

O CONCEITO DE BELO EM *O IDIOTA*, DE DOSTOIÉVSKI

Felipe Medeiros Pacheco (Mestre em Teoria Literária (UFRJ))

RESUMO

O artigo se propõe a pensar o conceito de belo a partir das reflexões de Platão, em *Fedro* (2012), e Elaine Scarry, em *On beauty and being just* (1999), para colocar em diálogo com o belo na obra de Dostoiévski, *O idiota* (2010). Assim, poder-se-á compreender melhor a novidade da posição de Dostoiévski no debate.

Palavras-chave: Belo; Dostoiévski; Elaine Scarry; Platão.

ABSTRACT

The present article intends to think the concept of beauty from Plato's *Phaedrus* (2012) and Elaine Scarry's *On beauty and being just* (1999), in order to set a dialogue with the concept within Dostoiévski's novel, *The idiot* (2010). Thus, it may be possible to comprehend better the newness of Dostoiévski's position in the debate.

Keywords: Beauty; Dostoiévski; Elaine Scarry; Plato.

1. INTRODUÇÃO

Não é de hoje que se percebe que o lugar para a reflexão sobre o que é o belo perdeu grande parte de seu lugar na academia. Seja por via das críticas de Nietzsche e Heidegger, ou até mesmo de Baudelaire e parte da geração de poetas da modernidade, que clamaram por uma visada nova sobre aquilo que é belo, ou que (aqueles) clamaram por uma abordagem menos metafísica (ou o contrário, como em Walter Benjamin no tocante à perda da aura que a reprodutibilidade técnica nos legou). Assim, a estética foi, ao mesmo tempo, a área da filosofia mais tardia e que morreu, ou teria morrido, logo depois. Mas morreu apenas no que não podia mais vicejar.

Em contrapartida, exporemos e, em certa medida, confrontaremos o belo em dois momentos. No primeiro, exporemos como o belo é recuperado por Elaine Scarry, em *On beauty and being just* (1999), ao mesmo tempo em que mostraremos como tais ideias se coadunam com as de Platão (2012), no diálogo *Fedro*, fazendo as críticas devidas a ambos. Depois, trataremos da visão de Dostoiévski (2012), em *O idiota*, principalmente, sobre o que é o belo, levando em conta seu caráter intrinsecamente trágico e misterioso. Ao final, tentaremos, mais explicitamente (pois a exposição Scarry/Platão-Dostoiévski, por si só, já teria o indício da contraposição que desejamos mostrar), confrontar essas duas visões sobre o que é o fenômeno do belo.

2. A RETOMADA DO BELO

No geral, são duas as perspectivas. De um lado, o belo será apreendido pelo que é capaz de causar naquele que o recebe, ou seja, o que ocorre no ato de recepção do belo. Por outro lado, será pensado um modo de definir o que é o belo em si, ou seja, o que torna o belo belo, levantando voo, com frequência, para uma metafísica do belo, pois, pelo que parece, nada de puramente material poderia ser, fazer ou produzir o universalmente belo. No entanto, ou essa dicotomia parece pertencer muito propriamente, desde o mundo grego

até um Ocidente do século XIX¹, que ou não conhecia ou temia a extensão do mundo e sua multiplicidade, diferente de nós que temos maior facilidade de acesso a esse tipo de dado (mesmo que não empiricamente, mas sentado em casa com um livro ou um computador), ou nosso tempo está realmente impossibilitado de abrir essa questão por senso comum, para não parecer estúpido e ultrapassado, como que querendo resgatar algo que já se afogou há muito tempo.

De um jeito ou de outro, ter medo de parecer estúpido não pode ser argumento o suficiente para sairmos do círculo de nossa cotidianidade. Dar o salto, mergulhar num profundo oceano, encontrar seres afogados — e, então, fazer respiração boca a boca, ressuscitá-los em sua morte; também isso não pode ser uma experiência de grande riqueza? De que outro jeito sentir sua pele fria e inchada? Para isso, certamente, não há conhecimento sintético *a priori*. Basta sabermos agir com prudência, de modo a, a partir desse corpo, criarmos um outro. Abramo-lo, portanto, e vejamos o que podemos depreender de um de seus lados.

Em seu ensaio de caráter em parte fenomenológico, em parte político, Elaine Scarry (1999) começa se perguntando pelo que acontece quando se está frente a algo belo. Partindo de Wittgenstein, responde: replicar. Ou seja, diante do belo, nosso primeiro ímpeto é o de dar luz a algo de igual quilate ao que contemplamos, aquilo que ela chama de *act of begetting*. Isso lhe parece tão forte, que chega a afirmar: “quando o olho vê alguém belo, o corpo inteiro quer reproduzi-la”.² Eis os dois atributos presentes em diferentes objetos belos segundo a autora. Note-se os movimentos inerentes a esses dois atos: no primeiro, há uma aproximação, *beget* podendo ser tanto “causar, produzir” quanto “gerar, criar”, ou seja, há contato com o objeto belo; no segundo, um afastamento, como que lançando-o ao mundo. Quando este novo objeto é lançado ao mundo, diz Scarry, seu autor “permanece, silenciosamente, no objeto recém-nascido”.³ Percebe-se que, desse modo, o

¹ Cf. o último parágrafo do último capítulo de Auerbach (2013, p. 497-498): “Um século atrás [ou seja, séc. XIX] (para Mérimée, por exemplo), os corsos ou os espanhóis pareciam ainda exóticos; hoje esta palavra seria totalmente inadequada para os camponeses chineses de Pearl Buck”.

² “[...] when the eye sees someone beautiful, the whole body wants to reproduce the person.”

³ “[...] the word [replication] recalls the fact that something, or someone gave rise to their creation and remains silently present in the newborn object”.

objeto belo causa, naquele que o vê, um desejo de torná-lo eterno a partir de sua reprodução.

Logo após, Scarry pensa quais desdobramentos tal fenômeno pode desencadear. Um deles é o erro. Pode-se ver um objeto belo e elevá-lo à máxima potência, percebendo depois que ele não era tudo isso; ou não o elevar a nada, percebendo depois que era muito mais que se pensou. Respectivamente, superestimar e subestimar. O primeiro ocorre “ao lado da generosidade perceptual”, ou seja, damos mais de nós para tal objeto belo, porque nossa percepção se jogou de cabeça e nos levou juntos. O segundo ocorre “ao lado da generosidade falha”, o que significa o exato oposto do anterior.

Ao reconhecer tais erros, a autora não cria distinções de valor, pois “ela [a pessoa] perdeu o objeto belo do mesmo modo como se tivesse permanecido belo, mas, de repente, saiu de seu alcance, deixando-a abandonada e traída”.⁴ Ou seja, não é porque alguém reconheceu que a pessoa não era tudo aquilo que ela pensava que não há sofrimento. No segundo caso, “é como se, quando você estivesse prestes a sair para um peitoril, você tivesse se decidido a carregar algo e, só quando já no precipício, você percebesse que o objeto pesava mil quilos”.⁵ São esses os caminhos do receptor que Scarry distingue, de modo que, é claro, tudo isso apenas faça sentido dentro de um plano moral que insista no valor da responsabilidade que se tem com o outro. Em outras palavras, apenas dentro de uma miríade de valores em que é errado você não enxergar a beleza que se apresenta ou enxergar demais uma beleza que depois é reconhecida como nula, que faz sentido tal conceituação. Parece-nos claros serem esses valores platônicos.

No diálogo *Fedro (ou do belo)* (2012), Platão discorrerá longamente com seu interlocutor, Fedro, exatamente a mesma coisa que Scarry tenta apreender mais de dois mil anos depois. Vamos pular bastante coisa (uma vez que tal diálogo por si só seria o suficiente para fazer uma tese bem grande e, de quebra, um Ocidente inteiro) e nos concentrar, principalmente, na longa e principal fala de Sócrates após ter visto seu conhecido *dáimon*

⁴ “[...] she has lost the beautiful object in the same way as if it had remained beautiful but had suddenly moved out of her reach, leaving her stranded, betrayed”.

⁵ “It is as though, when you were about to walk out onto a ledge, you had contracted to carry something, and only once out on the precipice did you realize that the object weighed one hundred pounds”.

no rio, advertindo-o que fez besteira no primeiro discurso, quando mostrou que a sanidade do não amante é preferível à loucura do amante. Como não poderia ser diferente, Sócrates, quando desemboca no humano, discorre acerca de sua alma, classificando-a dialeticamente⁶: auriga, cavalo branco destro, cavalo negro canhoto (2012, p. 50 e 66). É claro que o primeiro cavalo é o mais virtuoso e certo, e o segundo, mais feio e errado. Interessante notar o que diz Platão através de Sócrates ao explicar “no que consistia o bem [*arete*] de um e o mal [*kakia*] do outro”, pois a maioria das características se referem à compleição dos cavalos e só depois virá suas propensões morais (“amante da honra”, “companheiro da genuína glória”, etc.), o mesmo acontecendo com o cavalo canhoto (“arqueado, pesado” e então “amigo da insolência e da jactância”).

Já neste prólogo de um prólogo malfeito a essa obra de Platão, é possível perceber a diferença entre o método de Scarry e o de Platão. Aquela, fenomenologicamente (ao menos na primeira parte, a única que nos interessa aqui), porá de lado qualquer discurso sobre o que pode um corpo para ser belo ou trazer mais rapidamente à mente a ideia de um objeto digno de beleza. Mas essa crítica não quer dizer que exigimos de Scarry uma visão de um corpo belo (corpo no sentido mais amplo possível), nem pedimos dicas de moda, maquiagem ou cirurgias. Nada disso concerne à potência de um corpo, dirigido a seu modo não só de ter ou ser poder, mas de como emiti-lo (uma espécie de ética, podemos dizer). Platão, não obstante seu pendor para belos glabros, nos oferece, direta e indiretamente, ao longo de sua obra⁷ um imenso quadro do que fazer para ser belo, até mesmo por meio do discurso (assunto discutido na segunda metade de *Fedro* [2012, p. 74-128]), coisa que hoje em dia perdeu lugar para a academia (no sentido mais restrito). Ainda que termine em aporia, no *Hípias Maior*, quando tenta definir o belo em si.

⁶ “No que tange a mim mesmo, Fedro, sou um amante dessas divisões e reuniões como elementos auxiliares do falar e do pensar, e se julgar que qualquer outro indivíduo é capaz de ver coisas passíveis de serem reunidas em uma e divididas em muitas, a ele seguirei e ‘caminharei sobre suas pegadas como se ele fosse um deus’. Sabe o deus se o nome que atribuo aos capacitados a fazer isso está certo ou errado, mas até agora os tenho chamado de dialéticos”. (Ano?, p. 96).

⁷ Vide, principalmente, *O banquete*, no qual o discurso de Alcibíades será fundamental para entender por que tem de passar e ser um corpo para ser belo (tanto para ele quanto para Sócrates/Platão, ainda que estes dois exijam um “algo mais”, i.e., a alma bela).

Embora Platão tenda a fazer do corpo apenas um receptáculo de algo maior e mais interessante (para ele), ou seja, a alma, ele parece nunca deixar de lado o meio por onde chegar a esse, digamos, estado de beatitude, i.e., o corpo, pois é apenas pela filosofia ou o gozo do rapaz⁸ que ele, o corpo, readquire suas asas e vai para a morada dos deuses e tem a chance de voltar antes do ciclo de dez mil anos à Terra. Daí se percebe que, por mais que Platão ou os platonistas queiram, ele não vai ser desonesto a ponto de retirar da composição da alma humana o cavalo canhoto, só porque ele quer o destro, ainda que faça de tudo para que este seja soberano. Por mais que queira sair do corpo, reconhece, forçosamente, que só dá pra sair deste, lá para onde ele quer ir, através da carne que todos temos.

Parece surpreendente que Platão não seja fenomenólogo. Não apenas por uma questão temporal (imagine-se Platão lendo Husserl [com Heidegger]), mas porque ele caminhará por duas vias: pré-objetiva (para usar um termo de Merleau-Ponty), pois descreve dialeticamente a propensão da alma humana para a beleza, ou seja, o antes, a essência, o como do ato (para chegar ao ato ele mesmo); e pós-objetiva, pois, sem sair da alma, transborda para o corpo, quando o rapaz se exhibe pro filósofo (sem querer ou querendo) e este o captura num lance de olhos e tremores suarentos insanos.⁹

Elaine Scarry nos parece incapaz de ser pré-objetiva. Em momento algum de seu livro, ela reflete sobre aquilo que nos leva a reconhecer o belo (relativismo), e sua pós-objetividade é demasiadamente moral, descambando, na segunda parte, numa tentativa de justificar a

⁸ “Na verdade, nenhuma alma volta ao seu ponto de origem por dez mil anos porque não há como recuperar asas antes do decorrer desse tempo, salvo a alma de quem foi sinceramente filósofo ou um “*amante filosófico de rapazes*” (PLATÃO, 2012, p. 56).

⁹ Sobre o momento pós-objetivo: “Aquele, entretanto, que foi recentemente iniciado [note-se a iniciação, o pré-objetivo residiria aí], alguém que contemplou muitas de tais realidades [ou seja, um filósofo, de preferência dialético, pois um cínico, p.ex., nunca seria limpinho assim ou se importaria com essas outras realidades], ao ver um rosto de semelhança divina ou uma forma corpórea que constitui uma boa imagem da beleza, principia por estremecer, algo como o velho pavor que sentia antes dele se apoderando” (*idem*, p. 60). Já que o rapaz, segundo a percepção e propensão do dialético, é de “um rosto de semelhança divina”, é preciso entender o que Sócrates está chamando de “divino”: “O divino encerra beleza, sabedoria, bondade e todas as demais qualidades a essas semelhantes” (ano, p. 5). Vale sempre lembrar que o amor, para Platão, é a quarta e “a melhor e a mais nobre para quem a possui ou dela participa” (ano, p. 58) forma de loucura, junto à “mânica” (ano, p. 46), a “oionoística” (*ibidem* ? ?- refere-se a qual) e a poesia (“Um terceiro tipo de posse e loucura provém das Musas [...]” (ano, p. 47)). E outra: “os maiores benefícios nos são transmitidos através da loucura” (ano, p. 46).

igualdade social através do belo, o que nos parece absurdo (idealismo).¹⁰ Basta prestarmos atenção nos quatro aspectos do belo que a autora elenca: “Sagrado, salvífico, tendo como precedente apenas aquelas coisas que são elas próprias imprecedentes, o belo tem um quarto aspecto: ele incita a deliberação”.¹¹ Nenhum desses aspectos sai do âmbito platônico, que há pouco esboçamos. Os três primeiros aspectos nos remetem ao metafísico-platônico e o último, a uma espécie de ética platônica: sagrado, pois é onde estão os deuses; salvífico (uma outra tradução para “*lifesaving*” poderia ser “redentor”), porque tira o dialético e o rapaz do inferno do corpo, fazendo-lhes brotar asas, ou antes, remete-os para uma outra vida, a verdadeira; “imprecedente” porque esse mundo não é o mundo de que nos lembramos, a não ser quando somos dialéticos, ou seja, trata-se do mundo dos deuses (sagrado, como diz o primeiro aspecto); e, por fim, incita a deliberação porque é próprio do divino ser ou tender para o sábio. Que se releia nossa nota nove para as características que têm o rapaz e o divino.

Reconhecemos, no entanto, o desejo de Scarry de trazer de volta a discussão do belo e suas implicações no corpo pós-objetivo, seja o orgânico ou o social. O problema que identificamos é a de ter quisto voltar para Platão. Não é à toa que sua principal fonte é Homero. O que nos lança, rapidamente, para Steiner (2006), em seu *Tolstói ou Dostoiévski*. Ele se junta aos críticos que relacionarão Tolstói a Homero¹² e Dostoiévski a Shakespeare¹³. Esta temática será melhor trabalhada na seção seguinte, quando nos focarmos mais especificamente na noção trágica e misteriosa que a beleza assume em Dostoiévski e outros autores, mas só para ressaltar que parece existir duas grandes linhas do belo: o belo “limpo” de Platão-Tolstói e o belo “sujo” de Shakespeare-Dostoiévski. Já mostramos do que se trata

¹⁰ O que também nos parece sintomático, visto que foi com o idealismo alemão que a estética e a ideia do belo ganhou grande vigor e reflexão. O que nos levaria à questão: será que é preciso uma volta ao idealismo para falarmos do belo?

¹¹ “Sacred, lifesaving, having as precedent only those things which are themselves unprecedent, beauty has a fourth feature: it incites deliberation”.

¹² Assim, Tolstói foi um “romancista épico” que “possuía a alma de um ‘pagão nato’” (2006, p. 34). Até mesmo “porque Tolstói tencionava estabelecer claras analogias entre sua arte e a de Homero” (*ibidem*).

¹³ “Dostoiévski é o ‘Shakespeare russo’” (*idem*, p. 99), expressão que Steiner pega do crítico formalista russo Viatcheslav Ivánov. Assim, os romances de Dostoiévski serão vistos como “o grande espelho da tragédia” (ano?, p. 101), pelos quais “nos possibilitam reconhecer em *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov* a arquitetura e a substância do drama.” (ano?, p. 101-102).

o belo “limpo”. Fiquemos aqui por enquanto, porque isto já é o suficiente para mostrar nosso ponto de vista: Scarry e Platão têm um medo terrível de serem sujos.¹⁴ Não que estejamos falando que apenas na sujeira há beleza (*à la* Rimbaud com sua Vênus Anadiomene, etc.), porque também nós sabemos enxergar o belo de um pôr do sol, de um gorjeio variegado de um sabiá-laranjeira; sabemos captar aquilo que Deleuze e Guattari chamam de uma “*hecceidade*”, ou seja, um momento intenso em que a subjetividade, p.ex., de uma paisagem é reconhecida; esta ideia tem tudo a ver com o belo, embora seu campo seja daquilo que chamamos de pré-objetivo, pois é justamente o momento em que o sujeito centrado em si é suspenso para reconhecer o que antes, ou melhor, *a priori*, não teria subjetividade (que nunca poderia ser a mesma do homem). O que clamamos para que seja trazido à tona também é um outro ângulo: a violência de sangue impressa nas nuvens; o movimento sisífico e gravitacional do Sol e da Terra; a beleza de dois sabiás-laranjeira em luta aérea para cuidar de seu território em meio aos gorjeios ásperos de guerra que emitem. Pode parecer metáfora, mas estamos longe disso, pois é à realidade mais crua que nos referimos, que fique bem claro, pois o que não aceitamos em Scarry e parcialmente em Platão é sua rejeição ao cavalo canhoto, negro, feio e inadaptado, *justamente porque* inadaptável.

Rápida incursão em Agamben: se Platão usa uma metáfora para falar que o desejo (e sua contenção), na alma, é um animal, então concordaremos com sua crítica, ao final de *O aberto* (2013)¹⁵, na qual mostra que as categorias heideggerianas de “ser” e “ente” não podem dar conta da abertura que o homem tem para o que lhe é animal, justamente porque o “deixar-ser” do animal é o estar fora do ser, logo, fora de tudo o que pode haver de humano (e aqui se pode pensar em toda a crítica de Nietzsche ao “demasiado humano”, ou seja, a moral, a gramática, a igreja, a política, etc.). Assim, Platão já nos colocaria de modo velado (e talvez seja hiperinterpretação) o problema de que o desejo, no homem, não pode ser pensado apenas a partir do próprio homem. Pode-se, então, pensar que Platão tenha

¹⁴ Que se tenha em vista, no entanto, as ressalvas que fizemos ao corpo em Platão.

¹⁵ “[...] está além da diferença entre ser e ente.” (autor, 2013, p. 145-151).

tentado fazer dialética com a alma; porque talvez a alma lhe parecesse algo que é e não é humano. Mas isso já é extrapolar por demais a intenção do artigo.

3. IDIOTIA EPILEPTICAMENTE BELA

Quando tocamos o lado esquerdo da boca do cadáver afogado com nosso direito, podemos sentir um toque de inefável, e quanto mais perto do centro, mais adquiriria um sabor diferente, como se nos fosse aparecendo, mais e mais, uma boca roxa, fria e carnuda. É uma mudança brusca de fato. Dá para sentir a barriga congelar um pouco; mas seguimos adiante. Começa a surgir o cheiro da pele afogada, uma necrose imensa na bochecha se torna patente, talvez tivesse herpes ou algo parecido, e nos espanta a visão amarelo-esponjosa da zigomática e da mandíbula. Expiramos; e mais uma respiração boca a boca.

Assim como essa boca, também um romance pode ser lido de tantas maneiras quantas vozes houver, desde que, no entanto, partamos do próprio romance e, com ele, criemos formulações que podem ou não tender para o que pensamos. Mas partir só do próprio romance seria insuficiência metodológica. Acreditamos, com Bakhtin, que a voz do romancista não está fora do grande espaço do mundo onde vive. Cada palavra de seu romance ressoa também como uma resposta para seu mundo, seja para confirmá-lo, destruí-lo ou construí-lo.

No entanto, ainda queremos pensar a ideia. Assim, não estamos mais preocupados com o tempo cronológico. Uma ideia percorre um corpo como os átomos percorrem a matéria: desde seu nível mais elementar, sempre se agitando, de modo que se torna impossível determinar com precisão seu local, até o momento de maior dimensão, quando há um objeto sólido passível de localização, ocupando um espaço estavelmente.

Uma das maneiras que escolhemos para ler o romance *O idiota* (2010), de Dostoiévski, é concebendo seu verdadeiro início quando príncipe Míchkin, o protagonista, se encontra com Nastácia Filíppovna. O que, estritamente falando, acontece no primeiro capítulo (2010, p. 29), através do diálogo entre Rogójin e Liébediev. No entanto, não consideraremos este momento, pois nos importa saber o momento pós-objetivo em que

Míchkin, na casa dos Iepántchin, vê a foto de Nastácia e se maravilha, ficando, por um bom momento, à luz da janela, acabando por lhe beijar a face na superfície fria da foto (2010, p. 106). Definido o início, queremos estabelecer o término do romance no último encontro de Míchkin com Nastácia, quando está morta na casa de Rogójin (2010, p. 672-679), coberto por “uma lona, boa, uma lona americana, e por cima da lona ainda botei o lençol e quatro vidros abertos de líquido de Jdánov [produto desinfetante, segundo nota do tradutor]” (2010, p. 676), como explica Rogójin.

O que primeiro se nos parece importante notar é a distância entre Míchkin e Nastácia em ambos os episódios. No primeiro, o que inicia o romance, Míchkin ainda não conheceu pessoalmente Nastácia, não ouviu sua voz (no sentido lato) e, ainda assim, como diz quando tem a chance de ver realmente a foto no capítulo sete (2010, p. 106-107), “a impressão anterior quase não o deixara [decifrar algo que se ocultava naquele rosto]”, ou seja, a impressão que inicia o romance. Apenas agora, perto da claridade proveniente de uma janela, ele pode ver seu rosto mais detidamente numa foto, beijando-a antes de voltar ao salão onde estão a generala Iepántchina e suas três filhas. O que aconteceu? Míchkin ouviu rumores, num vagão de terceira classe, de um homem que acabou de descobrir que se tornou milionário (Rogójin) e de um outro, que se gruda a ele (Liébediev). Até aí, nada acontece realmente, Míchkin apenas fica sabendo que existe uma mulher que é “a beldade das beldades” (2010, p. 30), nas palavras de Rogójin. Tanto que Míchkin, ao se despedir deste ainda no trem, não cita o nome dela, mas se refere apenas à “história dos pingentes com brilhantes” (2010, p. 33) que Rogójin dá a ela. No entanto, começa-se, podemos conjecturar, a ser criada na cabeça de Míchkin alguma nova ideia que tem a ver com Nastácia: há alguma coisa nela, e que é admirável, que faz com que um filho roube dez mil rublos do pai para lhe dar um par de brincos. Se, de início, é apenas uma centelha, logo no terceiro capítulo, na casa dos Iepántchin, conversando com o general e vendo a foto que Gavrila traz (2010, p. 50), ocorre outra centelha de maior intensidade e que dá princípio àquele delírio platônico que é o amor.

Daí, apenas no sétimo capítulo, Míchkin consegue, como dissemos, vislumbrar, à janela, a foto de Nastácia Filíppovna que a generala lhe manda pegar com Gavrila, devido à

menção que Míchkin faz de que a beleza de Aglaia, a caçula, “é quase como [a de] Nastácia, embora o rosto seja de todo diferente” (2010, p. 104). Dissemos que há uma distância entre Míchkin e Nastácia nesse primeiro encontro porque ele não está em posse de sua voz, de sua palavra, não pode responder a esse olhar perscrutante. Assim, Míchkin se encontra com Nastácia, pela primeira vez, através de uma imagem, repleta das vozes de Rogójin, Liébediev, Gavrila, do general Iepántchin e também da generala, com sua preocupação agitada. A foto se torna um compósito de vozes que atravessam “esse rosto, incomum pela beleza e por alguma outra coisa” (2010, p. 106), criando, assim, um espaço consistente o suficiente para abrigar essas vozes, o rosto de Nastácia e o olhar de Míchkin. A foto jogou o príncipe num espaço de todo diferente, desconhecido, de modo que tanto ele quanto Rogójin¹⁶ saíram do espaço-tempo objetivo do mundo para uma espécie de atordoamento, um fascínio, atravessado pela visão de Nastácia Filíppovna.

Poderiam nos objetar que o procedimento de percepção e reação ao belo é exatamente o mesmo que mostramos em Platão. Corretíssimos. É da visão que, em ambos os casos, de Platão a Dostoiévski, procede o susto do belo. Todavia, é preciso observar mais a fundo o que os diferencia, pois se, para Platão, como visto anteriormente, o belo está numa relação direta com o divino, com aquilo que nos arroja para a morada dos deuses, faz crescer de novo as asas que perdemos ao ganharmos um corpo, para Dostoiévski não é bem assim. Basta que vejamos o que, em Míchkin, captura da foto de Nastácia Filíppovna:

Esse rosto, incomum pela beleza e por alguma outra coisa, agora o impressionava ainda mais. Era como se nesse rosto houvesse uma altivez sem fim e um desprezo, quase ódio, e ao mesmo tempo algo crédulo, algo surpreendentemente simplório; esses dois contrastes excitavam como que até uma certa compaixão quando se olhava para aqueles traços. Aquela beleza estonteante era inclusive insuportável, era a beleza de um rosto pálido, de faces levemente caídas e olhos de fogo; estranha beleza!(DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 106).

Essa miríade já seria o suficiente para que o Sócrates de Platão fugisse de Nastácia Filíppovna, pois é impossível que uma beleza tão discordante consigo mesma seja o que o

¹⁶ “O que eu tinha debaixo dos pés, à minha frente e dos lados naquele momento — não sei de nada e não me lembro.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 31).

lançará de volta à origem divina. No entanto, é justamente a esse tipo de beleza que Míchkin e Rogójin são atraídos (e, no romance, não só eles). Note-se, no entanto, por parte de Míchkin, que isto não é um julgamento da beleza de Nastácia, ele apenas arrola inúmeras características que lhe sobem à mente diante da imagem, tudo o que constitui o mistério de saber que essa beleza fez com que Rogójin fugisse de casa, com que Gavrila e o general Iepántchin conversassem quase às escondidas de Míchkin sobre a foto, com que a generala Iepántchina lhe mandasse pegar essa mesma foto com Gavrila; enfim, percorre o corpo e as ideias de Míchkin, antes mesmo de ver a foto, que Nastácia é uma pessoa extraordinária cujo “destino não é dos comuns” (2010, p. 58), como diz a Gavrila – e a foto faz expandir ainda mais essas ideias.¹⁷

Talvez seja necessário dizer que estamos de acordo com o projeto de Didi-Huberman, em *Diante da imagem* (2013), cujo quarto capítulo traz à tona toda uma teoria da rasgadura, de modo a nos abriremos às capacidades ocultas de uma imagem ao nos colocarmos diante dela. Segundo o autor, a rasgadura é um modo de quebrar a caixa da representação a que estamos confinados desde Vasari, de maneira que o que surge da imagem não exatamente corresponda apenas ao que vemos dela, mas também ao que ela nos mostra. Baseia-se, portanto, num negativo, entendido como aquilo que não se dá de imediato, que não está na superfície da imagem, exigindo novos transcendentais, i.e., condições de conhecimento de algo, para penetrarmos essa nova paisagem.¹⁸

Embora Didi-Huberman esteja imerso no campo da história da arte e, mais especificamente, da arte pictórica, não vemos problema em pensar a relação de Míchkin com a foto de Nastácia dessa maneira, tomando as devidas precauções metodológicas.

¹⁷ É forçoso apontarmos que não acreditamos ser possível partir apenas de um lado: o olho vê; o que é visto se deixa ver como num espetáculo; e então vem uma espécie de profusão, o desejo querendo mais desejo, desembocando na criação, não necessariamente de algo como uma pintura ou um livro, a expansão por si só é o criado. Tanto que a generala Iepántchina questionará Míchkin justamente por isso: “Então o senhor aprecia esse tipo de beleza? — dirigiu-se de repente ao príncipe.

— Sim... esse tipo... — respondeu o príncipe com certo esforço.

— Ou seja, precisamente esse tipo?

— Precisamente esse tipo” (autor, ano, p. 107).

¹⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN (2013, p. 185-295). A rasgadura poderia ser definida como o “pensar a representação *com* a sua opacidade e a imitação *com* o que é capaz de arruiná-la, parcial ou mesmo totalmente.” (*id.*, p. 240-241). Vale notar que o autor não está de todo seguro de que o termo “negativo” seja o mais apropriado para se referir ao ambiente próprio ou ao que surge da rasgadura (*id.*, p. 189-190).

O rosto de Nastácia na foto, como dissemos, é um campo consistente que se abre para Míchkin. Consistente porque tem a potência de abrigar uma variedade de componentes que, necessariamente, a ultrapassam, visto que é uma via de mão dupla: Míchkin olha a foto, captura a beleza de Nastácia, rodeada por tudo o que ouviu falar dela, e prolifera essa imagem num campo de consistência, onde ele pode sair, por alguns instantes, do mundo objetivo para uma nova dimensão da vida, permeada pelo mistério próprio da imagem diante da qual se põe. Eis, então, o que é o belo de Míchkin, um belo terrivelmente idiota, próprio, idôneo: “É difícil julgar a beleza; eu ainda não estou preparado. A beleza é um enigma.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 102). É por isso que Míchkin não julga a beleza de Nastácia, nem mesmo a apreende, mas *tenta decifrá-la*. E isso dura quase setecentas páginas¹⁹ (sem resolução desse enigma, adiantamos). Mas só porque isso é próprio do romance dostoiévskiano.²⁰

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011), na “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, escreve diversos tópicos sobre o que mudar em seu livro, lançado em 1929, sobre Dostoiévski. Ali, ele nos mostra uma dentre as várias razões de o romance dostoiévskiano ser inacabável, não formalmente, mas no que tange às suas questões. Trata-se daquilo que ele denomina catástrofe:

Catástrofe não é conclusão. É a culminação no choque e na luta de pontos de vista (das consciências isônomas com seus mundos). A catástrofe não lhes dá solução, ao contrário, revela a sua inconcludibilidade [*nezaverschónnost*] nas condições terrenas, oblitera todas elas sem resolvê-las (BAKHTIN, 2011, p. 354).

A beleza de Nastácia Filíppovna, para Míchkin e Rogójin, é uma constante catástrofe. Todo encontro com Nastácia constitui para Míchkin um momento de extrema tensão, de

¹⁹ Ao menos na nossa edição.

²⁰ A reação de Míchkin diante do retrato não confirma, de certa maneira, as teses de Scarry? A beleza é sagrada (projeta para um fora do mundo e exige submissão, ad-miração (?assim mesmo?)), é salvífica (dá a Míchkin uma missão, o que o impede de retornar ou cair no silêncio a que ele fica condenado ao fim); e, por outro lado, a beleza, conforme concebida no idealismo de Scarry, é sempre plena de comunicação, está ao alcance das mãos, sem que a tensão da cisão participe entre admirador e objeto. Acontece, entretanto, que nenhum desses aspectos opera essencialmente no modo de ser de Míchkin, muito mais ligado às relações em sua fluidez: assim, p.ex., se a beleza, em Scarry, não tem tensão, Míchkin só existirá e se exprimirá na tensão; seu conceito de belo, como enigma, é, em si, tensão.

modo que é justamente daí que surge, em seu corpo, uma impossibilidade de ter voz. A beleza de Nastácia acentua o silêncio de Míchkin, porque aquela constitui para este um enigma, um não-saber a que Míchkin não tem a menor aptidão para responder, senão por diversas tentativas de solução: “Nesse rosto... há muito sofrimento...” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 107).

No quarto capítulo do quinto livro de *Os irmãos Karamázov* (2012), intitulado “A revolta”, Aliócha e Ivan Karamázov estão conversando numa taverna, onde este estava almoçando. Ao final deste capítulo, após longa exposição de muitas ideias de Ivan sobre o que pensa do mundo e das ações humanas, principalmente aquelas que dizem respeito às crianças, mas só “para dar mais evidência ao assunto” (2012, p. 338), ou seja, como pode existir a “harmonia eterna” com crianças cujas “lágrimas não foram redimidas” (2012, p. 339) e nem podem ser. Sem nos alongar muito no assunto, essa discussão culminará na famosa questão que Ivan lança a Aliócha, se ele seria capaz de construir “o edifício do destino humano”, fundado no sofrimento de “uma única e minúscula criaturinha” (2012, p. 340); ao que Aliócha responde que “Não, não aceitaria”.

Com essa brevíssima exposição de um capítulo rico de um diálogo tenso entre os irmãos (procedido pelo famoso “O grande inquisidor”), queremos voltar ao início deste tópico, quando dissemos que a ideia segue um tempo diferente do cronológico, pois coexiste de diversas maneiras com o autor, que a lança ao mundo de diferentes formas.

No último livro de *O idiota*, Míchkin está para se casar com Aglaia, que recebeu diversas cartas de Nastácia, instando-a a fazê-lo, pois com ela Míchkin seria verdadeiramente feliz. No entanto, antes de se casarem, Aglaia, com a ajuda de Hippolit, um rapaz à beira da morte pela tuberculose, marca um encontro com Nastácia, que veio de Petersburgo para Pávlovsk, onde Míchkin está instalado desde o final do quinto capítulo do segundo livro (2010, p. 274), após um forte ataque epiléptico. Depois de um longo diálogo tenso (mais que o dos irmãos Karamázov acima citado, ousamos dizer), segue-se mais uma catástrofe, pois Nastácia provará a Aglaia como que o que ela está fazendo, i.e., pedindo para que Aglaia se case com Míchkin, é um favor, quase um capricho dela, uma vez que, ao menor pedido, Míchkin deixaria Aglaia e ficaria com Nastácia (2010, p. 630-637).

— Aí está ele, olha! — gritou enfim para Aglaia, apontando para o príncipe. — Se neste instante ele não vier até aqui, não me tomar e não te largar, então podes ficar com ele para ti, eu cedo, não preciso dele!...

E ela e Aglaia ficaram paradas como quem espera, e como loucas olhavam para o príncipe. Mas é possível que ele não compreendesse toda a força desse desafio, até com certeza, pode-se dizer. Ele viu apenas diante de si o desespero, o rosto de louco que, como disse uma vez a Aglaia, “traspassou-lhe para sempre o coração”. Ele não pôde mais suportar e dirigiu-se a Aglaia com uma súplica e uma censura, apontando para Nastácia Filíppovna:

— Porventura isso é possível?! Ora, ela é... muito infeliz! (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 636).

E, finalmente, chegamos ao cerne da questão. A boca de nosso cadáver está feita, seus olhos esbugalhados se nos revelaram o que havia para ser dito sobre o mistério, junto aos fiapos dos ossos de seu crânio parcialmente visível. Apenas a partir deste trecho, é possível depreender o que diferencia Aglaia de Nastácia, o que significa em Míchkin ambas essas linhas de força que o impelem a diversas catástrofes de si próprio. Por um lado, há Aglaia, filha caçula dos Iepántchin, a mais bela das irmãs,²¹ a mais caprichosa, a mais cheia de mimos, a única (nesse ponto do romance) solteira, a joia rara que também fora cobiçada por Gavrila, provinda de uma família rica. Tanto no século XIX russo quanto hoje em dia, é mais que óbvio que são as qualidades arquetípicas de uma ideia de felicidade conjugal. Aglaia representa a possibilidade de Míchkin ser feliz, é ela a arquiteta do “edifício do destino” de Míchkin. Vale notar, como reforço de um belo misterioso, que ela própria não sabe por que ama Míchkin, refere-se a ele, p.ex., veladamente, como o “cavaleiro pobre” (2010, p. 285-288),²² ao que a generala, sua mãe, entende (sem entender) que é Míchkin: “Vamos, ele é um imbecil qualquer, e suas façanhas também!”²³ (2010, p. 288).

Por outro lado, Nastácia Filíppovna não é, mas encarnou uma devassidão, uma sujeira, justamente tudo aquilo que Aglaia não é. No seu caso, o pai morreu quando ela tinha sete anos, a irmã caçula morreu de coqueluche aos seis, e sequer há registro no

²¹ “Como já foi dito, a beldade indiscutível da família [Iepántchin] era a caçula Aglaia.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 61).

²² Note-se a raiva que Aglaia fica com a deturpação de sua palavra por Kólia, irmão mais novo de Gavrila.

²³ Diversas vezes ela, e todo mundo, ao longo do romance, chama Míchkin de idiota, imbecil etc.

romance sobre sua mãe; foi abrigada por Afanassi Ivánovitch Totski, de quem recebeu uma preceptora e ótima educação (2010, p. 62-63). Enfim, Nastácia saiu da lama e subiu na vida fazendo Totski quase de lacaio, pois transformou-se de uma doçura de jovem, ao saber que Totski iria se casar, a uma mulher autoritária, que sabe do que sua beleza é capaz (2010, p. 64). Assim, quando se encontra com Míchkin, não é pouca sua surpresa de ver um homem que finalmente a *adivinhou*, como disse ao final do capítulo dez (2010, p. 149), um homem idiota (é o primeiro adjetivo que ela usa para se referir a ele, pois o confundira com um criado) cujo rosto “é como se eu o tivesse visto em algum lugar” (2010, p. 135)²⁴. Na festa em sua casa, que vai do capítulo treze ao dezesseis, Nastácia, a todo instante, faz referência a homens pervertidos, em sua ideia, como Totski, Gavrila e Rogójin, ambos ambicionados por dinheiro, de modo que se refere ao príncipe de duas maneiras: “Arruinar uma criança como essa?” (2010, p. 203); “Adeus, príncipe, pela primeira vez eu vi um homem!” (2010, p. 208).

Perceba-se que é por Míchkin ser tão nobre de espírito, em toda inocência de um homem-criança, que Nastácia Filíppovna se recusa a estar com ele, mesmo que ele tenha recebido uma herança de um milhão e meio de rublos e o principado. Se, por um lado, Míchkin não pode ser feliz no seu reino dos céus com Aglaia, Nastácia não pode destruí-lo com sua baixeza, conspurcando sua pureza.

É por essa beleza que Míchkin se atrai. Lembremo-nos que, desde o início, ele viu grande sofrimento em Nastácia, um grande mistério a ser resolvido. Bakhtin mesmo nota que, em Dostoiévski, todo mistério tende a sua carnalidade, uma espécie de descida do trono metafísico.²⁵ Poderíamos dizer que o mote central deste romance, embora não diga a plenitude, uma vez que há um vasto desenvolvimento em diversos personagens paralelos, cujas histórias e vozes são isonomamente mostradas: a tentativa de Míchkin desvendar o enigma do belo que é Nastácia Filíppovna. Totski, ao final da primeira parte, conversando com Ptítzin, a festa de Nastácia acabada, diz: “Bem, que vez por outra não ficava fascinado

²⁴ Expressão que se repete ao final do capítulo dez.

²⁵ Assim, p.ex., que *stárietz* Zossima, em *Os irmãos Karamázov* (2012, p. 443-457), exala “um cheiro deletério” em seu funeral. Cf. BAKHTIN, 2011, p. 354: “Em tudo o que é secreto, obscuro, místico, uma vez que isso pode exercer influência determinante sobre o *indivíduo*, Dostoiévski enxergava a *violência* que destrói o indivíduo”.

por aquela mulher a ponto de esquecer a razão e... tudo? Veja esse mujique, Rogójin, lhe trouxe cem mil rublos!” (2010, p. 209). A diferença é que Míchkin não perdeu a razão, muito pelo contrário, porque, acima de tudo (todos os sabem, apontam etc.), ele nunca teve compromissos com ela, a razão. Sua excentricidade reside aí, Míchkin é espontâneo, com pouco filtro moral para impedi-lo de ser o que é, um homem-criança.

Nota-se, portanto, a intrínseca relação, em Dostoiévski, da beleza com o trágico, assim como de um devir-infância com o trágico. Dizemos devir-infância porque é mais que claro que Míchkin não é uma criança,²⁶ mas compõe uma aliança com uma infância que não é apenas a factual; e essa força o percorre inteiramente. Por isso, Míchkin não é uma criança, e sempre que lhe dizem isso estão como que dizendo: “Há em Míchkin alguma coisa de criança, parece uma criança, mas não é bem isso”. Não pensamos extrapolar os limites, pois é uma surpresa imensa descobrir o que perpassa esse corpo que investigamos, ao dizer que a beleza se torna um jogo em Dostoiévski. Jogo da maior seriedade, pois achamos precisa a análise de Huyzinga (2010) ao dizer que o que mais caracterizaria o homem é seu ser lúdico, anterior à cultura.²⁷ Míchkin faz os maiores malabarismos por Nastácia, segue-a por todos os lugares até se cansar, de modo a fazer do enigma de sua beleza triste uma beleza fundada no alegre, eis a solução que Míchkin encontra para seu enigma. Resposta errada, e sua vida foi engolida no buraco negro da idiotia. Igualmente, Nastácia Filíppovna pensou estar salvando Míchkin ao protegê-lo de si própria, ao mesmo tempo em que se afogava na devassidão ao insistir num casamento com Rogójin que nunca acontece (ela sempre foge, desiste na última hora, justamente por causa de Míchkin), de modo que também essa resposta, ou seja, Rogójin, a mata (2010, p. 670-679).

²⁶ No sexto capítulo da primeira parte, após contar sua história na Suíça com Marie e as crianças, Míchkin conta o que seu médico, Schneider, falou para ele e como ele não aceita essa visão: “Por fim, Schneider me externou um pensamento muito estranho — isso já foi bem perto da minha partida —; ele me disse que se havia convencido inteiramente de que eu mesmo sou uma criança perfeita, isto é, plenamente criança, que apenas pelo tamanho e pelo rosto eu me pareço com um adulto [...]. Eu ri muito: é claro que ele não tem razão, porque, que criança sou eu?” (autor, 2010, p. 98). Note-se: “e meus companheiros sempre foram as crianças, não porque eu sempre fui uma criança e sim porque as crianças sempre me atraíram” (*idem*, p. 99).

²⁷ Cf. principalmente o sexto capítulo, no qual o autor analisa a aliança entre conhecimento e jogo, de modo que, na cerimônia do sacrifício, o concurso de enigmas e suas resoluções são tão importantes quanto o próprio sacrifício: “Ela exerce uma certa pressão sobre os deuses.” Note-se, em prol do que dizemos da relação entre o trágico, o jogo, o belo e o devir-infância, que o enigma “é uma coisa perigosa [...] A vida do jogador está em jogo” (HUYZINGA, 2010, p. 121-122).

4. AS DUAS BELEZAS: O CORPO ENCONTRADO

A observação atenta de tal corpo, de modo que sentimos sua boca com nossa boca, sua pele com nossa pele, nos deu a perceber que não se trata de um corpo qualquer, mas sim, de um cadáver afogado de uma criança de vinte e seis pra vinte e sete anos. Parece-nos que a parte esquerda da boca perdeu aquele sabor metafísico que antes havíamos percebido. Ele todo se transformou em carne humana de aspecto esponjoso, carne acinzentada com petéquias rosa, semelhantes às que encontramos no lado direito de sua boca e rosto. Mostra-se nu diante de nós, como que no meio de um espetáculo.

Elaine Scarry e Platão nos mostraram um lado do belo. De um jeito ou de outro, encontramos nele uma propensão para sair do corpo. Embora reconheçamos o esforço de Scarry em trazer de volta à tona a discussão sobre o que é e como ocorre o belo, desde seu reconhecimento até a consciência dos erros que pode acarretar consigo, não acreditamos que ela tenha sido capaz de fundamentar com mais precisão a própria propensão para o belo, do que se constitui e o que nos faz agir como agimos em sua presença. Ela descreve algumas ocorrências consigo, o caso das palmeiras p.ex., mas não diz o que faz belas as palmeiras. Isto se nos parece importante para que não caiamos na mesma armadilha do idealismo de criar um belo essencialmente inalcançável, sempre num estrato acima da realidade que vivemos, de modo que o exercício da criação e do viver acabem se tornando repletos de uma angústia que, não necessariamente, deve(ria) ser seu fim. Podemos entrever isso em Platão, pois, como vimos na segunda seção, o corpo é apenas um receptáculo para atingir uma realidade maior. Mostramos, igualmente, como Platão fundamenta bem melhor que Scarry os momentos pré e pós-objetivos, ou seja, desde o momento em que o homem é propenso para o belo, a luta do cavalo canhoto contra o auriga e o cavalo destro, até a consumação do próprio ato sexual que o belo impele, como se tudo o que nos toca na alma exigisse um toque na pele, de modo que, para Platão, há todo um pensamento acerca do como agir nesse meio para atingir o fim que só o amante de rapazes e o filósofo dialético alcançam de fato. Que fique claro, no entanto, que não estamos tentando uma comparação entre Platão e Scarry. O que mostramos em nossa análise é que há aproximações diversas em suas

perspectivas e que Platão consegue fundamentar melhor a questão do belo do que Scarry, que se serve direta e indiretamente de Platão para compor seu ensaio.

Queremos mesmo comparar é o belo de Scarry e Platão com o de Dostoiévski, ainda que sem pretensão de esgotar o assunto. Visto que Dostoiévski criou um romance baseado, principalmente, na ideia de que Nastácia Filíppovna tem uma beleza imensa e que a propensão de Míchkin diante do belo é a de estar diante de um enigma, pensamos que ele criou um novo modo de apreender o belo. Ao contrário de Scarry, vimos como que desvendar esse mistério do belo, a depender de sua resposta, pode acarretar na morte, ou seja, ela não é “*lifesaving*”. No entanto, ela é expansiva. Míchkin antes da beleza de Nastácia não é o mesmo, nem poderia ser. Míchkin perante a beleza de Nastácia muda completamente de voz, desde seu tom até o próprio haver voz, de modo que se torna silencioso e triste.²⁸ No entanto, consoante sua natureza, Míchkin não desiste, mas corre atrás, não deixa que Rogójin nem Gavrila se casem com Nastácia. Todas essas fugas de Nastácia fazem com que Míchkin tenha sempre de correr a distância que ela cria entre eles, i.e., Nastácia se aproxima e logo se afasta, como que criando novos territórios e provando a valentia e persistência de seu príncipe. A cada nova fuga, Míchkin se vê obrigado a percorrer uma nova distância que o transforma. A partir daí, fundamenta-se toda a lógica lúdica do romance e de Míchkin. Note-se a importância do devir-infância de Míchkin para que o jogo nunca acabe: Gavrila desiste quando Nastácia o força ao limite com o dinheiro na lareira; e Rogójin desiste do jogo quando a mata. Assim, o devir-infância de Míchkin se manifesta nesse eterno recomeçar do jogo com Nastácia, a bravura de um “pobre cavaleiro” em seguir por seu caminho com a alegria como companheira, até mesmo na hora de sua morte, cantando, como na BWV82, de Bach, “*Ich freue mich auf meinen Tod.*” (“Alegro-me com minha morte.”),²⁹ por maior que seja seu sofrimento e aturdimiento ao ver Nastácia morta, episódio conjunto a um diálogo repleto de silêncios e sussurros com Rogójin, o último diálogo deles. Note-se, enfim, que o devir-infância de Míchkin, dentro desse jogo de

²⁸ Veja-se, p.ex., o último capítulo da primeira parte, quando Nastácia foge com Rogójin. Até estes dois saírem de fato, Míchkin fica em silêncio, olhando todo o estardalhaço com os cem mil rublos que Nastácia joga nas chamas.

²⁹ Mas sem, necessariamente, se remeter a uma vida posterior, que, em Bach, justificaria a alegria frente a morte.

Nastácia, posiciona-o sempre até o limite desse bloco de território-jogo próprio de Nastácia e Míchkin, cabendo a aquela o trabalho de arrojá-lo além desse limite.

Em segundo lugar, em *O idiota*, o belo de Nastácia não abriga nada de sagrado. Se assim o fosse, Míchkin teria medo de se aproximar dela, não a amaria, mas a reverenciaria. Ele deseja se casar com Nastácia, tirá-la da infelicidade na qual a jogaram e na qual se debate, sem conseguir sair. Note-se também que, de fato, Nastácia é uma beleza sem precedentes na vida de Míchkin.³⁰ No entanto, Míchkin em momento algum tenta uma aproximação dela com algo igualmente sem precedente. Ele reconhece cada mulher em sua vida como uma singularidade que pode ou não ter maior força em seu corpo. Veja-se, p.ex., como Míchkin trata uma das filhas de Liébediev (2010, p. 662), ele lhe beija as mãos, pede para que o acorde cedo para poder ir a Moscou, abre-lhe a porta de manhã com uma alegria intensa. Isso vale para todos com quem cruza. Esta é a grande diferença de Míchkin, coisa que Liébediev e Keller reconhecem (2010, p. 661),³¹ ele consegue tratar cada enigma por si próprio, sem tentar relacionar um com o outro, pois sabe que é característica fundamental da vida nada se repetir. Por isso que o belo não é sagrado/metafísico, mas encontra seu fundamento no próprio desenrolar do enigma.

Nastácia incita à deliberação? Em *Os problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Bakhtin afirma que, nos romances de Dostoiévski, todos os personagens sabem de um e outro e são capazes de responder a essas diversas vozes de modo equipolente e isonômico. É deste modo que, ao final do terceiro capítulo, quando Míchkin acaba sua reunião com o general Iepántchin, mostrando suas qualidades de escrevente, Gavrila pergunta se Rogójin se casaria com Nastácia, Míchkin responde: “Ora, se casaria, acho que amanhã mesmo; casaria, e uma semana depois possivelmente a degolaria.” (2010, p. 58). Ou antes disso, ao final do primeiro capítulo, em que Liébediev, secundando Rogójin, diz ao príncipe: “Vai ter,

³⁰ Embora aqui se possa conjeturar uma relação com Marie, a mulher com quem travou relações na Suíça, cuja história conta no capítulo seis da primeira parte para a generala Iepántchina e suas filhas. Apenas não concordamos com essa relação, porque acreditamos que Nastácia, assim como Marie e Aglaia Iepántchina, seja singular.

³¹ “Quando todos foram embora Keller foi até Liébediev e lhe comunicou: ‘Nós dois teríamos armado uma gritaria, brigado, nos desmoralizado, atraído a polícia; mas veja, ele [Míchkin] arranhou novos amigos, e ainda quais; eu os conheço!’. Liébediev, que estava bastante ‘preparado’, suspirou e pronunciou: ‘Ocultou dos sábios e dos sensatos e revelou aos recém-nascidos, isso eu já disse antes sobre ele, mas agora acrescento que Deus salvou a própria criança, salvou do abismo, a ele e a tudo que lhe é sagrado.’”

vai ter [dinheiro] — secundou o funcionário —, ao anoitecer, ainda antes de amanhecer o dia vai ter!” (2010, p. 33), e isso acontece ao longo do romance. Cada consciência tem acesso pleno à consciência do outro. Desse modo, o surpreendente dessas previsões não está no fato de se concretizarem. Não há, realmente, deliberação. Míchkin mantém a ideia de uma infelicidade em Nastácia do início ao fim do romance. Não se tratam de adivinhos, eles dizem o que veem e sentem a partir do contato com a consciência alheia, mas o que não podem prever é como acontecerá. Míchkin diz que Rogójin degolaria Nastácia depois de uma semana de casado, mas ele a mata com uma faca no coração, em seu quarto, sem nem estar casado. Logo, de novo, o que há aqui não é deliberação, mas expansão. Podemos acrescentar, uma expansão lúdica, tanto para o leitor quanto para seus personagens, pois o desenrolar dos acontecimentos no romance, que todos ou ao menos um personagem já conhece, ocorre de maneira sempre diferente da que foi prevista. Mais importa o meio que o fim realmente, embora o fim nunca seja desconsiderado, mas haja sempre uma tentativa de saber qual será. É quase como assistir a uma comédia romântica no cinema: sabemos que haverá cenas engraçadas que nos farão rir e um amor que vai começar, terminar e então recomeçar. Isso é bem óbvio. Mais importa saber quais meios foram utilizados para atingir tais fins. Com a leve diferença de que, nos romances de Dostoiévski, trata-se de um acontecimento bem mais complexo e tenso.

Deste modo, podemos verificar que Dostoiévski, em seu romance, fundamenta a propensão ao belo no campo lúdico da decifração de um enigma. O belo é um enigma que não remete a um plano metafísico, mas se mantém nos limites próprios da carnalidade das personagens. O que não é uma perda, acreditamos, mas um ganho, visto que enriquece a vida com acontecimentos únicos de uma vida. Míchkin nos oferece um caminho, pelo qual seu devir-infância viceja, revicando. O que significa: a partir da aliança com uma ideia de infância (que não é o mesmo que um ideal de infância), Míchkin nos apresenta um posicionamento frente ao enigma do belo; com sua inocência criadora, oferece-nos uma via corajosa para atravessar (por que não?) a vida. Sem medo das agruras por que passaremos. Rindo, lúdico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Trad.: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad.: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad.: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Trad.: Paulo Bezerra. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Os irmãos Karamázov**. 3.ed. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

HUYZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 6.ed. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLATÃO. **Fedro (ou do belo)**. Trad.: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

SCARRY, Elaine. **On beauty and being just**. Princeton: Princeton University Press, 1999. ISBN: 0-891-08959-0. Versão eletrônica para Kindle.

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

Submetido à publicação em 10 de setembro de 2017.

Aprovado em 12 de janeiro de 2018.