

DUELO DE OLHARES: O ESTRANHAMENTO AOS OLHOS DE MADEIRA SOB AS LENTES DE TOLSTÓI E DE DOSTOIÉVSKI

Data de submissão: 07/02/2023

Data de aceite: 01/03/2023

Roberta Puccini Gontijo

Graduanda em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte – Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/4961263249535393>

RESUMO: Viktor Chklóvski, crítico literário russo, atribui à experiência artística a capacidade de afastar as percepções automatizantes reproduzidas pelo hábito e pela linguagem cotidiana. Na medida em que a arte restitui ao objeto sua unicidade, na medida em que capta suas singularidades, ocultadas pelo véu do automatismo, provoca o estranhamento entre o que é observado e a ideia dele introjetada como familiar. À luz de Chklóvski, Carlo Ginzburg focaliza o estranhamento como procedimento literário usufruído por Tolstói: ante o reconhecido, seu olhar distante e circunspecto torna-o opaco e adventício, transpondo-o para a esfera da recriação. Assim, a literatura pode decodificar a lógica que enlaça o aparato jurídico ao imaginário social mediante a familiaridade de suas práticas. Essa potência manifesta-se quando a execução penal russa oitocentista é revisitada – e contestada – nos romances *Escritos da*

casa morta, de Dostoiévski, e *Ressurreição*, de Tolstói. Sob esse ângulo, este trabalho busca compreender a maneira pela qual a tessitura do estranhamento ao aparato jurídico se dá em ambas as narrativas. Ante esta investigação, observa-se o germe de um duelo de olhares capaz de aguçar a catarse do direito – o renascimento de seus *olhos de madeira*.

PALAVRAS-CHAVE: Estranhamento; Execução penal; Fiódor Dostoiévski; Liev Tolstói; *Olhos de madeira*.

A DUEL OF VISIONS: THE STRANGENESS OF WOODEN EYES THROUGH THE LENSES OF TOLSTOY AND DOSTOYEVSKY

ABSTRACT: Viktor Chklovsky, a Russian literary critic, attributes to the artistic experience the ability to drive away the automatizing perceptions reproduced by habit and everyday language. In the measure in which art restores to the object its uniqueness, in the measure in which it captures its singularities, hidden by the veil of automatism, it provokes strangeness between what is observed and the idea of it introjected as familiar. In the light of Chklovsky, Carlo Ginzburg focuses on

strangeness as a literary procedure used by Tolstoy: faced with the recognized, his circumspect gaze turns it opaque and adventitious, transposing it to the sphere of recreation. Thus, literature can decode the logic that binds the legal apparatus to the social imaginary through the familiarity of its practices. This power manifests itself when the 19th century Russian criminal prosecution is revisited in the novels *Notes from the Dead House*, by Dostoyevsky, and *Resurrection*, by Tolstoy. This article seeks to understand the way in which the weaving of estrangement takes place in both narratives. From this investigation, it is observed a duel of visions capable of sharpening the catharsis of the juridical practice – the rebirth of its *wooden eyes*.

KEYWORDS: Criminal prosecution; Fiodor Dostoyevsky; Lev Tolstoy; Strangeness; *Wooden eyes*.

O hábito nos priva de ver o verdadeiro rosto das coisas.

Montaigne e a liberdade espiritual, Stefan Zweig

1 | INTRODUÇÃO

Ao se deparar com o título deste trabalho, é bastante provável que, no leitor, haja um despertar de curiosidade seguido pelo questionamento: “olhos de madeira” refere-se a quê?

A expressão primeira aparece em *As aventuras de Pinocchio*, quando Geppetto, ao observar o boneco, questiona-lhe: “Grandes olhos de madeira, por que olham para mim?”

Viajando no tempo, mas não no espaço, os olhos de madeira bordados por Carlo Collodi dão nome à obra do historiador italiano Carlo Ginzburg *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*, cujo primeiro ensaio evoca o estranhamento como pré-história de um procedimento literário capaz de operar uma ressurreição; nele, Ginzburg rememora um apontamento tecido por Viktor Chklóvski (*apud* GINZBURG, 2001, p. 16) acerca da psicologia humana: “todos os nossos hábitos provêm da esfera do inconsciente e do automatismo”. Sob essa ótica, para o crítico literário russo, o peso dos hábitos inconscientes seria tamanho que, diante dele, a vida se anula, pois a automatização a tudo contempla com sua aura mórbida.

Todavia, a percepção já automatizada é passível de renascimento: o retorno da sensibilidade das coisas adviria daquilo que se denomina *arte*.

O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. (CHKLÓVSKI *apud* GINZBURG, 2001, p. 16)

Para se constituir como um instrumento capaz de reavivar as percepções tornadas inertes pelo hábito, explica Chklóvski, a arte – enquanto meio de se experimentar o devir

de uma coisa – pode valer-se do estranhamento diante do conhecido. Dele germinaria um combate de olhares – caracterizado pelo enfrentamento entre a morbidez do costumeiro e a vivacidade do inédito. Assim, a lente artística aguça o *pode ser* latente na realidade do *agora* para o possível aperfeiçoamento futuro; inquire o *que é* a partir do *novo* ainda não germinado, mas decifrável no próprio existente.

Assim, a exposição pela arte do duplo *pode ser-é* estabelece uma engrenagem dialética voltada a uma transformação possível do plano concreto – não utópica –, uma vez que essa mutação já está assente em si, mas é diluída por obstáculos intrínsecos ao instante presente, dentre os quais se destaca o próprio automatismo.

O olhar arguto da arte, ao mesmo tempo em que desnuda ineficácias estatais e indica a necessidade de se reinventar o paradigma político vigente, oferece ao presente caminhos para reformá-lo, para lapidá-lo. O estranhamento enquanto procedimento artístico, então, traz consigo uma hipótese de *polimento* do presente, de maneira a impelir as engrenagens político-burocráticas rumo aos ventos da mudança.

Sob esse ângulo, acrescentando-lhe um novo sentido, este trabalho toma a liberdade de usufruir a expressão “olhos de madeira”: aqui, ela refere-se à engrenagem jurídica e aos hábitos imiscuídos nas vivências da sanção-pena, os quais tornam inertes percepções da vida observadas por olhos argutos, de sorte a reduzi-las a um olhar unilateral – corporificado na diluição da subjetividade humana ante o relevo da figura do réu. Assim, emerge um duelo de olhares entre esses olhos míopes e olhos vívidos, inquisidores da redução humana operada no interior da execução penal. Aqui, esse outro olhar, situado para além do olhar burocrático, é representado pelas lentes penetrantes de Liev Tolstói e de Fiódor Dostoiévski.

O estranhamento se ergue quando os olhos há muito distanciados da vivacidade – isto é, os olhos da execução penal – estreitam-se à investigação burocrático-penal realizada pelos autores russos. Daí, eis que o duelo de olhares nascente aguça a catarse do direito, o renascimento de seus *olhos de madeira*, e escancara a consciência acerca da morbidez que permeia o sistema prisional.

A *Casa Morta* então torna-se passível de ressurreição – ou, ao menos, passível de submeter-se a freios – quando envereda por espaços outrora delineados pela arte como objetos de investigação. Eis o potencial catártico do estranhamento enquanto procedimento literário presente nos romances *Ressurreição* e *Escritos da casa morta*.

À luz de ambos os romances, busca-se compreender a maneira pela qual o estranhamento aos *olhos de madeira* do cárcere se dá em ambas as narrativas.

A um tempo simultâneo, este trabalho procura realçar a automatização na qual a execução penal se situa, inibidora do acesso à vastidão humana na medida em que restringe a complexa subjetividade às engrenagens que integram a masmorra.

Michel Foucault (2014, p. 88-89) expressa-se nesse tom ao discorrer sobre a concepção do crime e sobre a concepção do criminoso sob o viés da teoria contratualista:

Supõe-se que o cidadão tenha aceitado de uma vez por todas, com as leis da sociedade, também aquela que poderá puni-lo. O criminoso aparece então como um ser juridicamente paradoxal. Ele rompeu o pacto, é portanto inimigo da sociedade inteira, mas participa da punição que se exerce sobre ele. O castigo penal é então uma função generalizada, coextensiva ao corpo social e a cada um de seus elementos. [...] Efetivamente a infração lança o indivíduo contra todo o corpo social; a sociedade tem o direito de se levantar em peso contra ele, para puni-lo. Luta desigual: de um só lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos. E tem mesmo de ser assim, pois aí está representada a defesa de cada um. Constitui-se assim um formidável poder de punir, pois o infrator se torna o inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor, pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade.

Ao isentar-se do pacto reciprocamente forjado pelos membros da comunidade, o transgressor desqualifica-se como cidadão e traz em si um fragmento selvagem; “aparece como o celerado, o monstro, o louco talvez, o doente e logo o ‘anormal.’” (FOUCAULT, 2014, p. 100)

Atento ao objetivo geral supracitado, este trabalho primeiro se debruça sobre o enredo de *Ressurreição* e sobre o modo com que o olhar tolstoiano delineia o estranhamento aos *olhos de madeira* no romance; depois, sobre *Escritos da casa morta*, relato autobiográfico de Dostoiévski assinalado pela constante insígnia do *duelo*.

A despeito da distância histórica que separa as narrativas do presente, é certo que o automatismo, longo e, ainda ronda o aparato jurídico. Daí a sede de desnudá-lo.

2 | NEKHLIÚDOV DIANTE DOS OLHOS DE MADEIRA

No ensaio *Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário*, Carlo Ginzburg (2001, p. 22) declara que Tolstói

Via as convenções e as instituições humanas com olhos de um cavalo ou de uma criança: como fenômenos estranhos e opacos, vazios dos significados que lhes são geralmente atribuídos. Ante seu olhar, ao mesmo tempo apaixonado e distante, as coisas se revelavam [...] “como realmente são”.

O olhar perscrutador de Tolstói, em *Ressurreição*, ratifica a dicção de Ginzburg quando, penetrando nos mais recônditos meandros da burocracia judiciária, encontra as descobertas do nobre Nekhliúдов acerca da naturalização do iníquo pela ótica carcerária mecanicista – promotora da despersonalização do encarcerado.

No romance, Nekhliúдов escamoteia seus *olhos de madeira* de outrora – olhos que, há muito, perderam a capacidade de penetrar na raiz daquilo que os assombram para questioná-lo; olhos que saltaram da observação arguta ao automatismo, do entusiasmo à percepção inerte. Esses olhos despediram-se da sensibilidade das coisas e se apresentaram diante da resignação. No rápido compasso dos acontecimentos iníquos que lhe são direcionados, não há espaço para a reflexão, para o questionamento, pois a visão contínua de um mesmo objeto traz comodidade; assim a revolta de outrora se torna

morbidez; a reivindicação, ante o indigno que atravessa a vida, silêncio.

Contudo, ao longo do romance, esse olhar truncado da personagem cede espaço a uma observação diligente, ao questionamento e à inquietude.

Ao participar do Tribunal do Júri, o príncipe Nekhlíúдов percebe-se responsável pelo destino de Ekaterina Máslova, apelidada de Katiucha. Espécie de pupila das tias afortunadas de Nekhlíúдов, Katiucha é escoraçada da propriedade em que residia ao se descobrir grávida – gravidez essa fruto de um relacionamento fugidio com Nekhlíúдов. Só, Katiucha se aventura em uma miríade de atividades mal-sucedidas até, enfim, enredar-se nas teias da prostituição, caminho que a conduz ao seu grande infortúnio.

Em uma noite de trabalho, deparando-se com um homem agressivo e induzida a erro, misturou ópio à sua bebida, o que o levou à morte por envenenamento. Diante do tribunal, Máslova se defende das acusações:

Queria que ele largasse do meu pé. Simon Mikháilovitch respondeu-me: “Nós também estamos cheios dele. A gente podia lhe dar um pó para dormir, ele dormia e você ia embora” [...] Falei: “Está bem”. Pensei que era um pó inofensivo. Eu entrei, ele estava deitado e na mesma hora pediu para lhe dar um conhaque. Peguei na mesa uma garrafa de *fine champagne*, enchi duas taças, a minha e a dele, e na taça dele entornei o pó. *Nunca teria dado, se eu soubesse*. (TOLSTÓI, 2020, p. 55. Grifos meus.)

Na sala de deliberações, entretanto, ante a indagação

A pequeno-burguesa Ekaterina Mikháilova Máslova, de vinte e quatro anos, é culpada de ter premeditadamente tomado a vida do comerciante Smelkov quando, a fim de roubá-lo, deu a ele veneno misturado no conhaque e roubou-lhe cerca de dois mil e quinhentos rublos em dinheiro e um anel brilhante? (TOLSTÓI, 2020, p. 91),

declararam-na culpada, sem a intenção de roubar, e também afirmaram que não havia se apropriado de nenhum bem alheio; pois, há pouco, a ré havia afirmado que Smelkov lhe dera o anel como presente e que pegara o dinheiro a mando do próprio comerciante. E acrescentaram à decisão: “mas merece indulgência.”

O presidente manifestou surpresa ao lê-la: os jurados, se ressaltaram a condição “sem a intenção de roubar”, não ressaltaram a condição “sem a intenção de tirar a vida”. Logo, a inverossímil sentença asseverava que Máslova não havia roubado ou furtado, mas que envenenara o comerciante sem nenhum propósito aparente.

Para o destino de Máslova não havia meio-termo: aguardava-o ou uma quase absolvição, com uma pena de prisão que poderia ser reduzida em virtude de detração, ou os trabalhos forçados. Se os jurados acrescentassem à decisão as palavras “mas sem a intenção de causar morte”, Katiucha receberia o primeiro paradeiro.

Diante da ausência de lógica da sentença, o presidente então propôs aos dois juízes que o acompanhavam a aplicação do art. 818 do Código de Processo Criminal vigente, o qual afirmava que, caso o tribunal considerasse a sentença injusta, haveria a possibilidade

de revogar a decisão dos jurados. Ante a proposta, porém, um dos juízes respondeu em tom resolutivo: “em nenhuma hipótese. Os jornais dizem que os jurados absolvem os criminosos, o que não vão dizer quando os juízes absolverem?” (TOLSTÓI, 2020, p. 94). À Katiucha, então, coube a privação de todos os direitos civis e o degredo para cumprimento de trabalhos forçados durante quatro anos.

Conforme esclarece Rubens Figueiredo, tradutor do romance para o português, Tolstói o idealizou em junho de 1887, após travar uma conversa com Anatóli Fiódorovitch Kóni, jurista russo, quando de sua visita à Iásnaia Poliana, a propriedade rural do escritor. Kóni, à época, comentou com Tolstói que um jovem da nobreza russa lhe solicitara a prestação de seus serviços advocatícios. Convocado para integrar o júri, o jovem teria reconhecido na ré uma criada que ele próprio engravidara na propriedade de uma tia. Dali expulsa, teria se enveredado pelos trilhos da prostituição até sua prisão, fruto de uma acusação de roubo. Não é necessário comentar a similaridade entre essas personagens reais e a criação ficcional tolstoiana de Katiucha e de Nekhlíudov; a descrição acima já a revela por si mesma.

Para a composição da narrativa, com o objetivo de reunir informações precisas, Tolstói frequentou tribunais, visitou prisões distantes, leu tratados jurídicos, estudou o sistema penitenciário russo, adquiriu conhecimento acerca da condição circundante dos degredados à Sibéria e entrevistou condenados a trabalhos forçados. Assim, ainda que situado na esfera literária, o romance transcende o mero plano imaginativo, de sorte a alcançar a realidade do cárcere russo oitocentista.

Eis a tessitura do primeiro estranhamento: Tolstói revela a proeminência da burocracia, dos ritos formais e do egoísmo mais grosseiro e mais absurdo em detrimento do valor atribuído ao aproveitamento da vida humana. Sob essa lente, a voz do escritor se imiscui no romance e declara:

Rabelais escreveu que um jurista a quem procuravam para fazer um julgamento, depois de citar todas as leis possíveis e após a leitura de vinte páginas num latim jurídico absurdo, propôs aos litigantes tirar a sorte nos dados: par ou ímpar. Se fosse par, a razão estaria com o autor, se fosse ímpar, a razão estaria com o réu. O mesmo ocorria agora. Aquela decisão foi tomada não porque todos estivessem de acordo, mas sim, acima de tudo, porque todos estavam cansados, com vontade de se livrar o mais depressa possível e, por isso mesmo, dispostos a concordar com a decisão que mais rapidamente pusesse um fim a tudo aquilo. (TOLSTÓI, 2020, p. 93)

Ao penetrar, cada vez mais, nessa engrenagem, Nehlíudov deduz que ali

Não observavam a regra de perdoar dez culpados para não culpar um inocente, ao contrário, pois, para extirpar a planta podre terminavam por cortar a viçosa – por meio do castigo, eliminavam-se dez pessoas inofensivas, a fim de eliminar uma verdadeiramente perigosa. (TOLSTÓI, 2020, p. 301)

Mais uma vez, o estranhamento insurge contra os *olhos de madeira*. Tolstói procura desmistificar o condenado enquanto figura quimérica; procura elucidar a ausência de uma

eleição ao mal: o criminoso não carrega consigo, já ao nascer, a chaga do pecado que viria a cometer, pois todo homem é passível de cometê-lo em algum momento da vida.

Ante o julgamento de um rapaz pobre e pródigo em relação à bebida que arrombara a fechadura de uma taberna, julgado como uma criatura perigosa, diante da qual é necessário proteger a sociedade, proteger os demais partícipes do *pacto* supradescrito, o protagonista é tomado pelo seguinte pensamento:

Para que não existam meninos assim, é preciso esforçar-se para eliminar as condições em que se formam essas criaturas infelizes. E o que fazemos? Agarramos um menino desses que, por acaso, caiu nas nossas mãos, sabendo muito bem que milhares iguais a ele continuam à solta, e o metemos na prisão, em condições de completa ociosidade, ou então o mandamos para o trabalho mais insalubre e absurdo, em companhia de outros que, como ele, perderam as forças e emaranharam-se na vida. (TOLSTÓI, 2020, p. 131-132)

E o arremate final dessa epifania – o questionamento acerca de como os homens mantêm suas traves, acerca de como mantêm seus *olhos de madeira* intactos:

“Que horror! Não se sabe o que é maior, aqui: a crueldade ou o absurdo. Mas parece que tanto uma coisa como a outra alcançaram o último grau.” *Admirou-se de como pôde ficar sem perceber tudo isso antes, como outros podiam não perceber.* (TOLSTÓI, 2020, p. 132-133. Grifos meus)

A certa altura do romance, é preciso que os condenados percorram a travessia estendida da prisão à estação de trem que os levará ao campo de trabalho forçados. Realizada sob um sol escaldante, a travessia produz mortes de condenados em virtude de insolação.

Nekhliúdiv, ao observar um cadáver morto de exaustão, percebe que “o único sentimento que sua morte despertou em todos foi o aborrecimento com as preocupações causadas pela necessidade de remover aquele corpo ameaçado pela decomposição”. (TOLSTÓI, 2020, p. 337-338)

No caminho da prisão para a estação, outros homens haviam morrido de insolação. O narrador, a voz de Tolstói que se imiscui no romance e que delinea mais outro estranhamento aos *olhos de madeira*, então assinala a feição perversa do automatismo:

Os soldados da escolta estavam preocupados não por terem morrido, sob sua escolta, cinco pessoas que poderiam estar vivas. Interessava-lhes executar tudo aquilo que, pela lei, se exigia naqueles casos: remover os mortos para o lugar devido, assim como seus documentos e os seus pertences, subtraí-los da contagem dos que era preciso levar para Níjni. (TOLSTÓI, 2020, p. 339)

Em um dos vagões, uma mulher estava a dar à luz. À intervenção de Nekhliúdiv, em uma tentativa de amenizar o parto, entretanto, seguiu-se um “ora, deixe que dê à luz. Depois veremos”. (TOLSTÓI, 2020, p. 339)

Ao recordar a face do cadáver que vira por último, o protagonista vê-se entremeadado por assassinatos cuja culpa talvez fosse indecifrável:

O médico da prisão que examinava os prisioneiros cumpriu com rigor a sua obrigação, separou os debilitados e ninguém poderia prever nem aquele calor terrível nem que os prisioneiros seriam levados à rua já tão tarde e tão aglomerados. O diretor?... Mas o diretor apenas cumpriu a determinação de, em tal dia, encaminhar tantos condenados aos trabalhos forçados, tantos deportados, homens e mulheres. Também não se pode ser culpada a escolta, cuja obrigação consistia em receber, segundo uma contagem, tantos prisioneiros em tal lugar e entregar o mesmo número em outro lugar [...] Ninguém é culpado, mas pessoas foram assassinadas, e assassinadas, apesar de tudo, por aquelas mesmas pessoas que não são culpadas de tais mortes. (TOLSTÓI, 2020, p. 347)

Nekhlíúfov chega à conclusão de que aquelas mortes seriam frutos do julgamento de que há circunstâncias em que a atitude humana ante outros homens não figura uma obrigação. Se um homem vê, à sua frente, não outro homem, igual a si, e sua obrigação perante ele, mas um cargo oficial e suas exigências, posiciona-as acima das exigências das relações humanas. Logo, segundo o *alter ego* de Tolstói,

Se for possível reconhecer que alguma coisa, seja o que for, é mais importante do que o sentimento de amor ao ser humano, ainda que seja por uma hora, ainda que seja só num caso excepcional, então não haverá crime que não possa ser cometido contra as pessoas, e ninguém vai se considerar culpado. (TOLSTÓI, 2020, p. 347)

A partir do convívio com os degredados, questionava a si mesmo: “será que estou louco e vejo coisas que os outros não veem, ou loucos são aqueles que fazem o que estou vendo?”

Mas as pessoas (e como eram numerosas) faziam aquilo, que tanto o espantava e horrorizava, com uma convicção tão tranquila de que era não apenas necessário, mas também muito útil e importante, que era difícil admitir que toda aquela gente estivesse louca; também não podia admitir que ele mesmo estivesse louco, porque tinha consciência da clareza dos seus pensamentos. (TOLSTÓI, 2020, p. 405)

Os *olhos de madeira* principiam-se como uma cegueira voluntária – preferível à visão do abominável, porque quem entende desorganiza a casa em que habita, porque os gemidos dos famintos por efetiva justiça perturbam o sono dos *sonsos essenciais* (LISPECTOR, 2016, p. 388).

O incômodo causado pelas reflexões de Nekhlíúfov impulsiona o (dolorido) renascimento dos *olhos de madeira* e ilustra o estranhamento enquanto procedimento literário usufruído por Tolstói, cuja lente circunspecta, ante o já reconhecido, torna-o opaco e adventício, transpondo-o ao plano da recriação. Assim, mediante *Ressurreição*, o escritor recria o sistema penitenciário russo, desnuda o automatismo no qual ele está imerso e aponta direções para que se inicie a necessária remodelação dessa engrenagem burocrática.

Isaiah Berlin, em *The Hedgehog and The Fox*, declara que o gênio de Tolstói

Encontra-se na percepção de propriedades específicas, a qualidade individual quase inexpressiva em que dado objeto é unicamente diferente de todos os outros. Mesmo assim ele almejou um princípio universal explicativo; que é a percepção das semelhanças ou origens comuns, ou meta única, ou unidade na aparente variedade dos fragmentos e pedaços mutuamente exclusivos que compõem a mobília do mundo. (BERLIN *apud* STEINER, 2006, p. 180),

Na concepção de George Steiner (2006, p. 180),

A percepção do específico e integral é marca característica da artesanaria de Tolstói, de sua concretude sem rival. Em seus romances, cada peça da mobília do mundo é distinta e permanece com solidez individual. Mas, ao mesmo tempo, Tolstói foi possuído pela fome da compreensão última, pelo desfecho totalmente inclusivo e justificado dos caminhos de Deus. Foi essa fome que o impeliu para seus trabalhos polêmicos e exegéticos.

Essa unidade pretendida pode ser captada a partir da construção (ou da repetição) do personagem Nekhlíúдов na obra tolstoiana:

Quando Tolstói chegou a escrever *Ressurreição* [último romance de sua produção], o professor e o profeta violentaram o artista. O sentido de arquitetura e equilíbrio que até então controlara sua invenção foi sacrificado pelas urgências da retórica. Nesse romance, a justaposição de dois modos de vida e o tema da peregrinação da falsidade à salvação são expostos com o despojamento de um panfleto. E, ainda assim, *Ressurreição* marca a concepção definitiva dos temas que Tolstói já havia anunciado em suas histórias iniciais. Nekhlíúдов é o Príncipe Nekhlíúдов do romance inacabado de juventude *A Manhã de um Proprietário de Terras*. Há, entre as duas obras, trinta e sete anos de reflexão e criação; mas o fragmento já contém, em contornos reconhecíveis, muitos dos elementos do último romance [...] De fato, esse personagem parece ter servido ao romancista como uma espécie de autorretrato, cujos traços ele podia alterar na medida em que sua própria experiência se aprofundava. (STEINER, 2006, p. 67)

Espécie de panfleto do tolstoísmo – movimento advindo sobretudo das concepções religiosas do Tolstói senil acerca da necessidade de se alcançar a *Recompensa* não em uma vida futura, mas na vida presente, acerca da rejeição a formalismos e à burocracia das instituições estatais e eclesiásticas, acerca do desapego à matéria e acerca da descoberta da vivência num ambiente rural como meio de salvação espiritual –, *Ressurreição* assinala o retorno ao campo como correlato físico do renascimento da alma.

Antes de seguir Máslova rumo à Sibéria, Nekhlíúдов resolve visitar suas propriedades e vendê-las aos camponeses. Seus sentidos exauridos desabrocham para a vida, ele se vê mais uma vez como era antes da "queda" [...] A cena pastoril reforça a total compreensão de Nekhlíúдов de que a moralidade da vida urbana é fundada na injustiça. Pois na dialética tolstoiana, a vida rural cura o espírito do homem não apenas por sua beleza tranquila, mas também porque abre seus olhos para a frivolidade e exploração inerentes a uma sociedade e classes [...] A terra é, ao mesmo tempo, o despertar e a recompensa do herói tolstoiano. (STEINER, 2006, p. 68)

O romance, porém, não se reduz à apologia às ideias tolstoístas; evidencia, em

outra medida, todo o automatismo do qual o homem deve se libertar para tornar-se capaz de penetrar as mazelas que o circundam, para tornar-se capaz de oferecer-lhes soluções. Rememorando-se Chklóvski, o olhar tolstoiano reacende a sensibilidade do cárcere, reaviva percepções que o hábito tornou inertes.

Ao remover o automatismo, ao afastar a observação míope, as coisas se revelam, ante o olhar de Tolstói, como realmente são. Daí a *Casa Morta* ser passível de ressurreição, de submeter-se a freios, no instante em que envereda pelo espaço delineado pela arte tolstoiana como objeto de investigação: quando os *olhos de madeira* estreitam-se à narrativa literária, cujo olhar profundo e penetrante esmiúça a completude – o *todo* humano, não somente *certa parte* –, germina-se o estranhamento, do qual a verve russa constitui cara fiandeira.

3 | A RUPTURA COM O AUTOMATISMO A PARTIR DE DOSTOIÉVSKI

Se Tolstói visitou prisões distantes, leu tratados de Direito Penal e entrevistou condenados a trabalhos forçados para compor *Ressurreição*, Dostoiévski, também mestre na arte de estranhar o conhecido, duela com o olhar distante de Tolstói – testemunha ocular, não testemunha viva dos campos – quando transpõe sua profunda escavação da memória para *Escritos da casa morta*, reflexão aguda acerca dos limites do humano em face de experiência tão grosseira.

Em 1849, o autor, já em frente ao pelotão de fuzilamento, teve sua pena de morte comutada para quatro anos de trabalhos forçados no presídio de Omsk, seguidos de mais quatro anos de serviços como soldado raso em virtude de sua participação no Círculo de Pietrachévski, grupo formado por membros da chamada *intelligentsia* russa contrários ao regime czarista.

Guiorgui Friedlênder (*apud* DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 24), grande estudioso soviético do escritor, declara que

Em *Escritos da Casa Morta*, Dostoiévski aplicou um golpe demolidor na concepção romântica do criminoso e do crime como grandezas psicológicas sempre equivalentes. Destruiu com destreza o chavão melodramático da representação do homem como um facínora nato ou vítima amorfa do desarranjo social. O mundo da fortaleza de Omsk aparece em sua representação para o leitor como um mundo que reflete de alto a baixo a Rússia inteira daquela época, na infinita diversidade e singularidade das individualidades humanas que o compõem.

Ainda que haja vislumbrado a facilidade com que o homem renuncia à ténue película da civilização – a facilidade, em condições tão brutais quanto à dos galés, com que o homem esquece-se de que é homem –, Dostoiévski revela a essência humana posta à prova, escamoteando qualquer tentativa de reduzi-la. Empreende uma escalada rumo à espoliação da alma, mergulha no fundo da dimensão humana. Retira do indivíduo todo o

conforto; retira-lhe seu esconderijo para tecer o ser desnudo ante a própria existência. A literatura dostoievskiana, em *Escritos da casa morta*, adentra a capacidade de resistência do homem, a sua tentativa de permanecer humano. Procura, em si e nos outros condenados, a humanidade sombreada pelo véu da condenação.

Quase ao término da narrativa, os prisioneiros veem o voo de uma águia que, machucada, teve de ficar algum tempo sob a companhia dos prisioneiros – a grande metáfora dostoievskiana, no romance, para a incerteza quanto à recuperação da liberdade perdida:

- Olha como voa! – proferiu um com ar meditativo.
- E nem olha para trás! – acrescentou outro. – Não olhou nenhuma vez, maninhos, está indo embora [...]
- Conheço isso, é a independência. Farejou a independência.
- Quer dizer, a liberdade.
- Já a perdemos de vista, maninhos... (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 304)

Dostoiévski esmiúça o homem como poucos o fazem e o esmiúça em sua inteira complexidade quando descreve a oportunidade concedida aos condenados de montarem um espetáculo e de nele atuarem. Comenta o narrador, *alter ego* do escritor:

Ao término da peça a alegria geral chega ao auge. Imagine-se os grilhões, o cativo, os longos anos tristes ainda pela frente, a vida monótona [...] – e de repente todos esses oprimidos e encarcerados ganham permissão de uma horinha para expandir-se, divertir-se, esquecer o pesadelo, montar um verdadeiro espetáculo, e como montaram: para orgulho e admiração da cidade inteira! “Vejam só”, diriam, “que tipo de presos são os nossos!” [...] Bastou que deixassem aqueles pobres homens viver um pouco a seu modo, divertir-se como gente, viver ao menos por uma hora fora das normas do presídio – e o homem experimenta uma mudança moral, ainda que seja por apenas alguns minutos... (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 202; 209)

De fato, a experiência “ensinou-lhe a saber ver não apenas um irmão até no homem mais desprovido de importância, como no filantropismo socializante, mas sobretudo um infeliz no criminoso; a experiência da condenação ensinou-lhe o caráter revelador da morte, da dor, do crime”. (PAREYSON, 2012, p. 24)

A restituição da *marca humana* ao condenado constitui a tônica de todo o romance. Dostoiévski escancara a desumanização à qual o prisioneiro é submetido, desvela o automatismo circundante da redução do *eu múltiplo* ao *eu prisioneiro*. Tenta ressurgir a *madeira*, a resignação para a consciência de que, ainda que criminoso, ainda que facínora, não se lhe pode negar ser rebento humano. A reafirmação de si e dos outros prisioneiros como *gente* assume essa tonalidade quando exprime:

Os presidiários [...] todo dia levavam à igreja seu mísero coque para comprarem uma vela ou depositarem no cofrinho. “Ora, eu também sou gente”, talvez pensasse ou sentisse na hora de fazer o depósito, “perante Deus somos todos iguais” [...] Quando o sacerdote [...] dizia as palavras

“mas mesmo eu sendo um bandido, aceita-me”, quase todos desabavam no chão, fazendo retinirem seus grilhões, como se tomassem essas palavras literalmente, para si. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 278)

A tentativa de Dostoiévski quanto à ruptura do automatismo ressoa nestas palavras de Clarice Lispector (2016, p. 387-390):

Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem [...] Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos [...]; essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, não me perdi, experimentei a perdição [...] Se adivinhamos o que seria a bondade de Deus é porque adivinhamos em nós a bondade, aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime.

O estranhamento se dá, de modo alucinante, no capítulo *O banho*: quando Aleksandr Pietróvitch, *alter ego* de Dostoiévski, adentra uma espécie de inferno dantesco, desnuda-se o ambiente insalubre destinado aos condenados e o não reconhecimento do criminoso enquanto homem, mas como estrangeiro em relação à própria natureza humana:

Quando abrimos a porta que dava para os banhos, pensei que tínhamos entrado no inferno [...] No chão inteiro não havia um espacinho de um palmo em que os presidiários não se sentassem curvados para se lavar. Outros ensaboavam-se em pé: a água suja escorria de seus corpos diretamente para as cabeças raspadas dos que estavam embaixo [...] O vapor aumentava a cada minuto. Aquilo já não era calor; era uma fornalha [...] A sujeira escorria de todos os lados. Nas costas vaporizadas, cicatrizes provenientes dos açoites ou das vergastadas outrora recebidas costumam sobressair com uma nitidez peculiar, de modo que agora pareciam feridas reabertas [...] Passou pela minha cabeça que, se algum dia estivermos todos juntos no inferno, será muito parecido com este lugar aqui. (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 165-166; 168)

O estranhamento à naturalização da redução do humano pela engrenagem carcerária mecanicista também se manifesta quando se exprime que muitos condenados sem nenhuma enfermidade fingiam-se de doentes porque, em comparação ao hospital, a estadia nos presídios fazia com que o repouso nas enfermarias fosse vislumbrado como um deleite; porque os médicos não os diferiam enquanto lhes direcionavam os tratamentos adequados: o doente – sendo ou não prisioneiro – é doente em todo lugar. Assim, viam na doença uma maneira de lhes restituírem a humanidade negada.

À luz do contato com descrições semelhantes, pensa-se ser possível o ressurgimento dos *olhos de madeira*.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

George Steiner (2006, p. 255) enumera diferenças entre ambos os autores:

Tolstói, a mente intoxicada de razão e fato; Dostoiévski, o que desprezou o racionalismo, o grande amante do paradoxo; Tolstói, o poeta da terra, do

ambiente rural e do espírito pastoral; Dostoiévski, o arquicidadão, o mestre construtor da metrópole moderna na província da linguagem; Tolstói, sedento da verdade, destruindo a si e aos que o rodeavam em sua procura excessiva; Dostoiévski, antes contra a verdade do que contra Cristo, desconfiado do entendimento total e partidário do mistério.

À parte as distinções de estilo e de vivência, é certo que ambos são mestres na *arte de estranhar* o conhecido, o já familiarizado. A seu modo, ambos (re)constróem um terreno adventício no lugar comum tornado familiar pelo hábito. A lente penetrante de ambos restitui ao objeto investigado sua unicidade, capta suas singularidades, ocultadas pelo véu do automatismo. Assim são capazes de decodificar a lógica que enlaça o aparato jurídico ao imaginário social mediante a familiaridade de suas práticas.

Se a prisão, enquanto aparelho administrativo, constitui-se como uma “máquina para modificar os espíritos” (FOUCAULT, 2014, p. 124), se se torna uma “espécie de observatório permanente que permite distribuir as variedades do vício ou da fraqueza” (FOUCAULT, 2014, p. 125), “organiza-se todo um saber individualizante que toma como campo de referência não tanto o crime cometido, mas a virtualidade de perigos contida num indivíduo e que se manifesta no comportamento observado cotidianamente”. (FOUCAULT, 2014, p. 125)

O transgressor do *pacto*, já então metamorfoseado em inimigo do povo, adquire uma feição quimérica, monstruosa, que beira o demoníaco. Daí a perda, ante os *olhos de madeira* do coletivo, de sua condição humana.

Ressurreição e Escritos da casa morta intervêm nesse entendimento automático, isento de deliberação, e apontam para a multiplicidade do homem e para a impossibilidade de se lhe negar a condição que lhe é inata:

Uma das superstições mais costumeiras e difundidas é a de que cada pessoa tem determinadas qualidades só suas [...] As pessoas são como rios: a água é a mesma para todos e é igual em toda parte, mas cada rio é ora estreito, ora rápido, ora largo, ora calmo, ora limpo, ora frio, ora turvo, ora morno. Assim também são as pessoas. Cada um traz em si o germe de todas as qualidades. (TOLSTÓI, 2020, p. 199)

Negar a complexidade humana, reduzir o homem a uma só face, é cair no maniqueísmo mais ingênuo.

Pico della Mirandola (2021) concebe o homem como o ser mais admirável que repousa sobre o palco deste grande teatro que é o mundo; pois, distinto dos outros seres, não tem nenhuma imagem que lhe seja inata: animal de natureza multiforme, ele mesmo se fabrica. Se as demais criaturas estão encerradas no interior das leis da natureza prescritas pelo Supremo Artífice, o homem, por sua vez, não é constrangido por quaisquer limites: é ele quem definirá, para si, a sua lei. Na concepção do filósofo, “o Pai inseriu no homem, em seu nascimento, as sementes de todas as possibilidades e de todas as espécies de vida; e elas hão de crescer em cada um que as tiver cultivado, e nele produzirão seus frutos.”

(MIRANDOLA, 2021, p. 37)

Tolstói e Dostoiévski seguem, nos romances estudados, cada um à sua maneira, a direção apontada por Mirandola. A partir do confronto entre a vastidão humana e a sua redução ao arquétipo do prisioneiro, tornam-se capazes de frear o automatismo, de operar a catarse do direito.

Eis a potência do estranhamento enquanto procedimento literário.

REFERÊNCIAS

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Escritos da casa morta**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 386-390.

MIRANDOLA, Pico della. **Discurso sobre a dignidade do homem**. Trad. Elaine Cristine Sartorelli. Belo Horizonte, Veneza: Âniyé, 2021.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sílvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

STEINER, George. **Tolstói ou Dostoiévski**: um ensaio sobre o Velho Criticismo. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTÓI, Liev. **Ressurreição**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ZWEIG, Stefan. Montaigne e a liberdade espiritual. In: ZWEIG, Stefan. **O mundo insone e outros ensaios**. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 54-57.