Joseph. Aproximações ao Diário de um Escritor. In: _____ **Pelo Prisma Russo: Ensaios sobre literatura e cultura**. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____ **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. 17). Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/PauloVFdaSilva/freud-svol-17-uma-neurose-infantil-e-outros-trabalhos-19171918>>. Acesso em: 9 Fev. 2019.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito** - Parte 1. Tradução de Paulo Menezes e outros. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992.

HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. Tradução de João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 2000

KAYSER, W. **O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

NERVAL, Gérard de. **Aurélia**. Tradução de Élide Valarini. São Paulo: Ícone, 1986. (Coleção clássicos e malditos 2).

OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. In: _____ **Travessia**. Florianópolis: UFSC, v.5, n.12, p. 184-195, 1990.

PONDE, Luiz Felipe. **Crítica e Profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski**. São Paulo: Editora Leya, 2013. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-critica-e-profecia-luiz-felipe-ponde-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/> Acesso em: 08 Fev. 2019.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A Narrativa de Arthur Gordon Pym/José Alcides Ribeiro**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. (Prisma).

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Tradução de. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHNAIDERMAN, B. Crítica Ideológica e Dostoiévski. In: _____ **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. n. 26, n. Especial, 1996.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. In: _____ **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; editora 34, 2010, p. 9-31.

TANASE, V. **Dostoiévski**. Tradução de Gustavo de Azambuja Feix. 1 Edição. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

THE DREAM. Direção: Norman Stone. Produção: Jacinta Peel [S.L.]: Everyman BBC, 1989. (29:50 min). Disponível em: <https://youtu.be/A8YjiSma110> Acesso em: 16 ago. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014. (Coleção Debates 98)

VASOLER, Flávio Ricardo. A utopia como a cicatrização do espírito: prolegômenos para um diálogo entre Fiódor Dostoiévski, Hegel e Allan Kardec. In: **Numen**: revista de estudos e pesquisa da religião. Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 127-162, 2016.

VOLPI, Franco. **O Niilismo**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999

WALPOLE, H. O Castelo de Otranto. In: WALPOLE, H. **O Castelo de Otranto. Prefácio à Segunda Edição**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. Disponível em: <http://lelivros.love/book/o-castelo-de-ottranto-horace-walpole/> Acesso em: 9 fev. 2019

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.