

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

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

*Roberta Puccini Gontijo*¹

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, no ensaio inaugurador de *Olhos de madeira*, 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 se dá em ambas as narrativas. Ante a 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*.

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, in his essay *Making it strange*, 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 right - the rebirth of his wooden eyes.

KEYWORDS: criminal prosecution; Fiodor Dostoyevsky; Lev Tolstoy; strangeness; wooden eyes.

¹Graduanda em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais e membro do Grupo de Pesquisa *Sapientia* – Núcleo de Pesquisa em Direito e Literatura da FDUFG. Pouso Alegre - MG. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4961263249535393>>. E-mail: <robertapuccini12@gmail.com>.

Por que reparas no cisco que está no olho do teu irmão quando não percebes a trave que está no teu?
Mateus 7:3

*Há pouco é tsar e opera
milagres com afinco:
mandou já cento e vinte homens à Sibéria
e, ao cadafalso, cinco.*

Nicolau I, Aleksandr Púchkin

*Fundo nos veios da Sibéria,
tende paciência e brio: jamais
é vão sofrer pena severa
quando são altos os ideais.*

*Constante irmã da desventura,
logo a esperança propicia
júbilo e ardor na furna escura;
há de chegar o ansiado dia:*

*hã de alcançar-vos amizade
e amor, rompendo a tranca atroz,
como, através de muro ou grade,
chega-vos livre a minha voz.*

*Vereis, sem peso de correntes,
ante as masmorras arrastadas,
a liberdade – e irmãos contentes
devolverão vossas espadas.*

Mensagem à Sibéria, Aleksandr Púchkin

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 provém 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 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. Nesse sentido, a lente artística aguça o *pode ser* latente na realidade do *agora* para o possível aperfeiçoamento futuro; inquirir *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 aponta 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,

constituído de matéria humana, 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 mestres 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 – ainda que essa consciência esteja trancafiada a sete chaves pelo homem em um cômodo solitário e opaco de sua própria mente. Mas, ainda que haja a tentativa de ocultá-la do consciente, a *Casa Morta* torna-se passível de ressurreição – ou, ao menos, passível de submeter-se a freios – no instante em que 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*.

Mediante a investigação de ambos os romances, busca-se compreender a maneira pela qual a tessitura do 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 do *eu* às engrenagens que integram a masmorra, na medida em que lhe retira a humanidade que lhe é inata e lhe imputa (e lhe reduz) à anormalidade, à monstrosidade, a uma feição quimérica. Nessa perspectiva, declara Michel Foucault (2014, p. 88-89) em *Vigiar e Punir*, ao expressar a concepção do crime e a concepção do criminoso sob o viés da teoria geral do contrato:

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, 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)

Em um primeiro instante, debruçar-se-á sobre a tecelagem ficcional de *Ressurreição* e sobre o modo com que o olhar tolstoiano delinea o estranhamento aos *olhos de madeira* no romance. Em um segundo momento, sobre *Escritos da casa morta*, relato autobiográfico sem floreios assinalado pela constante insígnia do *duelo*.

Em que pese a distância histórica que separa as narrativas do tempo presente, é certo que o automatismo, longo, não raro vige nos cárceres contemporâneos. Daí a sede de desnudá-lo.

2. UMA RELEITURA DO MITO DE TESEU: 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 Nekhliúdob acerca da naturalização do iníquo pela ótica carcerária mecanicista – promotora de despersonalização à medida que reduz a subjetividade do *eu*, múltiplo, à alcunha de *prisioneiro*.

No romance, Nekhliúdob se firma como um novo Teseu: se não vence Minotauro ou outra figura dantesca, 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, há muito, saltaram da observação arguta ao automatismo, do entusiasmo à percepção inerte. Esses olhos despedem-se da sensibilidade das coisas e se apresentam diante da resignação. No rápido compasso dos acontecimentos iníquos que lhe são direcionados, não há espaço para a luta, para o questionamento: a visão contínua do sofrimento ou da corrupção deságua em uma revolução paradoxal: a revolta torna-se morbidez; a reivindicação, ante o indigno que atravessa a vida, silêncio.

Esse olhar então cede espaço a uma observação arguta, diligente, à crítica, ao questionamento e à inquietude. Se não foi guiado pelo fio estendido por alguma Ariadne para sair do labirinto em que se encontrava – labirinto circundante do automatismo –, o trajeto jurídico percorrido por Katiucha iluminou seu percurso para o exterior labiríntico.

Ao participar do Tribunal do Júri, o príncipe Nekhlíúdiv percebe-se responsável pelo destino de Ekaterina Máslova, apelidada de Katiucha. Espécie de pupila das tias afortunadas de Nekhlíúdiv, Katiucha é escorraçada da propriedade em que reside ao se descobrir grávida – gravidez fruto de um relacionamento fugidivo com Nekhlíúdiv. Só, Katiucha se aventura em uma miríade de atividades mal-sucedidas até, enfim, enredar-se em meio às teias inextrincáveis 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, 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 ressalvaram a condição “sem a intenção de roubar”, não ressalvaram a condição “sem a intenção de tirar a vida”. Logo, a inverossímil sentença asseverava que Máslova não havia roubado, que não furtara, 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 a 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 Nekhliúdob. A descrição acima já a revela por si mesma.²

Para a composição da narrativa, com o objetivo de reunir informações precisas, Tolstói frequentou tribunais, visitou prisões distantes, leu tratados jurídicos, estudou artigos que versavam acerca do sistema penitenciário, 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. Se a Europa refletiu-se na cultura russa em distintas épocas, se incessantemente lhe forçou a porta para lhe visitar com sua civilização – nos dizeres de Dostoiévski (2011, p. 86) em *Notas de inverno sobre impressões de verão* –, é certo que o direito russo oitocentista também ressoa, a seu modo, pilastras da cultura jurídica europeia do período.

² Figueiredo comenta, ainda, que o fato mencionado por Kóni muito emocionou Tolstói; pois, na juventude, ele – também nobre – engravidara uma camponesa.

Sob essa ótica, é possível observar a semelhança entre o narrado em *Ressurreição* – retrato fidedigno da burocracia criminal russa – e o escrito por Cesare Beccaria (2019, p. 103) nesta passagem de *Dos delitos e das penas*, em 1763:

Um homem acusado de um delito, encarcerado e depois absolvido não deveria trazer consigo nenhuma nota de infâmia. Quantos romanos acusados de delitos gravíssimos, depois reconhecidos como inocentes, foram reverenciados pelo povo e honrados com magistraturas! Mas por que razão é tão diferente, nos nossos dias, a sorte de um inocente? Porque no sistema criminal presente [...] parece prevalecer a ideia da força e da prepotência sobre a ideia da justiça; porque se atiram indistintamente à mesma masmorra os acusados e os convictos; porque a prisão é mais um lugar de suplício que de custódia do réu e porque a força interna tutora das leis é separada da força externa defensora do trono e da nação, quando deveriam estar unidas.

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 de Tolstói se imiscui ao 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, Nehliúдов 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. Sob esse ângulo, Tolstói então ecoa uma passagem do Evangelho de São Mateus³, cujo sentido permeia

³ Fixada, como epígrafe, neste trabalho.

todo o romance, em sua tentativa de mitigar a ótica carcerária míope – “Por que reparas no cisco que está no olho do teu irmão quando não percebes a trave que está no teu?”

O eco da letra do Evangelho, no romance, dá-se, de maneira proeminente, em duas reflexões de Nekhliúdob, após o príncipe figurar como testemunha ocular de dois episódios.

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:

“Uma criatura tão perigosa quanto a criminosa de ontem” [...] Eles são perigosos, ao passo que nós não somos?... Eu sou um depravado, um devasso, um enganador, e todos nós, e todos aqueles que, sabendo que sou assim como sou, não só não me desprezam, como até me respeitam? Porém, mesmo que esse menino fosse, para a sociedade, o mais perigoso entre todos os que se encontram nesta sala, o que se deveria fazer, de acordo com o bom senso, quando ele é preso? [...] 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, e depois o deportamos à custa do Estado, em companhia das pessoas mais pervertidas [...] “A fim de eliminar as condições que fazem surgir tais pessoas, não só não fazemos nada como ainda incentivamos os estabelecimentos em que elas são criadas. [...] “Que esforço ferrenho custa esse fingimento”, continuou a pensar Nekhliúdob enquanto olhava em redor para a sala enorme, [...] recordando todo o colosso daquele prédio e o colosso ainda maior da própria instituição, todo o exército de funcionários, escrivães, guardas, contínuos, não só ali, mas em toda a Rússia, que recebiam salário em troca daquela comédia da qual ninguém tinha a menor necessidade. “Seria melhor dirigirmos a centésima parte desse esforço para ajudar essas criaturas abandonadas, a quem encaramos agora como se fossem apenas braços e corpos, necessários para a nossa tranquilidade e o nosso conforto. (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.” [...] Horrorizou-se com o que se revelava para ele. *Admirou-se de como pôde ficar sem perceber tudo isso antes, como outros podiam não perceber.* (Tolstói, 2020, p. 132-133. Grifos meus)

O segundo episódio materializa-se na ida de Dmítri Ivánovitch Nekhliúdob ao campo de trabalhos forçados – para acompanhar Máslova e, ao mesmo tempo, para redimir seus pecados outrora cometidos contra ela.

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.

Nekhliúdob, ao observar um cadáver morto de exaustão, percebe que ninguém não somente tinha pena dele como um homem como também “ninguém tinha pena dele nem como um animal de carga, massacrado inutilmente. 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 delineia 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 Nekhliúdob, em uma tentativa de amenizar o parto, entretanto, seguiu-se um “ora, deixe que dê à luz. Depois veremos”.

Ao recordar a face do cadáver que vira por último, vê-se entremeadado por assassinatos cuja culpa, quiçá, seria 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)

Nekhliúdob 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 degradados, 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 tranqüila 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. Por isso se encontrava numa perplexidade constante. (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 estranhamento então viabiliza que se arranque as vendas que tapam os olhos argutos, que se seja circundado pelos casos daquilo que se construiu para servir de viseira.

O incômodo causado pelas reflexões de Nekhliúdob 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 – a partir da repetição – do personagem Nekhliúdob 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. Nekhliúdob é o Príncipe Nekhliúdob 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 tolstoísmo⁴ – 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

⁴ A este ponto do presente trabalho, é interessante destacar que, embora houvesse renunciado aos direitos autorais de suas obras posteriores a 1881, Tolstói negocia os direitos autorais de *Ressurreição* em benefício de um grupo de cristãos denominados *dukhobóri* (“lutadores de espírito”), que pregava ideias simpáticas ao escritor: a negação da propriedade, do Estado, da Bíblia como única fonte de revelação divina, a prática do pacifismo, a prática de um estilo de vida igualitário e comunitário, a recusa à documentação formal, a serviços militares e ao juramento de lealdade exigido dos súditos pelo czar Nicolau II em 1894. Essa última recusa implicou a prisão e o banimento de jovens *dukhobóri*. Em protesto, milhares de integrantes da seita queimaram as armas que ainda possuíam – o que foi entendido como uma rebelião pelo Estado russo. Em retaliação, suas terras foram confiscadas, suas casas, queimadas, seus líderes, presos; para além disso, houve o banimento de milhares de *dukhobóri* para aldeias montanhosas remotas. Ao ter ciência desses fatos, Tolstói mobilizou até mesmo revistas estrangeiras e amigos residentes no estrangeiro para denunciar o episódio, bem como para tentar salvaguardar a integridade física dos *dukhobóri*. A certa altura, floresceu a ideia de deslocá-los para o exterior; o Canadá aceitou alojá-los em um território desabitado. Com a autorização do governo czarista para tanto, faltava levantar o dinheiro necessário para o transporte e para a instalação dos *dukhobóri* na nova terra. A campanha de Tolstói para levantar tais fundos não bastou. Assim, a negociação dos direitos autorais, a valores altíssimos com editoras estrangeiras, rendeu a Tolstói a publicação de *Ressurreição* em 1899 – consigo, houve a possibilidade de que cerca de dez mil *dukhobóri* fossem transportados ao Canadá, de navio. A comunidade ainda perdura – tanto na Rússia quanto no Canadá. Rubens Figueiredo, em sua apresentação do romance, comenta que, em 1999, houve a celebração do centenário da emigração dos *dukhobóri*, a qual contou com uma homenagem ao escritor e a *Ressurreição*.

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, Nekhlíúfov 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 Nekhlíúfov 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 a um libelo às ideias tolstoístas; evidencia, em outra medida, todo o automatismo do qual o homem (mormente o homem burocrático) 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*, há muito distanciados da vivacidade e da complexa psicologia, 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. O DUELO GERMINADO QUANDO SE HABITA A CASA MORTA

Varlam Chálámov, escritor russo que, entre prisões e breves períodos de liberdade, passou vinte anos em campos soviéticos de trabalhos forçados⁵, formulou, em seu ensaio *Sobre a prosa*, a crença em uma *nova prosa*:

O nosso próprio sangue, o nosso próprio destino – é isso que a literatura de hoje exige. [...] É necessário e possível escrever um conto que seja indistinguível de um documento. Só que o autor deve examinar seu material com a própria pele, não apenas com a mente, não apenas com o coração, mas com cada poro da epiderme, com cada nervo seu. [...] A nova prosa contemporânea só pode ser criada por pessoas que conheçam perfeitamente o próprio material. Para esses, o domínio sobre o material e sua transformação

⁵A condenação pelo art. 58 do código penal soviético de 1922, relativo à prática de atividade *contrarrevolucionária*, levou-o, em um primeiro momento, ao degredo na região dos montes Urais e, a um segundo tempo, à região de Kolimá.

artística não constituem uma tarefa literária, mas uma obrigação, um imperativo moral. (Chalámov, 1989, *apud* Chalámov, 2018, p. 12-13)

A oscilação entre literatura ficcional e crônica documental, estimulada pelos ares dessa *nova prosa*, defende que se seja o cronista de sua própria alma. A tradição da *narrativa de prisão*, da literatura de testemunho fortalecida pelos relatos infernais de campos soviéticos e nazistas estendidos sobre o século XX, desenlaça-se antes do descortinar desse século: entre 1860 e 1862, a Rússia czarista testemunhava a publicação de *Escritos da casa morta*, relato autobiográfico de Dostoiévski acerca de sua experiência nos campos siberianos.

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 Friedlénder (*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 tênue 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 dostoiévskiana, em *Escritos da casa morta*, adentra a capacidade de resistência do homem, a tentativa do homem de se permanecer enquanto tal. Procura, em si e nos outros condenados, a humanidade sombreada pelo véu da condenação.

Roberto Saviano (2010, *apud* Chalámov, 2019, p. 9) alerta ao leitor de Chalámov que todo o sofrimento documentado, “todo o mal, todas as privações afinal demonstram o quanto a índole humana é capaz de salvar-se”. E destaca: “existe força e beleza no fundo de todo aquele horror”.

Chalámov consegue demonstrar a bondade do simples gesto no inferno cotidiano do *gulag*. Como a frase de um personagem de Vassili Grossman: “Eu não acredito no bem. acredito na bondade”. O bem é uma consideração metafísica, distante, geral, póstuma. A bondade é um espaço do presente. Do olhar-se nos olhos. De um momento. A bondade é humana, o bem é histórico. E, quando se fala do projeto histórico, de justiça, de felicidade como algo que transcende o humano, Chalámov sente um calafrio de medo. Sabe que se fala de algo que fará o homem sofrer, algo que passará por cima do homem. [...] Consegue demonstrar que resistir é possível. Em cada simples acontecimento há uma gota de possibilidade: a possibilidade da vida. (Saviano, 2010, *apud* Chalámov, 2019, p. 9)

Ao preceder a experiência do *gulag*, ao preceder o relato infernal documentado em *Contos de Kolimá*, Dostoiévski também antecede a crença na bondade e na possibilidade de se *ressuscitar dentre os mortos*. A descrição de Saviano acerca da prosa de Chalámov, portanto, encaixa-se como uma perfeita descrição da narrativa de *Escritos da casa morta*.

A certo momento, Chalámov (2019, p. 10) comenta: “tinha diante de mim uma descida aos infernos, como Orfeu, e a dúbia esperança de voltar à superfície.” Essa dúbia esperança também é compartilhada pelos galés nos campos czaristas. Quase ao término da narrativa, os prisioneiros vislumbram o voo de uma águia que, machucada, teve de ficar algum tempo sob a companhia dos prisioneiros – a grande metáfora dostoiévskiana, no romance, para a incerteza quanto à recuperação da liberdade perdida:

Os presidiários observavam com curiosidade como a sua cabeça tornava a surgir entre o mato rasteiro.
– 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)

Se retornou à superfície, a descida ao inferno, contudo, é repetida quando da escrita do romance.

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 como uma gota d'água caindo num sombrio dia de outono – 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 rezavam com muito zelo e todo dia levavam à igreja seu mísero copeque 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, de cálice na mão, 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 nas palavras de Clarice Lispector a uma distância de cerca de cem anos:

Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. [...] Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e

um evita o olhar do outro para não correremos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça. [...] Eu não quero esta casa. Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo [...]; 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 que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila, e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. [...] Até que viesse uma justiça [...] que não se esquecesse de que todos nós somos perigosos. (Lispector, 2016, p. 387-390)

O estranhamento se dá, de modo alucinante, no capítulo *O banho*: quando Aleksandr Pietróvitch, *alter ego* de Dostoiévski, adentra um 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. A personagem assim descreve sua descida a um inferno real – não meramente imaginário como o de Dante, mas que, implicitamente, também contém em seu frontispício a inscrição “deixai toda a esperança, ó vós que entráis” (Alighieri, 2019, p. 37):

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)

Joseph Frank (2013, p. 317), biógrafo e profícuo estudioso de Dostoiévski, ao comentar a passagem acima, deixa assente que, mesmo naquilo que, a primeira vista, parece uma passagem puramente descritiva, o autor escolhe, de maneira diligente, o detalhe simbólico com o objetivo de destacar “a terrível desumanidade do açoite com chicote, com sua degradação do espírito humano e sua tentativa demoníaca de libertar os instintos sádicos”.

O sadismo, inclusive, dá margem à tessitura do estranhamento à vileza naturalizada no cárcere:

Quem uma vez experimenta o domínio ilimitado sobre o corpo, o sangue e o espírito de um semelhante, de uma pessoa criada da mesma maneira, um irmão pela lei de Cristo; aquele que experimentou o poder e a plena

possibilidade de humilhar com a mais alta humilhação outro ser que traz em si a imagem de Deus, este involuntariamente já deixou de ser senhor de seus prazeres. [...] O homem e o cidadão morrem para sempre no tirano, e para ele se torna quase impossível retornar à dignidade humana, ao arrependimento, ao renascimento. Ademais, o exemplo, a possibilidade de semelhante arbítrio, age de modo contagiante sobre toda a sociedade: esse tipo de poder é sedutor. A sociedade que encara com indiferença esse fenômeno já está ela mesma contaminada em seus fundamentos. Em suma, o direito a aplicar o castigo físico, direito que é concedido a um indivíduo em detrimento de outros, é uma das chagas da sociedade, um dos meios mais poderosos para a destruição de qualquer embrião, qualquer tentativa de civismo que ela venha a ter, é a razão completa de sua desintegração completa e inelutável. [...] Se o carrasco até aceita suborno para castigar levemente, ainda assim ele aplica o primeiro golpe com todo o ímpeto, com toda a força. [...] Desconheço por que agem assim. Talvez seja [...] pelo simples desejo de exhibir-se diante da vítima, infundir-lhe o pavor, deixá-la aturdida desde o primeiro golpe para que ela compreenda com quem está lidando; em suma, para mostrar do que é capaz. Em todo caso, antes de dar início ao castigo o carrasco se anima, sente a própria força, vê em si mesmo um soberano; naquele instante ele é um ator, e o público fica embevecido e aterrorizado com ele. [...] É difícil imaginar até onde é possível deformar a natureza humana. (Dostoiévski, 2020, p. 245-246; 250)

Diante da vulgarização da engrenagem jurídica e da banalização da instituição carcerária, Dostoiévski escreve sob um prisma privilegiado: como real observador. Esmiúça o humano quando descreve Oito-Olhos, major que figura como uma espécie espírito onipresente em toda a narrativa, objeto do ódio generalizado dos galés. Após despir-se da farda, perde não somente o garbo de outrora, mas abandona o trato grosseiro, irônico e vil que antes dirigia aos galés. Daí uma manifestação do *duelo de olhares* no romance: o automatismo como reproduzidor de uma hierarquia hipócrita na medida em que valora o mero *uniforme*, o cargo em abstração, à frente do próprio homem.

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, tamanha sua brutalidade, fazia com que o repouso nas enfermarias fosse vislumbrado como um deleite; porque os médicos não os diferiam dos demais homens 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.

Em uma carta, Dostoiévski descreve, sem retoques, seus anos de cárcere, suas primeiras impressões sobre aquele ambiente que lhe era hostil. Mediante a leitura, nota-se que o escritor não se vale de floreios ou de uma imaginação fantasiosa para a composição de

Escritos da casa morta; a descrição dá, em suma, o mote de toda a hostilidade vislumbrada na narrativa. Sob égide da censura czarista, o gênero ficcional apenas opera como *panos quentes* em relação à iniquidade testemunhada.

Em virtude de sua extensão, vale-se de cortes e de trechos selecionados – já capazes de oferecer ao leitor o tom da integral descrição dostoiévskiana:

Os pisos estavam todos podres. A sujeira no chão tinha quase três centímetros de espessura, o que nos fazia escorregar e cair. [...] Goteiras no teto, buracos por todos os lados. Estávamos amontoados como sardinhas em lata. [...] Não havia espaço para a gente se mexer. Da noitinha ao amanhecer era impossível deixar de agir como porcos, porque, afinal de contas, “somos seres humanos vivos”. Dormíamos sobre tábuas nuas e só nos permitiam um travesseiro. Estendíamos sobre o corpo nossos casacos de pele de carneiro e os pés ficavam de fora, descobertos, a noite toda; tremíamos de frio a noite inteira. Pulgas, piolhos, baratas, aos montes. A comida que nos davam era pão e sopa de repolho com umas cem gramas de carne, mas a carne era picada e eu nunca vi nem um pedaço. Nos dias de festa, um mingau aguado quase sem gordura. Nos dias de jejum, repolho fervido e mais nada. Eu sofria de terríveis ataques de indigestão e estive doente várias vezes. Julgue você mesmo se eu poderia viver sem dinheiro, e se não tivesse algum dinheiro certamente teria morrido – e ninguém, nenhum prisioneiro, quem quer que fosse, teria suportado essa vida sem dinheiro. (Dostoiévski *apud* Frank, 2021, p. 121)

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

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

George Steiner, em *Tolstói ou Dostoiévski*, enumera diversas contrariedades erguidas entre ambos os escritores:

Tolstói, o maior herdeiro das tradições do épico; Dostoiévski, um dos maiores temperamentos depois de Shakespeare; 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; Tolstói, “mantendo-se o tempo todo”, na frase de Coleridge, “no caminho elevado da vida”; Dostoiévski, avançando labirinto adentro do sobrenatural, nos porões e pântanos da alma; Tolstói, como um colosso dominando a terra palpável, evocando a realidade, a tangibilidade, a inteireza sensível da experiência concreta; Dostoiévski, sempre no extremo do alucinatório, do espectral, sempre vulnerável às intrusões demoníacas em algo que pode, finalmente, ter sido meramente um tecido de sonhos. (Steiner, 2006, p. 255)

À parte as distinções, é certo que ambos são mestres na *arte de estranhar* o conhecido, o já familiarizado. A seu modo, ambos (re)constroem um terreno adventício no lugar comum introjetado como familiar pelo hábito – no lugar comum tornado automático pelo hábito. A lente penetrante de ambos restitui ao objeto investigado sua unicidade, capta suas singularidades, ocultadas pelo véu do automatismo. É sob esse ângulo que os romances analisados tornam-se 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. Grifos meus)

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.

Mas *Ressurreição* e *Escritos da casa morta* intervêm nesse entendimento automático, isento de deliberação, e apontam a multiplicidade do homem e 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 não são assim. [...] 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 das pessoas e às vezes se manifesta uma, às vezes outra, e não raro acontece de a pessoa ficar de todo diferente de si mesma, enquanto continua a ser exatamente a mesma. Em certas pessoas, essas transformações ocorrem de maneira especialmente abrupta. (Tolstói, 2020, p. 199)

Negar a complexidade humana, reduzir o homem a uma só face, é cair no maniqueísmo mais ingênuo. Se toda subjetividade esconde, em si, todas as qualidades – positivas e negativas – intrínsecas ao homem, reduzi-la é ceder espaço à possibilidade de se fabricar a imagem necessária para que outrem durma de modo tranquilo.

Pico della Mirandola, em *Oratio de hominis dignitate*, 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 molda, fabrica-se e transforma-se, imiscuindo em si imagens adventícias.

Projetado como uma criatura de imagem indefinida pelo *supremo artífice* – que, tendo-o colocado no centro do mundo, disse-lhe: “não te demos um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem dom algum peculiar, a fim de que tu obtenhas e possuas, segundo o teu desejo e por tua decisão, aquele aspecto, aqueles dons que tu mesmo tiveres escolhido” (Mirandola, 2021, p. 35) –, o homem foi designado o escultor de si mesmo, de sorte a modelar-se na forma que prefere de si.

Se as demais criaturas estão encerradas no interior das leis da natureza prescritas pelo Artífice, o homem, por sua vez, não é constrangido por quaisquer limites: é ele quem definirá, para si, a sua lei.

A ele foi dado ter o que escolher, ser o que quiser. As feras, no momento em que nascem, trazem consigo, “da barriga materna”, como diz Lucílio, tudo aquilo que haverão de possuir. Os espíritos superiores, ou desde o início ou logo depois, já eram aquilo que serão pelas eternidades perpétuas. Mas 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)

Criatura privilegiada, somente o homem é passível de desenhar-se a si mesmo. A *autoescultura* opera-se a todo instante. Podendo escolher dentre tantas qualidades, a redução torna-se inviável.

Tolstói e Dostoiévski seguem, nos romances estudados, cada um à sua maneira, a direção apontada por Mirandola. É a partir da investigação acerca da condição humana que procuram ressuscitar os *olhos de madeira* do cárcere. É a partir do confronto entre a vastidão humana e a sua redução ao arquétipo do prisioneiro, observada na execução penal russa oitocentista, que ambos tornam-se capazes de frear o automatismo, de operar a catarse do direito.

Eis a potência do estranhamento enquanto procedimento literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2019. 232 p.

BECCARIA, Cesare Bonesana. *Dos delitos e das penas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. 144 p.

CHALÁMOV, Varlam. *A margem esquerda* (Contos de Kolimá 2). São Paulo: Editora 34, 2019. 304 p.

_____. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2018. 304 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Escritos da casa morta*. São Paulo: Editora 34, 2020. 408 p.

_____. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor (ed.). *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 87-168.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014. 296 p.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos de Provação. 1850-1859*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. 432 p.

_____. *Dostoiévski: Os Efeitos da Libertação, 1860-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 528 p.

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

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: LISPECTOR, Clarice (ed.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 386-390.

MIRANDOLA, Pico della. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Belo Horizonte, Veneza: Âniyé, 2021. 160 p.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 256 p.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. São Paulo: Editora 34, 2018. 264 p.

STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o Velho Criticismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 296 p.

TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 448 p.