

O ícone e a caixa de penhores: um estudo da confissão na novela *Uma Criatura Dócil*

Karina Vilela Vilara¹

Resumo: O presente trabalho busca levantar algumas reflexões acerca da novela *Uma Criatura Dócil*. Para isso, a leitura apresentada orbitará em torno de elementos específicos do enredo, que serão destacados, de modo a introduzir os grandes temas de ordem ética e espiritual. A partir disso, tenciona-se discutir o enquadramento da obra em um gênero que abarca a confissão e a novela. Além disso, serão discutidos brevemente pontos acerca do papel da mulher, recorrentemente enquadrada como oprimida ou submissa em interpretações de cunho social. Será evidenciado o lugar central que a mulher tem na obra do escritor russo enquanto aquela que ressignifica os lugares comuns e pode, inclusive, vencer o estigma do suicídio.

Palavras-chave: Mulher; Confissão; Suicídio; Ícone.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro. k.vilelal.vilara@gmail.com

Introdução

O

*Lobo muda de pelo, mas não de caráter*²

Provérbio Búlgaro

O discurso dostoiévskiano, por vezes, direciona a atenção para os pequenos objetos dentro de seu universo artístico. No caso de *Uma Criatura Dócil* (1876), há um conjunto de elementos que flutuam e ecoam durante a história: a caixa de penhores, a jaquetinha de pele de lebre, a piteira de âmbar, o ícone, o revólver, a cama, a janela. Apenas com essas peças é possível reconstituir o enredo da novela e sua cronologia. Cada objeto traz consigo uma história e remete a uma reflexão específica. Sua importância formal é como uma chave, evoca o exercício interpretativo de maneira exaustiva. Tratando-se de uma obra madura do escritor russo, essa marca – ou assinatura – de ourives das palavras, tão presente em sua produção, aflora no texto de 1876 em sua integridade.

A novela, que foi publicada pela primeira vez na revista *Diário de um escritor*, traz consigo, no estrato mais superficial, o estrato do gênero, alguns paradoxos. No prefácio, o narrador, antes de mais nada, pede desculpas por não apresentar o texto em sua forma habitual, a do diário. O tom no qual a novela é

conduzida é confessional, uma vez que o enredo trágico naturalmente mobiliza esse registro. Conforme o narrador apresenta os fatos, no intuito de recordar os acontecimentos que precederam o suicídio de sua esposa, qualquer um pode ser levado a crer que se trata de memórias de um homem recém viúvo. Contudo, como nos é colocado ainda no prefácio, não se trata de memórias, pois ele “anda pelos cômodos da casa e tenta entender o que aconteceu, ‘concentrar os pensamentos em um ponto’” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 7). Há nas reminiscências um intuito explícito: entender o que aconteceu.

O esforço de “tentar entender” o ocorrido atravessa diversas camadas. O entendimento do que ocorreu leva o narrador personagem a alcançar a verdade, e esta “inevitavelmente eleva seu espírito e seu coração” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 8). Ora, uma verdade que “eleva o espírito e o coração” pode ser compreendida como a mera verdade do intelecto ou a verdade dos fatos? Trata-se aqui de uma outra verdade, aquela que toca o campo do espiritual, do transcendente. “Este é o tema” afirma o narrador. Portanto, este será também o tema aqui. O presente artigo orbitará, pois, em torno da suposição de um texto que se configura não só como novela, mas como confissão, forma discursiva que busca alcançar uma verdade espiritual.

² Вълкът козината си мени, но нрава – не.

Ao levantar sumariamente os outros gêneros nos quais o relato do personagem poderia se enquadrar, chega-se a algumas conclusões. A novela, forma que Dostoiévski, no prefácio, declara ter adotado, configura um gênero menos específico no qual, de fato, a narrativa de *Uma Criatura Dócil* se enquadra. Quanto a isso, não há objeções. Porém, o autor não compõe uma novela comum, nos termos tradicionais, mas antes um texto que extrapola o território do desenvolvimento de um enredo. As formas do diário ou memórias não contemplariam a obra por uma única razão, a do objetivo. O narrador não pretende, em um fluxo de consciência, apenas registrar suas impressões e sentimentos mais íntimos como que para a posterioridade: ele quer mais. O agiota, narrador recém-viúvo, quer uma explicação para o suicídio de sua esposa e a sua maneira de alcançá-la é por meio da rememoração, uma rememoração ativa.

Outro paradoxo apontado no prefácio, que também se encontra na camada mais externa do texto, é a assinalação do fantástico. Não se trata do enredo ser fantástico, que, pelo contrário, é “realista no mais alto grau”; antes, é “justamente na própria forma da história” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 7) que o fantástico se materializa. Por esse viés, estende-se a tese de que a narrativa da novela *Uma criatura dócil* apresenta-se sob a forma de confissão. Eis, pois, a cena que abre a história: o narrador está na sala

diante do corpo de sua mulher, colocado em cima da mesa, à espera do caixão que chegará no dia seguinte. A partir desse momento, ele tenta resgatar o começo de suas memórias, quando ela chegou, o marco zero. No decorrer dos capítulos, há digressões, recuos e hesitações que fazem parte do jogo composicional e suspendem a descrição habitual-linear dos eventos. Neste ínterim de esperar o momento que retirarão o corpo e tentar entender o que levou à consumação da tragédia, cada acontecimento, desde quando se conhecem até o derradeiro suspiro da criatura dócil, é apresentado ao leitor, e seria a “suposição de um estenógrafo que anotasse tudo”. E, em seu desespero, ele se assemelha a um condenado à morte. A narração de cada evento, nas minúcias psicológicas, no estado de espírito em que o personagem se encontra, é o lugar em que o fantástico reside, é na forma que ele se manifesta.

Levando em consideração essas duas questões postas na abertura do prefácio, a do gênero e a do fantástico, tenciona-se investigar o que está no interior das motivações formais, da presença de objetos específicos e suas repetições, quais são as forças maiores da narrativa que mobilizam tais escolhas e tais métodos. Na medida em que a estrutura da obra é tecida engenhosamente, à maneira dos grandes gênios, a maturidade literária de Dostoiévski revela-se igualmente nos

temas colossais alojados em pequenos episódios e passagens específicas.

A análise que será aqui empreendida partirá dos elementos particulares do enredo para adentrar o universo da voz dostoiévskiana por excelência, na tentativa de expor como os experimentos artísticos amalgamam-se em teias temáticas. Essas teias são formadas por temas como a ofensa, a desonra, o embate entre o bem e o mal, a verdade, a transcendência e, por fim, o amor. Além disso, busca-se adentrar a discussão acerca da figura da mulher, assunto incontornável em *Uma Criatura Dócil*. Fechando o ciclo de paradoxos mais evidentes em um primeiro momento, é essa criatura que protagoniza a história da obra, pela voz do narrador -personagem, seu viúvo, o agiota. Sua figura é o fio condutor das reflexões que surgem e, apesar de ser tentador interpretar seu papel como o da mulher submissa em uma sociedade patriarcal, será debatido se esse é o lugar que realmente lhe cabe na obra.

O duelo – quem eram eles

Realizando o movimento de fora para dentro e atravessando, aos poucos, as camadas da estrutura, atentemo-nos agora para a divisão da novela. Antes da organização em capítulos, há o corte maior, em duas partes. O evento divisor de águas é o “duelo instaurado” entre os dois personagens, o agiota e a dócil.

Contudo, antes de entrar no duelo propriamente dito, observemos outros duelos que se dão no jogo metafórico.

Logo no início do enredo, quando a jovencinha começou a frequentar a casa de penhores levando sempre um de seus objetos quase sem valor, na ocasião de uma piteira de âmbar, o agiota decidiu ser, em suas palavras, “cruel”, ao deixar claro que aquele preço ele só fazia para ela. Depois, ele se pergunta: “será mesmo que esse triunfo sobre ela vale dois rublos?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14). Nesta cena, inaugura-se um embate que é escancarado pela pergunta que o agiota se faz, se o triunfo valeria aquilo. Ora, o triunfo só se manifesta quando uma luta é travada. Ele “queria colocá-la à prova”. O segundo embate travado é o da idade. O agiota tem 41 anos e a dócil, 16. Entretanto, o homem do ressentimento desdenha a juventude.

O momento em que declara seu desdém é marcante. É o terceiro dia, quando ela chega com um ícone para penhorar. A cena está carregada de significação. Depois de ser confrontado com a pergunta se estaria se vingando da sociedade, o agiota responde com as palavras de Mefistófeles: “eu sou uma parte daquela força que quer o mal, mas cria o bem...”. O embate juventude versus meia-idade justapõe-se com o embate entre o bem e o mal. Os dois não necessariamente estão relacionados entre si, mas são colocados em cena pelo narrador no mesmo momento. A diferença

de idade entre os dois o “fascinava, essa sensação de desigualdade, era muito doce, doce demais” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 27).

Assim, micro enredos de duelos, tecidos em metáforas, são pregados à trama. O casamento também se manifesta como uma espécie de empenho em vencê-la, o agiota deliberadamente quer confrontá-la a todo e qualquer instante. Primeiro, na hora da proposta, ele anuncia que seria bem alimentada, porém, que não esperasse vestidos e bailes. Teatro, não haveria. Depois, casados, ela atirava-se em cima dele e era respondida com o silêncio. A dinâmica da relação dos dois ia se constituindo e aquilo o deleitava, entusiasmava-o. O ponto maior de tensão é atingido quando a dócil rebela-se e vai ao encontro do oficial da ex-repartição do agiota, na busca de explicações sobre seu passado. O “primeiro ato” encerra-se com a volta para a casa, depois de ser pega no encontro secreto com o oficial. Ao chegar, o marido coloca a arma na mesa e o “duelo” real toma lugar.

O “duelo” em que o narrador personagem quase perde a vida enquanto dorme traz como consequência a divisão da casa em espaços separados para dormir, e uma cama a mais é comprada após o episódio. A compra é simbólica, ali o casamento “acaba” e, com ele, o amor carnal, ou seja, a fertilidade e a possibilidade de gerar filhos. O aspecto do amor entre homem e mulher é explorado

recorrentemente nos enredos de Dostoiévski e não só neles, nos periódicos como *Diário de um Escritor* também. Ronald D. LeBlanc, em seu artigo *Dostoevsky and the Trial of Nastasia Kairova: Carnal Love, Crimes of passion, and Spiritual Redemption* (2012), a partir da discussão acerca de alguns processos jurídicos, abordará o tema em questão.

O autor do artigo pauta sua argumentação em cima do polêmico processo judicial de Nastasia Kairova, uma jovem atriz que foi acusada de tentativa de assassinato da esposa de seu amante, Vasily Velikanov. O escândalo em torno do julgamento se dá sobretudo pela forma como o advogado de defesa constrói seu discurso, colocando os interesses da cliente acima da verdade e da justiça. LeBlanc indica que o comentário de Dostoiévski sobre o caso aparece em maio de 1876 na revista *Diário de um Escritor*, mesmo ano em que publica a novela *Uma Criatura Dócil*. A publicação da novela naquele período corrobora para que reflexões de mesma ordem apareçam nos dois contextos.

A maior crítica de Dostoiévski contra o advogado do caso reside não no fato dele justificar a ação violenta de Kairova, mas, além de tudo, glorificá-la (LEBLANC, 2012, p. 635). Segundo o autor do artigo, a concepção de amor carnal para o escritor russo é a seguinte:

Como vários observadores críticos têm notado, a paixão carnal, para

Dostoiévski, é quase invariavelmente associada com a agressão, violência e crueldade. “A visão de Dostoiévski de relações sexuais é distorcida pela intensidade e opera ao longo de um eixo de violência e dor,” observa um comentador. “No universo de Dostoiévski, o objeto do desejo de alguém tende a se tornar uma vítima, a ser torturada sem misericórdia. O torturador alcança seu prazer a partir do sofrimento da vítima” (LEBLANC, 2012, p. 637)³

Dessa maneira, sua revolta encontra justificativa na profanação de um tipo de amor que é tomado pela paixão carnal de Kairova e, nesse sentido, a carnalidade é compreendida como violência e vontade de dominação. A paixão, no discurso do advogado, que traz até uma passagem do Novo Testamento para sua defesa, é travestida de amor elevado, o que justificaria a absolvição. Logo, a violência estaria sendo justificada, absolvida e idealizada, em último grau. O fato, absolutamente, vai contra todo o pensamento moral de Dostoiévski e o que é abordado pelo autor em sua literatura:

A paixão sexual, retratada como um voraz e quase obsessivo amor pelo poder, permeia muitas relações amorosas ao

longo da obra ficcional de Dostoiévski, desde o amor tirânico que Murin possui por Katerina em “A Senhora” (1847) à dominação despótica sobre sua noiva jovem e inexperiente que o noivo-agiota tenta, diligentemente, estabelecer em “Uma Criatura Dócil” (1876). (LEBLANC, 2012, p. 638)⁴

O espaço jornalístico ocupa grande importância como laboratório de criação para suas obras. Enquanto escritor de seu tempo, não seria forçoso concluir que não só o conhecido caso da jovem costureira, Maria Borisova⁵, tenha participação no título aqui analisado, mas também o caso de Nastasia Kairova. Afinal, o que está no cerne do “duelo” central é a problemática da carnalidade levada às últimas consequências.

O resultado de ter uma arma apontada contra si enquanto dormia foi a fatídica compra. Dostoiévski, apesar de não retratar explicitamente o sexo, deixa claro o que significa aquele gesto: a esterilidade. Nas palavras do agiota:

A cama era para ela, mas eu não lhe disse uma palavra sequer. Mesmo assim ela entendeu, por meio dessa cama, que eu “tinha visto tudo e sabia de tudo e que já não restava mais dúvida. Essa noite

³ No original: As several critical observers have noted, carnal passion for Dostoevsky is almost invariably linked with aggression, violence, and cruelty. “Dostoevsky’s view of sexual relationships is distorted by intensity and operates along an axis of violence and pain,” observes one commentator. “In Dostoevsky’s world the object of one’s desire tends to become a victim, to be tortured without mercy. The torturer derives his pleasure from the victim’s suffering”.

⁴ No original: Sexual passion, portrayed as a rapacious and nearly obsessive love of power, permeates many romantic relationships

throughout Dostoevsky’s fictional oeuvre, from the tyrannical love Murin possesses for Katerina in “The Landlady” (1847) to the despotic dominion over his inexperienced young bride the pawnbroker-husband seeks so diligently to establish in “A Gentle Creature” (1876).

⁵ Notícia que aparece no jornal *Голос* [Gólos] sobre uma jovem costureira de São Petersburgo que se atira do sexto andar de uma janela com um ícone nas mãos. A notícia causou grande impacto no escritor e serviu como mote para o enredo de *Uma Criatura Dócil*.

deixei o revólver, como sempre, em cima da mesa. Ela se deitou em silêncio em sua nova cama: o casamento estava desfeito, "ela fora vencida, mas não perdoada". Durante a noite veio o delírio e, pela manhã, a febre. Passou seis semanas de cama. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 53)

A paixão carnal, que tem seu fim marcado pelo “duelo” em que o agiota, a priori, triunfa, era a forma que o personagem infligia seu domínio sobre a dócil. Como LeBlanc pontua em seu artigo, essa carnalidade estaria associada à dominação e ao poder. Todavia, o poder que é problematizado ultrapassa os limites das relações sociais da época e traz uma discussão além: os conflitos espirituais do homem e o desinteresse em olhar para o outro que está ao seu lado. Até que ponto o agiota faria perdurar o orgulho de causar mal à sua esposa? E, entretanto, quando ele vence o “duelo”, o que acomete a sua alma não é um júbilo completo, mas uma cortina que logo cai.

A Caixa de Penhores – quem era ele

O narrador, sem nome – vale notar – é caracterizado pela caixa de penhores. Seu nome, na falta de um, torna-se “agiota”. Ele se apresenta como um homem ressentido, que carrega o fardo do passado, uma grande ofensa que não se revela na primeira parte. Ao se casar, ele instaura o silêncio quase como lei e recusa os arroubos por parte da esposa. O agiota queria que ela descobrisse por si, que

compreendesse o seu sofrimento, sem que proferisse uma palavra sobre o que havia ocorrido. Afinal, o sofrimento é um sentimento que isola e individualiza. Além disso, ele se autoafirmava como uma pessoa boa, apesar de tudo, e dizia coisas como: “e o que tem um agiota? Quero dizer que existiam mesmo motivos para que a mais magnânima das pessoas se tornasse um agiota” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 36) ou “por acaso eu era algum canalha por conta da caixa de penhores, por acaso ela não via minha maneira de proceder, se eu cobrava a mais?!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 37).

Desse modo, o personagem pode ser lido como um tipo cindido, aquele que oscila entre fazer o bem e o mal. A marca do homem cindido será definida como “espírito trágico”, segundo Jimmy Sudário Cabral no artigo *Teologia a partir do vácuo – sobre dois textos de Dostoiévski: Meditação Diante do Corpo de Maria Dimitrievna e A Dócil* (2015). Para Cabral:

Na meditação encontramos a voz de uma consciência cindida que clama por redenção, traduzindo o que escreveu Bruno Forte em seu texto sobre Dostoiévski e Henri de Lubac: “a existência trágica evoca misteriosamente um advento de graça, que nos liberta do esgotamento de existir...” (FORTE, 2003, p. 103). A Meditação dostoiévskiana é um luto que concentra toda a sua força reflexiva nas “devastações do egoísmo”, na descoberta dessa inclinação subterrânea que dilacera todos os ideais proclamados pelos lábios dos profetas de uma natureza virtuosa e reconciliada. Para Dostoiévski, essa consciência cindida se expressa em todas as

dimensões sociais da vida e instituições como o casamento, a família, por mais que representem “a coisa mais sagrada para o homem sobre a terra”, representam um mundo objetivo que reflete a “lei da natureza”, “um estado anormal” egoísta, no pleno sentido desta palavra (DOSTOIEVSKI, 1973, p. 61). Sua reflexão acena para uma visão apocalíptica que foi elemento determinante nos cristianismos originários no primeiro século. (CABRAL, 2015, p.12)

A “voz de uma consciência cindida” que o autor do artigo apresenta como parte do texto da Meditação também aparece na novela *Uma Criatura Dócil* a todo instante. O agiota, na medida em que inflige o mal, quer que sua esposa o compreenda, que limpe suas feridas, como descrito abaixo:

Eu me calava o tempo todo, e principalmente, principalmente com ela eu me calava, até ontem mesmo. Por que me calava? Mas que homem orgulhoso! Queria que ela ficasse sabendo por si, sem mim, mas também não pela boca de canalhas, queria que *ela própria adivinhasse* quem é este homem e o compreendesse. Ao acolhê-la em minha casa, queria conquistar toda a sua estima. (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 30. Grifo do autor.)

Ele é egoísta, pois todos os seus esforços são para que a dócil olhe para ele, que veja o que há no fundo de sua alma, ao passo que ele não consegue olhá-la genuinamente. Porém, a narrativa inteira nasce de uma busca pela compreensão dos fatos, uma força reflexiva oscilante é mobilizada através da rememoração. A

oscilação atua como estado de espírito e elemento composicional.

Comentários como “até agora só me fiz atrapalhar todo...” (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 16), “mas o que se passa comigo? Se continuar assim, quando é que vou concentrar tudo num ponto? Mais rápido, mais rápido – não é disso absolutamente que se trata, oh, Deus!” (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 19), “e para quem vou pedir perdão agora? Está acabado, está acabado e pronto. Coragem, homem, seja orgulhoso! Não é você o culpado!” (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 38), interrompem o fluxo do relato e refletem o estado pendular de sua consciência. O agiota hesita, duvida de si mesmo, não por falha de memória ou trauma causado pelo evento do suicídio, mas por uma “consciência cindida”. Em alguns momentos, ele se culpa e se martiriza, em outros, culpa a própria esposa. Sua compreensão da realidade não é fechada e a percepção do passado é turva e movida por angústias.

O estado da “inclinação subterrânea” presente no texto da *Meditação diante do corpo de Maria Dimitrievna* e em *Uma criatura dócil* nos remete irremediavelmente ao protagonista de *Memórias do Subsolo* (1864). Muitos paralelos podem ser traçados entre as duas novelas. No que diz respeito à técnica de composição, ambas as obras se dividem em duas partes e preservam o mesmo tom de monólogo. Os

dois protagonistas encontram-se à margem da sociedade na condição de ofendidos. O tom oscilante e de revolta contra tudo e todos é análogo. Na nota de Dostoiévski à obra de 1864 afirma-se:

No primeiro trecho, intitulado “O subsolo”, o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio. No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente “memórias” desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14)

Nessa citação, há algo em comum com o prefácio a *Uma Criatura Dócil*, um desejo de esclarecer. Em *Memórias do Subsolo*, o leitor, na primeira parte, é levado ao subsolo do personagem, aos seus diálogos internos mais profundos, suas reflexões sobre a modernidade, seus pensamentos mais torpes e, ao mesmo tempo, humanos. Nessa parte não há ação, apenas um monólogo labiríntico carregado de oscilações, como “Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 51). O narrador personagem, tal qual o agiota, não é nomeado, ele se torna apenas o “homem do subsolo”. Mesmo reconhecendo sua natureza como pertencente a esse lugar, ele sabe que existe algo melhor, mas que não lhe será dado. Sua escrita é uma tentativa de

“esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio”, porém, é também uma forma de encontrar paz. A primeira parte encerra-se com uma afirmação sobre uma recordação específica, dentre centenas de outras similares: “Não sei *por quê*, mas acredito que, se eu a anotar, há de me deixar em paz. E por que não tentar?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 54).

A diferença do esclarecimento por meio do relato está na natureza do mesmo. Na obra de 1864, busca-se compreender “as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio”. Na de 1876, o personagem apenas “fala consigo mesmo, conta o ocorrido, tenta *esclarecê-lo* para si próprio”. Mais de dez anos depois, o arquétipo do homem do subsolo já está traçado, já tomou formas fixas, sua existência naquele meio não constitui mais uma investigação e sim um fato consolidado. O agiota não se assusta com sua existência, aliás, ele parece sentir orgulho em ser quem é. O eixo principal em *Uma criatura dócil* é a relação direta com o outro, com a mulher, sua esposa. Ambos os personagens sem nome são homens do subsolo, os dois anseiam experimentar a transcendência, em um movimento ascendente, pela figura feminina. A complexidade e a especificidade da obra de 1876 é a personagem feminina, a dócil, e seu suicídio.

O Ícone – quem era ela

A figura da dócil nos é tanto enigmática quanto emblemática no desenrolar do enredo. Primeiro, tudo que se sabe sobre ela passa pelo intermédio do narrador, seu marido, e sua caracterização é dada por essa outra voz. Segundo, o mistério do suicídio com o ícone em mãos ecoa desde a primeira até a última página. O evento tem como fonte dois suicídios que ocorreram na época, o mencionado da costureira Maria Borisova e o da filha do escritor e revolucionário russo, A. Herzen. Todavia, só o primeiro traz a insígnia do ícone.

A personagem entra em ação sobretudo na segunda parte, quando seu delírio aparece. Após o “duelo”, ela não movimentava qualquer gesto de arroubo ou de explosão, o silêncio reinava por parte dos dois. Com a doença, chega o inverno, e, então, o agiota enfim supera a ofensa sofrida no passado. E mais do que isso, ele confessa o que ocorreu. Parece que a constatação do triunfo sobre a jovem redime a perda de sua reputação e a saída do regimento, “ao suportar o contato do revólver, eu tinha me vingado de todo o meu passado sombrio” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 62).

Durante o longo período de inverno e silêncio, os olhares furtivos por parte do marido estabelecem a tônica da relação entre eles. Cada vez mais, ela, sem voz, repousada sob seus olhos, toma a

forma de uma imagem, as descrições da personagem adotam um tom pictórico forte, seu rosto é pálido, os lábios descorados, o único traço de destaque: seus olhos azuis, grandes e pensativos. O desenho narrativo da dócil assemelha-se ao de um ícone.

A presença do ícone conduz sua trajetória, principalmente na segunda parte, quando ela, além de segurá-lo no momento da morte, assemelha-se a ele, na voz do agiota. Na seção sobre o duelo, foi dito que o desdém contra a juventude aparece em uma cena deveras simbólica, a ocasião em que ela leva o ícone para penhorar. Ali, o narrador afirma que tudo começa: “Acontece que ela tinha trazido a tal imagem... Ah, ouçam, ouçam! É aqui que a coisa começa, até agora só me fiz atrapalhar todo... Acontece que agora eu quero recordar isso tudo, tim-tim por tim-tim, nos mínimos detalhes” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 16). Mantendo para a venda apenas a moldura, o homem da caixa de penhores guarda o ícone no nicho acima da lamparina, tranca-o. Se ali tudo começa, forma-se um círculo, onde o ponto primeiro e o ponto final residem no mesmo elemento.

Portanto, é necessário entender como a sua existência se conecta com o objeto sagrado. No caso do agiota, a relação é direta, seu ofício, a caixa de penhores, define quem ele é. No caso dela, seu nome é substituído pelo epíteto “dócil”, qualificação de personalidade. A

pesquisadora norte-americana Katya Jordan segue uma linha de análise que se debruça na relação da dócil com o objeto. Em seu artigo *The Meek One and Her Icon: Hodegetria's presence in Dostoevsky's 'krotkaia'* (2016), a autora examina o processo de transfiguração da personagem, tese defendida em sua argumentação.

Um dos primeiros pontos assinalados por Jordan é a palavra no texto original para se referir ao ícone, “*образ*” [óbráz] e não “*икона*” [ikona], a palavra pode ter mais de uma tradução, a depender do contexto, significando “ícone” ou “imagem”. A ambiguidade da palavra em russo fica clara quando se observam duas traduções diferentes para o português brasileiro, a de Fátima Bianchi, pela Editora Cosac Naify, e a de Vadim Nikitin, pela Editora 34. Voltando para a primeira cena em que o ícone aparece, temos as duas versões:

E assim foi, no terceiro dia ela chega, muito pálida, perturbada – eu percebi que alguma coisa tinha lhe acontecido em casa, e de fato acontecera. Já vou explicar o que aconteceu, mas antes o que eu quero é recordar como na hora, de repente, me fiz de chique para ela e cresci aos seus olhos. A ideia me veio de repente. Acontece que ela tinha trazido a tal imagem...Ah, ouçam, ouçam! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 16. trad. BIANCHI, Fátima)

Foi isso mesmo, aparece no terceiro dia, tão palidazinha, tão agitada – vi que

alguma coisa havia acontecido na sua casa, e realmente havia acontecido. Já explico o que havia acontecido, mas agora quero apenas recordar como eu então de repente fiz bonito diante dela e cresci aos seus olhos. Foi essa intenção que me veio de repente. O fato é que ela trouxe esse ícone (decidiu trazê-lo)... Ai, escutem! Escutem! (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 23. trad. NIKITIN, Vadim)

Embora a tradução adotada para o presente artigo seja a de Fatima Bianchi, optou-se pela adoção da palavra “ícone”, nas passagens em que aparece “*образ*” [óbráz] no original, pela força representativa do objeto na novela e em todo sistema cultural russo. James Billington, em *The Icon and the Axe – An Interpretive History of Russian Culture*, acena para a importância do ícone, no contexto da formação cultural, desde os primórdios da conversão ortodoxa. “Se em Bizâncio era notável a teologia expressa em palavras ser dada ao mundo, a teologia expressa em imagens se deu mormente na Rússia”⁶ (BILLINGTON, 1970, p. 29). Dostoiévski, assim como diversos outros artistas russos, é herdeiro desse patrimônio. É uma característica do escritor mobilizar questões teológicas em sua produção literária, mas, em *Uma Criatura Dócil*, a materialização do ícone dentro da história inaugura um canal ainda mais intenso para o aspecto religioso.

⁶ If Byzantium was preeminent in giving the world theology expressed in words, theology expressed in images was given preeminently by Russia.

A figura da heroína aproxima-se a da Virgem Maria pela ambiguidade gerada no emprego da palavra *образ* [*óbraz*] e por outros aspectos. Katya Jordan, na passagem abaixo, afirma:

Naturalmente, seu olhar pensativo reflete o estado de sua mente, sobrecarregada pela dificuldade da situação atual e pelas inquietações em relação ao futuro; contudo, seus olhos grandes e melancólicos são também o traço que ela compartilha com outra personagem feminina, cuja presença na história é significativa, embora imperceptível – a Virgem Maria. (JORDAN, 2016, p. 4)⁷

Segundo a autora, a cronologia do suicídio na novela coincide com a data de celebração do ícone da *Hodegatria* na ortodoxia, dia 14 de abril. Há inúmeros ícones da Virgem Maria, e esse, em especial, conhecido em russo por *Путеводительница* [*putevoditel'nitsa*], tem como significado do nome “aquela que aponta o caminho”. Depois, Jordan continua:

O efeito que a Dócil produz no Agiota é, em certa medida, similar àquele que o ícone da Hodegetria produzia naqueles

que nela creem. De acordo com Stephen de Novgorod, um viajante do século XIV a caminho de Constantinopla, durante a celebração de terça-feira, o ícone da Hodegetria foi colocado sobre os ombros de um homem, que fora então escolhido para caminhar de olhos vendados e sem ajuda alguma de outros homens. Sofrendo com o peso do ícone, o carregador caminha trepidante ao redor do pátio da igreja e “não entende aonde o ícone o está levando”. De um jeito similar, o narrador, imerso em êxtase depois de ouvir sua mulher cantar, sente-se desorientado. Ele corre para a rua, sem rumo, pega uma carruagem, percorre alguns metros, e então volta para casa, lutando para entender o que está acontecendo com ele. Ao mesmo tempo, ele sente que algo milagroso está tomando lugar em sua alma naquele exato momento. (JORDAN, 2016, p. 8)⁸

Assim, o caminho que o agiota percorre na segunda parte do livro busca uma direção apontada por ela, não através do discurso, antes, do seu canto. O simples gesto de cantar o desnorreia e o espanto o absorve. Ele, em seu despertar repentino, intenta fazer algo, tomar alguma providência, agir de alguma forma. Ao chegar em casa, o personagem atira-se aos pés da dócil, beija-os, beija o chão em que ela pisa, e, por fim, se põe a adorá-la. A

⁷ No original: Naturally, her pensive look reflects the state of her mind, burdened both by the difficulty of the present situation and by concerns for the future; however, her big and wistful eyes are also the trait that she shares with another female character whose presence in the story is significant, albeit inconspicuous – the Virgin Mary.

⁸ No original: The effect that the meek one produces on the pawnbroker is to some extent similar to the one the Hodegetria icon produced on believers. According to Stephen of Novgorod, a fourteenth-century traveller to Constantinople, during the Tuesday rite the Hodegetria icon was

placed on the shoulders of one man, who was then required to walk blindfolded and without any help from others. Struggling under the weight of the icon, the carrier walks erratically around the churchyard and “does not understand where the icon is taking him.” In a similar way, the narrator, overfilled with “восторг” (ecstasy) upon hearing his wife’s singing, feels disoriented. He aimlessly runs outside, jumps into a carriage, rides off, then returns home, and struggles to understand what is happening to him. At the same time, he feels that something miraculous is taking place in his soul right at that moment.

partir desse instante, o arrebatamento envolve seu coração. Ele planeja uma viagem com ela para Boulogne na esperança de encontrar uma terra prometida, mas já era tarde demais.

As descrições de sua aparência, o seu caráter dócil e meigo, a adoração, o colocar-se aos seus pés, todo o conjunto dessas ações caminha progressivamente para o gesto de transfiguração da jovem no próprio ícone da Virgem Maria. No ato final, no momento em que ela se coloca de pé na janela, segurando o ícone em suas mãos, a transfiguração ocorre por completo e o objeto, que estava trancado, coloca-se para fora da casa. O suicídio, fenômeno muito noticiado no século XIX, adquire outra conotação no caso retratado. A dócil vence o estigma do suicídio ao realizar tal gesto de tal maneira. Outro movimento que corrobora para a transfiguração da jovem nessa segunda parte da narrativa é o aspecto da fertilidade, que tem fim na cena do “duelo”. Uma vez que a possibilidade de ter filhos é retirada da relação entre os dois, a personagem torna-se cada vez menos “carnalizada” e cada vez mais espiritualizada.

A mudança das estações – revelação da verdade

Alguns detalhes do enredo são demasiado eloquentes na totalidade da

obra. Uma circunstância fica marcada expressivamente na passagem para segunda parte, a descrição da mudança das estações. O delírio da dócil após “sua derrota” é assinalado pelo inverno que logo chega. Mesmo que haja uma pequena mudança nas atitudes do agiota nesse período, algumas boas ações que ele pratica, afinal seu sofrimento havia sido substituído pelo prazer do triunfo sobre a esposa, tudo é feito em silêncio. A suposta mudança efetiva e o arrebatamento só chegam com o início da primavera, havendo indícios dessa mudança então no trecho:

Porém, a primavera se aproximava, estávamos já em meados de abril, os caixilhos duplos das janelas tinham sido retirados e o Sol começava a iluminar com feixes radiantes nossos aposentos silenciosos. Mas uma venda pendia diante de meus olhos e cegava minha mente. Uma venda terrível e fatídica! Como foi que, de repente, ela caiu dos meus olhos e eu, de repente, recuperei a visão e compreendi tudo!? Teria sido obra do acaso, teria chegado a hora, teria um raio de sol acendido em meu espírito embotado o pensamento e a suspeita? [...] Além do mais, a coisa aconteceu de repente e sem que eu esperasse. Aconteceu antes do entardecer, por volta das cinco horas, depois do almoço... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 65)

A transição das estações do ano, fenômeno tão presente e significativo em países cujo território localiza-se nos extremos do globo terrestre, é um *topos* literário frequente sobretudo na poesia. O fenômeno da natureza, em geral, marca o estado de espírito do eu lírico ou um

determinado personagem na composição literária. O mesmo ocorre aqui, com uma nuance específica, a chegada da primavera, símbolo de sol, vida e fertilidade. O agiota, no trecho acima, está prestes a ter uma “revelação”, alcançar um lugar elevado, em que o sol ilumine e faça com que sua venda caia.

A primavera propriamente dita coincide com o canto da dócil e a prostração do agiota aos seus pés. A figura da mulher ilumina a consciência do homem e leva-o a supostamente alcançar a transcendência do espírito. Porém, ela se incomoda com o ato, pois ele, em seu desespero, a vê como um ídolo e não como ícone. Dois fatos associam-se aqui à transcendência: o movimento de ascensão e a confissão.

O movimento descendente e ascendente aparece na representação da escada. Quando, tomado por um impulso inexplicável, o agiota sai em direção à rua, ele diz: “Eu me lembro de tudo. Desci as escadas, saí à rua e teria ido para qualquer canto” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 70). Logo após, na volta: “onde havia estado durante todo o inverno? Teria eu verdadeiramente estado junto de minha alma? Precipitei-me escadas acima, a toda pressa, nem sei se entrei timidamente” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 70). A transcendência pode ser compreendida como o enlevamento da alma, estado que provocaria não só uma iluminação como uma leveza, uma “paz”. O homem do subsolo, precursor do agiota,

também busca experienciar o movimento de enlevamento da alma diante da figura feminina, a prostituta Lisa, e, da mesma forma, através dessa escada: “saí correndo, quase desmemoriado, subi os degraus e me pus a bater com pés e mãos na porta” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 101). O tom do homem do subsolo, assim que chega ao apartamento de Lisa, assemelha-se ao já exemplificado tom narrativo do agiota:

Havia naquele rosto algo de singelo e bondoso, mas que parecia estranhamente sério. Estou certo de que aquilo a prejudicava ali e que nenhum daqueles imbecis a notara. Aliás, não se poderia chamá-la de beldade, embora fosse de estatura elevada, forte e bem-proporcionada. [...] Por acaso olhei-me num espelho. O meu rosto transtornado pareceu-me extremamente repulsivo: pálido, mau, ignóbil, cabelos revoltos. “Seja, fico satisfeito”, pensei. “Estou justamente satisfeito de lhe parecer repugnante; isto me agrada...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 102)

Apesar de Lisa não ser retratada como um ícone da Virgem Maria, seu papel enquanto canal de possível transcendência é claro. O homem do subsolo sobe as escadas para chegar até ela. O contraste entre as duas figuras fica explícito na descrição supracitada. Ela, apesar de ser uma prostituta, é elevada, inclusive no seu porte físico. Ele, por outro lado é “mau e ignóbil”. A diferença exacerbada de caráter é tão pulsante como no caso da dócil e do agiota.

Em *Uma criatura dócil*, depois de ter ido, com afinco, ao encontro da mulher,

adorando-a excessivamente, no terceiro capítulo, *entendendo muito bem*, o agiota dá um passo além na sua mudança, resolve fazer dela sua amiga. Com essa decisão, ele lhe conta tudo: “Eu me precipitei, precipitei-me demais, mas a confissão era necessária, imprescindível – qual o quê, era mais que uma confissão! Nem sequer ocultei coisas que passei a vida toda ocultando até de mim mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 75-76). O gesto ainda mais grave infundia lágrimas na dócil e o desejo de que parasse. Todavia, ele continuava, acreditava na terra prometida de Boulogne, que lá estaria o Sol. Mas era tarde demais.

Finalmente, a novela encerra-se com a dissolução dos seus planos e mesmo com o sofrimento da perda da mulher. Depois que seu coração fora acometido pela revelação, ainda assim, o sol aparece e a primavera invariavelmente surge. A história encerra-se, portanto, com a reflexão: “Dizem que o Sol dá vida ao universo. O Sol está nascendo, olhem para ele, por acaso não é um cadáver?” (2009, p. 88). Mesmo morta, a dócil é retratada, em suas palavras, como a figura do Sol, a figura divina. Mas seria ela, aos olhos dele, um ídolo ou um ícone, uma presença na ausência? Ele permanece diante dela, a novela acontece no mesmo cenário, todas as memórias são lamentadas frente ao corpo da jovem.

Conclusão

No decorrer da novela, o leitor acompanha as voltas do estado mental do narrador, que são múltiplas. Fica nítido que o que é testemunhado na obra é um processo profundamente meditativo. O agiota não é neutro em sua forma de se expressar, às vezes, compadecemos-nos de seu caráter, às vezes, causa-nos repulsa, nada é definitivo. Mesmo no fim, não há a possibilidade de estabelecer um juízo completo sobre sua pessoa, se ele é bom, ou se é mau.

O personagem principal, até a chegada da dócil, habita seu próprio subsolo, protege-se atrás da caixa de penhores. Gradativamente, porém, sua vida oscila conforme ela, em silêncio, pode apontar-lhe outra. Em momento algum ele nos poupa do seu lado ruim, sente prazer em infligir o mal à jovem. As memórias quase sempre estão imbricadas com uma reflexão ética de caráter. A soma dos elementos morais, da problematização do amor e do processo de transcendência do espírito apontam para o gênero textual da confissão. Mais que isso, o aspecto cenográfico encerra o caso: o agiota relata os acontecimentos diante do corpo da mulher, como alguém que reza diante de um ícone.

Por se tratar de uma obra madura de Dostoiévski, escrita no período final de sua produção, pôde-se observar questões que já apareciam em livros anteriores, como *Memórias do Subsolo* ou *Crime e*

Castigo. A principal gira em torno da presença da mulher e o potencial que carrega de transformação espiritual. Na pena do escritor, ela é redefinida em novos termos. Assim, tentou-se demonstrar que o papel de *Uma Criatura Dócil* vai muito além de uma intenção de denúncia social. A desigualdade se reflete na falha em enxergar o outro, por isso que os amores são inversos entre o homem e a mulher, eles expõem os recônditos da alma humana, a natureza intrínseca do mal e a potencialidade da transcendência como verdade do espírito. Uma vez que dá vida à novela, o gesto do profundamente elevado, aquele que perturba as certezas mais veladas, triunfa sobre a morte e dá uma nova tonalidade para o suicídio. A dócil não põe fim à vida pelo desespero de sua situação. Quando se joga da janela, o suicídio é superado por um ato de sacrifício, que se dá pela figura feminina.

Referências

- BILLINGTON, James. **The Icon and The axe: An Interpretive History of Russian Culture**. New York: Random House, 1970.
- BRIGGS, Katherine Jane. Dostoevsky, Women and the Gospel: Mothers and Daughters in the Later Novels. **Dostoevsky Studies, New Series**, vol. XIII, p. 109-120, 2009. Disponível em: https://www.periodicals.narr.de/index.php/dostoevsky_studies/article/view/756. Acesso em: 03 de janeiro de 2022.
- BIANCHI, Fátima. O Tema da Submissão Feminina na novela *Uma Criatura Dócil*. **Dostoiévski: Caderno de Literatura e Cultura Russa**, p. 325-341. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CABRAL, Jimmy Sudário. Teologia a partir do vácuo – sobre dois textos de Dostoiévski: Meditação diante do corpo de Maria Dimitrevna e A Dócil. **Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciência da Religião**, vol.13, p. 992-1020, 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.21755841.2015v13n38p992>. Acesso em: 17 de dezembro de 2021.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois Narrativas Fantásticas**. Tradução Vadim Nikitin. São Paulo: 34, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Uma Criatura Dócil**. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- JORDAN, Katya. The Meek One and her Icon: Hodegetria's Presence in Dostoevsky's "Krotkaia". **Toronto Slavic Quaterly**, vol. 56, 2016. Disponível em: <http://sites.utoronto.ca/tsq/56/index.shtml>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.
- LEBLANC, Ronald. Dostoevsky and the Trial of Nastasia Kairova: Carnal Love, Crimes of Passion, and Spiritual Redemption. **The Russian Review**, vol. 71, no. 4, p. 630-654. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23263933>. Acesso em: 02 de janeiro de 2022.

Abstract: *The present article discusses Dostoevsky's novella A gentle Creature. We draw attention to some specific plot elements as they help orchestrate the profound ethical and spiritual themes raised by the Russian author. Our critical reading focuses on the discussion about the centrality of the confessional style which is immersed in the novelistic genre of the story. In addition, the deceptively subordinate role of the "Gentle*

Creature" herself is critically examined. We question the often-presumed passivity or even submissiveness attributed to the character as a function of her social status. The key place that women occupy in the works of Dostoevsky is here discussed in relation to their capacity to resignify common places and even overcome the stigma of suicide.

Keywords: *Woman; Confession; Suicide; Icon*