



Fronteiras entre o verbal e visual em *Uma criatura dócil* de Dostoiévski

Maria Inês Batista Camposⁱ (USP)

Elaine Hernandez de Souzaⁱⁱ (USP)

E para quem vou pedir perdão agora?

F. M. Dostoiévski

Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele.

M.M.Bakhtin

Resumo:

Na busca de analisar o tema da submissão feminina representado em *Uma criatura dócil* (1876), de Fiodor M. Dostoiévski e nas gravuras de Lasar Segall (1918), o objetivo do presente artigo é comparar dois pontos de vista em torno da heroína da novela. Na edição brasileira da Cosac & Naify de 2003, as litografias feitas por Segall são publicadas compondo uma sequência verbo-visual, no entanto, as representações visuais do herói e da heroína expressam um outro ponto de vista do que aparece na fala do narrador-personagem, um ex-oficial agiota. Essa análise orienta-se sob a perspectiva da Teoria dialógica do discurso, partindo dos conceitos bakhtinianos de *exterioridade*, de *tipos de discurso na prosa* e *discurso citado*. A partir dos elementos pictóricos, linguísticos e discursivos constitutivos nos textos verbo-visuais, é possível identificar, no texto literário, vários procedimentos do silenciamento da mulher pelo herói; no texto visual, ao contrário, a heroína ganha expressividade nos traços, linhas, jogo de claridade e sombra, o que permite ao leitor enxergar seus gestos, expressões faciais, olhares e movimentos de angústia e sofrimento. Nos dois textos, a morte da heroína está em cima da mesa, o que muda é a posição dos autores diante dela.

Palavras-chave: texto verbo-visual, discurso citado, Dostoiévski.

Abstract:

Seeking to analyze the theme of women's submission in *A gentle creature* (1876), by Fyodor M. Dostoyevsky and in Lasar Segall's prints (1918), this paper aims at comparing two points of view about the novel's heroine. The Brazilian edition, published by Cosac & Naify in 2003, brings Segall's lithographies composing a verbal-visual sequence. However, the visual representations of the hero and the heroine express a different point of view from that of the narrator-character's speeches – who is a loan shark and ex-officer. This analysis is guided by the perspective of the dialogical theory of discourse, by the Bakhtinian concepts of exteriority, types of discourse in prose and quoted discourse. From the pictorial, linguistic and discursive elements constitutive of the verbal-visual texts, it is possible to identify in the literary text, several procedures that enable the hero to silence the woman. The visual text, on the other hand, shows a heroine whose expressiveness is seen on the drawing, on her figure, on the chiaroscuro technique, allowing the reader to see her gestures, facial expressions, glimpses and movements of distress and pain. In both texts, the death of the heroine is posed on the table, changing the author's position before her.

Keywords: verbal-visual text, quoted discourse, Dostoyevsky.

Considerações iniciais

Em 2003, uma edição brasileira publicou a novela *Uma criatura dócil*, de Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1876) juntamente com as gravuras¹ de Lasar Segall (1918) feitas a partir do texto literário². A importância dessa publicação está na tradução direta do russo e na cuidadosa reprodução das ilustrações, o que permite uma leitura articulada entre os textos. Considerada uma das obras-primas da fase madura do escritor russo, a novela foi muito bem recebida pelos leitores e pela crítica literária daquele final do século XIX. Segundo o crítico russo Leonid Grossman, trata-se de “uma das mais vigorosas novelas do

¹ Um exemplar completo das gravuras de Segall encontra-se no Museu Lasar Segall em São Paulo. Em 1921, sete gravuras foram feitas por Otto Möller para essa novela. Na mesma década há registros de pelo menos três edições comerciais lançadas e ilustradas por Willi Geiger, Bruno Krauskoph e Martha Worringer (TITAN JR, 2011, p. 251). Em *Fiódor M. Dostoiévski: obra completa*, em quatro volumes da editora Aguilar, Rio de Janeiro, de 1964, a ilustração é de Luis de Bem, aparecendo com o título *Uma doce criatura*.

² A novela tem outra edição sem ilustrações sob o título de *A dócil*, incluída em *Dois narrativas fantásticas*, com tradução de Vadim Nikitin. (São Paulo: Editora 34, 2003). Há ainda duas edições: *Ela era doce e humilde*, presente na coletânea *O livro de bolso de contos russos*, tradução de Valdemar Cavalcanti. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d; e *Krotkaia: conto fantástico*, publicada em *Os mais brilhantes contos de Dostoiévski*, tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970, p. 227-65.

desespero na literatura mundial” (BIANCHI, 2009, p. 94), em busca de descobrir as profundezas da alma humana. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, recupera o percurso discursivo dessa narrativa, ainda que de maneira sintética, para investigar a questão do uso do discurso interior da personagem, o solilóquio. Para o crítico russo, Dostoiévski “sempre retrata o homem no *limiar* da última decisão, no momento de *crise* e reviravolta incompleta – e *não-predeterminada* – de sua alma” (BAKHTIN, 2005, p. 61).

Das indicações bakhtinianas, aceitamos o desafio de investigar e aprofundar a relação autor / herói e herói / heroína no texto literário e visual. O objetivo deste artigo é compreender como o tema da submissão feminina é tratado ao longo da narrativa e nas gravuras e como se configura a representação do herói e da heroína. A partir de notícias tiradas de jornal, Dostoiévski procurou desvendar o enigma da vida interrompida: uma onda de suicídios³ ocorridos em Petersburgo. Chamou-lhe atenção o caso de Maria Boríssovna, moça moscovita que mudou de cidade em busca de trabalho como costureira, mas devido às muitas humilhações vividas acabou se atirando da janela de uma casa, segurando uma imagem sagrada, em 30 de setembro de 1876.

No texto ficcional, a história aparece contada pelo narrador-personagem, um agiota de 41 anos, que se casara com uma moça órfã, de quase 16 anos. Como o autor começa a narrativa pelo desfecho trágico, a morte da heroína, o foco recai no modo do homem desesperado refletir sobre os acontecimentos que levaram sua frágil esposa a tomar uma atitude frente à tentativa de dominação interna. O texto está organizado em duas partes nítidas, de modo que o autor usa no percurso narrativo o recurso discursivo de deixar a palavra com a própria personagem. Na primeira parte, os títulos dos seis capítulos já assinalam o roteiro da história: 1. *Quem era eu e quem era ela*, 2. *O pedido de casamento*, 3. *O mais nobre dos homens – mas nem eu acredito*, 4. *Planos e mais planos*, 5. *A criatura dócil se rebela*, 6. *Uma recordação terrível*; na segunda parte, quatro capítulos explicitam os conflitos na ausência de palavras entre o herói e a heroína: 1. *Um sonho de orgulho*, 2. *A venda caiu*, 3. *Entendo muito bem*, 4. *Não me atrasei mais que cinco minutos*.

Desse trágico tema transformado em novela, Bakhtin analisa particularmente a criação do discurso interior afirmando que ela “se desenvolve como um drama filosófico,

³ O artigo Dois suicídios está publicado em *O diário do escritor*. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi Ltda, 1943, p.286-88.

onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real” (BAKHTIN, 2005, p. 242). Com essa estratégia discursiva, Dostoiévski expõe, logo no prefácio intitulado *Do autor*, os pensamentos do narrador em 1ª pessoa, transtornado com a catástrofe da morte da esposa. Está aí a explicação da hipótese de se criar um estenógrafo onipresente que anotasse as palavras do herói, que rememorasse o acontecido, falando consigo mesmo, ou com um interlocutor imaginário, um juiz. Essa hipótese, segundo Bakhtin, revela um recurso da narrativa “fantástica”, e permite à personagem refletir sobre sua consciência sem interferência do autor:

Aquela “verdade” a que o herói deve chegar e realmente acaba chegando, ao elucidar a si mesmo os acontecimentos, para Dostoiévski só pode ser, em essência, *a verdade da própria consciência do herói*. Ela não pode ser neutra face à autoconsciência. Na boca de outro é essencial a mesma palavra; a mesma definição assumiria outro sentido, outro tom e já não seria verdade. Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele. (BAKHTIN, 2005, p. 55)

Partindo dessas considerações bakhtinianas sobre o discurso interior da personagem em torno de *A criatura dócil*, é preciso acompanhar de forma particular a sequência de gravuras apresentadas, procurando estabelecer relações entre elas e a narrativa. Para que se possa investigar esse percurso dialógico, é preciso apresentar alguns conceitos bakhtinianos fundamentais para análise verbo-visual.

Por uma visão estética na perspectiva bakhtiniana

Os conceitos de *exterioridade*, de *estética* e de *ética* adotados para análise retomam a discussão amplamente desenvolvida por M. Bakhtin em *O autor e a personagem na atividade estética* (escrito entre 1920 e 1923). Outros ensaios em torno dessas noções estão no conjunto conhecido como sua fase filosófica: *Arte e responsabilidade* (1919); *Para uma filosofia do ato responsável* (1919-21); *O problema do conteúdo, do material e da forma na*

criação literária (1924); e o texto Discurso na vida e discurso na poesia (1926), assinado por V. Volochinov.

A abordagem das questões estéticas está ligada ao ato responsável e responsivo como o único elo entre o mundo vivido e o mundo representado. Dessa perspectiva, a concepção de ato se aproxima da ideia de ação concreta praticada pelo sujeito sócio-histórico-cultural que age responsável e responsivamente num eixo espaço-temporal. Em Arte e responsabilidade, curto ensaio de página e meia, Bakhtin postula que os três campos da cultura humana – a ciência, a vida e a arte – podem se tornar mecânicos, externos, o que lamentavelmente “acontece com maior frequência”, e só adquirem unidade na unicidade do ato ético (2003, p. XXXIII). Muitas vezes, dissocia-se o artista e do homem da vida. Sob esse ponto de vista, caberia ao sujeito no ato de criação deslocar-se de sua vida para criar um outro mundo das inspirações e dos devaneios. Essa perspectiva, entretanto, resulta na esterilidade da arte uma vez que separa o homem do seu cotidiano.

Ampliando essa discussão, o filósofo da linguagem retoma a relação entre arte e vida quando considera o desdobramento do autor-pessoa, como elemento do acontecimento ético e social da vida, em autor-criador, no vivenciamento do objeto estético. No ato de criação, o autor-criador torna-se um elemento da obra, na medida em que ele guia a personagem (ou o herói), fazendo dela um todo no âmbito estético. O autor é “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” e, nessa condição, é “transgrediente a cada elemento particular desta” (BAKHTIN, 2003, p.10). Cabe ao autor acentuar cada particularidade (traço, ato, acontecimento, pensamento, sentimento) no todo de sua personagem a partir de determinado ângulo axiológico, razão pela qual ele é a consciência da consciência, ou seja, sua consciência abrange a consciência e o mundo da personagem. O herói (ou a personagem), por sua vez, vive no âmbito ético e cognitivo, “seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento” (BAKHTIN, 2003, p.11). Dessa forma, o ato de criação está no âmbito estético, além de compreender o ético e o cognitivo.

Nessa perspectiva, a compreensão do ato estético implica as concepções de *exotopia* e de *excedente de visão*, pois é do lugar da *exterioridade* que o autor criador concebe a personagem como um todo, dando-lhe maior ou menor *acabamento* provisório no que é inacessível a ela, naquilo que ela não pode contemplar de si mesma. O excedente de visão está condicionado à singularidade do sujeito em seu lugar no mundo e no conjunto de

circunstâncias que o envolvem. A visão exotópica pressupõe dois movimentos distintos, mas simultâneos:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, contemplar o horizonte dele como excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003, p.23).

Na tentativa de capturar o olhar do outro, compreender o que o outro vê em seu horizonte sem fim, há o deslocamento do sujeito no tempo e no espaço e o retorno ao seu lugar singular, a fim de criar um ambiente que define e dá sentido ao outro contemplado. Esse movimento pressupõe uma aproximação e um distanciamento do autor-criador com o herói a partir do qual esse autor, de determinado ângulo axiológico, consegue contemplar a personagem como um todo.

Nessa concepção bakhtiniana, a atividade estética se realiza apenas no momento do retorno do autor ao seu lugar de sujeito singular, quando efetivamente é possível dar acabamento à personagem e à narrativa. Além disso, o acabamento intrínseco ao ato de criação é provisório e pode acontecer em maior ou menor grau: quanto menor o distanciamento do autor em relação à personagem, maior o inacabamento da personagem e da narrativa.

O caráter provisório do acabamento é ratificado pelo estatuto do autor-contemplador na constituição do objeto estético. Se o autor-criador é parte intrínseca do objeto estético em seu ato de criação, o mesmo acontece com o autor-contemplador. Como parte do objeto contemplado, esse último dá acabamento à obra por ele recriada, atualizando-a. Bakhtin cita o exemplo do leitor ingênuo de um romance que, no ato de contemplação da obra, identifica-se com a personagem e perde a posição firme e ativa fora dela, de modo que se destroem “o acontecimento artístico e o todo artístico como tal, no qual ele é elemento indispensável como pessoa criadora autônoma” (BAKHTIN, 2003, p.66).

As proposições em torno das relações vida/arte e autor/herói, presentes em vários trabalhos do Círculo, tornam-se eixo fundamental em vários estudos das décadas posteriores aos anos 1920. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), por exemplo,

Bakhtin retoma o movimento exotópico das obras do escritor russo para discuti-las sob uma perspectiva discursiva. A representação da autoconsciência do herói, em *Uma criatura dócil*, acontece em função da menor objetivação e acabamento dado ao narrador-personagem, e outro movimento de maior objetivação pode ser flagrado na construção discursiva da heroína. De um outro ponto de vista, as litografias de Lasar Segall recuperam um movimento exotópico que privilegia a caminhada da heroína para o seu martírio final. Nesse sentido, segue essa proposta: investigar os diferentes movimentos de exterioridade representados discursivamente na materialidade verbo-visual da novela.

Fronteiras entre o verbal e o visual: excedente de visão

Com o objetivo de recuperar os movimentos realizados pelos autores no ato de criação da novela e das litografias, nossa análise detém-se na composição verbo-visual da edição brasileira ilustrada, entendendo esses textos como constitutivos de sentido nas relações dialógicas entre eles. Em *Uma criatura dócil*, buscamos analisar linguisticamente e discursivamente a heroína, a quem, de acordo com o título, a novela seria dedicada. Mas não é o que acontece. Quem está incumbido de introduzir a pobre moça na narrativa é o narrador-personagem, detendo seu poder sobre ela. Na análise das gravuras, interessa-nos compreender a perspectiva pictórica dada à mulher por Segall, que assume uma posição exterior a do escritor russo. As especificidades do objeto, marcadas por linha, traço, forma, cor, constroem um herói perplexo e imóvel e uma heroína que caminha para dentro do seu universo. Há, enfim, um olhar distinto do apresentado no texto literário.

O movimento exotópico constitutivo da novela e das litografias pode ser analisado, inicialmente, pela apresentação da jovem mulher. Sem nome que a identifique e a particularize, ela é designada por atributos e elementos circunstanciais, torna-se conhecida a partir da perspectiva do narrador: “ela era boa e dócil” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.14), tinha “um ar de troça bem sarcástico” (2009, p.17) e “um sorriso desconfiado, silencioso, nada bom” (2009, p.31); “uma criatura impetuosa, agressiva, não vou dizer descarada, mas desvairada, que estava atrás de confusão. [...] Sua docilidade, entretanto, constituía um empecilho” (2009, p.42).

Os termos de carga semântica positiva e negativa empregados para descrevê-la constroem a heroína numa ambivalência ora dócil ora agressiva. Pelas marcas de ironia, o herói tenta justificar o plano que traçou para exercer domínio sobre ela. O esforço empenhado por ele, entretanto, acontece à revelia da personagem e, dessa forma, o herói parece desconhecer a complexidade de seu suposto objeto de controle. Não fosse assim, ele teria tido o poder de evitar o suicídio da mulher.

A tentativa do herói em exercer controle sobre a heroína materializa-se no discurso do narrador e nas suas citações de discurso citado, isto é, na transmissão da palavra do outro no contexto narrativo. A jovem mulher torna-se objeto do discurso do herói, uma vez que o narrador-personagem não dialoga com ela, fala sobre a heroína, de modo que a personagem se enquadra na categoria de não-pessoa (3ª pessoa), permanecendo fora da relação “eu-tu” no enunciado. Ao tratar das relações de pessoa no verbo, E. Benveniste explica que,

Nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. [...] Na segunda pessoa, “tu” é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do “eu”; e, ao mesmo tempo, *eu* enuncia algo como um predicado de “tu”. Da terceira pessoa, porém, um predicado é bem enunciado somente fora do “eu-tu” [...]. (2005, p. 250).

Na condição de referente, a heroína sofre as coerções da fala do herói, quando lhe é dada a palavra pelo discurso citado. Conforme analisa Bakhtin / Volochínov, o “discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, *um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (2004, p.144). O narrador organiza a palavra, o enunciado da personagem. A junção da palavra da heroína com o discurso interior do narrador resulta no discurso dela.

As coerções discursivas mostram-se também nos poucos diálogos diretos entre ambos, especialmente nos discursos diretos cujas fronteiras entre as falas são nítidas e estáveis, com marcas de pontuação: uso de travessão. Em alguns momentos, a heroína tem sua fala voltada para questões e fatos que dizem respeito ao herói, em outros tem a orientação de seu discurso modificada segundo os interesses de seu opressor, mesmo quando fala sobre si. No capítulo *Quem era eu e quem era ela*, por exemplo, ao se dirigir à caixa do agiota para penhorar sua imagem da Virgem com o Menino, a heroína questiona o

comerciante quanto às reais intenções dele na negociação do objeto: “– O senhor não está se vingando da sociedade, está? [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.17).

Em continuação a esse diálogo, a personagem tem seu discurso modificado segundo os interesses do herói, atribuindo a ela palavras não ditas, tais como “Queria dizer”, a fim de se posicionar como um homem superior, que conhece Fausto de Goethe, diante da jovem pura, curiosa que tem um “olhar quase infantil”:

- Veja – observei no mesmo instante, meio brincalhão, meio enigmático –, “eu sou uma parte daquela força que quer o mal, mas cria o bem...”.
- Ela olhou para mim imediatamente e com uma curiosidade, aliás, quase infantil:
- Espere... Que pensamento é esse? De onde vem? Ouvi em algum lugar...
- Não precisa quebrar a cabeça, com estas palavras Mefistófeles recomenda-se a Fausto. Leu o *Fausto*?
- Não... com muita atenção, não.
- Então, não leu absolutamente. Deveria ler. E aliás, torno a perceber nos lábios da senhora um sinal de troça. Por favor, não atribua a mim tanto mau gosto, como se eu, para embelezar meu papel de penhorista, quisesse recomendar-me à senhora como Mefistófeles. Uma vez agiota, sempre agiota. Sabemos disso, minha senhora. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.17-8).

A heroína é submetida ao discurso do narrador e seus sentimentos de bondade e de compaixão são apagados pela voz do agiota. No movimento de conceder a palavra a ela, mais uma vez o discurso do narrador-personagem é de auto-afirmação quando ele lhe faz seu pedido de casamento diante do portão da casa das tias que a submetiam à condição de escrava. Ele exerce um papel de superioridade, aparece como um salvador que resgata a pobre moça do seu sofrimento:

- É claro que ali mesmo no portão ela me disse “sim”. Mas... mas eu devo acrescentar: ali mesmo no portão ela ficou um bom tempo pensando antes de dizer “sim”. Refletiu tanto, mas tanto, que eu já estava para perguntar “E então?”, e não me contive mesmo, com que elegância perguntei “Pois então, minha senhorita?”, com a “minha senhorita” e tudo.
- Espere, estou pensando (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.25).

A narrativa prossegue e o herói passa a descrever as transformações da personagem, que se torna cruel, sarcástica com indagações em torno do passado dele. Depois do encontro às escondidas que manteve com um antigo companheiro do agiota, a perversidade de suas palavras marcam uma outra face da órfã:

- Então é verdade que o expulsaram do regimento porque teve medo de se bater em duelo? – perguntou ela, de repente, à queima-roupa, e seus olhos começaram a brilhar.
 - É verdade. [...]
 - Eles o expulsaram por covardia?
 - Sim, eles me declararam covade. [...]
 - O senhor, no entanto, não me disse nada sobre isso antes do casamento, não foi?
- Eu não respondi e ela saiu (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.42-4).

No percurso narrativo, observam-se diferentes formas de representação da fala da mulher. Quando o herói se refere à hesitação dela, por exemplo, o uso do discurso direto está definido por contornos precisos, de modo que o herói acaba exercendo, em menor grau, um controle sobre o discurso citado. Para relatar a decisão da heroína quanto à aceitação do pedido de casamento, ele se vale do discurso indireto analisador da expressão. Ao manter as palavras e maneiras de dizer da órfã, o “sim” dito no portão, o narrador marca a subjetividade e o caráter dela, mas a apreensão e a transmissão do seu discurso acontecem passando pela apreciação do narrador, de forma analítica, como explica Bakhtin / Volochínov:

As palavras e expressões de outrem integrados no discurso indireto [analisador de expressão] e percebidos na sua especificidade (particularmente quando estão postos entre aspas), sofrem um “estranhamento” [...] que se dá justamente na direção que convém às necessidades do autor: elas adquirem relevo, sua “coloração” se destaca mais claramente, mas ao mesmo tempo elas se acomodam aos matizes da atitude do autor – sua ironia, humor, etc. (2004, p. 163).

Outra forma de representação da fala da personagem é pelo discurso direto preparado, uma variante do discurso indireto analisador da expressão. Emerge do discurso indireto, mantendo, entretanto, as características do discurso direto. No penúltimo capítulo da segunda parte, o narrador-personagem cita as palavras da esposa, marcadas pelo uso de aspas e reticências:

Mas, de repente, ela se aproxima, para diante de mim e, com as mãos em súplica (foi agora há pouco, agorinha!), começa a me dizer que era uma criminosa, que ela sabia disso, que seu crime a havia torturado durante todo o inverno e ainda hoje a torturava... que ela apreciava muito a minha

generosidade... "serei uma esposa fiel, vou respeitá-lo..." (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.79).

A posição da frágil heroína diante do marido aparece no emprego dos verbos "serei" e "vou", enfatizando a promessa de mudança de atitude, submissa a seus desejos. Consequentemente, as expressões enfraquecem a objetividade do contexto narrativo, isto é, o narrador recupera a fala da personagem segundo seus interesses.

Nota-se no mesmo fragmento a fala da mulher por meio do discurso indireto analisador do conteúdo. Nessa variante do discurso indireto, as fronteiras entre o discurso narrativo e o discurso citado são preservadas e há certa despersonalização das palavras citadas, na medida em que são recuperadas em seu plano puramente temático: "começa a me dizer que era uma criminoso, que ela sabia disso, que seu crime a havia torturado durante todo o inverno e ainda hoje a torturava... que ela apreciava muito a minha generosidade..." (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.79). Pelo discurso indireto analisador de conteúdo, o herói narra os dizeres da personagem a partir de critérios estilísticos e lexicais que ele que estabelece. Dessa forma, a voz da heroína é apagada e seus dizeres podem ser questionados, na medida em que ela é impedida de expressar-se com suas palavras no discurso citado.

As diferentes formas de representação da fala da personagem (pelo discurso indireto analisador de expressão, discurso indireto analisador de conteúdo, discurso direto preparado) mostram que a palavra é concedida à mulher, mas não a voz. Ainda nos diálogos diretos já analisados, o discurso da personagem é recuperado ou modificado segundo os propósitos do agiota. Essas formas de representação do discurso do outro indicam a presença de um narrador que intervém em maior ou menor grau sobre a fala da personagem, lançando dúvidas sobre o discurso dela. Será mesmo que aquela mulher disse tudo aquilo contado pelo narrador? Em um mesmo parágrafo, há distintas formas de representação discursivas, o que possibilita questionar o teor e a veracidade delas. No pedido de casamento, por exemplo, a hesitação da heroína diante da pergunta do agiota parece verossímil, como consequência, torna-se mais convincente do que a seca resposta "sim". O apagamento da voz da heroína é mostrado pelo discurso interior do herói que buscava o silêncio da jovem esposa quando ela ainda vivia:

Eu tinha dito à minha noiva que não haveria teatro e, no entanto, acabei admitindo que houvesse uma vez por mês, e num lugar decente, nas poltronas. Íamos juntos, fomos três vezes, assistimos *Em busca da felicidade* e *Aves canoras*, acho eu. Oh, pouco importa, pouco importa! Íamos calados e voltávamos calados. Por que, por que demos para ficar calados bem desde o começo? Pois no início não havia brigas, mas reinava o silêncio. Lembro-me de que ela, então, ficava lançando olhares dissimulados para mim; eu, assim que percebi, intensifiquei o silêncio. É verdade, fui eu a fincar pé no silêncio, e não ela. Da parte dela, houve arroubos uma ou duas vezes, atirava-se aos meus braços, mas visto serem arroubos doentios, histéricos, quando o que eu precisava era de uma felicidade sólida, e que ela me respeitasse, então acolhi-os com frieza. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.34).

O silêncio da heroína contrapõe-se à construção linguístico-discursiva do herói. O processo de narração em 1ª pessoa permite ao leitor conhecer os relatos pelo discurso direto do narrador-personagem, que, em forma em solilóquio, dialoga consigo mesmo em exercício de autoconsciência. Ao tratar da questão, Bakhtin explica que o “enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero solilóquio” e que este corresponde a “um diálogo consigo mesmo” (2005, p.120).

No início da narrativa, o diálogo interior do narrador-personagem ganha complexidade. De natureza bivocal, o discurso do herói mostra-se duplamente orientado: para si mesmo e para um outro imaginário, um juiz. Por essa razão, ele busca justificar sua severidade e opressão em relação à heroína, mostrando indiferença às tentativas de aproximação de sua companheira como aparece no capítulo três da primeira parte *O mais nobre dos homens – mas nem eu acredito*:

Em primeiro lugar, a severidade – foi com severidade que a levei para a minha casa. Resumindo, mesmo estando satisfeito, concebi então todo um sistema. Ora, ele foi tomando forma por si mesmo, sem qualquer esforço. Mesmo porque não podia ser de outro modo, eu precisava criar esse sistema movido por uma circunstância incontestável – de que vale caluniar a mim mesmo! Havia realmente um plano. O sistema era verdadeiro. Não, ouçam, já que é para julgar um homem, então que o julguem com conhecimento de causa... Ouçam (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.28-9).

Dessa perspectiva, a construção do herói não corresponde à consciência de um indivíduo único, mas da interação entre consciências que dialogam entre si e mantêm-se imiscíveis na condição de consciências individuais não passíveis de objetificação, quer por

outros falantes, quer pelo próprio autor (BEZERRA, 2005, p.VII-VIII). Seu diálogo interior é produto da influência direta da consciência do outro sobre ele.

Na busca de compreender os fatos, o narrador tenta esclarecer a tragédia, sendo obrigado a se deparar com sua autoconsciência: “Eu só faço andar e tentar esclarecer isso tudo para mim mesmo.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.11) Nesse processo enunciativo, o herói se desloca de seu lugar discursivo para ocupar o lugar daquele que o observa, colocando-se à margem de si, passa a ser o outro de si mesmo. O desdobramento do herói, no entanto, caracteriza-se como um dos muitos esforços empenhados por ele para se esquivar do encontro com seu outro “eu”. Essa forma de narrar aparece claramente no capítulo dois da primeira parte, momento do pedido de casamento à jovem. O narrador-personagem cria quatro perguntas sem qualquer resposta, no intuito de se esquivar da realidade da mulher morta sobre a mesa:

E quem, então, havia de ser o pior para ela? Eu ou o vendeiro? O vendeiro ou o agiota que citava Goethe? É uma questão a resolver! Que questão? Nem isso você compreende: a resposta está sobre a mesa e você vem falar em “questão”! Pouco importa! Não se trata de mim absolutamente... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.26)

A influência da consciência do outro sobre o herói também é enfatizada em toda a narrativa pelo diálogo velado, conceito amplamente desenvolvido por Bakhtin no ensaio *O discurso no romance* (2005). Um interlocutor ausente altera as palavras ditas, na medida em que reagem às palavras não-ditas. A palavra antecipável do narrador-personagem, dentre muitas ocorrências, materializa-se na fala do herói por meio de ressalvas (1), repetições (2) e evasivas (3):

(1) (2) Vejam bem: do amor dela eu me sentia seguro, então. Pois já naquele tempo se atirava ao meu pescoço. Amava, ou seja, mais exatamente, desejava amar. Sim, pois que fosse isso: desejava amar, tentava amar (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.36).

(3) Não faço mais que andar, andar o tempo todo. Eu sei, eu sei, nem precisam dizer: os senhores acham ridículo que esteja me queixando do acaso e dos cinco minutos? Mas isso é tão óbvio. Pensem numa coisa, aí é que está, ela não deixou sequer um bilhete em que dissesse: “não culpem ninguém por minha morte”, como todo mundo faz. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.85).

Nota-se o empenho do narrador em reforçar sua credibilidade diante do interlocutor ausente nas ressalvas e nas repetições: “amava”, “desejava amar”, “tentava amar”. Do mesmo modo, a atribuição da morte da mulher ao seu atraso de “cinco minutos” e sua queixa da ausência de bilhete inocentando pessoas próximas são construções evasivas apontando para um discurso inibido, que antecipa um possível julgamento em desfavor do herói. Temendo não ser convincente, ele utiliza estratégias discursivas para conquistar a adesão de seu interlocutor em relação aos relatos proferidos. O herói teme a elucidação dos fatos e, conseqüentemente, o julgamento de valor atribuído pelo outro e por si mesmo: “Coragem, homem, seja orgulhoso! Você não é o culpado! Pois bem, eu direi a verdade, não tenho medo de me ver cara a cara com a verdade: *ela* é culpada, a culpada é *ela*!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.38).

Esse deslocamento para o lugar discursivo do outro é parte do processo de expiação de culpa experienciado pelo opressor. A “verdade” que ele persegue não corresponde à compreensão do ocorrido em sua totalidade ou em suas várias dimensões, mas à “verdade” criada por ele, a que lhe é conveniente afirmar. Nesse sentido, a suposta busca da “verdade” é uma construção do narrador, e o mesmo acontece em relação à heroína, que é produto das percepções dele. A heroína da narrativa certamente não seria a mesma se fosse apresentada de outra perspectiva, que não a vista pelo narrador-personagem.

Na imagem, a voz da mulher

O lituano Lasar Segall produziu as litografias em 1917 em torno de *Uma criatura dócil* quando morava em Dresden na Alemanha. Reunidas em álbum (*5 Lithographien nach der Sanften*) em 1918, seu amigo e crítico Will Grohman encarregou-se de atribuir título a cada desenho e sugeriu uma sequência de leitura, a partir da qual se estabeleceu a relação novela/imagens (BIANCHI, 2009, p.95). Os desenhos de Segall, entretanto, não foram publicados nas diversas traduções brasileiras do texto de Dostoiévski. Oitenta e cinco anos depois, a composição palavra/imagem tornou-se uma particularidade da publicação brasileira oferecida pela editora Cosac & Naify.

Na ordem sugerida por Will Grohman, encontramos a seguinte sequência: *A caminhante*, *Homem e mulher*, *Oração*, *Duas cabeças* e *No leito de morte*. Dessa proposta, nota-se uma inversão na edição brasileira com *Duas cabeças* aparecendo antes de *Oração*. Das cinco litografias, duas compõem a primeira parte da novela. *A caminhante* aparece

entre o prefácio *Do autor* e o capítulo um *Quem era eu e quem era ela*; o desenho *Homem e mulher* vem entre os capítulos três *O mais nobre dos homens – mas nem eu acredito* e quatro *Planos e mais planos*. Na segunda parte, *Duas cabeças* aparece antes de *Um sonho de orgulho*; a litografia *Oração* está posta entre os capítulos quatro *Entendo muito bem* e cinco *Não me atrasei mais do que cinco minutos*; e depois do capítulo final, a gravura *No leito de morte* encerra a narrativa.

Nessa composição gravuras / texto literário, o olhar de Segall em torno da frágil mulher reconstrói a perspectiva dada pelo narrador-personagem, o marido dela. Se na novela a personagem aparece silenciada na voz do narrador, nos traços do desenhista ganha presença e movimento. As gravuras com suas especificidades detêm-se na representação da autoconsciência da heroína: traços mínimos fixam a cabeça, o rosto e o corpo da jovem mulher e do herói. A ausência de fronteiras e limites na página e poucas referências espaciais (banco, mesa, parede) constroem visualmente seus conflitos interiores. Nesse exercício de autoconsciência, os traços negros e pontiagudos presentes nos desenhos encarregam-se de exprimir as tensões e angústias vivenciadas por ela. Contribuindo para maior profundidade ao adentramento interior, o contraste entre as linhas e o fundo claro e vazado das imagens corrobora o vazio e a solidão que a acompanham. Linhas nítidas, justapostas e interrompidas, associadas a formas pontiagudas demonstram a descontinuidade e simultaneidade das ideias que perpassam os pensamentos cruciantes da jovem oprimida.

A voz da mulher predomina nas litografias, mas não pressupõe o apagamento do herói, uma vez que dos cinco desenhos três trazem a imagem herói junto à heroína. Essa composição permite entender que a representação do herói acontece em função da mulher. Enquanto na novela, o narrador privilegia o campo de visão do homem, nas gravuras, a mulher caminha como quem estabelece um primeiro diálogo com o leitor:

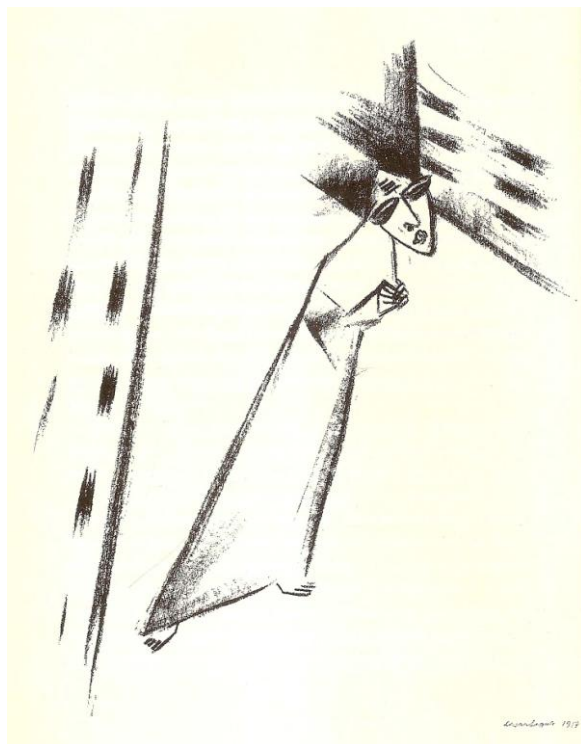


Figura 1: Lasar Segall, *A caminhante*, 1918.
 Fonte: Dostoiévski, 2009, p.10.

A caminhante é a primeira gravura logo após o prefácio escrito pelo autor que procurava esclarecer os fatos acontecidos para então desaparecer da narrativa. Sozinha na página, a heroína vem de corpo inteiro, com a cabeça e o dorso ligeiramente inclinados para a direita, sugerindo seu adentramento ao primeiro capítulo *Quem era eu e e quem era ela*, na página ao lado, como se espiasse os registros do narrador-personagem sobre ela. Seus olhos abertos, testa franzida e mãos entrecruzadas indicam uma suave movimentação como se procurasse enxergar algo ou alguém ou mesmo escutar o que os outros têm para lhe contar. A simplicidade do manto que a veste com pés descobertos e dedos das mãos espremidos lhe concedem um aspecto ingênuo, quase infantil.

A busca da heroína por um possível interlocutor também é um movimento de imersão nos relatos do herói de Dostoiévski. Procurando se encontrar, a personagem olha para si mesma, na tentativa de expressar suas angústias e sofrimento. As linhas na diagonal que enformam seu corpo e lhe dão movimento demonstram a instabilidade e a insegurança inerentes ao processo de autocontemplação da personagem. Nesse caminho, no entanto, ela está só. O fundo vazado, a ausência de referências espaciais precisas e de uma outra figura humana tornam as linhas de contorno da personagem essenciais e, nesse sentido, mostram a importância atribuída a ela na solidão de suas reflexões.

Na segunda litografia, intitulada *Homem e mulher*, o herói está com a companheira:



Figura 2: Lasar Segall, *Homem e mulher*, 1918.
Fonte: Dostoiévski, 2009, p.32.

Sentados lado a lado, ele tem seu corpo e olhar voltados para a heroína e uma de suas mãos estendidas para ela. A mulher, ao mesmo tempo, de frente para o leitor, pode contemplá-lo. Seus pés descalços estão à mostra e promovem o contato dela com o mundo exterior, apontando sua fragilidade diante do marido. Tal condição se acentua pela postura cabisbaixa, testa franzida, boca diminuída, olhos abertos e olhar afastado do herói, a heroína não se mostra receptiva ao gesto de aproximação do “*mais nobre dos homens*” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.27). Enquanto o olhar do herói procura a heroína, o olhar dela se dirige ao leitor. Eles não se encontram, estão próximos, mas não há gestos de interação. Enfim, sós.

Nas formas triangulares, notamos os conflitos e as tensões vividas pelo casal e, nos ângulos agudos, formas retas e cor negra dos insistentes traços justapostos intensificam o rancor da heroína. A relação marcada por sentimentos de mágoa traz à tona a consciência do eterno desencontro vivido com o agiota. Sentada ao lado dele, com o corpo apoiado sobre um banco ou uma seta indicando a continuidade da narrativa, ela sabe que deve continuar sua caminhada interior, mesmo conhecendo seu fim trágico. A heroína prossegue, enquanto o herói se mantém inerte em seus pensamentos desordenados.

O homem e a mulher também são apresentados na terceira gravura *Duas cabeças*. O herói aparece em desenho de busto a meio corpo e de um de seus ombros emerge a cabeça da heróina, em posição de repouso:



Figura 3: Lasar Segall, *Duas cabeças*, 1918.
Fonte: Dostoiévski, 2009, p.56.

Os traços da mulher aparecem como extensão do homem, apontando para a opressão sofrida por ela ao longo da narrativa. A linha que dá forma ao rosto dela é a mesma que desenha o ombro do herói. Sua imagem não está construída de forma autônoma, mas vinculada à imagem do outro, acaba ganhando existência como projeção dele. A justaposição entre homem e mulher não pressupõe, no entanto, a fusão do “eu” com o “outro”. Os traços que os delineiam são distintos e geram efeitos de sentidos peculiares: rosto dela com linhas mais finas, enquanto o dele tem traços reforçados e desordenados. Os olhos grandes e negros, os lábios bem marcados da mulher, comparados às formas assimétricas que desfiguram o rosto do homem, contrapõem a jovem submissa àquele que a mantém sobre seu controle. Ele se encontra desorientado diante da mulher subjugada, os traços da parte superior de sua cabeça estão apagados, de modo que os conflitos experienciados pelo herói não se limitam ao desenho de sua imagem. Já a heroína, embora esteja de olhos bem abertos, não tem um olhar contemplado em detalhes. Os traços firmes do olho em outras gravuras dão lugar a negros rabiscos que intensificam a expressão do sofrimento da jovem. Mesmo submissa, ela tem voz quando se expressa, o que é garantido

pela presença da personagem na gravura. A opressividade vivida por ela pode ser contemplada pelo leitor.

A representação da heroína em sua complexidade ganha reforço na quarta litografia, intitulada *Oração*. A imagem da mulher está cabisbaixa, de olhos fechados e com uma das mãos elevada ao rosto, com gesto pensativo:

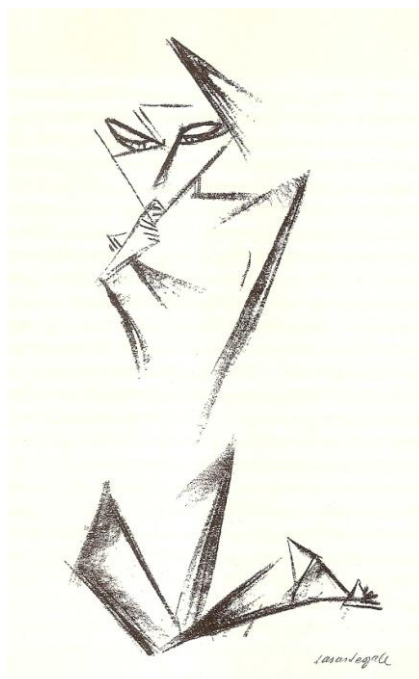


Figura 4: Lasar Segall, *Oração*, 1918.
Fonte: Dostoiévski, 2009, p.82.

Traços finos acentuam a expressão de rosto sereno, a ausência de linha na parte superior da cabeça, os olhos grandes, mas fechados, uma de suas mãos cerrada e elevada ao rosto, todos elementos que flagram a introspecção da heroína. A serenidade de sua face se manifesta a despeito dos conflitos experienciados, as formas pontiagudas trazem as tensões desse momento. Em seu diálogo interior, a personagem se vê em outras dimensões mais amplas, o que se revela na ausência de linha tanto na cabeça, isto é, na sua racionalidade, quanto na parte central do seu tronco, nas suas entranhas. Em contrapartida, os traços reforçados e escurecidos delineadores dos membros superiores e inferiores convocam a mulher à ação.

No título da gravura, a referência à prece, como se fosse a súplica a uma divindade. Dessa perspectiva, no diálogo com o outro, a heroína encontra-se consigo mesma e, na

busca pelo ser superior, encontra sua superação e alívio para o sofrimento. Essa conquista tem seu ápice alcançado no capítulo seguinte, dedicado aos relatos de seu suicídio.

Além de *Oração* dialogar com o capítulo posterior *Não me atrasei mais do que cinco minutos* relaciona-se com o capítulo anterior: *Entendo muito bem*. No primeiro caso, o título do capítulo não se refere à morte da esposa dócil, mas a uma tentativa de expiação de culpa do herói. Ele procura apagar as tensões experienciadas pela heroína, descartando a hipótese de suicídio e atribuindo o incidente a sua ausência acidental. No segundo caso, o narrador-personagem tenta convencer seu interlocutor de que compreende sua amada, detendo seu controle sobre ela. No entanto, a ilustração põe em dúvida as proposições do herói, uma vez que nela a personagem está no campo de visão do leitor e, dessa forma, ao interlocutor é permitido conhecer o que o narrador-personagem da novela não quer enxergar: o suicídio da heroína como libertação da opressão sobre ela. Dessa forma, a morte da heroína torna-se a representação máxima da impossibilidade da objetificação do outro.

A última gravura *No leito de morte* flagra a personagem gélida:



Figura 5: Lasar Segall, *No leito de morte*, 1918.
Fonte: Dostoiévski, 2009, p.89.

Deitada sobre o que se parece com uma mesa, o rosto da heroína mantém-se virado para o leitor e o herói à sua frente, de joelhos, expressa um rosto e corpo martirizados: olhos abertos, boca cerrada, semblante franzido, mãos cruzadas como se não tivesse mais nada a ser feito. A ilustração sintetiza o aspecto cíclico da narrativa ao recuperar seu início narrado pelo autor (a morte) e fim. Também é possível ver a Dócil sobre os ombros do herói,

levemente inclinado para frente. A linha que desenha o corpo da mulher é a mesma do ombro do homem, de modo que o peso da heroína recai sobre ele. O fundo vazado da imagem no vazio do papel, os traços engrossados e escurecidos e as formas pontiagudas acentuam a tragicidade da cena, perpetuando a temática do amargo desencontro e da solidão humana. Enquanto o herói mantém-se inerte na desordem dos pensamentos e tem seus ombros pesados pelo corpo da amada que descansa sobre eles; a heroína, em repouso, tem seu sofrimento aliviado pela morte. Dessa forma, na morte, ela encontra a vida.

Diferentes pontos-de-vista compõem o texto verbo-visual: *Uma criatura dócil*-litografias. Se em Dostoiévski, o herói fala sobre si mesmo, é privilegiado pela autoconfissão, pela narrativa em solilóquio, o autor se vale dessa estratégia discursiva para submeter a heroína a seus discursos; em Segall, partindo da leitura do texto literário russo, a presença da heroína ganha movimentação na sequência das pranchas: ela caminha, ela reza e morre. Pelas linhas, traços, formas e cor negra e branca, a mulher pode ser conhecida em seu íntimo, tem seus conflitos e angústias flagrados em seu ato de submissão ao marido. O homem, no entanto, fica perplexo e inerte diante dos fatos sobre os quais ele não tem qualquer controle. Na relação novela-imagem, contempla-se o desespero humano.

Considerações finais

Em *Uma criatura dócil*, duas concepções diferentes da mulher são apresentadas na composição de gravuras e novela: enquanto no texto literário, a mulher tem seu sofrimento silenciado pela voz do narrador em diálogo consigo próprio, um eterno solilóquio, nas gravuras, ela ganha presença, movimento e, conseqüentemente, voz para expressar suas aflições. Sobre a novela de Dostoiévski, Bianchi destaca alguns elementos da submissão feminina:

[...] de um ponto de vista tanto social como humano, as raízes da relação que reduz a mulher a uma condição de objeto, lhe tolhe a liberdade e não lhe deixa alternativa, o tema da submissão feminina pôde ser desmascarado no sentido de uma ruptura com tudo o que é aparente e não penetra na essência da questão (BIANCHI, 2008, p. 339).

De outra perspectiva, Segall penetra no íntimo da mulher valorizando sua presença. As gravuras trazem à tona “a essência da questão” da submissão feminina, não mais da perspectiva do opressor, mas da perspectiva da própria mulher, vítima dele. O homem de Dostoiévski, entretanto, também sofre por suas atitudes, sua altivez e orgulho são relativizados discursivamente no diálogo consigo mesmo e com seu interlocutor ausente. Não por acaso o autor avisa o leitor de que o agiota “apesar da aparente coerência do discurso, ele algumas vezes se contradiz, tanto na lógica como nos sentimentos” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 8). A dor e os pensamentos torturantes do narrador-personagem podem ser dimensionados com a indagação que formula diante da mulher morta: “E para quem vou pedir perdão agora? Está acabado, está acabado e pronto” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 8). A relativização discursiva do herói ganha reforço em Segall, os pensamentos conflituosos e desordenados estão estampados no semblante do homem petrificado.

Nesse sentido, a temática central da novela está relacionada com a solidão humana e com a busca desesperada por felicidade, que, “por uma ‘perversa ironia do destino e da natureza’, parece sempre inatingível” (BIANCHI, 2008, p. 339). As personagens de Dostoiévski estão sós, mesmo quando em meio a outros. A relação com o outro é descompassada e indissolúvel, e a solidão implacável. Das primeiras páginas até o final da narrativa, o drama da alma humana diante de si e do outro está posto em cima da mesa.

Referências

BAKHTIN, M. (1919). Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo. Martins Fontes, 2003, p.XXXIII- XXXIV.

_____. (1920-1923) O autor e a personagem na atividade estética. In.: *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3-21.

_____. (1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. direta do russo por Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, V. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. 11ª ed. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENVENISTE, E. (1966). Estrutura das relações no verbo. In: *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak; Maria Luisa Néri. Revisão de Isaac Nicolau Salum. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2005, p.247-59.

BEZERRA, P. Prefácio à segunda edição brasileira. In: DOSTOIÉVSKI, M. F. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. direta do russo por Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.V-XII.

BIANCHI, M. F. *Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração: a representação da realidade em A dócil*, de Dostoiévski. 2001. 152p. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. Sobre as gravuras de Lasar Segall. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Uma criatura dócil*. Tradução de Fátima Bianchi. Ilustração de Lasar Segall. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003/2009, p. 95-7.

_____. O tema da submissão feminina na novela "Uma criatura dócil". In: CAVALIERE, A., GOMIDE, B., VÁSSINA, E., SILVA, N. (Org.) Dostoiévski. *Caderno de literatura e cultura russa*, v. 2. São Paulo: Ateliê, 2008, p. 325-39.

DOSTOIEVSKI, F. M. O diário do escritor. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi Ltda, 1943, p.286-88.

_____. Uma criatura dócil. Tradução de Fátima Bianchi. Ilustração de Lasar Segall. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TITAN JR, Samuel. O outro duplo: Dostoiévski ilustrado. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *O duplo: poema petersburguense*. Trad. Paulo Bezerra. Desenhos Alfred Kubin. 2011, p.249-53.

ⁱ **Maria Inês Batista CAMPOS, Profa, Dra.**
Universidade de São Paulo (USP)
maricamp@usp.br

ⁱⁱ **Elaine Hernandez de SOUZA, Doutoranda**
Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
elainehs@uol.com.br