

## O "PEQUENO HERÓI" DE DOSTOIEVSKI

Sigrid Renaux  
Universidade Federal do Paraná

### RESUMO

Este trabalho faz uma leitura do conto "O Pequeno Herói" de Dostoevski, que explora os aspectos carnavaлизados do mesmo, como propiciadores à criação de situações excepcionais em que o protagonista é testado e experimentado física e psicologicamente. Estas situações excepcionais, estruturadas sob um tríptico temático, levam à conscientização do protagonista, a sua transformação de menino em homem. Como uma nova abertura à polifonia, o conto é ainda examinado como paródia da época medieval.

"O Pequeno Herói", chamado de "narrativa poética"<sup>1</sup> e de "novela banhada de poesia sentimental e timidativamente voluptuosa"<sup>2</sup>, foi escrito em 1849 quando Dostoevski estava preso no Revelim de Alexandre (Fortaleza de Pedro e Paulo), sob o título "Conto para Crianças"<sup>3</sup>. Torna-se significativo frisar, portanto, que este conto é uma afirmação, uma exaltação à vida, escrito num momento em que o autor aguardava a condenação à morte, como comenta o Professor Boris Schnaiderman.

1 Este artigo é uma reclaboração completa de seminário apresentado juntamente com Neusa Haiaat e Vera U.C. de Castro, durante o Curso "As Estruturas Narrativas nos Contos de Dostoevski", ministrado pelo Prof. Boris Schnaiderman, USP, 1975.

2 NUNES, N. Introdução. In: DOSTOIEVSKI, F.M. Obra completa. Rio de Janeiro, Agúilar, 1963. v.1, p. 135.

3 TROYAT, H. A vida de Dostoevski. Lisboa, Estúdios Cor, 1958. p. 131.

Dostoevski não estava satisfeito em este trabalho, pois na primeira carta que dirige ao irmão depois de sair do presídio, pede-lhe não mostrar a ninguém o manuscrito. Mas seu irmão Miguel não fez caso desse pedido e quando achou a ocasião oportuna, apresentou "O Pequeno Herói" ao redator dos *Anais da Pátria*. Depois preveniu a Dostoevski do que fizera e aguardou as censuras do irmão. Mas só com a palavra publicação, como diz Troyat, Dostoevski perde toda a lucidez crítica. Seria possível que ao fim de oito anos lhe fosse concedido ler sua prosa impressa, regressar ao mundo das letras, reatar o passado? Impacienta-se, pois é sua carreira que está em jogo. A publicação do "Pequeno Herói" abrir-lhe-á o caminho vedado há tanto tempo. Enfim, em agosto de 1857, o "Pequeno Herói" aparece nos *Anais*, assinado sob o pseudônimo M...y. TROYAT, p. 205.

O enredo trata da estória de um menino que passa alguns dias na propriedade de um rico parente, onde se realiza uma festa interminável. Tímido, ele se sente primeiro atraído pela beleza de uma jovem dama loura, alegre e brincalhona, e, posteriormente, pela beleza de uma jovem senhora morena, de semblante triste. Enamorado desta última, seus olhos a seguem constantemente. Entretanto, sua paixão oculta é revelada a todos pela dama loura que também o provoca, mais tarde, a montar num fogoso cavalo, após o que é recebido como herói por todos. No dia seguinte, ao ver a dama morena se despedindo de seu amante no bosque e perceber que esta perdera uma carta que o amante lhe havia entregue, procura uma ocasião propícia para devolvé-la, escondida dentro de um ramalhete de flores. Em agradecimento, a dama o beija e o menino sente que se transformou em homem.

Obra de juventude, "O Pequeno Herói" apresenta os seguintes recursos técnicos, como observa Natália Nunes no Prólogo Geral: narração em primeira pessoa (sob a forma de memórias, em que o narrador intervém como protagonista), longos períodos, poucos diálogos, inserção de ironia, utilização do acaso, do encontro fortuito, cenas espetaculares, referências e influências do ambiente físico, imitação de outros escritores russos e estrangeiros<sup>4</sup>. Entretanto, a fim de melhor explorar as possibilidades desta narrativa, serão usadas como embasamento teórico as idéias de L. Grossman (tríptico temático) e M. Bakhtin (carnavalização, sátira menipéia e polifonia), entre outros, pois esses mesmos recursos técnicos se encontram ordenados e sistematizados nas obras desses dois críticos.

Em termos amplos, uma das características do sistema estrutural de Dostoievski é o processo da organização da luta psicológica, desvendando a situação trágica em três encontros ou três conversas das personagens, segundo Grossman. Disso resulta uma tríade, uma elaboração consequente do tema num *tríptico temático*, uno e inteiro em três momentos fundamentais do drama<sup>5</sup>. No conto, este tríptico temático se encontra intimamente relacionado e propiciado pelo "mundo às avessas", de características carnavalizadas, que impera na festa, e que leva à criação de situações excepcionais em que o protagonista é testado e experimentado física e psicologicamente.

Para Bakhtin, na Antiguidade Clássica surgiram gêneros caracterizados pela aliança do "sério-cômico", como a *Sátira Menipéia*, entre outros, todos eles tendo um liame profundo

<sup>4</sup> DOSTOIEVSKI. *Obra completa*, v. 1, p. 158.

<sup>5</sup> GROSSMANN. L. Dostoievski artista. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967. p. 48-9.

com o folclore do *carnaval*, o que determina suas características fundamentais: a palavra e a imagem são colocadas numa relação particular com a realidade. Bakhtin também observa que Dostoevski não se inspira direta ou conscientemente na Sátira Menipéia, mas que ela está presente na memória objetiva do gênero que ele empregava. Entre suas catorze características, estão o elemento cômico, liberdade de invenção temática, criação de situações excepcionais, combinação de fantasia, simbolismo e naturalismo, questões últimas, diálogos no umbral, o fantástico experimental, experimentação psicológica, cenas escandalosas e excêntricas, combinação de contrários, utopia social, mistura de gêneros, gêneros enxertados, topicalidade. Essas características por sua vez, muitas das quais se encontram no conto, além de formarem uma unidade orgânica, estão impregnadas de rituais, categorias e imagens carnavaлизados, como o "mundo às avessas", o contato livre e familiar entre as pessoas, excentricidade, casamentos desiguais, profanação, entronização e destronização, disfarces, fantasias, mistificações, guerras carnavalescas, abundância, troca de presentes, imagens duplas, riso e paródia. Como ainda comenta Bakhtin, todos esses rituais, passados à literatura, conferiram profundidade simbólica e ambivaléncia aos enredos e situações temáticas, ou dotaram-nos com a alegre relatividade e mudanças bruscas do carnaval<sup>6</sup>.

Retomando aqueles elementos da menipéia e da carnavaлизação que propiciam, no conto, a transformação do menino em homem, faremos com os mesmos uma leitura que ressalte:

1. a festa como recurso para criação de uma utopia social, um "mundo às avessas", de características carnavaлизadas, que levam à criação de situações excepcionais propícias à experimentação física e psicológica do protagonista;
2. o tríptico temático em função da conscientização do protagonista;
3. a paródia da época medieval como recurso da polifonia.

## I — A FESTA

Coerente com uma atitude narrativa que se opõe à definição da personagem como algo acabado e definitivo, o autor exila, no "Pequeno Herói", todas as personagens, valendo-se

<sup>6</sup> BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor, Ardis, 1973. p. 87-105. Como nosso uso das características da sátira menipéia e da carnavaлизação é limitado, ambas foram apresentadas sumariamente. Para uma visão completa, recomendamos a leitura do capítulo "Características de Gênero e Composição nas Obras de Dostoevski" em sua integralidade.

do recurso de reuní-las em uma festa fora de Moscou.<sup>7</sup> Deste modo ele se esquia de situar as personagens na vida cotidiana, não fornecendo delas nenhum dado biográfico ou ambiental que possa determiná-las, pois só a diluição da causalidade permite a colocação do ato livre. Deixando Moscou, elas deixam para trás qualquer traço determinante de caráter, favorecendo o clima de imprevisibilidade da festa e estando assim disponíveis para enfrentar, até às últimas consequências, o mundo utópico do carnaval. A festa também serve para dar ao autor uma *grande liberdade de invenção temática*, uma das características da menipéia, pois as programações diárias dos convidados, todos da sociedade russa, não obedeciam a nenhum esquema rígido:

Diversões de toda índole sucediam-se umas às outras sem cessar, e sem que se conseguisse prever o fim da série. Tanto se improvisavam excursões a cavalo por aquelas redondezas, como longos passeios pelas margens do rio, ou pelo bosque; merendas e comezaimas ao ar livre estavam sempre na ordem do dia, e em noites formosas ceávamos no grande terraço da senhorial mansão, profusamente adornada de flores raras<sup>8</sup>.

Fugindo da realidade, da contemporaneidade, e criando um mundo de fantasia, Dostoevski está simultaneamente criando uma *utopia social* que parece não ter fim, e na qual todos estão nivelados, numa alegre "insouciance", como convidados de um rico anfitrião que "jurara a si mesmo esbanjar quanto antes sua colossal fortuna" (p.67). É quase uma viagem a um país inexistente, se bem que os convidados pudessem partir a qualquer momento de volta a Moscou:

A cada instante, chegavam novos convidados. Moscou ficava tão perto dali, que da própria quinta se podiavê-la. De sorte que os convidados que se cansavam, não tinham mais que ceder o posto aos recém-chegados, a fim de que a festa se prolongasse indefinidamente (p.67).

7 Este procedimento de reunir pessoas, que Grossman chama de "Conclave", é típico dos contos de Dostoevski: em "Uma Anedota Ordinária" se realiza uma festa de casamento, em "A Árvore de Natal e um Casamento" se realiza uma festa de Natal, em "O Senhor Prokhardtchin" e "A Senhoria" a ação se passa numa pensão, "O Crocodilo" tem lugar na Passagem, galeria de S. Petersburgo, enquanto "Bobok" se passa num cemitério. Já Chaucer e Boccaccio usaram deste procedimento nos *Canterbury Tales* e no *Decamerón*, em que pessoas de diferentes níveis sociais se encontram numa estalagem para seguirem juntos numa peregrinação, e um grupo de nobres se reúne longe da cidade onde reinava a peste, sendo cada participante convidado a narrar uma estória.

8 DOSTOIEVSKI, F.M. *Noites brancas e outras histórias*. Rio de Janeiro. J.Olympio, 1960. p. 67. Todas as citações do conto "O Heroizinho" vêm desta edição, seguidas da numeração das páginas.

Esta quinta nas imediações de Moscou poderia ser contraposta à cidade não muito distante, como o nível da irreabilidade ou fantasia que Dostoievski contrapõe artisticamente ao nível da realidade ainda à vista, o que é corroborado por toda a descrição deste "brilhante aspecto exterior do espetáculo" (p.68). Além disso, há uma renovação constante de diversões:

Dançava-se, tocava-se música, cantava-se; quando o tempo era ruim, fazíamos quadros vivos, jogávamos jogos de salão . . . e também representávamos obras de teatro. Além disso, muitas vezes tínhamos conferências, relatos dos acontecimentos mais notáveis, anedotas, etc. (p.67-8).

Este clima frívolo e feérico, repleto de luzes, aromas, cores, abundância e sobretudo música e dança, nos remete ao duplo simbolismo da palavra "festa": de um lado, relacionada com *ritual*; do outro, com *orgia*<sup>9</sup>. Teríamos então no conto uma relação primeira da festa como ritual de iniciação do protagonista menino no mundo adulto, como também uma relação segunda da festa como orgia, época de consumição, de entrega incondicional (já colocada desde o início quando o narrador diz que o dono da casa parecia querer malbaratar toda sua fortuna, como já mencionado), de carnaval, travestismo, retorno temporal aos caos primogênito para resistir à tensão comum que impõe o sistema.

Examinando primeiramente as características carnavaлизadas da *festa como orgia*, para depois nos determos ante os rituais de iniciação — as situações excepcionais — que marcam a transformação psicológica do menino em adulto, teríamos:

A festa como um *mundo às avessas*, na qual se vive o carnaval. A existência do carnaval se situa fora das rotinas habituais, pois nele as leis de vida normal estão suspensas e toda desigualdade social é derrubada. Isto proporciona, no conto, a aproximação do menino com o mundo dos adultos, eles próprios quebrando a distância existente entre adultos e a criança. Por outro lado, a carnavaлизação também é contida, ocorre em termos, pois talvez a evocação de Moscou vigilante, à pequena distância, funcione justamente como um elo entre a festa e o real cotidiano.

Simultaneamente, deste *contato livre e familiar entre as pessoas*, típico do mundo às avessas, surgem *infrações ao curso habitual e decente dos acontecimentos e às normas de*

<sup>9</sup> CIRLOT, J.E. *Diccionário de Símbolos*. Barcelona. Labor. 1969. p. 214.

*etiqueta e de língua*, como também, *novas categorias artísticas* como a do escândalo e do excêntrico, que liberam a conduta humana de normas e motivações pre-determinantes. Basta lembrarmos o comportamento excêntrico da dama loura, que infringe o tempo todo as normas da etiqueta com seus piparotes, gracejos e provocações, as zombarias do Senhor M... para com o jovem protagonista, etc. Essas infrações características da menipéia, se iniciam durante uma apresentação teatral, quando o menino se aproxima casualmente da dama loura e esta o convida a sentar em seu colo. Ao perceber que o mesmo queria fugir, ela segura sua mão e puxa-o com força, de repente apertando-lhe a mão "entre seus ardorosos dedos como em um torniquete". O menino resiste até onde pode, mas, como ele relata,

finalmente, não pude por mais tempo agüentar a dor, e soltei um grito... que era precisamente o que ela aguardava. Num abrir e fechar de olhos soltou-me a mão e ficou quietinha, como se nada tivesse acontecido (p.72).

A infantilidade do comportamento nivelava à criança e propõe uma atitude nova na relação entre as personagens, quebrando logo de início o distanciamento entre as mesmas.

Em conseqüência, o menino também rompe estas regras, numa ocasião, ao censurar a dama loura por ter revelado seu tão bem guardado segredo de sua admiração pela senhora morena aos outros convidados, ao lhe gritar com a voz embargada pelo pranto:

— Como é que não se envergonha... de dizer... assim em voz alta... e diante de tantas senhoras... semelhantes inexatidões? Comporta-se como uma garota atontada... além disso, perante homens! Que pode responder a isto? Mas você já é uma pessoa adulta, além disso, casada... (p.88).

A respeito dessa réplica, cabe muito bem a observação que H. Troyat faz, em termos gerais, a respeito da *palavra*, o instrumento mais poderoso da técnica dostoievskiana:

É preciso ouvir e fazer falar as suas personagens, para que tenhamos a sensação de sua existência... O lugar das palavras, a sua escolha são características, simbólicas, nada é deixado ao acaso... As paradas, as repetições, as tomadas de fôlego, o gaguejar são indispensáveis, porque debaixo dessa

palavra falhada adivinha-se uma vibração abafada; numa conversa, toda a comoção secreta da alma vem à superfície, e nós sabemos não somente o que cada personagem diz e quer dizer, mas o que dissimula<sup>10</sup>.

Também a zombeteira pergunta que M.M... faz a sua esposa, a dama morena, a respeito do menino, "Então, é este o teu chevalier servant, de todos os dias", é seguida por uma resposta atrevida do mesmo; como ele relata:

— Sim, senhor! Seu pajem! — exclamei, furioso por aquele olhar e por aquela zombaria, e depois pus-me a rir em sua cara, saltando de uma só vez três degraus... (p.83).

A própria cena em que o menino monta o cavalo selvagem é uma ocasião de livre contato entre as personagens, para o menino exprimir todo seu rancor contra a dama loura e toda sua heróica coragem para com a dama morena: após o jovem de Moscou ter se recusado a montar o cavalo, a dama loura interpela o menino "E você, seu chorão, não se atreve? Com a vontade que tinha de sair conosco!" (p.92), ao que ele responde, "atrevido e orgulhoso", "Ah! você pensa que tenho medo? (...) Pois vai ver!..." (p.93), aproximando assim seu ritual de iniciação à virilidade ao da carnavalização, da infração à etiqueta.

Por outro lado, pela própria ambivalência da carnavalização, o menino também ajuda a preservar o curso "decente" dos acontecimentos — nova evocação de Moscou vigilante? — ao evitar o escândalo que teria lugar se a carta dirigida à Mme. M... por seu amante caísse em outras mãos. A infração da dama morena à ordem convencional foi acobertada pelo menino, e o medo desta que seu segredo fosse revelado e se tornasse "pasto da curiosidade pública" é quase uma expiação pelo que havia cometido, "se é que tinha mesmo alguma coisa a expiar" (p.103), como diz o narrador.

Durante o carnaval se dá também a *combinação de contrários*, pois ele reúne o sagrado e o profano, o sublime e o insignificante, o alto e o baixo, a sabedoria e a tolice. A nível da narrativa, teríamos as seguintes combinações de contrários ou "mésalliances":

a) O contraste mútuo existente entre a dama loura e a morena, pois a loura é o contrário mas também o complemento da morena, física e espiritualmente:

10 NUNES, p. 50.

Existia entre ambas uma amizade verdadeiramente íntima (...) que costuma(m) surgir do encontro de dois caracteres às vezes inteiramente diferentes, porventura até opostos, dos quais um é mais grave e profundo que o outro, o qual, em compensação (...) se subordina ao primeiro, reconhecendo sua superioridade e conservando sua amizade no coração como um tesouro inapreciável (p.74).

Entretanto, esse contraste se torna mais complexo se examinado em relação ao menino, pois se a dama loura concretiza, como visto, um aspecto do simbolismo da mulher<sup>11</sup> — de sereia que encanta e diverte — e a dama morena o outro — de donzela desconhecida, amada ou alma — ambas concretizam o terceiro aspecto — o de mãe — pois ambas têm, em determinadas ocasiões, atitudes maternais para com ele: a dama morena, ao amarrar-lhe solicitamente o lenço ao pescoço, para que ele não se resfrie; a dama loura, após ter feito as pazes com o menino, trazendo-lhe uma xícara de chá e cobrindo-o carinhosamente com um cobertor.

O menino, por sua vez, sente-se atraído tanto pela "sereia" como pela "donzela", para depois esta atração se transformar em "ódio" em relação à dama loura, pelas suas brincadeiras, e em "amor" em relação à dama morena.

b) O contraste entre os maridos de ambas: o da dama loura é bonachão, rechonchudo, cômico e grave ao mesmo tempo; portanto, já carnabalizado. O marido da dama morena é um "europeu", perfeito cavalheiro e presunçoso. Entretanto, ambos se identificam mais tarde na carnabalização, quando M.M... recebe o "gorro de bufão" (p.87) através das ridicularizações da dama loura.

c) O adulto e a criança, o homem virtual e o menino coexistindo no protagonista.

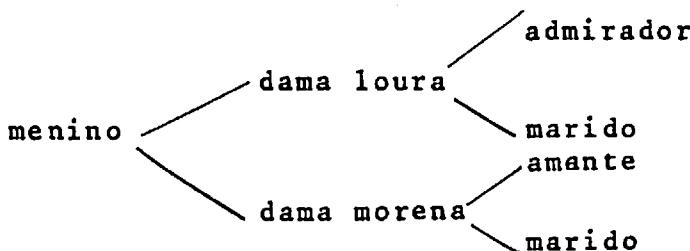
d) Casamento e adultério: a dama morena, seu marido M.M... e seu amante de Moscou.

e) Casamento e brincadeiras: a dama loura, seu marido e o jovem de Moscou, seu companheiro de zombarias.

Desses contrastes entre as personagens, estabelecem-se paralelamente triângulos. O fato de Dostoiévski mostrar os relacionamentos das personagens de três em três cria uma tensão, que intensifica e aprofunda a narrativa, porque o terceiro é uma nova solicitação obrigando a uma nova resposta, enquanto que se houvesse uma só personagem em confronto

11 CIRLOT, p. 324-5.

com a outra, poderia haver acomodação. Assim, o relacionamento delas fica melhor especificado, como demonstra o esquema:



Além desses, ainda teríamos os seguintes contrastes:

- f) O real cotidiano e a época de festa.
- g) Cenas poéticas e cômicas, heróicas e carnavalescas, discrição e estouamento.

A festa, porém, sendo contaminada pela carnavalescação, não poderia deixar de ter a *entronização bufônica* e *destronização do rei do carnaval*, que é a quintessência do mundo carnavalesco, o ritual primeiro do carnaval, como festa do tempo destruidor e regenerador, morte e renascimento, exprimindo a alegre relatividade de toda a estrutura social. Dentro deste contexto, notamos a importância que adquire a figura secundária do anfitrião: como proporcionador daquela festa aparentemente infundável, ele seria quase que um rei-momo, enquanto a loura beldade, com seu riso renovador e seus piparotes, nos lembra a rainha do carnaval, posição que ela realmente ocupava, na festa. O anfitrião chega até a confessar que, durante um minuto — como condiz com a rapidez do carnaval — esteve apaixonado pela sua rainha.

Entretanto, como a toda entronização se segue uma destronização, mesmo que a do anfitrião ocorra fora do conto, (ele irá perder sua fortuna, como comenta o narrador), outras entronizações e destronizações se sucedem: o jovem de Moscou é entronizado ao chegar à festa, depois de destronizar o Senhor M... que por sua vez havia entrado em cena com todo o sucesso e acaba com um barrete de bobo da corte; mais tarde, o jovem de Moscou por sua vez é destronizado pelo menino, através de seu ato heróico de montar o cavalo que aquele recusara a montar; N... (o amante da dama morena) é destronizado pelo jovem de Moscou, etc.

Quanto ao menino-herói, já que sua atuação entra em outro nível da narrativa — a paródia da novela de cavalaria — sua pessoa não sofre aviltamentos irreparáveis.

Essas *transformações bruscas ou não*, reviravoltas, ascensão e queda, aproximações inesperadas e "mésalliances" de toda espécie, ocorridas com as personagens durante esses poucos dias de festa, e das quais a entronização e destronização é apenas a categoria mais importante, poderiam ser assim esquematizadas:

<i>Menino</i> tímida e solitário	→	<i>Homem</i> herói e chevalier servant, um "segundo Ilia Múromets"
<i>Dama loura</i> carnavalesca, risonha, inimiga do menino, zombeteira, ousada		Tranquila, séria, amiga do menino
<i>Dama morena</i> triste, escondendo um segredo, indiferente à admiração do menino, "madona"		feliz, tem segredo parcialmente revelado, grata ao ato cavalheiresco dele, humanizada pelo sofrimento
<i>Marido da dama loura</i> bonachão, rico, rechonchudo, cômico e sério ao mesmo tempo		não sofre alteração, é em si mesmo mutante
<i>Marido da dama morena</i> herói inflado, centro das atenções, possessivo		bufão, coberto de desprezo e vergonha, perde autoridade
<i>Jovem de Moscou</i> admirador da loura, destroniza o marido da dama morena, M.M...		é destronizado pela dama loura ao recusar montar o cavalo selvagem
<i>Anfitrião</i> rico, esbanjador, sorriso ambíguo entronizado como anfitrião / rei mômio		pobre (mais tarde); no próximo "carnaval" um novo rei será entronizado
<i>N...</i> faz a dama morena chorar com sua brusca saída a Moscou		encontra-se com a dama morena e lhe dá uma carta ao se despedir
<i>Cavalo Tankred</i> (com nome de herói) destronizou o anfitrião 3 vezes, destroniza o jovem de Moscou		é destronizado pelo menino, que consegue montá-lo.

A festa também está imbuída, se bem que de maneira atenuada, de uma outra categoria carnavalesca: as *profanações, aviltamentos e escárnios*. Eles ocorrem nas brincadeiras que a dama loura faz com o menino (começando com o já famoso aperto de mão — a cena do grito que funciona como sinal de largada para a carnavalização) e com o Sr. M..., nas ironias deste para com o menino chamando-o de "chevalier servant", ao vê-lo acompanhando sua esposa; por sua vez, essas ridicularizações também nos remetem às cenas de destronização já mencionadas, se considerarmos a posição de destaque do Sr. M... ao chegar à festa e no dia seguinte "ver-se obrigado a abandonar o campo, coberto de desprezo e vergonha" (p.87), pelas humilhações que sofrera com as ridicularizações da dama loura e do jovem de Moscou.

Poderíamos também ver profanação do sentimento sagrado que o menino nutre pela dama morena, quando a dama loura o chama de "inimigo" do Sr. M... na frente dos convidados (já visto acima), como também quando os convidados captam o olhar que o menino e a dama morena trocam após a cena espetacular do cavalo. A própria atitude do anfitrião, por sua vez, lembra também o escárnio carnavalesco, com seu "sorriso ambíguo e chocareiro" (p.90).

Também os *rituais secundários do carnaval* transparecem no decorrer da festa, como *fantasias, mistificações, guerras carnavalescas, troca de presentes e abundância*. Os belos trajes das damas e as *fantasias* usadas durante os quadros vivos e peças teatrais, ressuscitam nos atores-personagens suas próprias personalidades e anseios, confirmando assim o simbolismo do teatro como imagem do mundo fenomênico e dos atores em relação a seus papéis como o "Selbst" Jungiano em relação à personalidade<sup>12</sup>, como é o caso do menino, apaixonado pela dama morena, e representando com ela o quadro "A Castelã e seu Pajem".

As *mistificações* também estão presentes na festa, através da dama morena que está sempre escondendo as lágrimas e fingindo estar alegre, com um sorriso triste nos lábios — outra "censura" de Moscou não distante — e através do anfitrião, sempre galanteador, como também da pomposidade do Sr. M..., que lembra um "herói inflado" (P.82).

O aperto de mão que a dama loura dá no menino e que inicia a carnavalização do texto — o autor criando episódios que propiciam o nivelamento entre as personagens adultas, e a criança — seria também um exemplo de "guerra carnavalesca" (além de ser uma infração ao curso habitual dos

12 CIRLOT, p. 440.

acontecimentos), pois após o incidente, o menino passa a chamá-la de "verdugo", inimiga" e "perseguidora"; similarmente, a "guerra" de palavras entre a dama loura, aliada ao jovem de Moscou, contra o Sr. M... é uma guerra carnavalesca sem sangue, pela sua alegre relatividade e rapidez.

A *abundância* reinante na festa, com seus jantares, almoços, merendas, flores, festins, costumes, danças, teatros, etc., tem relação íntima com orgia carnavalesca, mas também como utopia social, como já visto, enquanto que a troca de presentes já nos remete à outra dimensão da festa, como criadora de situações excepcionais que propiciam a transformação do menino em homem.

O exemplo predominante no texto é a *troca de presentes* entre a dama morena e o menino, quando, após seu ato heróico de montar o cavalo selvagem, ela solicitamente lhe amarra um lenço de seda no pescoço, para evitar que o menino se resfrie; posteriormente, o menino o devolve, para recebê-lo de volta mais uma vez, após ter devolvido a carta à dama morena e esta o ter beijado. O simbolismo do tecido (idéias de ligar e incrementar por meio de mescla de dois elementos — passivo e ativo, trama e urdidura)<sup>13</sup>, como também do véu (ocultação de certos aspectos da verdade: Moisés ao descer do Sinai, teve de cobrir o rosto com um véu para falar ao povo, que não podia suportar o esplendor)<sup>14</sup> reforça a íntima ligação que se estabeleceu entre o menino e a dama morena, e concretizada na troca de presentes e no beijo, pois a dama morena cobre os olhos do menino com o lenço, como que para proteger seus olhos contra a ofuscante descoberta do primeiro amor e do fato de ter se tornado um homem.

Mas o menino também lhe oferece um enorme ramalhete de flores silvestres: rosas, jasmins, centáureas, espigas de trigo, miosótis, campainhas e cravos, amores-perfeitos e violetas. Simbólicas pela sua natureza da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza, e, pela sua forma, da alma,<sup>15</sup> poder-se-ia ver nessa oferenda das flores, toda a alma, todo o amor "silvestre e selvagem" que o menino sente pela dama morena, na sua primeira "impressão estética" (p.89). A espiga de trigo, por sua vez, simbolizando a idéia de germinação e crescimento, de desenvolvimento de qualquer possibilidade virtual<sup>16</sup>, traduz as emoções que estão a eclodir, deste menino de onze anos, no limiar da puberdade. E a própria carta que o menino devolve à sua dama, colocada no meio do buquê de flores, para preservação do segredo, também

13 CIRLOT. p. 440.

14 CIRLOT. p. 469.

15 CIRLOT. p. 215.

16 CIRLOT. p. 205.

poderia ser considerada um presente, como extensão dos sentimentos que ele nutre por ela, tentando protegê-la da devassa alheia caso a carta caísse em outras mãos.

A festa interminável está também imbuída de *imagens carnavalescas*, que são sempre *duplas*, juntando os dois polos da mudança e da crise: os contrários se encontram, se olham, se refletem, se conhecem e se compreendem, propiciando mais uma vez o nivelamento entre as personagens adultas e a criança. No universo de Dostoevski, tudo vive em fronteira com seu contrário: *nascimento e morte, louvor e injúria, juventude e velhice, coisas postas ao contrário*. A dama morena, após expiar a "falta" de seu encontro com o amante através de sua indizível angústia ao perceber que havia perdido a carta dele, renasce — com seu nome "Natalie" — de felicidade, ao recebê-la de volta pelo menino. A carnavalização do discurso — que deu origem aos *sarcasmos, pragas, gestos zombadores* — aparece no conto em palavras como "seu chorão", "que bobo!", "cachola", "fedelho", "bom sujeito", etc. Entretanto, os demais convidados temem a palavra livre e franca, que se limita a ser usada pela dama loura, pelo menino e pelo jovem de Moscou. *Louvor e injúria* também aparecem juntos na mesma fala, como quando a loura dama primeiro escarnece e depois louva o menino.

Entre *gestos carnavalescos*, situam-se os piparotes da dama loura, a acrobacia do menino ao saltar três degraus da escada de uma só vez, as caretas que faz como resposta às ironias do Senhor M... e até o encontrão que tem com o criado que carregava a bandeja de chá, quando tentava fugir do salão onde havia sido humilhado pela dama loura. *Infância e maturidade* também andam juntas, através da convivência de adultos com a criança, durante os dias de festa. Mas são as *coisas postas ao contrário*, como o lenço de seda que a dama morena amarra no pescoço do menino, a gola de seu traje de marinheiro prendida para cima com um alfinete, bem como o *uso indevido de objetos*, projetado no ato da dama morena enxotar um besouro com o buquê de flores — o que faz a carta escondida cair ao chão — que nos remetem novamente ao clima carnavalesco que impõe na festa. Também os sentimentos contraditórios do menino (amor e ódio pela dama loura, vergonha e assombro pelos seus próprios sentimentos), e da dama loura (que ri e chora simultaneamente), encaixar-se-iam nessas imagens duplas.

Merece lugar de destaque, entre as características carnavalizadas da festa, o *riso carnavalesco*, pela sua profunda ambivalência em relação à realidade. O riso ritual era orientado para o alto, obrigando os deuses e ao sol a se renova-

rem, possuindo portanto grande poder criador, pois na morte anuncia o renascimento, na vitória a derrota, na entronização a destronização, não deixando esses momentos se fixarem no sério monológico.

No conto, o riso como poder criador está personificado na dama loura, sempre rindo e brincando com os outros, e cuja própria descrição já revela o riso: "a mais estonteante, buliçosa e alvoroçada criaturinha" (p.69), que provocava risadas sem fim entre os convidados com suas brejeiras zombárias e se divertia de maneira indizível com elas. Era "uma verdadeira criança mimada" e "quem mais a mimava era seu próprio marido" (p. 73), com uma atitude e cara cômica e grave ao mesmo tempo. Como diversas outras passagens confirmam, o riso lhe é tão inerente quanto convém a uma "rainha carnavalesca":

— o riso quase nunca se lhe apagava dos lábios, de seus lábios tão frescos e juvenis como as tenras pétalas de uma rosa (p.69);

— e pôs-se a rir, porque sempre se ria com muita vontade, quem saberá por que? (p.72);

— sua prima (a tal prima era minha loura perseguidora) está chorando e rindo ao mesmo tempo, de sorte que nada se lhe pode tirar a limpo (p.83).

Após o incidente com o cavalo selvagem, ela chora e ri simultaneamente:

— seu rápido e inesperado impulso e as sinceras lágrimas naqueles olhos eternamente risinhos... tudo aquilo parecia aos presentes um prodígio tão imprevisto, que todos a fitavam como que paralizados (...) (p.96);

— (...) que monte comigo meu cavalo, no meu colo... Ah, não, não! Isso não fica bem! — interrompeu-se rindo, sem poder contar as gargalhadas, à recordação do nosso primeiro conhecimento (p.96-7);

Ao procurá-lo no quarto ela contamina o menino com seu riso:

— e deu-me um ligeiro piparote com os dedos e começou de novo a rir ao perceber minha vermelhidão. (...)

Pus-me também a rir, e, sem dizer palavra, apertei-lhe a mão (p.98).

Sempre mutante, a dama loura se renova e se purifica, pelo riso.

Também o menino se renova ao rir na cara do Senhor M..., quando este se refere a ele como "chevalier servant" com um "zombeteiro franzir de lábios" (p.83), incidente já analisado como infração às normas de etiqueta. Entretanto, esse riso, pela sua ambivalência e ironia, seria um exemplo de "riso reduzido". Ele é típico também do anfitrião, quando esta aguarda a iminente "queda" do cavalo ou destronização do jovem de Moscou com um interesse velhaco, em cumplicidade com seus palfreneiros: "a seus lábios assomava um sorriso ambíguo, velhaco", que encontra eco no "sorriso zombeteiro" (p.90-1) dos servos, nivelando-se através do riso, o anfitrião e seus palfreneiros. Até as senhoras riam e palavravam como "um bando de andorinhas" (p.88), enquanto os convidados em geral riam incessantemente (p.87) da destronização do Senhor M...

Condizente com o clima carnavalizado da festa, a palavra das personagens também se torna polivalente e inacabada, novamente em íntima relação com o *pluristilismo e pluralidade* da menipéia, com sua atitude nova em relação à palavra como material literário. Dostoievski questiona o próprio código lingüístico, ao não tomar a palavra como objeto acabado. Em sua obra, a palavra renasce a cada uso e em todas as possíveis acepções. No conto, a própria palavra "herói" é questionada, empregada muitas vezes por personagens diferentes, com sentidos diferentes, a começar pelo título — o pequeno herói — denotando qualidades ainda em embrião, um herói em miniatura, como seus atos "heróicos". Esta transferência de palavras da boca de uma personagem para a da outra, onde, conservando o mesmo conteúdo, elas mudam de tom e significação última, é um dos procedimentos de base de Dostoievski. Como diz Bakhtin, existe sempre no universo artístico de D. um liame orgânico profundo entre os elementos superficiais da maneira verbal e os fundamentos últimos da concepção do mundo... A atitude do homem em relação à palavra e consciência do outro é o tema essencial de todas as obras de D. O herói se julga em função da idéia que ele se faz do outro e da opinião sobre si que ele supõe. A consciência de si é duplicada sem cessar pela consciência que dela tem o outro; "o eu por mim mesmo" se refere ao "eu pelos outros"<sup>17</sup>

A palavra "herói", em consequência, é usada:

a) Pelo menino, após a provocação da dama loura, quando, como um relâmpago, uma idéia cruzou sua imaginação:

17 BAKHTIN, p. 171.

Seu olhar produziu em mim o efeito de uma chispa de fogo num polvorinho... e tudo se sublevou em mim, fazendo que, como uma só façanha, eu quisesse aniquilar todos os meus inimigos e vingar-me deles diante de todos os presentes, demonstrando que espécie de herói era eu. (p. 93).

Após a dama loura ter intercedido a seu favor ao perceber o incidente ocorrido entre ele e a dama morena, o menino pensa: "Mas eu era agora um verdadeiro cavaleiro antigo, um verdadeiro *herói!*..." (p.96).

b) Pela dama loura, ao ridicularizar o jovem de Moscou, quando este recusa montar o cavalo Tankred: "Com toda a certeza, você é como... Mas, para que citar nomes?... como um *herói* que todos conhecemos, e terá vergonha de mostrar sua pouca coragem" (p.93).

c) Pelo anfitrião, referindo-se a Tankred, quando o jovem de Moscou recusa montá-lo: "Tankred, meu amigo, somos pouco para ti. Aquele que te montar, deverá ser um segundo *Iliá Muromets*" (herói do folclore russo) (p.91-2). O próprio nome do cavalo, Tankred, é de um herói normando, como também de um dos principais cavalheiros servindo Godofredo de Bouillon na *Jerusalém Liberta* de Torquato Tasso, adquirindo assim a palavra "herói" mais uma dimensão.

d) Em relação à dama morena, Mme. M..., quando de sua descrição:

A essas mulheres, não as arreda nem a profundidade das feridas nem a sua gravidade; quem as procura com sua dor, já por isso se faz digno delas, que nasceram para ajudar os demais (= "para atos *heróicos*", no original russo) (p.76).

e) Em relação a M.M..., descrito como: "Um *herói* de tal espécie não é senão um globo gigantesco, inchado a mais não poder e cheio de sentenças, de frases em voga e de provérbios" (p.82).

O mesmo procedimento pluristilístico ocorre em relação às palavras "chevalier servant" e "pajem", expressões empregadas com sentidos diferentes, tais como:

a) Nome do quadro vivo apresentado por Mme. M... e o menino: "A Castelã e seu *Pajem*".

b) Termo usado em tom zombeteiro por M.M... ao perguntar à esposa: "Então, é este o teu *chevalier servant* de todos os dias?", ao que o menino responde: "Sim, senhor! Seu *pajem!*" (p.83).

c) Termo usado em relação ao menino pela dama loura, que "fazia empenho em que aquela vez a acompanhasse seu *chevalier servant*" (p.92), como também o chama de "lindo pajem!", desafiando-a a montar (p. 93). Depois do incidente do cavalo, sente-se acometida de entusiasmo pela "cavalheiresca proeza" do menino (p.96).

Todos esses diálogos em que aparecem as palavras "herói", "chevalier servant", "pajem", apontam para o próprio conceito que a palavra encerra e que só surge em interação com os outros conceitos dessa mesma palavra, do sério ao paródico, imbuindo assim diálogos com a alegre relatividade do carnaval.

Além disso, pelo fato de as personagens de Dostoevski serem contrastantes e, dentro do contexto do conto, como já visto, essa característica pertencer também ao mundo carnavaлизado da festa, esses *contrastes* ficam evidentes mais uma vez nos diálogos dos actantes. Nestas falas, o fim está inevitavelmente em contradição com o começo, não só pela *passagem inesperada* para um outro tema ("destruição da ilusão"), como pela *entonação*<sup>18</sup>. No "Pequeno Herói" os diálogos iniciam-se calmos e terminam raivosos, como a primeira conversa entre a dama loura e o menino, que termina com o grito dele ao ela apertar sua mão; ou iniciam-se inquisidores e acabam zombeteiros, como o diálogo de M.M... com sua esposa e o menino; ou iniciam-se provocadores e acabam humildes e defensivos, como a dama loura incitando o menino a montar o cavalo e posteriormente o defendendo perante a hilaridade dos convidados. E, como exemplo de passagem inesperada para um outro tema, temos a cena em que a dama loura e o jovem de Moscou resolvem "tomar por conta o Senhor M...", ridicularizando-o perante todos:

Eu estava de pé, ouvindo o que uns e outros diziam, sem suspeitar nada mau (...) quando, de repente, vi-me envolvido na refrega, pois a lourinha me designou como inimigo mortal e natural adversário do Senhor M..., como o pretendente apaixonado até a loucura por sua esposa... (p.88).

Sua primeira e talvez "mais séria impressão estética", (p.89), sua ilusão fora destruída, profanada e zombada, o que nos remete novamente à categoria carnavaлизada da profanação, vista acima.

<sup>18</sup> TYNJANOV, Jury. Dostoevskij und Gogol (Zur Theorie der Parodie). In: TEXTE der russischen Formalisten I. Muenchen. W.Fink Verlag. 1969. p. 323-4.

Esses contrastes que percorrem o conto através das falas das personagens, privando a narração de Dostoiévski de perspectiva, como diz Bakhtin, se tornam ainda mais evidenciados no narrador: o eu-menino dialogando com o eu-homem ininterruptamente e essa dialogização do menino-homem tira a perspectiva do narrador, pois a perspectiva do narrador-menino é constantemente invadida pela perspectiva do narrador-homem. Basta lembrarmos a descrição da dama loura:

seus ombros, de uma beleza fabulosa, tão suaves e brancos como espuma de leite, embora, naquela época, me fosse completamente indiferente contemplar os mais formosos ombros femininos (p.70)

ou da dama morena,

Madame M... também era muito linda, mas sua beleza tinha algo particular, que ao primeiro golpe de vista a diferenciavam daquele bando de mulheres formosas; a esse algo (...) exercia uma irresistível atração nas pessoas (...) (p.74). Mas por que, que quantas caras eu via, só aquela era capaz de impressionar-me daquele modo? Por que meus olhos só seguiam a ela por onde quer que fosse ou estivesse? Por que sentia eu aquela complacência em contemplá-la, não obstante meus sentimentos ainda não se acharem capacitados para descobrir mulheres e aproximar-me delas? (p.77).

O próprio narrador explora esta sua prerrogativa de adulto, adiantando-se às descobertas do menino. Mas como sabemos que Dostoiévski se recusa a manipular suas personagens, este deslise não passa impune pelo próprio narrador, que, interrompendo a narrativa, aponta o próprio processo narrativo para lamentar esse erro, que chama de "tolice":

Numa palavra: estava enamorado de Madame M... E no entanto não devo pensar que acabo de dizer uma grande tolice, uma vez que de maneira nenhuma isso me passava pela cabeça? (p.77).

Assim nos damos conta que a destinação dialógica é inerente a todas as palavras de Dostoiévski, a de seus narradores — o menino/homem — como a das personagens; seu mundo não conhece reificação e, em consequência, só encon-

tramos nele palavras dirigidas, em contato dialógico, e nunca palavras-vereditos, objetais<sup>19</sup>.

Todas essas características da menipéia e de carnavalização que impregnam a festa como "orgia", desde a criação de um mundo às avessas, o contato livre e familiar, as infrações, a combinação de contrários, entronização e destronização, transformações bruscas, profanações, fantasias, mistificações, guerras carnavalescas, troca de presentes e abundância, imagens carnavalescas, o riso, pluristilismo e pluralidade, até os diálogos contrastantes, servem e levam à criação de situações excepcionais propícias à experimentação física e psicológica do protagonista, dentro da segunda função da festa, como *ritual de iniciação* do menino no mundo adulto. E é precisamente essa dialogização do menino com o homem, examinada dentro dos contrastes típicos do clima de indefinição gerado pela carnavalização da festa, que nos serviria de elemento de transição da "orgia" para o "ritual", em que passamos do livre contato entre adultos e a criança à auto-revelação. Nota-se portanto a diferença entre este conto (como também a relação às demais obras de Dostoiévski) e os romances sócio-psicológicos, biográficos ou de costume da época, cujo material se assenta no "aqui e agora". O que se coloca no conto não é apenas o social cotidiano, mas situações excepcionais, que põem o protagonista à prova, propiciando o encontro do "homem no homem", como queria o próprio autor. O que ele busca em sua obra é mostrar a eterna natureza humana, e não o homem prisioneiro de um tempo e espaço definidos.

No "Pequeno Herói", as situações excepcionais que vão estimular o protagonista a procurar a verdade e provocá-la e que farão aflorar o homem em embrião no menino, seriam:

- a criança entre adultos, sem nenhum amigo de sua idade;
- época de festa "interminável", longe da vida cotidiana;
- ambiente de aturdimento, estranho às suas experiências anteriores;
- fase de transição da infância para a adolescência;
- o fato de o menino ser envolvido pelas outras personagens como um brinquedo em suas mãos.

Portanto, é a festa a causadora desta experiência nova para o menino, em que todos levam uma vida tão despreocupada e jovial, que o deixa completamente aturdido, tímido e envergonhado que era, nos seus onze anos. E sua iniciação

19 BAKHTIN, p. 199.

no mundo social se dá através de provocações e do pôr-à-prova pela jovem dama loura, através de situações ridículas, penosas e mortificantes e até perigosas às quais ela o expõe; concomitantemente, também a tentação a que é submetido ao achar a carta que Mme. M... havia perdido e que ele devolve indevassada é um pôr-à-prova para o menino, pois o crescimento do homem em Dostoevski nunca se faz impune, sem sofrimento, dor ou humilhação.

Se o menino chega à quinta onde se realiza a festa como espectador, devido a sua pouca idade, o que a nível de narrativa se concretiza no fato de sempre observar os convidados de um canto, onde passasse despercebido — um refúgio que nos assegura um valor primeiro do ser: a imobilidade<sup>20</sup> — logo ele é envolvido na ação e funciona dali em diante como actante, num verdadeiro *diálogo no umbral* de uma nova experiência: a iniciação de sua adolescência, de sua vida em sociedade e da revelação de seus sentimentos. Como observa Natália Nunes, para Dostoevski não há sentimentos simples, nem estabilizados, na alma do homem os sentimentos penetram-se mutuamente, confundem-se, atropelam-se e combatem-se violentamente<sup>21</sup>. Percebe-se isso perfeitamente na *experimentação psicológica* pela qual passa o protagonista, além da experimentação física, pois nesta característica da menipéia a personagem cessa de coincidir consigo mesma, e a destruição do acabamento do homem é favorecida por essa atitude dialógica, a nível do conto é criada uma duplidade entre a atitude do menino como espectador e como actante. Suas reações não têm coerência: ele é atraído pela beleza da dama loura; mas ao mesmo tempo a odeia pelas suas zombarias e brincadeiras maldosas; ele se enamora de Mme. M..., mas sua presença o intimida; comporta-se às vezes como um menino, outras como um homem; sua raiva de M. M... pelo fato de ser o marido da mulher que admirava como a uma madona e por perceber o medo que esta tem do marido, é quase inconsciente complexo de Édipo.

Eu estava transtornado e maravilhado, e uma estranha curiosidade apoderou-se de mim. Passei a noite inteira sonhando com o Senhor M..., apesar de até então, só muito raramente ter tido pesadelos tão penosos e emocionantes (p.82).

Por sua vez, este ciúme que sente em relação a M. M... se transforma em conivência para com o amor entre Mme.

20 BACHELARD, La poétique de l'Espace. Paris. P.U.F., 1972, p. 131.

21 NUNES, p. 61.

M... e N.... O menino está atônito diante de seus próprios sentimentos de adolescente, que não consegue entender.

Toda essa experimentação psicológica põe à prova a personagem diante de si mesma e diante dos outros e é a partir dela que se estabelece o *tríptico temático* de conscientização do protagonista, segunda parte de nossa análise. E, se toda esta sondagem dos sentimentos de um menino adolescente é feita com grande penetração psicológica, esta penetração de Dostoevski vai muito além de sua época, pois ele nos dá, ao narrar os problemas do despertar desse jovem para a vida e o amor, uma "visão aguda da psicologia infantil e juvenil, num sentimento pré-freudiano", como comenta Boris Schnaiderman<sup>22</sup>.

## II — O TRÍPTICO TEMÁTICO EM FUNÇÃO DA CONSCIENTIZAÇÃO DO PROTAGONISTA

Todo conto coloca sempre o momento culminante de uma vida onde algo de capital importância ocorre. No "Pequeno Herói", que toma por protagonista uma criança, este momento culminante é a passagem da infância para a puberdade, em que ocorre a tomada de consciência de si do protagonista. Para ocorrer essa transformação do menino em homem, todos os episódios narrativos funcionam como estímulos que obrigam a uma resposta. E, se as características menipeanas e carnavalescas da festa já serviram de libertadoras para o contato familiar entre os adultos e o menino e também para a criação de situações excepcionais para a experimentação psicológica e física do protagonista, concentrar-nos-emos agora em qualificar e fixar essas situações excepcionais, esses momentos culminantes, dentro de um tríptico temático.

Entretanto, em Dostoevski, é recurso constante fazer com que a personagem chegue à consciência de si através da interação de sua consciência com a consciência que o outro tenha dela, isto é, o conto não coloca como climax apenas o ponto culminante da vida do protagonista como um momento isolado, mas em concomitância com o momento culminante para outra personagem. É o eu em confronto com terceiras pessoas. Mas o protagonista, sendo criança, não pode estar em pé de igualdade com as outras consciências, daí o fato de a opinião alheia sobre ele sempre antecipar a sua opinião sobre si mesmo, tomando por isto a forma de denúncia. O que sustenta o conto, em última análise, é a tensão entre a

22 SCHNAIDERMAN, B. Dostoevski. 1971. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 31 out. 1981. p. 1.

resistência que o protagonista opõe à invasão de sua individualidade (no sentido de violentação de um segredo) e a importância que ele mesmo dá à opinião dos outros sobre si mesmo.

A atitude composicional de Dostoievski, de desenvolver um tema em três etapas, e observada por Grossman, como já mencionado, se concretiza neste conto pelo fato de cada um dos segmentos narrativos desta triade se montar em torno de um segredo e a revelação ou não desse segredo implicar em risco de escândalo para a personagem envolvida.

### 1) Denúncia do sentimento

O primeiro segmento narrativo do tríptico temático culmina com a denúncia do sentimento que o próprio protagonista não havia ainda conscientizado. Esta denúncia se dá numa sala de estar que, segundo Bakhtin, substitui o pátio — dentro da carnavalesca — nas cenas de escândalo. E é no centro deste salão apinhado, que Grossman chama de "conclave"<sup>23</sup>, que a dama loura desvenda perante todos a intimidade do primeiro amor do menino, que toma para a criança as proporções de verdadeiro escândalo, porque antecipou o desvendamento natural de si mesmo, violentando a individualidade da personagem:

Uma rude mão me tocara, menino inconsciente que eu era; tocara as fibras do meu primeiro sentimento, ainda ignorado e em flor; pusera a nu o primeiro sentimento de pudor juvenil terno e arisco, profanando-o, e zombando de minha primeira e, quem sabe, mais séria impressão estética (p.89).

Essa provocação, no entanto, funciona como instante revelador útil na evolução que leva a personagem à consciência de si como homem. E é sugestivo o fato de que só diante da violentação de um segredo pessoal que nosso protagonista reage de modo inusitado, contrariando seu comedimento, ao infringir as normas da etiqueta em sua admoestação à dama loura, como visto. A imprevisibilidade da reação do menino em censurar um adulto é seguida de "retumbantes aplausos" que ele, ante a hilaridade geral, repudia, "tão grande era a sua repugnância por aquela gente" (p.8).

O patético e o heróico, que sempre se seguem ao escândalo em conclave, também ocorrem neste conto, guardadas as proporções decorrentes da idade da personagem: ao "es-

23 GROSSMAN, p. 38.

cândalo" que significou para o menino a denúncia pública dos seus sentimentos, segue-se uma reação de natureza ao mesmo tempo heróica e patética. Heróica para a personagem, que consegue superar a si mesma e enfrentar seu carrasco — a dama loura. Patética para a assistência adulta, porque o menino leva a acusação de adultério a seu respeito a sério, e se escandaliza com o que julga uma leviandade da dama loura, a ponto de a chamar ao bom senso, ela que era uma pessoa adulta, numa inversão carnavalesca de papéis.

## 2) Desafio e ato heróico

A primeira prova, denúncia do sentimento, funciona como preparação para a segunda, em que um novo estímulo, desta vez sob a forma explícita de um desafio, detona nova reação intempestiva do protagonista, que culmina com um ato heróico, inesperado até para ele mesmo.

Se o primeiro segmento narrativo climático se deu num salão, a cena do segundo se dá num pátio, na presença de todas as personagens, formando um novo conclave diante do qual a intimidade do protagonista é novamente devassada: posto à prova pela dama loura que o chama de "lindo pajem!" (evocando assim a peça "A Castelã e seu Pajem", bem como a paixão do menino pela dama morena), o menino revela a si mesmo e aos outros a medida de suas potencialidades, ao aceitar o desafio da dama loura de montar o cavalo e, por alguns instantes climáticos, cavalgar o fogoso corcel. Esta prova então possibilita um alargamento no conhecimento de si: é o herói virtual que se revelou nele.

Mas este episódio também adquire uma dimensão social, pois a aceitação do desafio resulta na integração do menino no meio social adulto; houve até uma substituição de adulto por ele, na excursão que se segue ao ato heróico. Trata-se portanto de um ritual de ingresso na sociedade adulta. Como o desafio da dama loura, contendo uma grande carga de risco, exigiu do indivíduo qualidades físicas superiores aos seus limites, para que fosse aceito pelo grupo social, ainda podemos comparar esse episódio às solicitações de heroicidade que a sociedade impõe ao indivíduo — a desproporção do prêmio: a experimentação física e psicológica do menino foram testadas muito além do prêmio recebido — o olhar comovido da dama morena, os beijos e lágrimas da dama loura, a admiração dos adultos mesclada de hilaridade, ao repararem no olhar ruborizado e tímido trocado entre o menino e a dama morena.

### 3) Auto-revelação do protagonista

Para completar o desenvolvimento temático, segue-se um terceiro momento que culminará, desta vez, com a auto-revelação do protagonista. Se nos dois segmentos anteriores os desafios punham em prova a personagem diante dos outros, resta portanto colocá-la agora em prova diante de si mesma, para completar sua transformação — a grande mudança que todo conto coloca. Por esta razão, este terceiro momento se passa num bosque, em contraposição ao salão e ao pátio dos segmentos anteriores. Teríamos assim uma abertura do espaço interior (onde ele sofre física e moralmente), para um espaço exterior (onde ele se valoriza física e moralmente), culminando no panteísmo desta cena final em que ele, em sua extrema felicidade, se integrará com a natureza, atmosfera benéfica e libertadora, e tão rara em Dostoevski, que prefere mergulhar nos subterrâneos da alma humana.

Ao mesmo tempo que o menino salva a dama morena de um escândalo social ao devolver-lhe a carta do amante e que ela havia perdido, proíbe-se também a si mesmo a devassa de uma intimidade alheia: detentor da chave para o grande segredo de Mme. M..., não a usa, e sua grandeza está precisamente em resistir à tentação de ler a carta. Como ele se pergunta, "que teria aquele envelope? talvez guardasse todo um segredo!" (p.100). Mas ele já havia sido investido como "cavaleiro" ao montar o cavalo, já havia passado pela iniciação e não podia voltar atrás. Assim, entrega a carta sem violá-la.

Esta auto-proibição da devassa da intimidade alheia resulta na preservação do segredo ao próprio nível da narrativa, pois nem o próprio leitor fica sabendo do conteúdo da carta. Assim, vem à tona mais uma vez a proposta de respeito à individualidade, constante nas obras de Dostoevski, mesmo a nível da narrativa, pois não há palavra nem do narrador/homem nem do protagonista/menino em relação ao adultério da dama morena, como por exemplo em Tolstoi, que pune Ana Karénina ao nível da narrativa. Aqui não há julgamento de fora para dentro, à revelia.

O próprio fato de o narrador não nomear as personagens, indicando-as apenas através das iniciais seguidas de linhas pontilhadas, poderia ser interpretado como simbólico da preservação desta intimidade, pois só após o período de escândalo ser contornado, isto é, depois do resgate da carta, é que o nome da personagem morena — Natalie — surge pela primeira vez. Esta não nomeação das personagens poderia ser comparado, dentro da carnavalização, ao uso de máscaras,

para preservar o incógnito das pessoas na festa. Similarmente, a nomeação de Natalie (simbolizando renascimento, como já visto) indica a retomada das identidades, que coincide com o fim da carnavalização: a festa começa a se dispersar com a volta de alguns dos personagens principais a Moscou. E a própria menção da cidade evoca o retorno real, a retomada da vida cotidiana.

Concluindo, vimos como a conscientização do protagonista se deu através de três momentos culminantes de sua estadia na festa, que coincidem com momentos culminantes na vida de outras personagens — no caso, a preservação do segredo do adultério da dama morena. E, numa dimensão mais ampla, poderíamos ainda acrescentar que o respeito à individualidade de suas personagens levou Dostoiévski a tomar diante delas uma nova atitude, no sentido de não se valer de prerrogativa de doador único da narrativa. Pois num mundo onde o indivíduo estava sendo massacrado pelas engrenagens do capitalismo — elemento extra-literário — o escritor transporta para dentro da criação artística uma proposta de preservação da individualidade.

### III — A PARÓDIA À ÉPOCA MEDIEVAL COMO RECURSO DA POLIFONIA

Se os elementos da menipéia e da carnavalização permitiram e propiciaram uma leitura do conto que põe em evidência o tema da conscientização do herói e sua transformação de menino em homem, através de sua participação na festa como orgia e como ritual de iniciação, em que o herói é testado três vezes, ainda poderíamos tentar uma outra leitura do conto. Desta vez, através de uma outra característica da menipéia e da carnavalização, ainda não explorada, e colocada agora em destaque pela nova dimensão que dá ao conto: a paródia como recurso da polifonia, e para a qual já se deu uma abertura através do pluristilismo da menipéia. Especificamente, a paródia dirigida à literatura medieval.

Esta leitura se torna possível e se justifica pelo fato de a marcação de tempo ser vaga e apontar, como referente, tanto o tempo contemporâneo do autor como um tempo antigo e histórico — o medieval — através

1. da peça teatral "A Castelã e seu Pajem"
2. da ironia do Senhor M... chamando o menino de "chevalier servant"
3. da cavalgada, quando o pequeno herói tem a visão das façanhas de cavalaria.

Este clima de extemporalização, típico de menipéia, ainda é reforçado, se examinarmos por alguns instantes o tempo de história e o tempo da escritura<sup>24</sup>. Pois, do ponto de vista da direção dessas duas temporalidades no conto, o paralelismo idealmente existente entre os acontecimentos que se seguem no universo evocado e as frases que os contam, é constantemente rompido. Há sempre inversões temporais, isto é, saltos do passado da história para o presente do narrador, bem como referência a um tempo intermediário, indeterminado. Já o primeiro parágrafo do conto revela este rompimento:

Naquele tempo ainda não fizera onze anos. Em julho enviaram-me a uma quinta nas imediações de Moscou, onde residia um parente meu (...). Achavam-se, na ocasião, reunidos em sua casa, uns cincuenta convidados (...). A festa estava no apogeu (...). Quase parecia que aquela festa não teria fim, e que o dono da casa jurara a si mesmo esbanjar quanto antes possível sua colossal fortuna, objetivo que, felizmente, dali a pouco conseguiu, pois hoje tem perdida, efetivamente, até a última polegada de terra de sua herança (p.67).

Essas inversões do tempo da história e do tempo da escritura, ou seja, do passado próximo da história para o presente do narrador, além de um tempo intermediário entre ambos, intercalando-se ao longo de toda a narrativa, ainda são intensificadas por análises e digressões. Estas retardam a ação e afrouxam ou até suspendem o tempo da história, apesar dos esforços conscientes do narrador em enumerar a seqüência de dias em que ocorrem os acontecimentos da festa, em frases como: "Ainda me lembro que no segundo dia de minha estada ali" (p.70), "uma noite, após um dia bastante aborrecido para mim" (p.78), no dia seguinte me chamaram muito cedo" (p.82), "Era de manhã muito cedo quando despertei no dia seguinte" (p.98). Por outro lado, certas passagens no conto são densas, narrando muitos acontecimentos, como a cena do aperto de mão e a cena do cavalo, em que as emoções do menino se sucedem com incrível rapidez, prolongando o "suspense" de ambas as cenas. Cria-se assim um jogo alternado entre ambos os ritmos, evitando a monotonia e condizente também com o espírito de imprevisibilidade que reina na festa.

24 DUCROT, O., & TODOROV, T. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris. Seuil. 1972. p. 398.

Mas são as referências no conto a um passado distante através da peça teatral, da ironia e da evocação de uma cena de torneio medieval, "um pedaço da Idade Média" (p. 93), como o narrador mesmo diz — que iremos explorar, contaminados que estão pela paródia da literatura medieval.

Para isto, torna-se necessário primeiramente definir *paródia*, dentro do contexto da menipéia e da carnavaлизação. Como já visto, a paródia é um elemento inseparável de todos os gêneros sério-cômicos. Ela é a criação de um duplo que destroniza seu original; é o "mundo às avessas". Tudo tem sua paródia, isto é, seu aspecto cômico, porque tudo renasce e é renovado através da morte<sup>25</sup>.

Na paródia literária, segundo J. Tynjanov, tanto a estilização como a paródia têm vida dupla: atrás do plano da obra está um outro, que deve ser estilizado ou parodiado. Mas para a paródia, a diferença ou modificação entre os dois planos é indispensável, enquanto que na estilização há uma correspondência entre ambos os planos, o estilizante e o estilizado<sup>26</sup>. Além disso, o ser da paródia está na mecanização de um determinado procedimento, mas a paródia só é visível se o procedimento mecanizado for conhecido. A paródia preenche assim uma dupla função: 1) mecanização de um determinado procedimento e 2) organização de um material novo, ao qual também pertence o velho procedimento mecanizado<sup>27</sup>. Portanto, a paródia está presente quando transparece pela obra um segundo plano, parodiado; quanto mais apertado e limitado é este plano, quanto mais nitidamente os detalhes da obra possuirem uma nuance dupla, tanto mais marcado está o caráter da paródia. Se o segundo plano existe, mas não penetrou na consciência literária, então a paródia só é tomada como verdadeira num plano, o de sua organização, como qualquer obra literária<sup>28</sup>. Se a paródia não é descoberta, a obra se modifica. E também a paródia perde seu caráter parodístico quando é privada de seu segundo plano. Isto influí decididamente sobre a paródia como gênero cômico. O cômico é a coloração que acompanha a paródia, mas nunca a coloração da própria paródia. A paródia baseia-se totalmente no jogo dialético com o procedimento. Se a paródia de uma tragédia se torna uma comédia, então também a paródia de uma comédia pode virar uma tragédia<sup>29</sup>.

Iniciando, pois, a leitura do plano parodístico do conto, a Idade Média é evocada a nível da narrativa primeiramente

25 BAKHTIN, p. 104-5.

26 TYNJANOV, p. 323-4.

27 TYNJANOV, p. 331.

28 TYNJANOV, p. 335.

29 TYNJANOV, p. 371.

em referência aos *quadros vivos e representações teatrais* que ocorrem durante a festa, cabendo ao protagonista e à dama de sua predileção a representação da cena medieval "A Castelã e seu Pajem", já examinada a nível de carnavalização e do tríptico temático. Dentro da narrativa, a inserção desta peça com os mesmos protagonistas da história, funciona como paródia da narrativa, pois o pajem é apenas um menino e a castelã está apaixonada por outro homem, seu amante. Da mesma maneira, a referência que o narrador faz à peça *Much Ado About Nothing*, quando da chegada do jovem de Moscou à festa —

O novo hóspede, fazia já muito tempo que se encontrava com respeito a ela (a dama loura), na mesma situação de Benedito e Beatriz na obra de Shakespeare "Muito Barulho Para Nada" (p.86)

confirmam as palavras de Tynianov, de que Dostoievski muitas vezes introduz literatura em suas obras, sendo raro os actantes não falarem dela; este é um procedimento paródístico muito prático: basta alguém dar sua opinião literária, para que esta adquira a coloração de sua opinião; sendo figura cômica, a opinião é também cômica<sup>30</sup>. (Na comédia de Shakespeare, Beatriz, sobrinha do duque de Messina, é uma pessoa alegre e zombeteira, e Benedito, que está no séquito do príncipe de Aragão em visita ao Duque de Messina, é um rapaz brincalhão e chistoso. Ambos estão sempre engajados numa guerra de palavras e um plano é concebido para se apaixonarem). Portanto, o jogo dialético com o procedimento torna-se visível entre a peça teatral de Shakespeare e a dama loura com o jovem de Moscou, por um lado, e entre o quadro teatral "A Castelã e seu Pajem" com o menino e a dama morena, por outro.

Essa atualização intencional de figuras históricas e medievais se faz notar também no fato de a narrativa se montar em cenas justapostas, sem um encadeamento rígido temporal-causal, pois todos os fatos estão enfileirados como em painel. Este aspecto de teatralização é bem observável no conto, pela entrada e saída de personagens, e substituição de uma pela outra, como comenta o narrador: "Os convidados que se cansavam (...) cediam o posto aos recém-chegados" (p.67); "encontravam-se entre nós um novo hóspede, um rapaz alto vindo de Moscou, precisamente para preencher o vazio deixado entre nós por N..." (p.86).

30 TYNJANOV, p. 329.

Depois da cavalgada heróica, também nosso protagonista ocupa o lugar que fora de outro personagem.

Este contínuo revezamento de papéis toma o sentido de renovação, renascimento, morte e vida, durante a carnavalização da festa. Neste sentido, o conto todo parece se constituir, do mesmo modo, numa grande peça teatral, que talvez possa ser tomado como um reflexo de uma época que começava a perceber todo o desempenho humano como papéis desempenhados num teatro mundial. Este aspecto teatral coincide com a necessidade de colocar as personagens em interação, pois elas são constantemente impedidas de se isolarem, de se fecharem sobre si mesmas: a dama morena é surpreendida no bosque quando chorava; o menino é seguido por um bando de senhoras quando foge para o quarto, após a cena culminante da revelação de seu segredo pela dama loura; quando as personagens estão sozinhas, chegam até elas risos, vozes, tropel de cavalos, lembrando-as sempre da presença do outro. Bakhtin confirma esta tendência pronunciada por uma "forma dramática" da obra dostoievskiana, ao dizer que, na visão artística de Dostoevski, a categoria essencial não é o dever mas a coexistência e a interação. Ele via e pensava seu mundo principalmente no espaço e não no tempo<sup>31</sup>.

Se, portanto, a peça teatral "A Castelã e seu Pajem" parodia o fio narrativo (o amor do menino por Mme. M...), por sua vez, este mesmo quadro teatral é de certa forma igualmente parodiado fora do palco, dentro da própria narrativa, quando o marido de Mme. M... chama nosso herói, ironicamente, de "chevalier servant" de sua mulher, contaminando assim mais uma vez o conceito de "chevalier servant" de paródia, tanto em relação à peça encenada quanto em relação à literatura medieval, como convém a uma atmosfera carnavalizada.

Mas a paródia atinge seu ápice no momento culminante do conto, durante o feito heróico do menino que viveu, naqueles instantes em que cavalgou o corcel, os feitos da cavalaria da Idade Média, como ele nos relata com todos os pormenores:

(...) quem sabe, alguém me revelou naquele instante inopinado, mercê de algum prodígio ou passe de mágica, um pedaço da Idade Média, e eu, em minha ardente fantasia, visse torneios, paladinos, escudeiros, formosas e nobres damas, lanças se

31 BAKHTIN, p. 23.

quebrando nos ares, e ouvisse o entrechocar dos ferros, os gritos e as ovações da multidão, e, em meio a tudo isso, o alarido de susto de algum coração apavorado, que para o valente que luta na arena soa mais doce que todos os clarins da vitória... (p.93).

O elemento sério-cômico se torna evidente, desde a provação feita pela dama loura, chamando-o "lindo pajem!" (e lançando um rápido olhar a Mme. M...), como no fato de o menino cavalgar o corcel pensando ser um cavaleiro da Idade Média, cuja mais doce recompensa é a angústia de sua dama; e isto, realmente, acontece, pois ao voltar escoltado pelos cavaleiros que foram em seu auxílio, percebe a palidez e comoção de Mme. M. (p.94) e, como ele diz: "nunca esquecerei aquele instante" (.0.94). Aqui entretanto o procedimento da paródia é *invertido*, pois, quando todos riem ao perceberem este olhar trocado entre o menino e Mme.M., a única que comprehende a *seriedade* da situação é a dama loura, ao exclamar com lágrimas nos olhos: "Mais c'est très sérieux, messieurs, ne riez pas!" (p.96). Mas, se a *seriedade* da situação que havia sido ridicularizada pelos convidados é novamente transformada em trágico pelas palavras da dama loura, este trágico sofre nova parodização, pelo fato de ser a "carnavalesca" dama loura que as pronuncia. Ela não pode ser levada a sério por ninguém, e portanto, nas palavras de Tynianov, a paródia de uma tragédia se transforma novamente em comédia. Teríamos, nestas palavras, talvez o mais perfeito exemplo da paródia literária, segundo Tynianov:

- a paródia da palavra (o francês é parodiado como estrangeirismo)
- a paródia da máscara (a dama loura é ambivalente: séria e artificial)
- a paródia do gesto (suas lágrimas e riso são quase simultâneos).

Toda essa façanha do menino, que poderia fechar o conto, foi apenas de abertura para uma nova dimensão do mesmo, porque antecede ao verdadeiro feito que, este sim, marcará o fim de sua infância e o início de sua virilidade, tema da narrativa. Por esta razão, este episódio que põe à prova a coragem do protagonista, parodia simultaneamente os rituais de iniciação dos cavaleiros da Idade Média. Depois desta iniciação, desde que bem sucedida, é que lhe seria incumbida a missão de *cavaleiro*. O próprio significado de "ca-

valeiro" é de dominador, de espírito que prevalece sobre a cavalgadura isto é, a matéria; mas isto só é possível através de uma longa aprendizagem: a educação do cavaleiro fortalecia seu corpo mas também educava sua alma e o espírito, seus sentimentos e intelecto, para lhe permitir um domínio do mundo real. A cavalaria portanto deveria ser vista como uma pedagogia superior transformando o homem natural (sem coração) em homem espiritual<sup>32</sup>.

Esta missão ocorre no conto, pois agora é que sua dama vai precisar de seus préstimos. Todo o episódio do encontro da carta e sua devolução põe à prova a discrição e a veneração do cavaleiro em relação à dama e significa a salvação de sua honra, pois o encontro da carta por qualquer outro hóspede significaria o escândalo social e sua perdição. Depois da missão, virá a gratidão e reconhecimento da dama: beijando-lhe a mão, ela agradece ao homem, deixando-lhe o lenço por prêmio.

Por sua vez, toda sugestão de adultério na narrativa é colocada de maneira discreta, preservando a personagem de um tratamento menos digno. Isto nos leva ao confronto com a aceitação do amor cortês na Idade Média, quando as damas, rebelando-se contra o despotismo dos maridos, que se julgavam senhores absolutos das terras e da esposa, dedicaram-se ao amor cortês. Em nosso conto, Mme. M... foi retratada como vítima de um marido excessivamente possessivo e ciumento, pois há elegância e fineza em todos os seus encontros com o amante. E o amor de ambos é como que protegido e resguardado pelo menino, ao devolver intacta e desapercebido pelos outros, a carta que N... lhe havia entregue e ela havia perdido. Entretanto, essa tensão do triângulo amoroso dama morena/marido/amante ausente também está parodiada e se desfaz no triângulo "amoroso" dama loura/marido/jovem de Moscou, (já mencionado na carnavalização) em que a carnavalesca loura e o alegre jovem se unem para ridicularizar M.M... enquanto seu rechonchudo marido é seu maior admirador. Aqui, não há dominação do marido sobre sua mulher, nem há adultério entre a dama loura e o jovem de Moscou, apenas camaradagem carnavalesca. Portanto, nenhum episódio é focado unilateralmente (com exceção do retrato do Senhor M..., que seria um "deslize" ou um momento de monologia por parte do autor), ou de modo acabado, e até o tema do adultério ou do comportamento da mulher casada é tratado pelo protagonista de duas for-

32 CIRLOT, p. 115-6.

mas opostas: enquanto o menino exige um comportamento discreto da dama loura, por ela ser casada, ele acoberta o adultério da dama morena, a quem continua respeitando.

Concluindo, todo o conto acaba por parodiar a literatura medieval, em diversos níveis: da palavra, da máscara, do gesto, até da própria narrativa, como convém a esta característica da literatura carnavalizada. São essas várias vozes, estas várias chaves de leitura que aproximam a técnica de estrutura deste conto à técnica musical da polifonia, característica do romance dostoievskiano. E este cruzamento constante de vozes, gestos e personagens, esta pluralidade de consciências independentes, em que a palavra inacabada renasce a cada uso, dentro do momento culminante da vida do narrador, de sua tomada de consciência como herói e como homem virtual, realmente nos trazem de volta a resposta habitual de Dostoievski: "schoen ist der unvollkommene Mensch"<sup>33</sup> — belo é o homem imperfeito, inacabado. E a poeticidade da narrativa se deva, talvez, ao grande tema do conto, a este inacabamento do "pequeno herói".

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris, P.U.F., 1972.
- 2 BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Ann Arbor, Ardis, 1973.
- 3 CIRLOT, J.E. *Diccionario de simbolos*. Barcelona, Labor, 1969.
- 4 DOSTOIEVSKI, F.M. *Noites brancas e outras histórias*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1960.
- 5 ———. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963. v. 1.
- 6 DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.
- 7 GROSSMAN, L. *Dostoievski artista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- 8 SCHNAIDERMAN, B. *Dostoievski*, 1971. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 out. 1971.
- 9 TROYAT, H. *A vida de Dostoievski*. Lisboa, Estúdios Cor, 1958.
- 10 TYNJANOV, J. *Dostoevskij und Gogol (zur Theorie der Parodie)*. In: *TEXTE der russischen Formalisten I*. Muenchen, W. Fink Verlag, 1969.

33 TYNJANOV, p. 367.