

A FORMAÇÃO ARQUETÍPICA DOS PERSONAGENS DE DOSTOIÉVSKI

Glauber Rezende Jacob Willrich¹

RESUMO: A literatura é, em partes, feita de mitos e arquétipos. O crítico francês Gilbert Durand postula que os símbolos se transformam em palavras, e os arquétipos em ideias e que, desta maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos que se transforma em narrativa. Neste sentido, então, este trabalho propõe analisar - de acordo com os postulados teóricos de Jung, Durand, Meletinski, Frye e Campbell - a formação arquetípica de alguns personagens de Dostoiévski - seja em algumas obras mais célebres como Crime e Castigo e Os Irmãos Karamazov, seja em obras menos conhecidas como O sonho do tio e a Aldeia de Stepanchikovo - na medida em que a atualização dos mitos antigos na literatura russa do século XIX – e particularmente na prosa dostoiévskiana - constitui uma constante que merece ser avaliada com atenção; já que ela pode nos proporcionar olhares outros sobre a produção estética literária daquele período em questão e nos fazer refletir sobre os processos de produção literária consoantes à sua função na sociedade e a representação desta enquanto tal no plano ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski, mito, arquétipo.

1

The archetypal formation of the characters of Dostoevsky

ABSTRACT: The literature is, in parts, made of myths and archetypes. The French critical Gibert Durand postulates that the symbols are transformed into words and ideans in the archetypes, and, thus, myth becomes a dynamic system of symbols wich becomes narrative. In this work, then, we try to analyze - in accordance with the theoretical postulates of Jung, Durand, Meletinski, Frye and Campbell - the archetypal formation of some characters of Dostoevsky - is in some most famous works such as Crime and Punishment and The Brothers Karamazov either in lesser-known works such as the dream uncle and Stepanchikovo village - to the extent that the update of the ancient myths in Russian literature of the nineteenth century - and particularly in Dostoevsky's prose - is a constant that deserves to be evaluated carefully; since it can provide us with looks of other literary aesthetic production for the period in question and make us reflect on the literary production processes consonants to its function in society and the representation of this as such in the fictional plan.

KEYWORDS: Dostoiévski, mythe, archetypes.

¹ Mestrando em teoria literária pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em letras, licenciatura plena em francês e literaturas de língua francesa pela Universidade Federal de Uberlândia.

INTRODUÇÃO

Um dos problemas que tangem ao cerne da teoria literária é a respeito das formas como o texto literário é construído. A literatura enquanto arte com palavras, arte do discurso, da linguagem, nasce a partir da necessidade do homem de se expressar e de representar, através da ficção, a representação de seu mundo empírico. Em certo aspecto, a literatura é, em partes, feita de mitos e arquétipos que, desde o início dos tempos, sempre estiveram presentes na vida e no pensamento do homem.

Se aceitarmos a postura de que a literatura é feita de diálogo com outros textos das mais variadas formas, seja com o intertexto ou a paródia, então a análise de como o texto literário é construído a partir da atualização dos mitos antigos parece ter muito a nos oferecer enquanto ferramenta para compreensão da dimensão do texto literário e sua relação com a sociedade e o período histórico a ela vinculados.

Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que a literatura é, também, uma ferramenta de mediação entre cultura e sociedade, entre representação do mundo real e linguagem, e a função da literatura neste aspecto é a de harmonizar a relação do homem com a sociedade. E.M. Meletinski divaga com as seguintes palavras:

Tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, o homem o estrutura (...) teoricamente em forma de relato (narrativa) de suas origens, sendo que o constrói de tal forma que lhe sejam asseguradas as relações harmoniosas com ele. (MELETINSKI, 2002, p. 40)

Ou seja: a partir da relação do homem com o mundo ao seu redor, nasce a necessidade de representar, por meio da narrativa, sua realidade. Mas o que conhecemos atualmente como narrativa, nasce, anteriormente, a partir da transformação dos símbolos e dos mitos. Gilbert Durand vai de encontro com essa perspectiva ao considerar que devido à influência das estruturas dos esquemas primordiais, os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em ideias e que, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos e se transforma, por sua vez, em narrativa.

Não se deve esquecer que essa transformação se dá, primeiramente, através do ritmo: a repetição cíclica de eventos da natureza que ocorrem no calendário fazem com que as estruturas sintéticas do imaginário sejam substituídas pelo pensamento histórico. A narrativa, então, nasce daí, da repetição de eventos e de símbolos que se transformam, posteriormente, em palavras, em signos e significados para o homem.

Em meio a essa transformação está também a transformação dos mitos em arquétipos, e destes em narrativas complexas. O crítico canadense Northop Frye postula que "o mito é a união do ritual e do sonho, em forma de comunicação verbal." (1957, p. 31) Mitos - que são narrativas de caráter imagético e simbólico relacionadas a determinada cultura e sociedade - nascem do caráter do ritual (por sua vez relacionado ao ritmo) e se materializam em palavras, em comunicação verbal. Por conseguinte, os arquétipos (dentro de uma concepção Junguiana) são "imagens primordiais" originadas de uma repetição progressiva da uma mesma experiência durante muitas gerações, e armazenadas no inconsciente coletivo. Aqui se incluem símbolos, micronarrativas semiestruturadas, e mesmo a narrativa dos mitos. É importante sublinhar que, para Jung, os arquétipos estão no inconsciente coletivo; já para Meletinski, V. Propp, e Iuri Lotman - estudiosos que se voltam para o folclore russo - os arquétipos estão presentes na vida social russa. E. Neumann, numa perspectiva psicanalítica junguiana, postula que

os mitos da criação, de acordo com Neumann, são justamente a história do nascimento do "eu", a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ele interligado. A criação, afirma Neumann, é sempre a criação do mundo, mas Neumann se refere a este como ao mundo da consciência, que domina as forças do inconsciente. (NEUMANN, 1995, p. 24)

3

Nesse sentido, temos de maneira bem distinta os mitos primordiais da criação do mundo, os mitos fundamentais do nascimento da consciência humana, o mito heroico tardio, e gradativamente o surgimento de arquétipos e narrativas mais complexas a partir da distribuição de personagens antagonistas, coadjuvantes ou rivais, em volta do herói. E assim, tardiamente, temos o surgimento da narrativa em forma de romance ou novela, com suas imbricações de enredo complexas no século XVIII e XIX

MITOS E ARQUÉTIPOS COMUNS NA LITERATURA

Antes de averiguarmos como alguns mitos e arquétipos se atualizam na literatura do século XIX, particularmente em Dostoiévski, é necessário fazer um mapeamento de alguns mitos mais comuns que aparecem tanto na literatura ocidental quanto na oriental em épocas anteriores. Dentre os mitos fundamentais, os que fundamentam a origem de tudo, estão o mito da criação do mundo (a invasão do cosmos sobre o caos ou vice-versa) representado na forma de luta (Zeus contra Cronos), e o escatológico (o caos contra o cosmos na forma de dilúvio, incêndio, fim do mundo, apocalipse, entre tantos).

Como meio intermediário entre estes dois estão as estações da natureza (diretamente ligado com as repetições cíclicas naturais, o nascimento do calendário e do pensamento histórico), e a morte e ressurreição do herói na forma de outros elementos. Como exemplo aqui podemos citar o mito de Ceres e Perséfone, a relação da mãe-terra-natureza e pai-céu, bem como a escassez da natureza e o período de fertilidade.

A partir da evolução do pensamento histórico pelo homem, se dá também a evolução de sua relação com a sociedade, e conseqüentemente a criação da referida "consciência" de Neumann. Aqui nós temos os típicos mitos heroicos tardios, com a cosmicização da consciência individual (a luta do cosmos/consciência contra o caos/inconsciência), e o ingresso no meio social maduro. A figura do herói (e aqui podemos citar vários: Apolo contra Píton, Thor contra a serpente, Indra contra Vitri, Marduk contra Tiamat, Édipo, Odisseu...) é aquela que encarna a sociedade humana, que se identifica com uma tribo, com o coletivo. Há a preocupação, então, de construir um mundo feito para o homem, por isso a identificação deste com a sociedade. O herói tem por função, então, lutar contra as forças tectônicas e demônicas que representam o caos, a desordem, e tem por função eliminá-las por perturbarem a vida pacífica da humanidade. Entrementes, como afirma Meletinski (2002, p. 128), por mais que o herói encarne o coletivo, na luta entre o bem/mal, próprio/alheio não inclui necessariamente a luta da consciência individual do herói contra a inconsciência coletiva. Ou antes, em termos junguianos, não ocorre necessariamente o processo de individuação. Isso só vai ocorrer bem mais tarde na literatura do século XVIII e XIX com o aparecimento dos duplos, com os diálogos travados entre o personagem e si mesmo, etc.

Ainda nos mitos heroicos tardios as figuras dragões, serpentes e monstros com o qual o herói tem de lutar são comuns aparecerem. Ao lado do herói temos a figura dos irmãos como representação da sombra da personalidade, ou mesmo a figura da madrasta em forma de bruxa, como rival alheia não pertencente ao círculo social comum. No mito heroico desenvolvido (particularmente na trova e no romance de cavalaria da Idade Média) esboça-se nitidamente uma tendência para a centralização da narrativa do herói, sendo que as personagens se dividem entre suas coadjuvantes ou antagonistas. Paralelo a estes temos também a figura arquetípica do bufão da Idade Média e o *trickster* trapaceiro que vão resultar nas comédias e quiproquós rabelaisianos do século XVII, o cordeiro de Deus, ou bode expiatório, calcado numa concepção judaico-cristã de

misericórdia; aquela figura que é escolhida para encarnar todos os pecados da humanidade, e mesmo os duplos (que remontam diretamente ao mito de *Doppelgänger*) reatualizados tardiamente na literatura romântica do século XVIII e XIX.

É possível afirmar com alguma segurança que, na literatura do final da Idade Média, já temos os prenúncios do surgimento da narrativa madura (romance, novela, conto) que viria aparecer alguns séculos mais tarde com tramas e enredos complexos, personagens principais e secundários interligados. O arquétipo na literatura, então, não só estrutura o personagem enquanto tal, mas estrutura também a organização da narrativa a partir das ações dos personagens em volta do herói.

A ATUALIZAÇÃO DOS MITOS E ARQUÉTIPOS NA OBRA DE DOSTOIÉVSKI

A literatura russa do século XIX é muito rica em termos de arquétipos. Se anteriormente em Púchkin e Gógol havia um jogo irônico com os motivos tradicionais e com os clichês estilísticos, bem como a transformação do arquétipo demônico em simbolismo da tentação burguesa pelo dinheiro; agora, em Dostoiévski, há o aprofundamento psicológico da problemática de Gógol e as representações dos ditos "homens sem importância" gogolianos.

O mote dos conflitos sociais, a luta do bem e do mal, conduz, em Gógol, a transformação dos arquétipos de mito em épos, e de épos em cotidiano social, novela e romance de idade moderna. Em Dostoiévski, estes mesmos motes estão presentes de maneira mais acentuada, e na perspectiva da obra mais tardia, a luta do cosmos contra o caos transportam-se para a profundidade da alma humana, dando origem ao "subsolo psicológico."

Mas antes dessas transformações profundas, Dostoiévski ainda se utiliza da paródia de temas arquetípicos tradicionais como o *microkosmos* de uma pequena província, a figura do bufão, a figura de um herói *trickster* cultural lutando pelo amor de sua dama, e a heroína impostora, fazendo o papel inverso do herói masculino. É o que acontece na novela "*O sonho do tio*", publicada em 1859. A protagonista Mária Aleksandróvna, primeira-dama da cidade, tem por objetivo casar sua filha Zina com um homem rico - o príncipe K - e deixar a cidade. Para isso, recorre a uma retórica magistral no intuito de convencer a filha a casar-se com o decrepito príncipe e conseguir

o dinheiro dele. De outro lado, está Pável Mozgliákov, apaixonado por Zina mas rejeitado por ela, e se apresenta como um verdadeiro impostor ao se apresentar como o sobrinho do príncipe.

Zina pede a mão do príncipe, e este vai dormir perturbado pela emoção do ato. Como a senilidade o priva da capacidade de discernir a distância entre os fatos da vida real e da fantasia, acorda perturbado sem saber bem o que aconteceu, lembra-se muito vagamente do pedido de casamento, e acredita ter sido um sonho. Mozgliákov, obviamente interessado em Zina e na eventual herança do velho, o convence de que tal pedido não passou de um sonho, e o príncipe acaba concordando. Temos o lócus perfeito para o quiproquó que vai resultar no escândalo e no desdobramento carnavalesco, bem como na paródia da burguesia em decadência. O desfecho da novela se encaminha para o desmascaramento de todas as trapaças - tanto das mulheres quanto a de Mozgliákov - Zina casando-se com um governador-geral, e Mozgliákov, menosprezado por Zina em um baile que fora convidado pelo mesmo governador-geral, acaba sozinho, parte da cidade no dia seguinte, em busca de seu destino.

Mozgliákov, de um lado, pode ser lido como uma atualização do herói cultural *trickster*, muito comum nos romances de cavalaria de idade média, às avessas, na medida em que é ele que luta para que a justiça seja feita, prepara a derrota da impostora Zina, e ao mesmo tempo luta para conquistar o coração de uma mulher. É curioso notar que o próprio nome deste personagem carrega uma ambiguidade, já que *mozgliák*, em russo, pode significar "homem cerebral", que usa a racionalidade, e também algo "fraco, "mirrado". É o que acontece na narrativa, quando ele mostra sua inteligência para derrotar os planos de Zina, mas ao mesmo tempo demonstra seu aspecto fraco por não conseguir levar a cabo os planos e terminar sozinho. Vemos que a mistura de tons elevados com fraquezas humanas é uma constante na formação dos personagens de Dostoiévski.

De outro lado, as personagens Mária Aleksandróvna e Zina podem ser lidas como a inversão do papel do herói masculino. São elas dotadas de coragem e perspicácia e que enfrentam qualquer situação e saem vencedoras. Entretanto, elas podem ser lidas também como uma representação simbólica do arquétipo demônico que se transforma na tentação burguesa pelo dinheiro. Dostoiévski se utiliza deste mesmo mote já presente anteriormente em O Capote de Gógol como forma de paródia e crítica à decadência

burguesa dos anos 1860 na Rússia. Mas aqui, ganha uma projeção maior ao intensificar o aspecto psicológico e o caráter das paixões humanas em seus personagens.

Em *A Aldeia de Stepántchikovo*, novela também publicada em 1859, Dostoiévski continua a utilizar alguns arquétipos antigos, como o bufão da idade média, mas desta vez com o tom de comédia farsesca voltando-se para o humor e também aprofundando as complexidades e profundezas da alma humana. A novela tem um enredo e ação rápidas, poucos acontecimentos que se sucedem em tão poucos dias: Fomá Fomitch, sobrinho do coronel Rostánov, ao chegar em uma aldeia distante narra as particularidades do local com seus olhos incrédulos, e boa parte da trama consiste em várias estratégias inventadas por Fomá para perseguir e mortificar o coronel. A trama fica mais séria quando Fomá resolve arquitetar um plano junto com a mãe deste - Madame La générale - para convencê-lo de se casar com Tatiana Ivánova, possuidora de um bom patrimônio. Entretanto, o coronel Rostánov tem preferência por Nastenka, a preceptora de seus filhos; e ao saber da predileção do oficial, Fomá e Madame perseguem a jovem impiedosamente procurando afastá-la do caminho. O desfecho se encaminha para a concretização das vias de fato do casamento com Nastenka, e o ataque do coronel contra Fomá depois deste caluniá-lo junto de Nastenka.

As figuras de Fomá e o coronel Rostánov merecem atenção especial. A começar por seus paralelos, Fomá é um jovem intelectual egocêntrico, que fora humilhado em seu passado, e tem um desejo aliado a um prazer sádico de se vingar de tudo o que sofreu. Rostánov, de outro lado, é uma alma russa simples, transbordante de amor e carinho, ingênuo até certo ponto. Rostánov antecipa o que viria a ser, posteriormente, as figuras idealizadas e alimentadas por um princípio de amor cristão incontestável presentes no Príncipe Michkin em *O Idiota*, e Aliócha em *Os Irmãos Karamazov*. Fomá, por sua vez, pode ser lido pelo viés da atualização do mito do bufão da corte na idade média que se transforma em tirano vingativo - e aqui, Dostoiévski consegue sublinhar bem a necessidade de dominar os impulsos instintivos do ego humilhado para revidar o golpe sofrido anteriormente. Dostoiévski aborda bem a psicologia da humilhação, mostrando, através do narrador, que a desmedida vaidade de Fomá, em vez de dissipar-se pela humilhação sofrida, é agravada, e obrigada a submeter-se e anular-se. Fomá pode ser lido ainda pelo viés da atualização do mito do bode expiatório, reencarnando em si todos os pecados da humanidade. É ele o escolhido pela aldeia de

Stepánthikovo - mesmo que indiretamente - para sofrer com todos os pecados em nome do coletivo, ao mesmo tempo em que faz o papel de bufão grotesco e figura mesquinha. Aqui, a carnavalização na literatura e a polifonia bakhtiniana muito se relacionam, já que o *microkosmos* da aldeia e o desenrolar dos acontecimentos reproduzem diretamente o lócus, a praça pública onde acontece o carnaval, e onde o grotesco e o elevado se misturam através das vozes das personagens postas em conflito.

O tipo "personagem humilhado" é uma constante na obra de Dostoiévski. Anteriormente a "Aldeia..." temos, em 1846, a publicação de *O duplo*. Lá, o protagonista Goliádkin - um pobre funcionário público vê ser substituído lentamente por seu duplo -fruto de sua própria alucinação, até que este se torne seu inimigo, e o aniquile por completo tomando seu lugar na sociedade, e culminando na ida de Goliádkin para o hospício.

Mais uma vez, Dostoiévski se aproveita de elementos gogolianos, particularmente sob influência de Almas Mortas, mas desta vez sem o recurso da paródia, e mistura com os protótipos hoffmannianos já existentes anteriormente. Isso com o objetivo de aprofundar a psicologia dos personagens e retratá-los a partir de dentro. Joseph Frank analisa com a seguinte afirmação:

ele quer reforçar a aguda percepção de Gógol dos efeitos grotescos sobre o caráter da estagnação moral e da imobilidade social. O resultado é uma nova síntese de elementos gogolianos, transformados e remodelados não pelo sentimentalismo, mas por um aprofundamento da fantasia hoffmanniana até transformar-se numa verdadeira investigação do processo de enlouquecer. (FRANK, 2008, p. 384)

É importante sublinhar que o tema da duplicidade não é novo na literatura: o personagem tipo-sonhador, que cai em delírios díspares da realidade já estava presente no romantismo nos anos anteriores.

Em termos de mitos, se refere diretamente ao mito de *Doppelgänger*, presentes nas mitologias escandinava e germânica. Neste mito, um monstro tem a capacidade de se transformar no clone perfeito de uma pessoa, imitando inclusive suas características emocionais profundas. Em termos de arquétipos Junguianos, se trata da sombra da personalidade [se trata de um segundo "eu"], originário do subconsciente e com caráter demônico, que aniquila o ego. Dostoiévski parece que se empenhava em mostrar como as forças sociais ulteriores ao indivíduo o aniquilam. Na interpretação de Frank:

O Duplo de Goliádkin representa os aspectos reprimidos de sua personalidade que ele não quer enfrentar, e a cisão interna entre a imagem que tinha de si mesmo e a verdade - entre o que uma pessoa gostaria de acreditar sobre si mesmo e o que ela realmente é - foi a primeira elaboração de um personagem-tipo que veio a se tornar a marca distintiva do escritor" (FRANK, 2008, p. 397)

Ainda em termos de arquétipos Junguianos, e de acordo com Meletinski, se trata não da perda da identidade enquanto tal, mas antes da aquisição inesperada e indesejada de um duplo, o que resulta, por sua vez, na substituição e na perda da própria personalidade que é diferente da perda de identidade. Se trata de um segundo "eu" originário do subconsciente e com caráter demônico e que não condiz com sua persona. O Duplo pode ser lido, assim, - para além da atualização do mito de *doppelgänger* - uma atuação da má formação da sombra da personalidade que se sobrepõe ao ego/à persona e o aniquila.

Na opinião de Meletinski, o arquétipo/mito de *doppelgänger* revela-se extremamente enriquecido em Dostoiévski, de tal maneira que

multiplica-se de modo concomitante os tipos de duplos, e alastra-se a luta de contradições na alma do homem isolado, sendo que tais contradições, esta luta do bem e do mal, permanecendo no âmbito da alma individual, possuem a tendência de crescer simultaneamente não só até atingir proporções sociais, nacionais, mas também cósmicas. (MELETINSKI, 2002, p. 213/214)

É o que vemos mais tardiamente em personagens como Ivan Karamanzov e Raskolnikov, por exemplo. Se em *O duplo* o personagem tem problemas ao lidar com sua sombra da personalidade, em *Memórias do subsolo* o personagem dá um passo além: ele reconhece essa sombra e brinca com ela. Em outras palavras, o personagem tem consciência dos aspectos sombrios de sua personalidade, e entra num jogo de palavra/discursivo rejeitando suas ideias e opiniões e ao mesmo tempo concordando com elas. Meletinski aponta para o fato de que nessa obra "delineia-se nitidamente a fórmula de luta das forças do Cosmos e do Caos, que é conduzida no domínio da alma humana isolada." (Meletinski, 2002, p. 215)

Diferentemente do *doppelgänger* original, demônico e inimigo da persona, do ego, aqui há o reconhecimento da duplicidade da consciencia/inconsciencia, e há uma tendência a separar os dois polos até o limite: essa separação da consciência pode ser lida como a origem da "duplicidade". Em termos junguianos, poderíamos dizer que o narrador de Memórias... está em um processo de individualização, separando sua

persona de sua sombra, seu animus de sua anima. E nesse processo é que surge a escrita, pois só resta a linguagem, a palavra carregada de símbolo, e o mito ressurgindo e transcendendo, transformando-se em narrativa organizada através da linguagem.

Mais ainda, é nessa separação de polos que se evidencia, segundo as próprias palavras do narrador de Memórias, o polo baixo como característica do caos: nele estão reunidos todos os traços do anti-herói, ou antes, do trickster. Meletinski sublinha que, a partir daí, todas as obras de Dostoiévski em que a antiga imagem do trickster é enriquecida, psicologizada, aprofundada e reduzida ao "homem do subsolo", atinge uma precisão que ele gostaria de denominar de "arquetípica". Tão logo memórias do subsolo, para ele, constitui o mitologema fundamental das obras de Dostoiévski.

Iuri Lotman aponta para o fato de que o romance russo se orienta para o mito, enquanto o ocidental se orienta para o conto maravilhoso. Nesse sentido, o destino do herói é sempre a descida ao inferno e o retorno como forma de ressurreição, renascimento e transfiguração. Em outros termos, o herói consegue superar sua luta interna entre cosmos e caos, superar o caos do inconsciente coletivo (e passar pelo processo de individuação junguiana), e chegar à cosmicização, ou antes, a harmonização das relações do herói com o mundo. Entretanto, na dimensão arquetípica de Dostoiévski isso não acontece, uma vez que os personagens não conseguem retratar esse processo de harmonização; restando, então, ou uma certa perspectiva possível (vide por exemplo em Raskolnikov ou Mítia Karamazov), ou incapaz de uma reestruturação interna, o herói "despedaçava-se" num absoluto beco sem saída (vide exemplos Stavróguin em *Os demônios*, e Ivan Karamazov com o encontro com o diabo).

De maneira um pouco diferente aos romances anteriores, Dostoiévski eleva mais ainda o embate entre o bem/cosmos-mal/caos em *Crime e Castigo*. Lá, o protagonista assassina uma velha em prol de um bem maior que ele mesmo acreditava para provar sua própria teoria, mas cai numa luta interna levado pelo sentimento de culpa, o que leva a se confessar depois.

O protagonista Raskolnikov se apresenta como uma espécie de herói-cultural às avessas: ele é herói por ter tido coragem para realizar seu assassinato, mas ele também é o anti-herói pois através de seu ato ele introduz o cosmos no caos, mas através do caos; mediante uma transgressão da ordem no mundo, que corresponde, no caso, ao embate

entre a ordem ética e moral de não matar o próximo, em contraste com a desordem da liberdade do indivíduo e do livre arbítrio.

É válido sublinhar que Dostoiévski não nega a oposição do bem e do mal na própria realidade social, ele compreende o significado dos impulsos externos e dos pretextos; embora ele mesmo questione essa teoria bastante em voga na Rússia nos idos dos anos 1860. A prioridade, então, é dada ao interior do indivíduo, e não a suas influências externas. É por isso que muitas vezes Dostoiévski é confundido como psicólogo, embora ele mesmo rejeite essa definição.

Iuri Lotman sonda as bases da formação arquetípica de Raskolnikov com bastante precisão, e aponta para o fato de que o protagonista pode ser lido como o personagem-tipo de pecador que se arrepende (ideia já existente há muito na literatura ocidental, e ligada a uma concepção judaico-cristão sobre o arrependimento de seus atos), bem como o par gentleman/bandido que remontam ao mito do lobisomem (mito do homem que se transforma em lobo, portanto, retomando a ideia de uma criatura demônica que existe dentro de si próprio); e mesmo aos ditos gêmeos-sósias mitológicos. Meletinski os explica com as seguintes palavras:

Em sua forma clássica, o trickster é gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas antes como o ingênuo, o tolo, o maldoso e destrutivo se opõe ao sábio e ao criativo. (...) O que está sendo utilizado aqui é o mito gemelar em que a ligação e a semelhança entre os gêmeos leva à notória identificação, causa de uma série de aparentes quiproquós, entre eles mesmos. (MELETINSKI, 2002, p. 98)

Embora em Crime e Castigo não haja um duplo físico ou fruto de um delírio é importante salientar que essa duplicidade ocorre no interior do indivíduo, na consciência de Raskolnikov. Considerando o segundo plano da narrativa - a prova de sua teoria sobre o direito ao crime como forma de obter um bem valioso - em termos arquetípicos, e pautando-se em Meletinski, Raskolnikov pode ser interpretado como um verdadeiro Prometeus que rouba o fogo para a humanidade, e sofre em nome do coletivo mediante uma transgressão da ordem do mundo. Entretanto, esse sofrimento se revela particularmente no interior de sua consciência, no embate entre seu sentimento de culpa e sua liberdade, ou antes mesmo, no embate entre o bem e o mal. Em termos psicanalíticos, os delírios e devaneios de Raskolnikov que o leitor observa no decorrer da narrativa podem ser interpretados como uma forma de seu consciente lidar com um

processo de culpa recalcado no inconsciente, sem saber solucionar sua contradição interna. Ainda nesse mesmo tipo de representação arquetípica sobre o cosmos e o caos, Dostoiévski em *Os demônios* atinge uma representação cósmico-escatológica do caos historicamente concretizado.

É importante sublinhar que, para Dostoiévski - e levado por uma ideia bastante enraizada nacionalista e cristã, a ideia de próprio/alheio constituía um tipo especial de dimensão arquetípica, na medida em que o "cosmos russo" se opunha ao "caos Ocidente" de além-fronteiras, lugar onde, nas palavras de Meletinski "já morreu tudo o que se afundou na busca egoísta e imoral do conforto individual" (2002, p. 234). Para Dostoiévski, então, somente na Rússia conservou-se o "solo" próprio, e com ele Deus e a possibilidade do bem, a possibilidade da vitória do Cosmos sobre o caos. Na obra *Os demônios*, então, o movimento não vai do caos ao cosmos, mas sim do cosmos ao caos. Ou seja: lá não vemos um caos já pré-organizado indo em direção à harmonia do cosmos, mas sim já vemos um cosmos, uma sociedade estruturalmente pré-organizada, indo em direção ao caos total, à destruição, à ruína.

É o que vemos no enredo e no desenrolar da trama: o romance relata as peripécias de Savróguin e Piotr Stiepanovitch agindo em uma organização criminosa que desejava implantar a revolução e o caos na Rússia. Junto com outros personagens como Karmázinov, Liâmchin e Chigaliiov - ambos possuidores de ideias revolucionárias, a narrativa conduz-se para a destruição de toda ordem cósmica, a implantação do caos enquanto tal. Sobre o fundo deste cenário escatológico, desenvolve-se a caracterização arquetípica do herói Stavróguin, e seu sócia-trickster demônico Piotr Stiepanovitch. O primeiro é o príncipe, o herói, e ocorre no desenvolvimento da narrativa a desmistificação do herói. Isso porque ele atinge a "ideia russa" predileta de Dostoiévski de povo-portador-de-deus, e ele poderia tornar-se um salvador que combate o mal e o caos, mas isso não ocorre de fato. Ele é apenas um fidalgo, e não tem ideias próprias. Paralelo a ele, como uma espécie de sombra de Stavróguin está Piotr Stiepanovitch. Ele é o diabo, é quem toma a iniciativa para a organização criminosa. Ele implanta o caos no cosmos e transforma assim o desenrolar da narrativa.

É curioso notar também que essa luta caos-cosmo não se dá apenas dentro do interior psicológico das personagens. Em seu último romance, *Os Irmãos Karamazov*, essa contradição se expande em grau bastante elevado atingindo a esfera do familiar e

do social. O tema da família é elevado a um nível mais alto de generalização, tornando-se ele próprio o modelo de sociedade como um todo, e, em parte, também do mundo enquanto tal. Para além disso, o conflito pais-filhos (que por sua vez remonta ao mito de Édipo e aos mitos do herói cultural antigo, e simboliza, por sua vez, a mudança de uma geração para outra) é desenvolvido em toda sua plenitude através do parricídio desenvolvido na trama. É precisamente o arquétipo antigo da degradação da união tribal patriarcal que predomina como pano de fundo geral em *Os Irmãos Karamazov*: o deserdar do filho, o deserdar da enteada, o deserdar do pequeno órfão na figura de Smerdiákov.

Em termos de formação arquetípica propriamente dita em relação aos personagens do romance, temos Fiodór Karamazov - o pai dos Karamazov - que reencarna o aspecto demônico-cômico do trickster antigo, mas atualizado na figura do bufão paspalho e trapaceiro. Ele é o pai fidalgo, entregue aos prazeres e às orgias, beberrão, que roubou a herança do filho e sua amada.

Dmitri, o irmão mais velho, por sua vez, encarna a contradição interna tão típica a Dostoiévski já mencionada anteriormente: expandida ao limite, Dmitri é emocional, e se deixa levar pelos traços de bondade e se sente humilhado e abandonado pela própria terra. Por este viés - e através de suas próprias palavras - ergue-se como pano de fundo o mito de Perséfone e Deméter, segundo a transgressão da ordem: o rapto de Perséfone e o empobrecimento da terra em virtude da tristeza de Deméter. A partir disso, para Ivan, os homens devem se humilhar e se juntar novamente à antiga mãe terra, ao solo russo nacional. Passando dos mitos clássicos aos bíblicos, Dostoiévski também fala pela boca de Dmitri sobre a luta do "ideal de madona" e o ideal de Sodoma". Segundo as próprias palavras de Dmitri, "aqui o diabo luta com Deus, mas o campo de batalha é o coração das pessoas." (Dostoiévski, *Irmãos Karamazov*, p. 326)

Aliócha, por sua vez, é uma figura idealista. Está fadado a uma missão salvadora: será o redentor dos pecados cometidos pelos irmãos e pelo pai. Tal personagem encara, aos olhos de Dostoiévski, a figura cristã de um perdão universal, movido pela fé ingênua e inabalável na ressurreição. Mais ainda: ele está convencido de um sentimento estranho, sólido, e duradouro que penetrou em sua alma. Ele reencarna, assim, a concepção evangélica judaico-cristã do amor e do perdão do pecado original. Há aqui, então, a atualização do mito do bode expiatório, aquele escolhido pela sociedade para

carregar todos os males da humanidade, e livrar-se dela. Ainda em termos arquetípicos bíblicos, e segundo V.E. Vetlóvski, o próprio Dostoiévski apela conscientemente para as hagiografias e apócrifos apocalípticos. Aliócha está associado a Aleksei, o "homem de Deus". A vida desse personagem remonta ao período da queda do Império Romano, sendo essa queda paralela ao início do caos na vida Russa.

Ivan Karamazov já é o paralelo oposto, ou antes, a sombra de Aliócha. Enquanto este é totalmente ingênuo, crente e fiel, Ivan é cético, lógico e racional. Há aqui fortemente a ideia em Dostoiévski de que a lógica (ocidental, cartesiana, iluminista) é destrutiva, e acaba com a verdadeira fé cristã calcada na mística ortodoxa russa. Se Aliócha é o cosmos, Ivan é o caos. Se o primeiro é a figura encarnada de uma fé irracional que ultrapassa os limites da razão humana, Ivan é a figura encarnada dessa razão, cética e tão agregadora que é capaz de levar o homem à loucura. Ivan caminha, no decorrer da narrativa, para o caos pela via intelectual, e não só constata o caos, mas também rejeita a harmonia do mundo. A lógica intelectual de Ivan é sustentada, segundo Meletinski, por aquilo que Jung chama de "sombra" da personalidade: a parte inconsciente e demônica da alma. Tão logo a aparição do diabo e seu diálogo travado com Ivan no romance manifesta-se como a personificação desta sombra.

Ainda segundo Meletinski, sobre a parábola do Grande Inquisidor proferida por Ivan, temos diante de nós uma interpretação peculiar do mito escatológico do apocalipse sobre o Anticristo e a segunda vinda de Cristo no final dos tempos. Novamente, aqui também é possível identificar como plano paralelo a atualização do mito de Perséfone e a transgressão da ordem.

Em suma, todos aqueles personagens tipo relacionados ao mitologiema primordial de Dostoiévski iniciado em Memórias do subsolo, vão ganhando dimensões e proporções cada vez maiores, até chegarem ao limite em Os Irmãos Karamazov. A dimensão arquetípica adquire proporções que tangem ao individual e à luta interna (cosmo-caos), ao familiar e social (Édipo/parricídio), e à dimensão cósmica escatológica (mito primordial, surgimento do mundo) com devido aprofundamento e generalização. Mesmo talvez de forma inconsciente, Dostoiévski consegue com brilhantismo fazer renascer importantes velhos arquétipos com suas envergaduras mitológicas, e representá-las polifonicamente através da narrativa num momento de reviravolta sócio-histórica na Rússia. Nesse sentido, a análise dos mitos e a atualização destes na

literatura do século XIX parecem ter muito a nos dizer sobre aquele período em questão, se acreditarmos que a literatura é uma das maneiras de dar luz a um momento histórico específico e dar forma às inquietações inconscientes que se materializam através da linguagem.

CONCLUSÃO

A partir da análise realizada neste trabalho sobre como os mitos e arquétipos se atualizam na narrativa dostoiévskiana no século XIX, pudemos constatar que estes são utilizados por Dostoiévski em um grau bastante elevado de generalização e aprofundamento em termos de representação na consciência/inconsciência dos personagens, sejam eles heróis ou coadjuvantes; e também em termos de construção da narrativa e construção de tipos específicos de personagens, o que permite por sua vez, representar tipos específicos e bastantes peculiares de personalidades humanas no plano ficcional. Além disso, o grau de generalização e aprofundamento resulta, por sua vez, num emaranhado complexo manifestado por uma narrativa densa e madura.

É interessante perceber que a atualização dos mitos e arquétipos em Dostoiévski é feita de maneira polifônica e pela carnavalização na literatura, o que nos remete a outro arquétipo maior englobando todos os outros menores: o carnaval. Este – considerado por Bakhtin como uma manifestação popular-social – representa o momento em que, no local público todos são colocados em pé de igualdade, tudo é relativizado e os opostos se encontram: o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, entre outros, é o lócus perfeito para que todos os arquétipos e mitos apareçam reunidos misturados e atualizados em novas roupagens. E é a partir do encontro de polos opostos que se tem a visão do todo, e aqui se inclui, também os polos opostos da consciência em termos junguianos.

E é neste sentido que analisar os mitos e arquétipos na literatura russa do século XIX nos ajuda a compreender não só os mecanismos de construção do texto literário – tanto dos personagens e suas distintas personalidades, quanto do enredo e sua trama – mas também nos ajuda a compreender melhor a relação entre literatura e sociedade naquele período histórico vinculado. Isso se consideramos que a literatura – arte com palavras – é uma necessidade do homem: necessidade de se expressar e organizar seu mundo através do relato de suas experiências. Dostoiévski, no caso, consegue realizar

isso com brilhantismo, na medida em que viveu na pele as contradições sócio-históricas de um período conturbado da história da Rússia, e consegue, por meio do exercício da escrita, representá-las através da atualização dos arquétipos na literatura. Nestes aspectos, a literatura e a reflexão sobre ela nos revela muito sobre nós mesmos, nos ajuda a compreender melhor nossa condição humana e a dimensão do que somos através da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBAN, D. **Dostoiévski par lui meme**. Paris : Editions Seuil, 1962
- CAMPBELL, **The Mask of God**. Nova York, 1969-1970 vols I-IV.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. **Pólnoie sobrânie sotchiniênii v trídsati tomákh**. Leningrado, 1972-1991.
- DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris, 1969.
- FRANK, J. **Dostoiévski 1821 a 1849 - as sementes da revolta**. Trad. Vera Pereira. 2 Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____ **Dostoiévski 1850 a 1859 – os anos de provação**. Trad. Vera Pereira. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FRYE, N. **Anatomy of Criticism**. Princeton, 1957.
- JUNG, C. G. **Einführung in das Wesen der Mythologie**. Aulf. Zurich, 1951.
- _____ **Von den Wurzeln des Bewusstseins**. Zurich, 1954.
- LOTMAN, I.M. **V chkole poetícheskovo slova**. Moscou, 1988.
- MELETINSKI, E.M.. **Os arquétipos literários**. São Paulo: ateliê editorial, 2002
- NEUMANN, E. **The origins and History of Consciousness**. Princeton, 1973.
- PROPP, V.A. **Raízes históricas do Conto de Magia**. Leningrado, 1946.
- VETLÓVSKAIA, V. E. **Poética romana 'bratia Karamázovi' (A poética do romance "os irmãos Karamazov)**. Moscou: Leningrado, 1977.
- _____ **Literaturnye i folklórnye istótchiniki 'bratiev Karamázovykh (Fontes literárias e folclóricas de "Os Irmãos Karamazov", Dostoiévski e os Escritores Russos)**. Moscou: Leningrado, 1971.