
DO MITO DE DOSTOIÉVSKI: O ESCRITOR COMO PERSONAGEM CINEBIOGRÁFICO NA SÉRIE RUSSA *DOSTOIÉVSKI*

THE MYTH OF DOSTOEVSKY: THE WRITER AS A CINEBIOGRAPHIC CHARACTER IN THE RUSSIAN SERIES DOSTOEVSKY



Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 16/12/2021

Aprovado em: 28/03/2022

Distribuído sob



Ekaterina Vólkova Américo

ekaterinamerico@gmail.com

Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo.
Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal
Fluminense.

João Paulo de Oliveira Brito

jbrito@id.uff.br

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da
Universidade Federal Fluminense. Licenciado em História pela Universi-
dade Federal Fluminense.

Resumo/Abstract
Palavras-chave/Keywords

Com base na série cinebiográfica russa *Dostoiévski* (2010), propomos analisar a “mitologização” de Fiódor Dostoiévski, ou seja, o processo de elevação do autor ao patamar de mito sob a imagem de profeta. Para tanto, exporemos algumas das mais relevantes produções cinematográficas relacionadas ao escritor e especificaremos pontos importantes para a análise da série. A partir de estudos sobre biografia, mito e cinema de autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Iúri Lotman e Joseph Campbell, examinaremos diferentes perspectivas que traçam o caminho biográfico do romancista rumo ao mito.

Fiódor Dostoiévski; Cinema; Biografia; Mito; Série Russa .

Based on the Russian cinebiographical series *Dostoevsky* (2010), we propose to analyze a “mythologization” of Fyodor Dostoevsky – the process of raising the author to the level of myth under the image of a prophet. Therefore, we will expose some of the most relevant cinematographic productions related to the writer and specify important points for an analysis of the series. Based on studies on biography, myth and cinema by authors such as Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Iuri Lotman and Joseph Campbell, we will examine different perspectives that trace the biographical path of the novelist towards myth

Fyodor Dostoevsky; Cinema; Biography; Myth; Russian Series

Introdução

O diálogo entre a literatura e o cinema se inicia junto com o nascimento da sétima arte, e o universo literário foi uma das primeiras fontes da cinematografia. Assim, entre as primeiras produções dos irmãos Lumière estava o filme *Fausto e Mefistófeles*, de 1896 (BURENINA, 2017, p. 205). Já no que diz respeito à produção russa, o primeiro filme documental de Aleksandr Drankov (1908-1910) foi dedicado – não por acaso – ao pai da literatura russa Liev Tolstói, na época ainda vivo. Curiosamente, o grande ancião da literatura russa se transformou, ao mesmo tempo, em um astro do cinema, estabelecendo, assim, uma relação de hereditariedade entre ambas as esferas.

O vínculo literatura-cinema continuou forte nos anos seguintes: muitos dos enredos dos primeiros filmes eram emprestados da literatura clássica. Ao mesmo tempo, o cinema aos poucos tomou o lugar da literatura na hierarquia cultural tomando empréstimo dela, por ser também uma arte narrativa, várias das suas características (LOTMAN, 2005b, p. 661), inclusive os enredos, traduzindo-os para a sua linguagem. Não só as obras literárias serviram de inspiração para o cinema, mas também as biografias dos escritores, artistas e celebridades de modo geral. A primeira cinebiografia, o filme *Joana D'Arc*, do diretor francês Georges Méliès, apareceu ainda no século XIX, mais precisamente em 1899 (NIKORIAK, 2019, p. 98). Entre os autores cujas biografias inspiraram obras fílmicas estão William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Emily Dickinson, Jane Austen, Ernest Hemingway, Arthur Rimbaud, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Truman Capote, Sylvia Plath, Iris Murdoch, Simone de Beauvoir, C.S. Lewis e Joy Davidman, Elizabeth Bishop. Até o fundador da eslavística brasileira, Boris Schnaiderman, se transformou em um personagem cinematográfico. Já da parte russa, podemos lembrar

das recentes produções sobre Serguei Dovlátov, Daniil Kharms, Serguei Essiénin, Maksim Górkki, Ivan Búnin, Aleksandr Kuprin, Vladímír Maiakóvski, Marina Tsvetáieva, Anna Akhmátova, Vladímír Vyssótski, Ióssif Bródski, os clássicos da literatura russa – Aleksandr Púchkin, Nikolai Gógol, Liév Tolstói, Anton Tchékhev – e, é claro, Fiódor Dostoiévski. Ao que parece, esse processo intensificou-se nos últimos decênios.

Por volta da década de 1980, temas biográficos ganharam mais visibilidade no mundo acadêmico e no da produção cultural (AVELAR, 2011; DEL PRIORE, 2009), tornando-se não só objeto de complexos debates epistemológicos e metodológicos, mas também um dos gêneros mais populares do mercado editorial. A frequente materialização da biografia em filmes e séries, que pressupõem um maior recorte e ficcionalização da vida, não só impulsionou o gênero, mas também passou a fazer parte da sensibilidade atual e da maneira como concebemos os indivíduos em seus contextos. Portanto, abordar a cinebiografia é tratar sobre algo que pulsa em nossa sociedade e diz respeito a muitos de nós, leitores, telespectadores e consumidores desse produto cultural. E uma dentre várias pessoas do passado que foram feitas personagens das telas, foi Dostoiévski.

Dostoiévski é inegavelmente um dos escritores mais conhecidos no mundo e, sem dúvida, o russo mais lido no Brasil. Autor de livros como, entre outros, *Crime e castigo* (1866) e *Os irmãos Karamázov* (1879) – clássicos que fascinam os leitores há mais de um século –, Dostoiévski se tornou, ele mesmo, objeto de grande atração e curiosidade do público. Segundo Leonid Grossman, um dos seus mais renomados biógrafos, a biografia de Dostoiévski “é a mais notável em toda a literatura universal” (GROSSMAN, apud VÓLGUIN, 2018, p. 6, tradução nossa)¹. Sua vida, permeada de vaivéns em experiências e transformações radicais e intenso embate com as questões sociais

1 No original: “[...] самойзамечательнойбиографией, вероятно, ввсеймировойлитературе.”

de sua época, é tema de vasta produção biográfica, escrita² e cinematográfica. E é sobre uma cinebiografia que este artigo irá tratar, a saber, a série russa *Dostoiévski* (2010), e como o romancista, convertido em personagem, passa por um movimento de transfiguração e de reforços simbólicos específicos – processo que chamaremos de “mitologização” do autor.

É importante observar que neste trabalho há a crítica e a desconstrução de algumas características basilares da série não para a de tratar ou a invalidar, nem dizer que sua montagem biográfica é inválida, muito menos para avaliá-la artisticamente, se boa ou ruim. O fato da série colaborar com a criação, muito mais ampla e mundial, do mito Dostoiévski, não é, em si, um problema para nós. O que se quer é mostrar que a maneira pela qual se narra uma vida, o dinamismo interno desta narração, pode resultar na instauração de um processo de mitologização de um indivíduo. É virando a coisa ao avesso que melhor enxergamos seus pontos e suas linhas; só então voltamos à análise do lado externo: o da construção do mito propriamente dito e os seus símbolos. Por isso, após descrevermos os principais pontos da série em relação ao tema proposto neste trabalho, apresentaremos os problemas do fazer biográfico, que evidenciam parte do processo de mitologização, para, por fim, tratarmos do processo em si na sua forma mais geral.

A série

A obra de Dostoiévski foi – tem sido – amplamente explorada em adaptações de dois

tipos: as que tentam seguir mais fielmente o enredo de um livro específico e as que se baseiam em livros do autor para, a partir deles, obter a essência, o tema e a possibilidade de criação. A exemplo da primeira forma de adaptação, dentre várias, temos *Crime e Castigo* (1970), de Liev Kulidjánov, a série *Os irmãos Karamázov* (1969), de Ivan Píriev, *Os Possessos* (1988), de Andrzej Wajda e *Crime e Castigo* (2002), de Julian Jarrold. Do segundo tipo, temos, por exemplo, *O idiota* (1951), de Akira Kurosawa, *Noites brancas* (1957), de Luchino Visconti, *O duplo* (2013), de Richard Ayoade, *Match point* (2005), de Woody Allen e *O festim diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock. O Brasil teve também sua contribuição, ainda que bastante modesta: o filme *Nina* (2004) de Heitor Dhalia, uma adaptação livre de *Crime e castigo* em que o criminoso é uma moça, Nina, e o cenário do assassinato é São Paulo e não São Petersburgo.

Além das adaptações das obras de Dostoiévski, o romancista virou personagem em filmes como, citando alguns, o soviético *Vinte e seis dias da vida de Dostoiévski* (1981), sob direção de Aleksandr Zárkhi³, o italiano *Os demônios de São Petersburgo* (2008), sob direção de Giuliano Montaldo⁴, e o mais recente, *As três mulheres de Dostoiévski* (2010), sob direção de Aleksei e Evguéni Táchkov⁵. Mas foi a série *Dostoiévski* (2010) a mais longa e detalhada cinebiografia do romancista. Dirigida por Vladímir Khotiniénko – responsável também pela direção da série baseada no livro homônimo do escritor russo *Os demônios* (2014)⁶ –, e com a atuação principal de Evgueni Mirónov – ator

2 Além dos testemunhos autobiográficos deixados pelo próprio Dostoiévski e as memórias de Apollinaria Súslova e Anna Snítkina-Dostoiévskaja, a biografia mais profunda e completa referente à vida do romancista é de autoria de Joseph Frank, dividida em cinco grandes volumes. Foi lançada completa pela editora EDUSP com o nome de *Dostoiévski* e também em uma versão condensada pela Companhia das Letras, *Dostoiévski: um escritor em seu tempo*. Na bibliografia russa sobre o escritor, destaca-se a obra de Leonid Grossman: *O caminho de Dostoiévski*, de 1924, e *Dostoiévski*, 1962. Entre as publicações mais recentes, vale mencionar os livros de Igor Vólguin: *Dostoiévski-jornalista*, 1982; *O último ano de Dostoiévski*, 1986 e *Nascer na Rússia*, 1991. A vida do escritor tornou-se também objeto de ficcionalização literária, por exemplo, no romance de John Maxwell Coetzee *The Master of Petersburg*, de 1994 (2004).

3 Dvátstat chest dnei iz jísni Dostoiévskogo, no original: “Двадцать шесть дней из жизни Достоевского”.

4 I demoni di San Pietroburgo.

5 Tri jénschini Dostoiévskogo, no original: “Три женщины Достоевского”.

6 Produção russa. Béssi, no original “Бесы”.

que anos antes deu vida ao príncipe Míchkin na série *O idiota* (2003) –, Dostoiévski foi exibida no Brasil em 2018 e em meados de 2019 pelo canal Arte 1. Dividida em oito episódios de aproximadamente 55 minutos cada, a série aborda a vida do escritor desde sua condenação⁷, em 1849, até o ano de 1878, na sua ida ao mosteiro Óptna Pústin⁸, acompanhado do amigo Vladímír Solovióv⁹.

A maioria dos episódios inicia com uma cena emblemática: Vassíli Perov¹⁰ pintando o famoso retrato de Dostoiévski¹¹, em 1872. A pintura apresenta o romancista em sua imagem mais conhecida: encurvado, barba longa, cabelo ralo, rosto magro, olhar melancólico, ambiente escuro. Eis um Dostoiévski já consagrado grande escritor, autor, à época, de *Os demônios* (1872). Temos, assim, numa única cena, a construção de duas personagens – a da pintura e a da série – referentes ao mesmo indivíduo em seu auge. Ambos em processo de construção, mas já grandiosos.

Além da representação por meio da pintura, no início e no final da série (episódios 3 e 8) Dostoiévski aparece sendo fotografado. Em ambas as ocasiões ele recusa sorrir para a câmera e é retratado com um semblante sério e sombrio. A sua representação por meio da pintura e fotografia traz a ideia da hereditariedade entre essas linguagens artísticas e o cinema (LOTMAN, 2005b, p. 661). Primeiro retratado nas pinturas e fotografias, agora Dostoiévski passa a ser recriado por meio da linguagem cinematográfica.

O ponto de partida da construção do personagem na série é, logo de início, um evento extremo: Dostoiévski a caminho do fuzilamento em praça pública, em 1849. Junto com a cena da execução se iniciam algumas imprecisões

históricas que marcam a série. Assim, na cinebiografia, Dostoiévski é amarrado a um poste e um saco é colocado na sua cabeça, algo que não aconteceu de fato, uma vez que ele não estava entre os três primeiros condenados que foram submetidos a esse processo antes de ser anunciada a anulação da pena de morte (DOSTOIÉVSKAIA, 1987, p. 72; VÓLGUIN, 2011). A mesma distorção – certamente proposital – aparece em *Os demônios* de São Petersburgo e tem por objetivo potencializar esse momento na narrativa. Começar pela execução e não pela infância do autor é simbólico neste sentido: foi o evento da vida do romancista considerado o ponto de virada através do qual toda a sua existência posterior foi pautada. Sua visão de mundo, os temas de suas obras e sua noção de missão para com a Rússia – tudo se transforma. Muitas vezes ao longo desta cinebiografia Dostoiévski lembra aos outros, e a si mesmo, que foi o sofrimento da condenação, do exílio e dos trabalhos forçados que o tornaram quem ele é: um cristão abnegado e um patriota apaixonado. E quando o confrontam com a ideia de que ele não representa todos os russos nem a Rússia, ele mostra as cicatrizes nos tornozelos perpetrados pelos grilhões que carregou durante anos na prisão.

Depois, voltando num *flash* de tempo, somos apresentados ao Dostoiévski criança, com seus irmãos e provavelmente mãe, juntos à mesa. Sobre a mesa, um grande mapa da Rússia. Eles jogam um jogo de dados. O pequeno Dostoiévski rola um dado que cai diretamente nos lugares onde ele passará o exílio. A mãe parece ter um mau pressentimento. Contudo, indica também um sentido de destino: os dados, já na infância, anunciam o caminho do herói. E sua fascinação com o jogo também dá

7 Dostoiévski foi condenado à morte por participar do Círculo de Petrachévski, um grupo de debates revolucionários. A pena foi comutada momentos antes da execução.

8 Mosteiro ortodoxo, um dos mais importantes centros espirituais da Rússia no século XIX.

9 Vladímír Solovióv (1853-1900), filósofo, teólogo e crítico literário, amigo próximo de Dostoiévski nos últimos anos da vida do romancista.

10 Vassíli Perov (1834-1882), pintor do realismo russo.

11 Retrato de Dostoiévski, por Vassíli Perov: <<https://www.wikiart.org/pt/vasily-perov/retrato-do-autor-fiodor-dostoiievski-1872>> Acesso em 12 de dez. de 2021.

a deixa para nos habituarmos com o futuro romancista viciado em cassinos e em jogos de azar¹².

Outro tema comum na série é a justaposição de Dostoiévski com ícones cristãos. Junto do personagem frequentemente há quadros representando santos, mas também uma pintura-retrato de Aleksandr Púchkin¹³ no escritório da revista Tempo, fundada pelo romancista e seu irmão, Mikhail. Assim, constantemente se relaciona a imagem de Dostoiévski com figuras religiosas e com aquele que melhor representa a literatura nacional. Alguns escritores na Rússia do século XIX ganharam de seus compatriotas o status de profetas, como o próprio Dostoiévski e Liév Tolstói. Talvez o primeiro a expressar essa ideia em relação a Dostoiévski foi Vladímir Solovióv, para o qual o escritor seria um profeta-teurgo que pregou em sua obra a fraternidade universal (SOLOVIÓV, 2013, p. 520). A série parece reforçar a ideia daquele que “estava morto, e reviveu; e tinha-se perdido, e achou-se” (Lc, 15,32) após o exílio, retornando à pátria como alguém que se aproxima cada vez mais da santidade. Em algum momento vemos o retrato de Dostoiévski feito por Perov coberto por um manto com manchas similares a sangue que, na verdade, é tinta. Mas esse é o “sudário” que cobre a figura do personagem-profeta.

A visão política do autor é apresentada na série em contraponto a algum ocidentalista, liberal ou niilista que, por sua vez, o consideram retrógrado por sua posição nacionalista em defesa da ortodoxia e do tsarismo. Há tam-

bém a relação conflituosa de Dostoiévski com outros escritores defensores – aos olhos dele – de ideias ocidentalizantes. Ivan Turguêniev é o principal adversário de Dostoiévski mostrado na série, representando o seu oposto. Ambos se encontram algumas vezes e se desentendem¹⁴. O último desentendimento, ocorrido no episódio sete, é recriado a partir de uma carta do real Dostoiévski, escrita em 16 de agosto de 1867 para o amigo Apollon Máikov¹⁵, dizendo que Turguêniev:

Tem um ar monstruoso – mas minha reclamação mais amarga em relação a ele é sobre “Fumo”, seu romance. Ele disse-me pessoalmente que a ideia central, a questão principal daquele livro é esta: “Se a Rússia fosse destruída por um terremoto e desaparecesse do globo terrestre, não haveria perda alguma para a humanidade – não seria sequer notada.” Ele declarou-me que essa é a sua visão fundamental da Rússia (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 122).

A série revela um traço de Dostoiévski que entende a Rússia como a nação que carrega consigo a missão de “salvar” a Europa do utilitarismo, da perdição do lucro e do acúmulo, do egoísmo demoníaco¹⁶ e do socialismo. Não “salvar” por quaisquer meios, mas, sim, pela via de Cristo. Por exemplo, no episódio quatro, após uma leitura pública, Dostoiévski trava conversa com alguns estudantes e progressistas variados. Perguntam-lhe sobre sua opinião acerca do conflito na Polônia¹⁷. Dostoiévski recorre à ortodoxia russa como solução para os problemas. O discurso na série se asse-

12 Não encontramos informações que possam confirmar o fascínio de Dostoiévski-criança pelos jogos de dados, mas segundo Igor Vólguin, o futuro escritor, inspirado pelos romances de aventura que tanto apreciava, gostava de brincar de “povos selvagens”, além de encenar procissões religiosas (VÓLGUIN, 2018, p. 240-242).

13 Aleksandr Púchkin (1799-1837) poeta, autor de Evgueni Onéguin e O cavaleiro de Bronze, considerado o pai do idioma russo moderno e uma das grandes influências literárias de Dostoiévski.

14 Andrei Tarkóvski que planejava fazer um filme sobre Dostoiévski, também queria destacar o “conflito com Turguêniev europeizado” com um dos enredos da sua produção (APOSTOLOV, 2020).

15 Apollon Máikov (1821-1897), poeta, amigo próximo de Dostoiévski.

16 Todos traços do mundo burguês e capitalista. Na série, Dostoiévski relaciona o dinheiro à perdidão, ideia trabalhada não só em O adolescente (1875), mas também, por outras vias, em O crocodilo (1865) e em Notas de inverno sobre impressões de verão (1863), no capítulo intitulado “Baal”.

17 Revolta de Janeiro (1863) foi uma insurreição polonesa contra a dominação russa e o tsarismo.

melha a certos pensamentos expostos pelo autor em uma carta a Máikov, de 7 de outubro de 1868: “Considero, meu amigo, que não é tarefa nossa congregar os eslavos com tanto ardor. Eles devem vir a nós por vontade própria” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 144). Ou, mais ainda, em carta para Nikolai Strákhov¹⁸, de 18 de março de 1869:

[...] o destino inexorável, de toda a Nação Russa: que a Rússia revele ao mundo seu próprio Cristo Russo, que as pessoas até agora não conhecem, e que está enraizado na nossa fé Ortodoxa nativa. Nisso reside, creio, a quintessência de nossa vasta contribuição para a civilização, o que irá despertar os povos europeus; ali está o mais íntimo cerne da nossa existência intensa e exuberante que virá (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 162).

A ideia de *missão* perpassa toda a série, conferindo um sentido direcionado a praticamente tudo o que o personagem principal faz, pois Dostoiévski tem sua própria missão dentro de uma outra maior que a Rússia deve cumprir como destino inescapável.

Mais um ponto que marca a construção do personagem Dostoiévski é o preenchimento de lacunas biográficas e inserções propositais de passagens contidas nas obras do autor, fazendo Dostoiévski viver aquilo que ele mesmo criou. Há uma mistura de biografia do romancista com seus próprios romances. Os roteiristas e o diretor utilizaram partes de *Recordações da Casa Morta* (1861), *Memórias do Subsolo* (1864) e principalmente *Crime e Castigo* (1866). Aliás, trata-se de um recurso muito comum para cinebiografias. Por exemplo, no filme *Vinte e seis dias da vida de Dostoiévski*, a história da criação da novela Um jogador mistura-se com as cenas da própria novela. Na produção italiana *Os demônios de São Petersburgo*, a biografia do escritor se inscreve no enredo do romance *Os demônios*, sendo ele ao mesmo tempo autor e seu próprio personagem.

Ao longo da série, há muitos exemplos dessa sobreposição entre a biografia e a obra, mas selecionamos três. A começar, no primeiro episódio há uma lembrança de Dostoiévski que o mostra na cama com uma prostituta chamada Liza, como a de *Memórias do Subsolo*. Dostoiévski faz um discurso moralizante, assemelhado ao *Homem do Subsolo*. A Liza do seriado – totalmente diferente da do livro –, em contrapartida, responde aquilo que o próprio personagem subterrâneo não duvida sobre si – e talvez nem o romancista –, mas tem certeza: “Você deve estar doente” (DOSTOIÉVSKI, 2011, ep. 1, 24:21 min.).

O segundo exemplo está no episódio cinco. Dostoiévski está em um bar e escuta dois jovens conversando sobre eliminar uma velha desprezível, um “piolho”. A situação é a mesma que Raskólnikov vivenciou em *Crime e castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 80-81), com a diferença que o jovem universitário apenas ouviu a conversa, enquanto o Dostoiévski da série entrevistou e colocou sua opinião contrária àquela ideia.

O terceiro exemplo está no episódio sete, que se passa em 1868. Quando Anna Snítkina¹⁹ está para dar à luz à primeira filha do casal, Dostoiévski vai à rua tomar ar enquanto as parteiras trabalham. No lado de fora, ele trava uma breve conversa com um rapaz de semblante agradável que, ao que parece, é russo-suíço. O sujeito desaparece subitamente: isso é uma inserção de algo que comporá *O idiota* (1869), pois na série o rapaz é uma figura inspirada em Míchkin e que, ao mesmo tempo, inspira Dostoiévski a criar o príncipe bondoso. As criações de Dostoiévski aparecem como “dádivas” divinas, ou, por outro lado – a depender da interpretação do telespectador –, como consequência da genialidade e do pensamento fixo do autor em suas ideias, chegando a visualizar suas personagens como se fossem reais.

18 Nikolai Strákhov (1828-1896), jornalista e crítico literário russo, amigo de Dostoiévski.

19 Anna Snítkina (1846-1918), estenógrafa e segunda esposa de Dostoiévski.

Na série, ele se torna um personagem como os seus próprios. E isso aumenta a ficcionalização da vida do autor, extrapola certos limites biográficos e intensifica a literariedade, sempre aberta a criações e imposições de certos modelos narrativos.

Por último, a cinebiografia Dostoiévski expõe as conturbadas relações amorosas do romancista com Maria Dmítrievna²⁰, com Apollinária Súslova²¹. Nesses relacionamentos são realçadas as qualidades terríveis de Dostoiévski: autocomiseração, impulsividade, enlevos doentios, impaciência e agressividade. Igor Vólguin observa que nem mesmo a atuação brilhante de Mirónov foi capaz de salvar a série dos vícios decorrentes do roteiro, confeccionado segundo “todas as regras da mais nova escola erótico-sentimental” (2011). A insistência em apresentar alguns detalhes sórdidos (que, em sua maioria se baseiam nas fofocas sem nenhuma confirmação) tem claramente o propósito comercial. Apenas com Anna Snítkina, segundo a série, o autor encontrou uma relação saudável e duradoura. Curiosamente, todas as três cinebiografias russo-soviéticas concentraram suas narrativas em torno das relações amorosas. Em *Vinte e seis dias da vida de Dostoiévski*, aborda-se a relação com Apollinária Súslova e Anna Snítkina em paralelo à escrita de *Um jogador*; quanto ao filme *As três mulheres de Dostoiévski*, o próprio título entrega o enredo principal. Aliás, a história do primeiro encontro entre Dostoiévski e Anna Snítkina, da sua participação na escrita de *Um jogador* e da entrega dramática do romance, apesar da ausência proposital do editor Fiódor Stellóvski, aparece em todas as quatro produções e repete quase palavra por palavra o testemunho de Snítkina (DOSTOIÉVSKAIA, 1987, p. 67 e seguintes).

Problemas (cine)biográficos

A série acaba por fornecer uma imagem

do senso comum de Dostoiévski como profeta, dando aos eventos cuidadosamente selecionados de sua vida um sentido que melhor se evidencia ao final de sua existência, com a integralidade de sua obra e contribuição para a Rússia e para o mundo. Essa construção da imagem de Dostoiévski profeta não é novidade, e segue um procedimento de narração biográfica que é criticada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu como “ilusória” e limitadora do personagem histórico. Com a crítica de Bourdieu são delineados os primeiros traços do que chamamos de “mitologização” do autor.

Segundo o sociólogo, em *A ilusão biográfica*, o fazer biográfico há muito tem narrado a vida dos indivíduos conferindo sentido e direcionamento a eventos que, na realidade, são aleatórios e contingentes. A seleção e a conexão desses eventos atribuem um *telos* à biografia, de modo que a vida dos indivíduos é vista como um todo completo, uno, linear, com um começo e fim bem delimitados pelo sentido que a biografia cria. As escritas biográficas – e as cinebiografias – seguem padrões que provam esse fato: “‘já’, ‘desde então’, ‘desde pequeno’ etc.” (BOURDIEU, 1996, p. 184), ligam um ponto anterior a um posterior, fazendo um movimento duplo de criação de sentido e conformação no sentido já pré-estabelecido. Há nisso tudo, portanto, uma intenção, a necessidade de tornar lógica e compreensível a torrente de casos completamente aleatórios com que o indivíduo precisa lidar durante sua vida.

A vida humana é mais complexa, diversificada e versátil do que qualquer tentativa de narração biográfica, pois “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 185). O próprio indivíduo é devir, se transformando a todo momento por causa do atrito com esses eventos casuais, e transformando-os enquanto age *livre*

20 Maria Dmítrievna (1824-1864), primeira esposa de Dostoiévski, se conheceram durante o exílio do autor.

21 Apollinária Súslova (1839-1918), escritora e estudante, amante de Dostoiévski entre 1862 e 1863.

do determinismo e do *telos*. Assim, uma biografia nunca dará total conta da vida. E seu próprio fazer, sem conferir um sentido – e, assim sendo, desconsiderando parte da liberdade do indivíduo –, parece impossível para o sociólogo.

Alia-se à crítica biográfica de Bourdieu a desconfiança de Michel Foucault ao jeito que comumente se fazia história – e, portanto, biografias –, concebendo um longo espaço de tempo de continuidade de sentido. Para Foucault, os historiadores sempre se voltaram aos longos períodos, buscando “equilíbrios estáveis”, “movimentos de acumulação”, “as grandes bases imóveis” e etc. (FOUCAULT, 2008, p. 83). O que se escamoteia com isso é a descontinuidade do real. Segundo o filósofo:

[...] na sua forma clássica, o descontínuo era simultaneamente o dado e o impensável: o que se oferecia sob a forma de acontecimentos, instituições, ideias ou práticas dispersas: era o que devia ser contornado, reduzido, apagado pelo discurso da história, para que aparecesse a continuidade dos encadeamentos. A descontinuidade era esse estigma da dispersão temporal que o historiador tinha o encargo de suprimir da história (FOUCAULT, 2008, p. 84, grifos nossos).

Ademais, a narrativa biográfica tende a fechar uma vida em alguns traços discursivos, ignorando outros que, contudo, podem se tornar, algum dia, o prisma pelo qual uma biografia conceberá seu biografado. Assim, sempre será possível criar novas figuras de um indivíduo a partir de diferentes discursos. Exemplo disso são os estudos de Foucault sobre a loucura em dois casos biográficos diferentes. Para o filósofo, o termo “loucura” está atravessado por diversos discursos: o médico, o jurídico, o religioso, etc., e que através de cada um desses discursos isolados a noção de sujeito, do sujeito imerso na loucura, muda.

Portanto, Foucault está muito distante do procedimento biográfico tradicional, entendido por ele como uma modalidade de normalização

da existência. Barbin e Rivière não são apanhados na totalidade das suas trajetórias. Eles são configurações históricas formadas pelo cruzamento, choque, articulação ou anulação entre discursos, instituições, postulados científicos, práticas e técnicas de si. [...] As interações entre indivíduos e grupos produzem distintos modos de sentir, pensar e experimentar o mundo, abrindo o caminho para múltiplas narrativas do eu. O discurso biográfico normalizador da vida [...] produz, dessa forma, mais um elo da cadeia de discursos que buscam disciplinar os corpos e atribuir-lhes sentidos extemporâneos (AVELAR, 2011, p. 152).

A construção biográfica

Porém, apesar das dificuldades apresentadas anteriormente, biografias e cinebiografias não pararam de ser produzidas e consumidas cada vez mais nas últimas décadas. O debate teórico permanece, embora existam novas formas de se construir biografias que não as tradicionais, mas que, por outro lado, tentam lidar com os problemas impostos pelas críticas feitas por Bourdieu e Foucault. Para melhor percebermos isso – e entendermos o lugar de Dostoiévski no meio biográfico – vejamos um breve histórico.

Mary Del Priore (2009) indica que a biografia passou por muitas transformações teórico-metodológicas ao longo da história. Na Antiguidade, historiadores gregos e romanos escreveram sobre os homens de seus tempos conferindo a eles falas e discursos jamais pronunciados, “a fim de que [...] exprimissem análises sobre suas próprias ações” o que, em tudo, era “um procedimento retórico ligado a um acontecimento mais amplo” (DEL PRIORE, 2009, p. 7). Na Idade Média, as biografias serviram como demonstração da vida exemplar dos indivíduos, especialmente através das hagiografias, que contam sobre a vida, as prova-

ções, os milagres e a santificação de uma pessoa. No Renascimento, “o indivíduo tornou-se meta e norma de todas as coisas” (2009, p.7). Durante o século XVIII, a narração da vida dos grandes homens e de sua contribuição para a humanidade passou a ser o modelo padrão de biografia. No século XIX, as biografias serviram para a criação de heróis e símbolos para a formação das nações. Até que, no início do século XX, com Escola dos Annales e sua Nova História, “que optou por privilegiar o ‘fato social total’ em todas as suas dimensões econômicas, sociais, culturais e espirituais” (2009, p. 8), houve uma diminuição no destaque do indivíduo.

O debate foi aguçado nas décadas de 1960 até meados de 1980. Aqui entram Bourdieu e Foucault e toda a ideia de que a realidade é fragmentada e inconstante, e que a unidade da vida e, conseqüentemente, da produção biográfica, é uma “ilusão”. Como resultado, o sujeito se descentralizou, tornado, agora, segmentado, transitório e livre das perspectivas de sentido unificantes, o que:

[...] multiplicou suas identidades. [...] Rompeu-se dessa forma, com a premissa de uma identidade unitária e fixa, coerente com um relato capaz de captar seus fatos e eventos dentro de uma lógica encadeada de forma linear e progressiva, ou seja, de extrair um sentido, ao mesmo tempo retrospectivo e introspectivo daquilo que foi a vida de um indivíduo (AVELAR, 2011, p. 146).

E, para compreender um indivíduo nesse esquema de sociedade fracionada, é preciso não o isolar dos mundos social, econômico, político e cultural; ao contrário, deve-se inseri-lo nesse contexto, passando por cada ponto e entendendo a relação de um com os outros e vice-versa. Por isso:

A biografia desfez [...] a falsa oposição entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não existe só, ele só existe “numa rede de relações sociais diversificadas”. Na vida de um indivíduo, convergem fatos sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o con-

texto social ao qual ele pertence. [...]

Trata-se, portanto, de achar um equilíbrio entre o indivíduo ou o personagem, seu livre-arbítrio, suas intenções pessoais e a escala mais ampla de convenções culturais e “mentalidades coletivas” nas quais ele está imerso (DEL PRIORE, 2009, p. 10, 11).

Vemos que a série, apesar de contemporânea, não se encaixa completamente em um modelo mais atualizado de escrita biográfica e, conseqüentemente, de produção cinebiográfica. Não prima por tornar evidentes, ainda que de passagem, os vários planos do mundo de Dostoiévski e apresentar suas possibilidades de atuação. Por exemplo, não fica claro o que se passa nos debates dos intelectuais, ou a condição do povo pobre e como isso influencia a opinião pública, nem o processo de criação literária do romancista. O vemos fazendo leituras públicas de seus livros recém escritos, mas não compreendemos o que aquilo significa para o povo russo e nem quais motivos levaram o autor a optar por determinados temas. O Leitmotiv da série é o ponto de virada da vida do autor: o exílio, causador de sua transformação posterior em homem cristão ortodoxo, tsarista, sofredor: profético. Quase tudo o que se desenrola em *Dostoiévski* presta contas a esse evento, está direcionado a ele ou parte dele para orientar o futuro do personagem. Assim procedendo, a série se colocou na contramão de muito do que uma biografia histórica – nascida após as críticas de estudiosos como Bourdieu e Foucault, que não concebem destino fechado – faria, preferindo se aproximar de um modelo mais antigo e tradicional de biografia, com traços aqui e acolá hagiográficos.

Além disso, a construção da série é baseada em um dos modelos que, de modo geral, é um traço próprio das biografias e cinebiografias:

Basicamente, os filmes biográficos são construídos composicionalmente de acordo com certos clichês, por exemplo, partem da representação da infância do protagonista,

a culminação é concentrada em torno dos principais acontecimentos da vida e o desenlace coincide com a morte da personagem principal. Mas às vezes o filme reproduz apenas um determinado período mais significativo da vida de uma pessoa e, via de regra, o desfecho do filme está associado ao fim desses eventos importantes (NIKORIAK, 2019, p. 98, tradução nossa).²²

Tanto a série como, por exemplo, a produção soviética *Vinte e seis dias da vida de Dostoiévski* – que mostra o processo de escrita de *Um jogador* –, seguem o segundo modelo, optando por tratar de períodos que consideraram significativos na vida do autor e passíveis de serem abordados conforme os formatos série e filme. E períodos significativos, quando isolados, geralmente são os mais presos a clichês: a construção da biografia segundo clichês acaba tirando a liberdade do personagem Dostoiévski – ideia totalmente contrária a do próprio autor, que não só defendia a liberdade, mas a conferia aos seus personagens –, o mantendo preso, desde o início, a uma narrativa que o fecha nesta chave interpretativa.

A criação do mito

De acordo com Lotman (2005a, p. 657), a partir da segunda metade do século XX, ocorre a regeneração de certos traços do pensamento mitológico. O cinema como arte que, por um lado, cria a ilusão da realidade e, por outro, afirma o seu caráter ilusório (LOTMAN, 2005a, p. 659), desempenha nesse processo um papel determinante. Nessa mesma época Dos-

toiévski se transforma em uma personagem do cinema e esse processo também é marcado pela mitologização. As imagens impostas ao escritor nessas criações cinebiográficas permanecem na memória dos telespectadores. O processo de ligar Dostoiévski à figura de profeta, o elevando ao patamar heroico do homem transformado pelo sofrimento após uma longa provação e um retorno triunfal, se cristaliza com o tempo. Esse procedimento narrativo equivale àquele do monomito. Segundo o mitologista Joseph Campbell, “o caminho padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos ritos de passagem: separação-iniciação-retorno – que pode ser chamada de unidade nuclear do monomito” (2004, p. 28, tradução nossa)²³. Campbell acrescenta mais detalhes importantes para entendermos o processo interno ao monomito:

O herói [...] é o homem ou mulher que superou suas limitações históricas, pessoais e locais e atingiu formas normalmente válidas e humanas. As visões, ideias e inspirações do herói vêm puras das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Assim, falam eloquentemente, não através da sociedade e da psique em desintegração, mas da fonte inesgotável através da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas renasceu como um homem eterno, perfeito, não específico e universal. Sua segunda tarefa e ação solene, então [...], é retornar a nós, transfigurado, e ensinar a lição que aprendeu sobre a vida renovada (CAMPBELL, 2004, p. 18, tradução nossa).²⁴

Figuras imprescindíveis do cristianismo,

22 No original: “В основном биографические фильмы композиционно строятся за определенными клише, например, начинаются с изображения детства героя, кульминация сосредоточена на главных событиях жизни, а развязка совпадает со смертью главного персонажа. Но иногда фильм воспроизводит только определенный, наиболее значимый период жизни человека, и, как правило, развязка фильма связана с окончанием этих важных событий”.

23 No original: “The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation–initiation–return: which might be named the nuclear unit of the monomyth.”

24 No original: “The hero [...] is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. Such a one's visions, ideas, inspirations come pristine from the primary springs of human life and thought. Hence they are eloquent, not of the present, disintegrating society and psyche, but of the unquenched source through which society is reborn. The hero has died as a modern man; but as eternal man – perfected unspecific, universal man – he has been reborn. His second solemn task and deed therefore [...], is to return then to us, transfigured, and teach the lesson he has learned of life renewed.”

como o próprio Jesus Cristo e o profeta Moisés, passaram por eventos similares. Jesus enfrentou a fome, a sede e as tentações do diabo no deserto e retornou triunfante como O Cristo, pronto para cumprir sua missão divina. Moisés subiu ao monte Sinai completamente sozinho para ter com Deus e retornou ao seu povo com nada menos que os Dez Mandamentos. Na série, Dostoiévski não só é ligado às figuras santas do cristianismo, como também é mostrado como aquele que passou por grandes agruras e sofrimentos no exílio e nos trabalhos forçados e retornou a São Petersburgo com a descoberta definitiva de sua missão. Não à toa, *Dostoiévski* foca na transformação do herói infligida por sua condenação e afastamento forçado do seu mundo. Na verdade, a série foca mais nesse ponto e nos relacionamentos amorosos do romancista do que em suas criações literárias e nos embates sociais da época.

Não parando por aí, cabe salientar que até mesmo a escolha do ator para dar vida ao herói diz muito. Por exemplo, no filme *Vinte e seis dias da vida de Dostoiévski* o escritor é interpretado por Anatoli Solonítsin, papel que lhe rendeu um prêmio no Festival de Berlim. Aqui vale lembrar que Solonítsin era o ator preferido de Tarkóvski. Ele interpretou Andrei Rublióv, o Escritor em *Stalker* (1979), e deveria atuar no filme de Tarkóvski *O idiota*, que não chegou a ser concretizado. Tarkóvski planejava ainda um filme sobre Dostoiévski com Solonítsin no papel principal, é claro:

Solonítsin daria um Dostoiévski perfeito [...]. Tenho uma ideia que gostaria de reali-

zar na tela: um filme sobre Dostoiévski, uma espécie de ensaio. [...] O filme não seria sua biografia, nem uma análise crítica. Eu gostaria de falar sobre como percebo Dostoiévski, as suas buscas, a sua experiência. [...] Uma das personagens seria, evidentemente, o próprio Dostoiévski e vejo nesse papel o ator Solonítsin que havia interpretado o papel principal em Andrei Rublióv. Internamente, Solonítsin, em certo sentido, parece com Dostoiévski; já externamente ele é muito terno e acho que ele o interpretaria brilhantemente. É bem provável que se não houvesse Solonítsin, eu não teria pensado num filme assim (TARKÓVSKI apud APOSTOLOV, 2020, tradução nossa).²⁵

Como vimos, Solonítsin de fato interpretou Dostoiévski, ainda que não sob direção de Tarkóvski. A sua escolha para esse papel não foi ocasional, uma vez que o “histórico” do ator é sempre um fator relevante na percepção de um filme, como afirma Iúri Lotman:

[...] no cinema, o espectador – muito mais do que no teatro – vê não só o papel, mas também o ator. Na tela ele observa não só a personagem desse filme, mas também a imagem do ator, conhecida por ele de outros filmes e seus close-ups. Em uma nova maquiagem e em um novo papel, ele reconhece uma aparência familiar, e aquilo que interfere no teatro, no cinema, ao contrário, entra na essência da percepção. A sensação de habitualidade, familiaridade com esse rosto nos leva a um mundo onde todas as relações são fundamentalmente íntimas: para o mundo do mito (2005a, p. 658-659, tradução nossa).²⁶

25 No original: Солоницын мог бы быть прекрасным Достоевским. [...] У меня есть идея, которую я хотел бы воплотить на экране: это фильм о Достоевском, наподобие эссе. [...] Этот фильм не был бы его биографией или критическим анализом. Я бы хотел поговорить о том, как я воспринимаю Достоевского, его поиски, его опыт. [...] Одним из персонажей, разумеется, был бы сам Достоевский, и я вижу в этой роли актера Солоницына, который исполнял главную роль в Андрее Рублеве. Внутренне Солоницын в каком-то смысле похож на Достоевского; внешне же он очень мягкий, и я думаю, что он бы сыграл его великолепно. Возможно, не будь Солоницына, я бы даже и не задумался о подобном фильме”.

26 No original: “в кинематографе зритель — гораздо в большей мере, чем в театре, — видит не только роль, но и актера. На экране он наблюдает не только действующее лицо данной ленты, но и хорошо ему знакомый по другим фильмам и крупным планам в них облик актера. В новом гриме и новой роли он узнает знакомую внешность, и то, что мешает в театре, в кино, напротив того, входит в сущность восприятия. Чувство привычности, знакомства с этим лицом переносит нас в мир, где все отношения принципиально интимны, — в мир мифа”.

Evgueni Mirónov, ator que dá vida a Dostoiévski na série, fez as vezes do príncipe Míchkin no seriado *O idiota*, em 2003. Isso demonstra que a personagem Dostoiévski, através de Mirónov, que traz consigo as significações anteriores dos papéis que interpretou, ganha uma identificação por osmose com Míchkin. E Míchkin não é qualquer personagem. O real Dostoiévski, quando escrevia os primeiros esboços do romance, enviou uma carta à sobrinha Sofia Aleksandrova, em 1º de janeiro de 1868, falando sobre sua nova criação literária:

A proposta básica é a representação de um homem verdadeiramente perfeito e nobre. [...] Todos os escritores, não somente os nossos, mas também os estrangeiros, que tentaram representar a Beleza Absoluta, foram desiguais em seus resultados, pois é algo infinitamente difícil de representar. A beleza é o ideal; mas ideais, seja entre nós ou na civilizada Europa, há muito se desfazem. Há no mundo apenas uma figura de absoluta beleza: Cristo. Aquela figura infinitamente adorável é, de fato, uma maravilha infinita” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 138).²⁷

Complementando a busca do romancista pela Beleza, Eleazar Meletínski escreve que “o verdadeiro herói em Dostoiévski é o ser nobre e excêntrico, com traços de santo e de louco (*O idiota*)” (2019, p. 64). Assim, a escolha por Mirónov diz muito sobre qual imagem os idealizadores da série queriam conferir ao romancista: uma imagem ligada a Cristo que, além disso, é uma criação do próprio Dostoiévski na intenção clara de alcançar a Beleza.

Para finalizar, segundo Lotman, a uma consciência mitológica é muito própria a criação de modelos de situações, bem como a repetição recorrente do mesmo texto. Para essa consciência mitológica, tais modelos e repetições não seriam defeitos (2005a, p. 659). Na série, observamos uma tentativa de conjugar a biografia de Dostoiévski com certos modelos de

narrativa, como hagiografia ou o percurso de provações atravessadas pelo herói. Além disso, há várias repetições que contribuem para a criação de uma narrativa mitologizante, como, por exemplo, o motivo do jogo de dados, o retrato de Dostoiévski sendo criado e sua constante justaposição com imagens dos santos. O procedimento de repetição, utilizado ainda por Eisenstein com intuito de direcionar a percepção dos espectadores, ajuda a criar uma visão mitologizante da história e do personagem. Lotman também afirma que na linguagem do cinema “ocorre uma unificação de etapas históricas: das formas exclusivamente arcaicas da consciência artística até as mais modernas. Com tal unificação, os extremos não são apagados, mas, ao contrário, tornam-se excepcionalmente vivos” (2005a, p. 659, tradução nossa)²⁶. De fato, no caso da série, é muito evidente a sobreposição dos planos: o histórico-biográfico, fundamentado por documentos, testemunhos e pesquisas biográficas e o mitológico (arcaico) que se apoia nas narrativas hagiográficas, mitológicas e heroicas.

Conclusão

Todos esses pontos geram uma forma específica de construção narrativa na biografia – criadora, portanto, do mito Dostoiévski – que se configura, em grande medida, como o procedimento problematizado por Bourdieu e Foucault, mas também como o padrão do monomito estudado por Campbell e das técnicas cinematográficas de formação de sentido reveladas por Lotman. Se, por um lado, temos as denúncias das características narrativas mitologizantes, por outro, vemos tais características em estado puro, conferindo sentido e heroizando a personagem ao nível arquetípico.

Um autor do peso de Dostoiévski, envolto em ares mitológicos e adornado pela narrativa monomítica, que tanto fala ao coração

27 No original: “происходит и объединение исторических этапов — от исключительно архаических форм художественного сознания до наиболее современных. При таком объединении крайности не стираются, а, наоборот, предельно оживляются”.

humano através de inúmeras histórias ao longo tempo e do espaço se alia à difusão das produções cinebiográficas. A junção de ambos vem a calhar: intensifica a imagem sofredora, genial e profética do escritor e, conquistando a nossa sensibilidade marcada há muito pela figura do herói, não só cria, mas impulsiona o mercado conforme o público reage favoravelmente.

Referências

- APOSTOLOV, Andrei. Khrónika velíkoi nevs-triéchi: *Idiot* Andreia Tarkóvskogo (Crônica de um grande não-encontro. *O idiota* de Andrei Tarkóvski). *Apparatus*. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 10, 2020. Disponível em: <DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2020.00010.139>> Acesso em 14/12/2020.
- AVELAR, Alexandre de Sá. Figurações da escrita biográfica. *ArtCultura*. Uberlândia: V. 13, nº 22, p. 137-155, 2011.
- BÍBLIA, N.T. Lucas. Português. In: *Bíblia Sagrada*. Campinas: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Trad.: Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.
- BURENINA, Olga. (2017). Literatura na ekrane (Literatura na tela). *Wiener Slawistischer Almanach*, 79 (2017), 205-227. Disponível em: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/152308/1/Burenina-Petrova_Verfilmung.pdf> Acesso em 10/12/2021.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Bollingen, 2004.
- COETZEE, John Maxwell. *The Master of Petersburg*. London: Vintage Publishing, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topóis*, v. 10, nº 19, p.7-16, jun/dez, 2009.
- DOSTOIÉVSKAIA, Anna G. *Vospominánia*. Moscou: Izdátelstvo Pravda, 1987. Disponível em: <https://fedordostoevsky.ru/pdf/agd_1987.pdf> Acesso em: 15/12/2021.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Correspondências: 1838-1880*. Trad.: Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2009.
- _____. *Crime e castigo*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad.: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Os demônios*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *O idiota*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Os irmãos Karamázov*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Um jogador*. Trad.: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DOSTOIÉVSKI. Direção: Vladímír Khotiniénko. Produção de Serguei Melkymov, Serguei Chumakov, Natália Garina e et al. Rússia: Telecanal Rossia 1, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/Hv31GWf166s>> Acesso em: 11 de dez. de 2021.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor em seu tempo*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski*. Moscou: Molodáia gvárdia, 1962.
- LOTMAN, Iúri. Miesto kinoiskússtva v mekhanizme kultury (O lugar da arte cinematográfica no mecanismo da cultura). *Sobre a arte (Ob iskússtve)*. São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2005a, p. 650-661.
- _____. Priróda kinopovestvovánia (Sobre a natureza da narrativa cinematográfica). *Sobre a arte (Ob iskússtve)*. São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2005b, p. 661-671.
- MELETÍNSKI, Eleazar. *Os Arquétipos Literários*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini, Home-ro Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

NIKORIAK, Natália. Spetsífika mnogoserií-nogo baiopika (serial “Dostoiévski”, 2010). (A especificidade da série cinebiográfica (série Dostoiévski, 2010). *F. M. Dostoiévski: sostoi-ánie issliédovania i sovremiénnnoie znatchiénie (F. M. Dostoiévski: o estado da pesquisa e a importância atual)*. Eds: Lenka Paučová, Ivo Pospíšil. Brno: Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2019, p. 97–105. Disponível em: <<https://archer.chnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/107?show=full>>

Acesso em 14/12/2021.

SOLOVIÓV, Vladímir. Três discursos em memória de Dostoiévski (1881-83). Tradução de Denise Sales. In: GOMIDE, B. B. [org.] *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 509-548

VÓLGUIN, Igor. *Rodítsia v Rossii. Dostoiévski: natchalo natchal (Nascer na Rússia. Dostoiévski: o princípio dos princípios)*. Moscou: Akademítcheski proekt, 2018.

_____. *Igor Vólguin o seriale “Dostoiévski”; guéni táina ne lítchnaia (Igor Vólguin sobre a série Dostoiévski: gênio não é um mistério pessoal)*. 2011. Disponível em: <<https://philologist.livejournal.com/686306.html>>

Acesso em: 14/12/2021.

Como Citar:

AMÉRICO, E. V.; BRITO, J. P. O. O mito de Dostoiévski: o escritor como personagem cinebiográfico na série russa Dostoiévski. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 01–14. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41259>.