

# O CRONOTOPO NAS IMAGENS DA POBREZA EM DOSTOIÉVSKI

## THE CRONOTOPO IN THE IMAGES OF POVERTY IN DOSTOEVSKY

Marisol Barenco de Mello 

[sol.barenco@gmail.com](mailto:sol.barenco@gmail.com)

Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Católica de Petrópolis (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1998) e doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professora associada da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Infantil e Alfabetização, atuando principalmente nos seguintes temas: educação infantil, educação e cultura, contexto e cognição, alfabetização e linguagem. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas ATOS UFF, onde desenvolve estudos relacionados ao Círculo de Bakhtin.

### Resumo/Abstract Palavras-chave/Keywords

O ensaio busca seguir as linhas de fuga traçadas por Bakhtin em Problemas da Obra de Dostoiévski e a seguir na sua reformulação em Problemas da Poética de Dostoiévski, quando Bakhtin, ao ressaltar como peculiar na poética daquele autor, revela o caráter de ideólogo das suas personagens. Como um centro de valor humano que toma consciência de si e do mundo, o herói de Gente Pobre, Makar Dievúchkin, trava diálogo ativo com uma obra de Gógol, O capote, mas vai além, não só superando a condição mortificadora da personagem de Gógol, mas afigurando, em sua própria tomada de consciência, a própria pobreza enquanto fruto da divisão social na Rússia dos anos 1840. Neste ensaio, buscamos fazer uso da noção de Cronotopo, em Mikhail Bakhtin, empreendendo uma leitura das séries espaciais, temporais e semânticas das imagens de Dostoiévski, revelando a sua construção estética enquanto o valor de uma vida humana, um homem pobre, em relação ativa de tomada de consciência de si e de seu mundo. As imagens do frio, dos casacos e seus botões, da repartição pública em São Petersburgo, das salas e dos corpos foram os elementos centrais nos quais articulamos cronotopicamente a cena, em Dostoiévski, encontrando uma leitura possível e bakhtiniana de sua poética.

Cronotopo; Dostoiévski; Bakhtin.

The essay aims to follow the lines of flight traced by Bakhtin in Problems of Dostoevsky's Work and then in his reformulation in Problems of Dostoevsky's Poetics, when Bakhtin, by emphasizing the peculiarity of the ideologue character of the characters in that author's poetics. As a center of human value that becomes aware of itself and the world, the hero of Poor Folk, Makar Dievushkin, engages in an active dialogue with a novel by Gógol, The Overcoat, but goes further, not only overcoming the mortifying condition of the character of Gógol, but showing, in his own awareness, poverty itself as a result of the social division in Russia in the 1840s. In this essay, we seek to make use of the notion of Chronotope, in Mikhail Bakhtin, undertaking a reading of the spatial, temporal and semantic series of Dostoevsky's images, revealing his aesthetic construction as the value of a human life, a poor man, in an active relationship of becoming aware of himself and his world. The images of the cold, coats and their buttons, the public office in Saint Petersburg, the rooms and the bodies were the central elements in which we chronotopically articulate the scene in Dostoevsky, finding a possible and bakhtinian reading of his poetics.

Cronotopo; Dostoevsky; Bakhtin.



### 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: 25/01/2022

Aprovado em: 04/05/2022

### Distribuído sob



### Introdução: perceber-se pobre

É só começar a procurar as imagens de São Petersburgo do século XIX para imaginar o contexto de *O Capote*, de Gógol, e *Gente Pobre*, de Dostoiévski, e a temperatura começa a baixar, e dos 18°C já chegou aos 10°C, bem baixa para final de setembro, início da primavera no Brasil amanhã. Na verdade, sentimos no corpo o frio que lemos nos romances, mas este presente texto não é sobre o frio, mas sim sobre a pobreza vivida no frio, de uma condição social antes que ambiental, no caso em São Petersburgo, por Makar Dievúchkin e Akaki Akakiévitch, heróis de Dostoiévski e Gógol, em diálogo. Seu tema, o capote, ou a falta dele no frio, ou a imagem da pobreza no cronotopo do capote, ou ainda o cronotopo do botão.

Para Bakhtin o homem revela-se pelo próprio homem, revela-se em primeira pessoa. Tendo Dostoiévski como referência, Bakhtin afirma que o homem – afigurado nas personagens de Dostoiévski – é um ideólogo (BAKHTIN, 2013, p. 87). A pobreza não existe como algo em universal: ser pobre pode ser descrito pelo homem pobre, como *valor*. Não existe como algo em universal significa dizer que a vivência da pobreza é sempre humanamente afirmada (com vergonha, como protesto, com resignação, com indignação etc.).

De modo muito aproximado Volóchinov referiu-se à vivência da fome como tema para discutir a impossibilidade da vivência individual de uma condição qualquer, mesmo a mais fisiológica possível. Na discussão, ele nos faz ver que a fome é sempre vivida e em duas direções: em relação à situação social mais próxima do homem faminto e em relação à posição que este ocupa num todo social determinado. A fome como vivência humana é concebida na interação social com uma coletividade humana da qual se pertence e como valor, na relação que se estabelece entre os homens num todo social.

De toda forma, a fome só pode ser vivida como relação, e como relação humana e social ela adquire tom, isto é, valor. É de forma

resignada, ou de forma envergonhada e humilhada, ou como protesto social que alguém vivencia e, conseqüentemente enuncia, a fome. Esse tom é um ato que inaugura a vida humana. As imagens, metáforas e formas ideológicas desses enunciados enformam-se na qualidade das relações sociais vivenciadas, que além disso desenvolvem-se em diferenciados modos de enunciar e em diferenciadas ideologias filosóficas, religiosas e políticas. Diferenciados atos de enunciação, que revelam os pontos de contato entre as consciências humanas: não há fome fora dos cronotopos humanos, fora da existência partilhada. Fome como abandono social da comensalidade. Volóchinov vai até o ponto em que podemos compreender que a condição faminta é puramente social, e sua compreensão precisa dar-se na consideração das interações sociais.

Da mesma forma, tomaremos aqui a pobreza como vivência, mas como vivência que só existe e adquire entonação como realidade social. Da mesma forma que a fome, a pobreza só pode ser expressa em uma forma ideológica. É só como realidade social em suas relações valorativas tornar-se-á enunciado, de um determinado gênero em uma formação ideológica. Como tomada de consciência, a pobreza não é uma coisa, mas uma relação vivida pelo homem pobre, de modo valorativamente afirmado. É de modo irritado, ou de modo angustiado, ou de modo suplicante ou inconformado, que alguém se percebe pobre diante de um outro. Aqui encontram-se pelo menos dois que no momento acessam o grande tempo, que espacializa-se no corpo, fixando provisoriamente sua existência.

A pobreza existe como realidade objetivada, não se trata de negar seu valor de conteúdo-sentido para as diferentes esferas da cultura que a estudam. Claro que o fenômeno social da pobreza como contraparte ativa da acumulação de capital por alguns grupos e seres humanos é real. Em uma sociedade capitalista, onde para sobreviver é preciso ter – ou ser – objetos de valor para troca que são acumulados por alguns, muitas pessoas não conseguem sequer o necessário para sobreviver.

A pobreza pode ser percebida, descrita, vista como processo, nas descrições das ciências. Mas saber tudo que se possa saber sobre a pobreza, suas causas e seus efeitos sociais não se aproxima nem no mínimo da pobreza vivida pelo homem pobre, em relação ao mundo social da forma como dele participa. *Perceber-se pobre* é vivência na relação dos homens no mundo, e não cabe nas descrições e análises que se pretendem gerais.

É sobre o *perceber-se pobre* enquanto tomada de consciência ativa de si e do mundo que trata este texto, pela via das imagens literárias, no tom de homens pobres em suas relações criadas pelos autores. Veremos que a relação social que cada um dos autores cria, ao enformar seus personagens, constrói um tipo de arquitetônica da pobreza diferenciado. Mais ainda, veremos como o cronotopo nas imagens da pobreza em Dostoiévski se construiu sobre o diálogo ativo desse com as imagens de Gógol.

Gógol escreve e publica, entre 1840 e 1843, *O Capote*. Dostoiévski supostamente vai dizer mais tarde “todos nós descendemos d’*O Capote* de Gógol” (BAKHTIN, 2013, nota do tradutor, p. 53), e insere, ele mesmo, quando da escrita de *Gente Pobre*, a obra na obra. O que diz *O Capote* de tão pungente à alma russa? Bakhtin toma em consideração essa relação no segundo capítulo de sua tese *Problemas da Poética de Dostoiévski*, intitulado *A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski*. Bakhtin está nesse capítulo afirmando o caráter único da obra de Dostoiévski no que diz respeito à personagem, que não é objeto ou fenômeno da realidade, mas sim um “*ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (Bakhtin, 2013, p. 52). Essa posição, esse ponto de vista que é a personagem é autoconsciente e, principalmente, inacabada, aberta nessa construção na relação com o mundo da sua vida. Nesse mesmo capítulo, Bakhtin nos diz que Dostoiévski nunca *representou* o funcionário pobre, mas fez falar de sua *autoconsciência* um funcionário pobre – Dievúchkin

e outros. Sobre a diferença entre Gógol e Dostoiévski, Bakhtin diz:

Aquilo que se apresenta no campo de visão de Gógol como conjunto de traços objetivos que se constituem no sólido perfil sócio caracterológico da personagem é introduzido por Dostoiévski no campo de visão da própria personagem, tornando-se aqui, objeto de sua angustiante autoconsciência; Dostoiévski obriga a própria personagem a contemplar no espelho até a figura do “funcionário pobre” que Gógol retratava”. (BAKHTIN, 2013, p. 53-54)

Mas o que em Gógol faz Dostoiévski vibrar, aos 23 anos de idade, e escrever (1844-1845) *Gente Pobre*, obra epistolar que foi imediatamente considerada uma obra prima? “Um novo Gógol apareceu!”, disse Nekrassov. *O Capote* e *Gente Pobre* são obras sobre *perceber-se pobre* de um ponto de vista amplamente reconhecido, compreendido, por seus leitores, até os tempos atuais: a pobreza concretizada nas vestes esfarrapadas e a vergonha de portar-se essa pobreza diante do outro. A pobreza que sou em meu *fato*, no frio.

Gógol escreve a história de um funcionário pobre, Akaki Akakiévitch, cujo capote esfarrapado era fonte de zombaria de seus colegas. Após economizar ao longo de muitos anos ele pôde finalmente pagar o alfaiate para fazer outro, o que lhe recobra a dignidade por pouquíssimo tempo, já que o capote é roubado. Morre logo após, e seu fantasma passa a assombrar S. Petersburgo, na busca pelo seu capote. Uma narrativa incrível de Gógol nos traça o frio e a dor de Akaki Akakiévitch em seu esfarrapado capote:

Um poderoso inimigo espreita em Petersburgo as pessoas que gozam de vencimentos de aproximadamente quatrocentos rublos. Este inimigo é nosso clima setentrional que, no entanto, tem a fama de ser muito saudável. Pela manhã, entre oito e nove, naquela hora em que os funcionários se dirigem a seus ministérios, o frio é justamente tão penetrante e ataca com uma tal violência a todos os narizes, sem distinção, que seus infelizes proprietários não sabem onde se abrigar [...]

Desde algum tempo, Akaki Akakiévitch percorria correndo esta distância fatal, sentindo-se inteiramente enregelado, especialmente nas costas e nos ombros. Ele veio a se perguntar se não era culpa de seu capote. Examinou-o quando chegou em casa e descobriu que em dois ou três lugares, precisamente nas costas e nos ombros, o pano havia assumido a transparência de uma gaze e o forro havia praticamente desaparecido (GÓGOL, 2008, p. 17).

Um leitor de Gógol pode penetrar profundamente no sentido dessas palavras se já sentiu frio. “Este inimigo é nosso clima setentrional que, no entanto, tem a fama de ser muito saudável. Não é qualquer frio, é o frio continental de Petersburgo. O frio que permanece por uma temporada de meses do ano, e com o qual não nos acostumamos nunca. O frio que penetra nas habitações mal vedadas, que congela os corpos pela manhã ao sair de casa, que não deixa dormir à noite e, principalmente, que denuncia a falta de recursos no vestuário para proteger o corpo deste “inimigo” poderoso. Em São Petersburgo, as temperaturas caem até a  $-8^{\circ}\text{C}$  entre novembro e março. O casaco roto é, além disso, signo da pobreza no corpo. Gógol escreve:

É preciso observar que o capote de Akaki Akakiévitch alimentava também os sarcasmos de sua repartição. Havia mesmo retirado a nobre denominação de casaco para tratá-lo desdenhosamente por “capote”. De fato, a vestimenta tinha um aspecto muito estranho. Sua gola diminuía ano após ano, pois ela servia para remendar outros lugares. Os remendos não colocavam em destaque o valor do alfaiate; o conjunto era pesado e bastante feio (GÓGOL, 2008, p. 17).

Gógol desenha o quadro familiar com que muitos lembram-se dos anos mais difíceis de suas vidas. Akaki Akakiévitch corre entre sua casa e o vestíbulo do ministério, cinco ou seis ruas, mundo enregelado e hostil, inimigo, mortal. Encurta com a corrida a “distância fatal” para doer menos o que, quem já sentiu frio, sabe a intensidade. O capote feio é ao

mesmo tempo o objeto mais precioso e o mais abjeto. Na repartição, signo de sua condição inferior.

Mas em toda essa dor, ela é a dor de um terceiro que não sou eu, embora possa com ele me solidarizar. Esse homem é objeto de nossa contemplação, nele me perco na profunda empatia. A primeira e a última voz é a do narrador, Gógol.

Dostoiévski, como um homem russo do século XIX, sente profunda empatia com Akaki Akakiévitch, imaginamos, mas como autor vai além disso. Ao escrever *Gente Pobre* produz um enunciado por imagens da pobreza que vão além das palavras de Gógol a esse *estar entre as pessoas, trajado como um homem pobre*. A força da imagem de Akaki correndo em Petersburgo e sendo alvo da zombaria dos funcionários é alargada por Dostoiévski através da posição autoconsciente de Makar Dievúchkin, que fala em cartas à sua amada Variénka. Pode-se escutar na leitura das cartas sua voz, sua revolta, sua vergonha; praticamente nesse momento estamos na sala com ele, de frente para ele, com ele nos envergonhamos.

Para compreendermos a posição enunciativa de Makar Dievúchkin da sua vivência da pobreza, precisamos nos aproximar empaticamente de sua vida – um homem pobre em um mundo empobrecido pela profunda divisão social em classes convivendo cotidianamente com outros homens não/menos pobres e até ricos. Essas condições determinam o *contexto valorativo e o horizonte social* nos quais as imagens da pobreza são concebidas por Dievúchkin, na criação de Dostoiévski.

Dostoiévski cria – essa é a contribuição metódica de Bakhtin para a semiótica dos textos artísticos – em cronotopos. Enquanto imagens onde o tempo condensa-se em espaço, revelando o valor da vida humana, em Dostoiévski estes se estreitam, ao longo do romance, desde o amplo cronotopo de São Petersburgo até o mínimo cronotopo dos corpos, no clímax do cronotopo do botão. Cada um desses cronotopos desenha imagens da pobreza entoadas a partir da vivência de Dievúchkin em direção a seu interlocutor. Na

interação social as imagens ganham força ideológica e valor axiológico, faz vidas se encontrarem, e criam a forma genial do romance de Dostoiévski.

Bakhtin vai, em outro texto (2020) dizer da qualidade de limiar dos espaços em Dostoiévski:

A organização do espaço em Dostoiévski. Não é o espaço artístico terreno comum no qual o homem é firmemente localizado e circundado. Esta organização do espaço está ligada ao *Inferno*. Não é o espaço da vida, mas da saída da vida, o espaço estreito do limiar, da fronteira, onde é impossível estabelecer-se, acalmar-se, enraizar-se, mas que se pode somente atravessar ou superar. (BAKHTIN, 2020, p. 57).

A imagem de homem que põe em cena não está sob um calmo espaço fechado e aquecido, mas é posto fora da casa, da sala, no encontro com o outro, no *limiar*. Os cronotopos que compõe os enunciados de Makar Dievúchkin e que este herói valora com sua visão espaço-temporal, vão desde o canto da cozinha que habita, confortável na carta a Variénka e inóspito na narrativa da cena do botão, até a repartição, que é vivida em salas que se estreitam. Ali, não há lugar para se estar, só se pode atravessar, prosseguir. Bakhtin bem havia notado essa qualidade dos pontos cronotópicos de Dostoiévski:

Uma ação se realiza em pontos cronotópicos, retirados do curso habitual da vida, do espaço da vida habitual, nos pontos excêntricos, infernais, paradisíacos [...] e purgatoriais (BAKHTIN, 2020, p. 39).

Vamos seguir os passos da construção de Dostoiévski (2011). Primeiro, em uma carta sobre livros que trocam, Variénka empresta a Makar *O Capote*, e este se indigna com a leitura, reconhecendo-se a tal ponto na personagem e sentindo-se exposto, que a isso reage. Primeiro declama um histórico de bom funcionário, para depois dizer: “pois dar-se-á o caso de que me não possam deixar viver em paz no meu canto?” (p. 114). Aqui já não se

sabe mais se ele fala de Akaki ou de si: “que tem de particular, minha filha, quando o piso da rua é mau, caminhar nas pontas dos pés para não estragar as botas? Para que hão de encher-se páginas e páginas à custa do próximo, para dizer que às vezes tem as suas dificuldades de dinheiro e que nem sequer prova chá?” (p. 114). Sua irritação é com a exposição dessa condição, por Gógol, da vida de Akaki Akakiévitch, nos anos em que economizou para comprar o novo capote. Mas a descrição que está exposta é a sua própria: “Como se toda gente, sem exceção, fosse obrigada a tomar chá! Por acaso olho eu para a boca dos outros, para saber o que comem? Fiz eu algum dia semelhante ofensa a uma pessoa? Não, minha filha. Então por que fazer mal a quem mal não faz?” (idem).

Sua certeza de ter sido exposto segue-se na revolta:

Uma pessoa esconde-se, oculta-se, acobarda-se, e até chega a acanhar-se de mostrar a ponta do nariz por temor das troças, pois já se sabe que tudo neste mundo pode prestar-se para zombarias. “Vamos, põe a tua vida toda a reluzir em letra de forma, tanto a pública como a privada, que tudo se publique e se leia e provoque motejos e risadas!” Já uma pessoa não pode sair à rua. Aqui está tudo escrito, tudo... que até pela maneira de andar podem conhecer uma pessoa! (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 114).

Nesse fragmento, como bem notado por Bakhtin na sua análise da obra de Dostoiévski (BAKHTIN, 2013), Makar reconhece sua imagem na construção da personagem de Gógol, e não distingue entre sua vida e a vida do herói de *O Capote*. É sobre si que fala o romance, e nesse primeiro espelho literário Makar tanto revela seu projeto de invisibilizar-se, quanto sua posição de homem pobre em uma sociedade desigual, posição vivida no tom e na forma ideológica da vergonha e humilhação. Revela, obliquamente, que essa sociedade vive coletivamente a fome de modo desunido, sem uma organização objetiva-material (do contrário seu tom seria o de reivindicação e protesto ativo). É um homem

solitário que se esconde, enunciado através do tom e forma ideológica da pobreza como vergonha e humilhação. Neste momento a revelação dessa condição é, para ele, o mais terrível.

Ao mesmo tempo, a recusa de Makar a essa palavra em ausência é a sua recusa à objetificação dessa palavra mortificante. Bakhtin vai notar, a respeito de Dostoiévski, que *a não aceitação passional do seu lugar na vida torna-se o pressuposto da vida* (BAKHTIN, 2020, p. 40). Makar rejeita essa descrição que o submete, que o reifica, já que é uma palavra proferida em suas costas. Sobre a palavra em ausência, Bakhtin nos diz que mesmo a imagem artística não está livre dessa violência:

O seu objetivo é a mortificação preliminar do objeto - pressuposto do conhecimento; a submissão do mundo (sua transformação em um objeto de consumo). Nisso consiste também a força mortificante da imagem artística: contornar o objeto representado pelo lado do futuro, mostrá-lo como esgotado e, desse modo privá-lo do futuro aberto, dá-lo, além disso, em todos as suas fronteiras, sejam externas ou internas, sem nenhuma saída para esse a partir dessa limitação, - ele está todo aqui, e não em nenhuma outra parte; se ele está aqui até o fim, está morto e você pode consumi-lo [...] (BAKHTIN, 2020, p. 41).

Parece que Makar Dievúchkin recusa justamente esse fechamento, essa força mortificante que o condena à morte. Dostoiévski não pode ceder a essas forças mortificantes da palavra-violência. Sua literatura, ao contrário, liberta do medo e da submissão o homem que enuncia. Makar é personagem que enfrenta a palavra em ausência:

A especificidade da imagem do homem na literatura russa. A responsabilidade, pelo seu herói, como se fosse uma pessoa viva, o medo de diminuir, nesse, o homem, de ofender, nele, a dignidade humana e acabá-lo até o fim (BAKHTIN, 2020, p. 61).

Dostoiévski faz vivo e responsivo um homem pobre, humilhado em um contexto histórico e político em que ser pobre era

questão individual, ainda que toda uma sociedade fosse, igualmente, pobre, no contraste com os ricos. No desenvolvimento do romance, a impressão que temos é que o autor vai humilhar a personagem até a morte, mas é uma festa de ressurreição o drama de Makar. É no limiar que a vida acontece: os limites levam tanto ao abandono quanto aos renascimentos. Vamos acompanhar as imagens artísticas de *Gente Pobre*.

Em outra carta Makar Dievúchkin diz a Variénka que as “dívidas e o péssimo estado da minha roupa me aborrecem enormemente”. Tentando pensar como conseguir emprestados 40 rublos, ele conta seus planos para melhorar o vestuário:

Com cinco rublos compro um par de botas. Pois digo-lhe a verdade, não sei se amanhã terei coragem para apresentar-me na repartição com estas que possuo. Também não deixava de vir a tempo uma gravata, pois esta que agora uso já tem quase um ano; mas como me deu um avental velho, não só fiz um peitilho como também uma gravata, e portanto, por agora, não se pensa mais em comprar uma nova. De maneira que botas e gravata já eu tenho. O que me falta ainda são os botões. Com certeza que há de estar de acordo comigo a respeito dos botões: não se pode passar sem eles e a casaca do meu uniforme não tem mais nem metade dos que tinha. Até tremo quando penso que Sua Excelência poderia reparar em semelhante prova de desleixo e dizer-me qualquer coisa... e com toda razão [...] Só de pensá-lo sinto uma tal vergonha que até me parece que desfaleço... Sim, minha filha, não poderia sobreviver a essa vergonha... (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 114).

Aqui os botões aparecem pela primeira vez, enunciando o contexto de valor de Makar Dievúchkin como o homem que se envergonha da ausência destes em sua casaca, e o valor dessa condição frente ao ministro aqui antecipadamente se revela: o valor da falta dos botões como imagem axiológica da pobreza diante do outro. É justamente frente à Sua Excelência que a condição suportada se tornará insuportável. Makar não conseguirá o empréstimo e seu pesadelo se tornará realidade.

É a cena mais forte do romance, pelo tom emotivo da personagem e de sua dor. Bakhtin descreve o tempo nas obras de Dostoiévski como o tempo dos pontos cronotópicos excedentes ao fluxo da vida cotidiana, assim que é a temporalidade da crise o que Makar antecipa e vive com seu corpo, diante do outro, no limiar do encontro do que o cotidiano da vida russa em 1840 mantinha separado: os pobres e os ricos. Dostoiévski encontrou o ponto cronotópico onde tudo viria a se olhar face a face.

A organização do tempo e do espaço. A inteira ação se realiza no momento de Maomé<sup>1</sup>. O momento de crise. Tudo, desde o início, é conhecido e pressentido (BAKHTIN, 2020, p. 58).

Makar pressentiu tremendo o momento de sua crise e morte quando do primeiro olhar para seu uniforme. Assim como Gary Morson (2015) disse que Dostoiévski só pôde escrever a passagem da guilhotina de *O Idiota* por ter ele mesmo passado pela situação da condenação e comutação da pena no último minuto, a cena de Dievúchkin diante do ministro expressa o tom emocional que me arrisco dizer que a maioria de nós já viveu de alguma forma. Estar diante do outro, de um outro a quem gostaríamos que nos considerasse especialmente honrados, expondo o signo da miséria é o vexame maior, a dor presente todo o tempo que culmina na avaliação pública e no julgamento que confere o fim do humano em nós. Justamente por tocar em uma condição tão familiar a tantos é que a cena escrita por Dostoiévski é uma das mais comoventes de sua vida de escritor, e aqui a vamos ler a partir dos seus valores cronotópicos.

“Makar Alieksiéievitch, Sua Excelência chama-o imediatamente. Causou-nos um transtorno terrível com a sua cópia!” Foi

isto apenas o que ele me disse, mas foi o bastante. Não é verdade, minha filha, que era suficiente? Fiquei rígido, como morto; já não sentia e fui até ao gabinete do ministro... Quero dizer, os meus pés é que me levavam porque eu, propriamente, estava mais morto do que vivo! Conduziram-me através de uma sala, depois doutra e doutra... até o gabinete de Sua Excelência... Foi então que percebi onde estava. Não posso dizer-lhe ao certo nada do que pensei naquele momento. Via apenas que Sua Excelência estava ali, de pé, e à volta todos os outros. Creio que nem sequer fiz uma reverência; esqueci-me de fazê-la. Estava tão emocionado que me tremiam os lábios e as pernas. E não me faltava razão para isso, minha filha! Em primeiro lugar porque sentia uma imensa vergonha, e depois porque ao voltar casualmente a vista, à direita, e ao ver-me num espelho, tive motivo mais do que suficiente para me deixar cair no chão. Acrescente-se a tudo isto que eu sempre tenho procurado conduzir-me de maneira como se não existisse, pelo que nem de longe poderia supor que Sua Excelência tivesse qualquer notícia acerca da minha pessoa.

Pois Sua Excelência, muito aborrecido, exclamou imediatamente:

- Mas que disparate vem a ser este que pôs aqui, criatura? Onde é que tinha os olhos? Um documento desta importância, que é preciso enviar imediatamente! Em que estava pensando, homem?

E ao mesmo tempo Sua Excelência voltava para Ievstafi Ivánovitch. Eu ouvia apenas palavras soltas que me pareciam vir de muito longe: “Descuido! Negligência! Só serve para provocar contratempos!...”

Abri a boca, mas não disse nada. Queria desculpar-me, pedir perdão, mas não podia. Sair a correr... Mas nisso nem era possível pensar. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 145).

Qual teria sido o corte, o motivo disparador do encontro? O erro de Makar

---

1 Momento de Maomé: momento durante o qual Maomé, acordado pelo arcanjo Gabriel, realizou viagem de Meca para Jerusalém, visitou o paraíso, conversou com Deus, anjos e profetas. Desceu para o Inferno e, ao voltar, teve tempo de deter a queda de um vaso com água que estava caindo quando o arcanjo Gabriel o tocou com a asa. Ver *O Idiota*, de Dostoiévski, 2015, p. 202.

Dievúchkin sobre o parágrafo copiado, que o faz ser chamado à presença de Sua Excelência. O que é bastante e suficiente aqui é o fim de uma farsa, de um ocultamento mantido a muito custo pelo herói: estar fora do olhar de Sua Excelência, o ministro.

Assim é a cidade, na arte e na vida cotidiana: os pobres estão separados espacialmente dos ricos, em lugares que geograficamente marcam o centro e as periferias das cidades. Makar mora em um cubículo de uma cozinha de uma casa de cômodos, e ali vive sua existência, em um mundo separado de outros homens como o ministro. A chamada à sala desse explicita o contexto de separação que, nessa junção inesperada em seu efeito estético, evidencia a crítica à sociedade de classes em São Petersburgo dos anos de 1840.

Interessante é pensar no cronotopo da repartição pública do ministério como lugar de reunião de homens de diferentes classes sociais e hierarquias. Esse cronotopo avizinha, ainda que separados em diferentes repartições, homens de diferentes esferas sociais. O ministério como cronotopo artístico apresenta, em compressão, a multiversidade social da visão da cidade de São Petersburgo, com as suas diferenças espalhadas na geografia da cidade (separação essa naturalizada, que já não vemos). Nessa Petersburgo de Dostoiévski, tendo por lado de fora o frio, o branco da neve gelada, ressalta mais ainda a densidade do interior do ministério. Essa densidade do ministério, que tanto aparece em Gógol quando em Dostoiévski, é sentida especialmente no vestíbulo, limiar entre a imagem branca do “lado de fora” e o interior do ministério aquecido e movimentado pela tensão das contradições sociais comprimidas.

O cronotopo denso do ministério será comprimido mais ainda a partir do erro de Makar Dievúchkin. O erro é o corte, o motivo do encontro entre Makar e o Ministro, narrado em uma série lenta e densa por Dostoiévski

enquanto estreitamento crescente e tenso do espaço entre os dois personagens. Conforme se reduz e se comprime o espaço entre os dois – uma sala, outra sala e a sala final, os corpos e o encontro dos corpos – o tempo condensa-se e torna-se lentíssimo – o contrário da vida que é *quick* ou *zhivoi*<sup>2</sup> – e a pobreza como realidade concreta emerge em um flash, em um rápido olhar, no encontro eu-outro.

Podemos dizer que o motivo que começa a narrativa é a iminência da revelação pública de uma vida concreta privada. Trata-se da exposição pública da vida de um homem, Makar Dievúchkin, um homem pobre. A publicização de sua condição privada a partir de sua própria culpa, de seu erro caligráfico – sua punição, a morte.

Justamente o que ele condenou em Gógol, na carta anterior em que se indigna com tamanha invasão da privacidade, agora ocorre com ele. O trecho que está anterior ao evento trata de uma morte anunciada: *Sim, minha filha, não poderia sobreviver a essa vergonha...*

O encontro se dá em duas cenas em que o espelho aparece como olho do outro. Na primeira, ao passar pelas salas, em uma dessas Makar observa, à direita, a existência de um grande espelho, que reflete para si sua imagem.

Em primeiro lugar porque sentia uma imensa vergonha, e depois porque ao voltar casualmente a vista, à direita, e ao ver-me num espelho, tive motivo mais do que suficiente para me deixar cair no chão (idem, p. 145).

Um dos mais importantes temas na obra de Bakhtin é o da alteridade, como momentos da arquitetura concreta da vida, base de sua filosofia moral. Eu-outro como condição mínima do enunciado humano, que a ele confere pertença à cadeia ininterrupta dos sentidos vividos pela humanidade no tempo grande. O tema do espelho que aqui é retratado por Dostoiévski será motivo de uma reflexão de Bakhtin, em apontamentos nos anos quarenta do século XX.

2 “Em inglês, a palavra “quick” pode significar tanto “rápido” quanto “vivo”. (...) Remontando ao indo-europeu “quick” tem relação com *vivus*, do latim, *bios*, do grego, e *zhivoi* (vivo) do russo. Em russo, *zhivo* também pode significar rapidamente ou imediatamente e *zhivei*, apresse-se!” (Morton, 2015, p. 138)

“O homem ao espelho”. A falsidade e a mentira que inevitavelmente transparecem na interrelação consigo mesmo. Imagem externa do pensamento, do sentimento, imagem externa da alma. Não sou eu que olho o mundo *de dentro* com os meus próprios olhos, mas sou eu que olho a mim mesmo com os olhos do mundo, com olhos alheios; eu sou possuído por um outro. Não há aqui uma integridade ingênua do exterior e do interior. Espreitar a sua imagem em ausência. A ingenuidade da confluência de si mesmo e do outro, na imagem do espelho (BAKHTIN, 2020, p. 51).

A ingenuidade da fusão de si e do outro refletidos em uma imagem, essa a problemática do encontro eu-outro que Bakhtin vai dedicar grande parte de sua obra. Esse autor ressalta que do meu lugar único que ocupo no mundo, todos os outros estão fora de mim, diante de mim. Desse lugar intransferível, não posso conhecer minha imagem como imagem externa, como aquele corpo que se tornará cadáver (idem, p. 123).

O mundo está todo diante de mim e embora esteja também atrás de mim, eu sempre me desloco para a sua borda, sobre a tangente a ele. Essa dependência do outro (no processo de autoconsciência e de autojustificação) é um dos principais temas de Dostoiévski, que determina também as particularidades formais da sua imagem do homem. O mundo está todo diante de mim, e o outro está inteiramente nele. Para mim o mundo é horizonte, para o outro ele é entorno (BAKHTIN, 2020, p. 55).

Não se penetra nesse mundo enquanto eu visto pelo outro a não ser usurpando o lugar do outro. É a tangente a chave do lugar limiar onde o encontro não se daria na forma de uma *imagem em ausência* – ou imagem à revelia (BAKHTIN, 2013; 2020). A imagem ao espelho, o eu vendo-se com os olhos do outro é possessão do outro sobre meu olhar. Por isso Bakhtin a chama de imagem em ausência, observada em ausência: ali não estou. Makar

Dievúchkin vê-se no espelho com os olhos do Ministro. Seu olhar é em ausência, a essa imagem não pode responder a não ser colapsando (a imagem mortificante).

Mas ele não fica ali parado ou morto. Dostoiévski o faz prosseguir, ainda que mortificado, até o encontro face a face com Sua Excelência. Mas ali já não haverá imagem em ausência, embora o corpo mortificado pela pobreza descrita comprima-se, esmagado pelo peso da violência. Bakhtin dirá a respeito dessa imagem violenta:

O próprio objeto não participa na formação da própria imagem. [...] O caráter de ausência, por princípio, da imagem. A imagem encobre o objeto e, portanto, ignora a possibilidade da sua mudança, dele se tornar um outro. [...] O objeto quer saltar fora de si mesmo e vive na fé no milagre de sua transformação repentina (BAKHTIN, 2020, p. 45).

O que Dostoiévski cria é uma cena densa, em que o objeto salta realmente fora de si mesmo, mas não por fé no milagre, mas pela força transformadora da morte e do renascimento, nos seus sentidos folclóricos mais antigos.

[...] De repente aconteceu alguma coisa... alguma coisa, minha filha, que ainda agora mesmo me envergonho de contar... o meu botão... o diabo o leve... o meu botão, que estava apenas preso por um fio, caiu de repente (talvez eu lhe tivesse mexido sem dar por isso), foi tombar sobre o chão e, a rolar, acabou por ir cair mesmo aos pés de Sua Excelência, no meio do silêncio sepulcral que ali reinava. Foi essa a minha justificação, a minha desculpa, tudo quanto tive para dizer a Sua Excelência! As consequências não se fizeram esperar. Sua Excelência, logo a seguir, fixou-se atentamente no meu aspecto e no meu fato. Eu pensei que estava a ver-me no espelho... Com isto fica tudo dito... (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 145-146).

O tempo da cena do encontro é medido pelo tempo da morte. Pela imobilização do homem na densidade da vergonha – de estar *assim* diante do outro, de aparecer – há a

suspensão do tempo real no silêncio sepulcral: uma dupla imobilidade. A compressão do espaço no seu máximo – pela vergonha – que dobra sobre si mesmo o tempo saturado imobiliza tudo exceto o botão, esse se torna o protagonista maldito – o desertor – o único que se move, como ejetado pela pressão extrema, e tomba aos pés do ministro. Aqui o tempo tenta parar o espaço, mas que continua se movimentando nas bordas da cena, como um terrível protagonista que lembra a vida para além da cena congelada; nunca o encontro do espaço e tempo pareceu mais trágico, uma combinação perversa, como que pensada previamente para a existência daquele pobre indivíduo que agora parece muito mais pobre.

Parece que vemos em câmara lentíssima esse herói metonímico atravessando o tempo denso que lhe resiste, preenchendo em pontilhado temporal o espaço entre os dois homens – o pobre e o rico – em um movimento que vai de cima para baixo, como deve ser a queda. Queda do quê? Do humano em Dievúchkin, deixando apenas um fio solto no capote. Aos pés do outro, suprema reverência final, na morte do homem do lado de cá.

A imagem de herói, imagem de homem que Dostoiévski cria é dupla. Por um lado, há o homem interior exteriorizado na ação que narra. Como personagem, é representante do mundo, um ideograma do funcionário pobre – tema muitas vezes tomado por Dostoiévski. Aqui, em resposta crítica a Gógol, o capote é o homem.

Mais tarde, o botão é o homem que tomba. Seu corpo alegoriza-se na metonímia do botão, que enquanto herói deserda o homem e tomba. É o próprio homem tornado um cronotopo no interior de outro cronotopo.

É importante ressaltar que essa não é a imagem de um homem em si, acabado em sua dor, mas sim a de um homem *assim*, nessa condição, tomando consciência de si e do mundo diante do outro homem, para quem buscava anteriormente tornar-se inexistente. É diante de Sua Excelência que a falta de dignidade, habilidade, humanidade – nas suas

palavras – revela-se concretamente pelo autor no cronotopo do botão.

O botão, ele mesmo vivo, é ideograma não sublimado. Era já signo quando narrado pela sua ausência – “não se pode passar sem eles e a casaca do meu uniforme não tem mais nem metade dos que tinha” – e, quando presente e desertor, liga os dois homens em sua alteridade, juntando ambos em um eu-outro. O botão não cai, *tomba*, encontra sua tumba no sepulcro da ausência de palavras na sala – o silêncio sepulcral. Dificilmente teremos uma imagem mais potente para dizer do homem diante do homem em sua encarnada diferença – essa mesma construída pelas separações das esferas da cultura e pela divisão social do trabalho. Mas esse saltar fora da imagem em ausência da pobreza é, ao mesmo tempo, a possibilidade da ruptura com o fluxo cotidiano das relações e a instauração do tempo infernal, excedente à vida e por isso mesmo que lhe explode os limites inevitáveis.

Dostoiévski sabia que era preciso instaurar um cronotopo totalmente novo, no qual o homem possa encontrar uma nova imagem. É na morte de Makar, morte festiva e que ri, que a imagem em ausência será destruída e, em seu lugar, um outro homem continuará outra história.

Como em tantas obras artisticamente fortes, o complexo folclórico a que se referia Bakhtin está presente na cena, avizinando os elementos e criando o efeito de suspensão da vida ordinária. Morte, corpo, chão, por um lado, olhar, riso, redenção, amor, por outro, na sequência da narrativa. Seria o complexo folclórico em sua força o lume da qualidade estética de um texto?

### **O cronotopo do botão: riso, vida, morte, alteridade**

Um botão, como um objeto da cultura, não teria talvez hoje (tempo dos zíperes) a força simbólica da época de Dostoiévski. Em um artigo sobre a história dos uniformes militares russos, Aleksandr Verchínin conta que, em 1840, quando da escrita de *Gente*

*Pobre*, os botões eram objeto de realce nos uniformes, em alguns casacos e kaftans eram muitos e designavam, por sua quantidade e distribuição, a hierarquia dos seus portadores. Eram ainda objetos caros, feitos de osso, madeira ou metal que possuíam valor especial, valor esse que Dostoiévski ressalta, trazendo enquanto cronotopo artístico – *o tempo da pobreza condensado no objeto-homem que não se sustenta diante da revelação no espaço público, e cai*.

No mundo cronotopicamente comprimido por Dostoiévski na repartição, nas salas, no gabinete, na distância do olhar, na reunião pelo movimento do botão, até o encontro dos corpos no aperto de mãos, a miséria do homem é revelada *no meio da sala*, publicamente, na praça pública que é criada artisticamente na narração literária. A pobreza não é da ordem da vida privada, eis a unidade temática da cena.

A força artística do cronotopo complexo do botão é a tensão da contradição social imobilizada no encontro dos homens, e projetada no movimento da queda do botão – reunião trágica do que se revela e se aniquila. Nessa tensão emerge o olho do outro, a visibilidade, aquele que vê a si no outro que o vê, ou que se vê na pupila do olho do outro e, botão sem fio, cai no chão.

O que há nesse olhar do outro sobre si que passa a ver o que antes, apesar de estar aqui, não se via? Assim é perceber-se malvestido diante do outro: ver-se com o excedente do olhar do outro em mim. Antecipa-se – e não há passagem do tempo, é um antecipar no momento do encontro – sua crítica, seu valor, e passa-se a ver o que sempre esteve ali, mas como se fosse a primeira vez; e o é de fato: a primeira vez que se vê com o olhar alterado pela presença do valor do olhar do outro.

Quando diante do olhar de Sua Excelência o ministro, Makar Dievúchkin se vê, vê o que tentou ocultar insistentemente até então. “Eu pensei que estava a ver-me no espelho”. Que espelho é esse? Não o espelho em que me vejo com meus olhos, sequer o espelho

que me olho com os olhos dos outros, mas um espelho no qual meu olhar tangencia o olhar do outro, e o responde.

A impossibilidade de perceber a si mesmo por inteiro fora de si, inteiramente no mundo exterior, e não na *tangente* a esse mundo exterior. O cordão umbilical dirige-se a essa tangente. [...] Eu não conheço aquele *meu* corpo inteiramente externo e que se encontra todo no mundo exterior, que se tornará cadáver [...] (BAKHTIN, 2020, p. 54).

Antecipando – no momento – o que vê o outro, vê-se respondendo: é eu-outro-eu o próprio ver. Duplo de si no olhar invadido e alterado... mas também momento da autoconsciência. “Com isto fica tudo dito...”, Makar desaba. É o destronamento do humano em um homem. Destronamento do que se mantinha privado, que posto a público, desmorona o homem. A cena toda é a tragédia da morte do homem diante do outro homem. O que sustenta a humanidade de um homem pobre, senão essa invisibilidade presumida? A humanidade é a vida, seu fim é a morte, ainda que permaneçamos respirando. O acabamento que Makar Dievúchkin sofre no encontro com o outro é a sua morte, o fim de sua farsa, de seu ocultamento: sua revelação.

O que Dostoiévski (2011) narra de fato é a cena de uma morte. Vejamos pelos seus elementos materiais, as palavras da composição. Ao ser chamado pelo nome até a sala de Sua Excelência, ele morre pela primeira vez.

Fiquei rígido, como morto; já não sentia e fui até ao gabinete do ministro... Quero dizer, os meus pés é que me levavam porque eu, propriamente, estava mais morto do que vivo! (p. 145).

Mas essa sensação de torpor ainda não é a morte, ainda que ele a desejasse. Ao ver-se no espelho na presença dos funcionários e ministro, no gabinete, ele revela seu projeto de estar morto em vida, *para eles*:

E não me faltava razão para isso, minha filha! Em primeiro lugar porque sentia uma imensa vergonha, e depois porque ao

voltar casualmente a vista, à direita, e ao ver-me num espelho, *tive motivo mais do que suficiente para me deixar cair no chão*. Acrescente-se a tudo isto que eu sempre tenho procurado conduzir-me de maneira *como se não existisse*, pelo que nem de longe poderia supor que Sua Excelência tivesse qualquer notícia acerca da minha pessoa. (...) [grifos meus] (idem, p. 145-146).

A primeira vez que Makar tomba, é por sua própria vontade: “me deixar cair no chão” é ato voluntário, já que se revela vivo na relação que trai seu projeto de *como se não existisse* para aquele outro. Mas no encontro condensado do cronotopo que fica cada vez mais apertado, a morte advém do fato de ser visto dessa forma pelo outro, com seus olhos.

o meu botão... o diabo o leve... o meu botão, que estava apenas preso por um fio, caiu de repente (talvez eu lhe tivesse mexido sem dar por isso), foi tombar sobre o chão e, a rolar, acabou por ir cair mesmo aos pés de Sua Excelência, no meio do silêncio sepulcral que ali reinava (idem, p. 146).

Os elementos materiais da composição da narrativa da queda do botão são tomados de imagens relacionadas à morte – o diabo o leve – foi tombar – silêncio sepulcral. É Makar quem se desprende de seu fato, de seu capote indigno e cai, humano na morte, desabado de sua existência pobre revelada – com todas as suas forças para prender-se humano cortadas de repente na revelação.

Senti que me fugiam as últimas forças e que tudo estava perdido. Toda a dignidade desaparecera: a minha parte humana estava absolutamente aniquilada (idem, p. 146).

Essa revelação é de modo ambivalente sua morte e sua possibilidade de viver, sua ressurreição em uma imagem em presença. Não a imagem em ausência ingênua do espelho do olho do outro que me possui, não a imagem interna do homem, mas o ponto de contato de duas consciências, no limiar da vida:

Dostoiévski conhece só um movimento, para o interior do homem, e é justamente para lá que ele o expulsa, que o enxota do mundo exterior, mas também essas vísceras do homem, as suas profundidades interiores se revelam como uma fronteira, um limiar (o limiar outra alma), um ponto de contato das consciências (e ao mesmo tempo duplicação da própria consciência), um diálogo sem saída; não há com que circular-se e não há como acalmar-se (BAKHTIN, 2020, p. 56).

O desfecho da cena se dará em imagem lenta, porque o tempo é tão condensado que vemos cada passagem desse tombo, aflitos para que ela termine, mas ela ainda continuará. Continuará reunindo, em um mesmo ponto infernal, a morte e o riso. É aqui que se encontra o ponto cronotópico excedente, em que o homem se recusa a ser acabado desde o externo pela compaixão que o humilha e acaba, reduzindo-o a uma coisa.

[...] Então curvei-me para apanhar o botão e colocar outra vez no seu lugar aquele desertor inoportuno. Estava completamente atordoado! Agachei-me e estendi a mão para apanhar o botão, mas este continuou a rolar como um pião e por mais esforços que eu fizesse não conseguia alcançá-lo... De maneira que estava assim a dar grandes provas da minha habilidade! Senti que me fugiam as últimas forças e que tudo estava perdido. Toda a dignidade desaparecera: a minha parte humana estava absolutamente aniquilada. (...) Até que por fim consegui apanhar o botão... Mas em vez de reparar a minha tolice, de pôr-me em posição de sentido, vou e ponho-me a querer prendê-lo no lugar donde pendiam apenas dois fiozinhos, como se ele pudesse ficar ali colado... E ainda por cima conseguia rir-me do sucedido, sim ainda tinha a desfaçatez de me pôr a rir... (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 146)

Makar volta a si e vai buscar-se no chão enquanto botão, mas esse rodopia e traz o patético para a cena. A imagem de Makar rindo-se, no final do drama, é grotesca. Ele tenta colar novamente o botão ao capote, gesto fatídico, tarefa impossível: após morrer, tombado, não há como voltar o tempo, não é

mais possível estar vivo daquele modo surrado e miserável. O homem está já todo do lado de fora. E ele ri: a vizinhança da morte e o riso trazem o complexo folclórico para a textura da cena, humanizando-a em um nível insuperável.

O corpo entra no complexo folclórico da cena de Dostoiévski portando a memória grande, em que a cultura encarna a experiência grande, essa memória desinteressada:

A memória do corpo extraindividual. [...] Aquilo que retorna é eterno e, ao mesmo tempo, não possui retorno. Aqui o tempo não é linha, mas uma forma complexa da rotação do corpo (BAKHTIN, 2020, p. 65).

E o que resulta a seguir é a ressurreição. O outro lhe estende a mão e o firma, como a um igual.

Logo que o último tinha acabado de sair, imediatamente Sua Excelência, puxando da carteira, tirou uma nota de cem rublos. - Olhe, isto é tudo o que posso... aceite... E, ao dizer isto, meteu-me a nota na mão. Então senti um estremecimento em todo o meu ser e não tenho palavras para descrever a comoção que me tomou. Tentei pegar-lhe na mão para beijá-la, mas ele ruborizou-se, Variénka, e... ao dizer isto não me afasto nem um milímetro da verdade, minha filha... ele pegou na minha mão indigna e apertou-a, sim, pegou nela simplesmente e apertou-a tal qual como se fosse a mão dum seu igual, de alguma pessoa altamente colocada, como ele (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 146-147).

Makar vive essa resposta do ministro como o sinal da restituição de sua vida em outras bases, humanas, pois equipotente, *um seu igual, como ele*. Igualado não na diferença social, mas elevado. A densidade da relação social da cena encontra aqui nesse desfecho a miséria humana em sua verdade mais crua. Não há superação das relações de classe, mas o desejo de ser igual na pessoa altamente colocada. O ministro não se move, senão em sua compaixão, Makar ao contrário morre – enquanto pobre – e renasce reconhecido como

humano, na equipotência das mãos que se encontram “como se fossem iguais”.

Makar existe enquanto ser amorosamente afirmado. Reconhecido como existente, exatamente o contrário de seu projeto de tornar-se não existente para esse outro. No estender e encontrar das mãos Dostoiévski alcança a maior compressão cronotópica: Makar eleva-se na existência igual ao ministro, um momento em que toda a humanidade se torna uma, alteritariamente, amorosamente eu-outro. Só o amor e o riso são capazes de superar a imagem da pobreza em ausência e dar lugar a uma outra memória: *a que não empobrece a imagem enquanto essa vive de uma nova vida no tempo; o que dá lugar a um incessante enriquecimento e renovação do seu sentido no contexto de um contínuo desenvolvimento do mundo* (Bakhtin, 2020, p. 130).

### Considerações finais e possíveis análises ulteriores

Na narrativa literária lida cronotopicamente, percebemos o adensamento gradativo do tempo pela compressão do espaço, desde São Petersburgo e suas separações, até o botão que une os dois homens concretamente, reunindo toda a contraditória e esmagadora condição social da pobreza. A força historicamente viva desse enunciado se deve ao fato de que continuamente podemos compreender responsivamente essa relação no ponto de encontro entre a autoconsciência de Makar Dievúchkin e a consciência outra – tanto do ministro quanto a nossa própria. Dostoiévski nos faz ver que o momento da autoconsciência está toda do lado de fora: é diante do outro, e nesse momento único, que se pode ver a si com o excedente do olhar do outro em si.

Como Bakhtin realizou nas nove partes de seu texto *Formas do Tempo e Cronotopo no Romance*, pela leitura das formas que tomam o tempo e o espaço valorados nas diferentes obras artísticas, pode-se compreender a imagem de humano criada pelo autor na personagem. Ele diz: *a imagem do homem como*

a imagem central de toda a literatura artística (p. 120). Esse é o amor de Bakhtin pela literatura, seu encontro com o *humano do homem*, expressão que ele mesmo traz de Dostoiévski (BAKHTIN, 2013).

Aqui nessa leitura chegamos à imagem de homem que Makar Dievúchkin afigura, na complexidade do cronotopo criado por Dostoiévski. Em tantas outras leituras que temos realizado, onde o cronotopo artístico vem sendo compreendido como descrição possível do ato responsável, parece que é uma imagem do humano enquanto centro de valor único a que emerge. Desde a nossa leitura do texto *Formas do Tempo e Cronotopo no Romance* vimos percebendo que o homem/herói é possível de ser revelado no projeto de dizer do autor pelos elementos do cronotopo: espaço, tempo e valor. Assim como na leitura do poema de Púchkin ao fim de *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (BAKHTIN, 2010), e em *Lendo Raskólnik de Púchkin* (BAKHTIN, 2021), Bakhtin está nos dizendo que o ato humano afigurado na literatura é possível de ser apreendido enquanto espaço e tempo valorado. No cronotopo artístico, o humano enquanto valor parece ser acessado pela leitura do tempo e espaço do herói e seu mundo, criados pelo autor. Entendemos o cronotopo como uma das chaves para a descrição do ato responsável, do humano em ato, na arte – como nos fez ver Bakhtin – e na vida. Ler o valor da vida humana na obra de arte, a partir da porta de entrada metódica da poética histórica via cronotopo tem, para nós, o sentido da compreensão da imagem de homem que o autor afigura, mais do que entender apenas o espaço e o tempo da imagem literária.

Aqui nesse texto, bem como no ensaio de Bakhtin *Formas do Tempo e Cronotopo do Romance*, o que se buscou foi encontrar a imagem de homem/imagem do herói em suas possibilidades ético-estéticas, na arte. Na literatura, poesia, e outras formas artísticas, essa imagem de humano afigurada nos possibilita perceber as vidas humanas enquanto pontos de vista sobre o mundo,

enquanto posições ideológicas presentes na vida, mas que muitas vezes as separações sociais das esferas da cultura nos impedem de ver. Talvez por isso essas imagens artísticas possuem tanto mais força quanto mais avizinham esferas da cultura que foram separadas, como morte-vida-riso e outras séries do complexo folclórico. “Aquilo que aprendi na arte devo colocar em ação na vida” (BAKHTIN, 2011): formas de compreender e reinventar o humano na arte e na vida.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo, Brasil, Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, M. *O homem ao espelho: apontamentos dos anos 1940*. Trad. do italiano de Marisol Barenco de Mello e Maria Letícia Miranda. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. do russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Brasil, Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Carlos Faraco e Valdemir Miotello. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. *Lendo Raskólnik de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica*. Trad. Marisol Barenco de Mello e Mario Ramos Francisco Junior. São Carlos: Pedro e João Editores, 2021.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Gente Pobre*. Trad. de Fátima Bianchi. São Paulo, Brasil, Ed.34, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, F. *O Idiota*. 6. reimp. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2014.
- GÓGOL, N. *O Capote*. Trad. de Roberto Gomes. Porto Alegre, Brasil, L&PM, 2008.
- MORSON, G. S. *O Cronotopo da Humanidade: Bakhtin e Dostoiévski*. In: Bemong, N. et al. Bakhtin e o Cronotopo:

reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo, Brasil, Parábola Editorial, 2015.

PONZIO, A. *O Cronotopo na Obra de Bakhtin*.

In: Palavras e Contrapalavras: circulando pensares do Círculo de Bakhtin. São Carlos, Brasil, Pedro & João Editores, 2013.

PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo, Brasil, Contexto, 2009.

PONZIO, L. *Visioni del Testo*. Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. do russo de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo, Brasil, Ed.34, 2017.

### Como Citar:

MELLO, M. B. de. O cronotopo nas imagens da pobreza em Dostoiévski. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 97-111. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41655>.