

## Dostoiévski escrevia mal?

Profa. Dra. Maria de Fátima Bianchi<sup>1</sup> (USP)

### **Resumo:**

*Muito se fala da "negligência" de Dostoiévski com a palavra, principalmente no que se refere às suas primeiras obras, que a crítica é quase unânime em chamar de "experimentos" artísticos. Mas como é possível, como questiona Boris Schnaiderman, que um escritor como Dostoiévski, que escrevia e reescrevia suas obras vezes seguidas, escrevesse mal?*

**Palavras-chave:** Dostoiévski, estilo, linguagem.

Ao entrar para a estrutura de uma obra literária, os elementos sociais, psicológicos, religiosos, os elementos tomados da realidade exterior, deixam de ser externos para se tornarem elementos internos à obra. Ou seja, eles adquirem um valor estético. Mas nem por isso eles se tornam elementos determinantes do valor estético da obra. Já a linguagem constitui um elemento determinante do valor estético da obra literária e, como tal, uma parte imprescindível na organização da estrutura do texto literário, pois é nela que o estilo do escritor vai se refletir de forma muito mais direta e visível. Daí as construções estilísticas típicas em uma obra literária exigirem a análise das suas funções nos pontos em que se desviam do usual, ainda mais quando se trata de traços estilísticos verdadeiros, isto é, que se repetem sempre de novo.

Quando o crítico russo N.A. Dobroliúbov, contemporâneo de Dostoiévski, em seu artigo “Zabítie liúdi” (Gente esquecida), declarou o romance *Humilhados e ofendidos* “abaixo da crítica estética”, é sobretudo ao estilo do escritor que ele se refere. De acordo com suas palavras, esse romance,

até na sua narrativa, revela falta absoluta de pretensões de significado artístico. Nele, as personagens falam como o autor; usam as suas palavras preferidas, as suas locuções; elas têm o mesmo estilo de frases. E todas gostam de girar em torno de uma e mesma palavra e bater na mesma tecla, como o próprio autor, em tudo está evidente o próprio criador, e não a personagem que falaria por si. (DOBROLIÚBOV, 1972, pp. 370-371).

Na época, esse tipo de crítica ao estilo de Dostoiévski constituía um lugar-comum, tendo em vista a recusa então predominante de se aceitar uma linguagem que não fosse eminentemente literária. Também as obras de Karamzim e de Púchkin haviam sido alvo de crítica, devido às inovações que introduziam na língua literária, e objeto de uma disputa acirrada entre duas tendências que se tornariam históricas, a dos arcaizantes e a dos inovadores. Por trás disso estava, portanto, a própria história da formação da língua literária russa, que se torna inevitável mencionar para explicar certos traços estilísticos nitidamente individualizantes que nos surpreendem a cada passo nas obras de Dostoiévski.

Até o final do século XVII, na qualidade de língua da literatura escrita, foi empregado no Estado Moscovita o eslavo eclesiástico, que era uma russificação do eslavo antigo, uma língua codificada no século IX, baseada num dialeto búlgaro antigo, e que até o século XI unificou todos os povos eslavos.

Em fins do século X, ao se converter ao cristianismo, a Rússia consagrou o eslavo antigo como a língua da Igreja e de toda a sua literatura, enquanto o povo continuou a falar o russo antigo, uma língua que remontava de épocas muito anteriores à escrita e representava um tipo singular de língua literária de tradição oral. Entretanto, constantemente exposto à influência de elementos da

língua russa viva, falada, o eslavo antigo foi aos poucos se russificando e tomando a forma do eslavo eclesiástico, uma língua literária culta que servia sobretudo aos gêneros litúrgicos e religiosos.

É preciso notar, no entanto, que o eslavo eclesiástico, em resultado da continuidade das interações constantes com a língua de tradição oral, acabou dando origem ao desenvolvimento de uma linguagem escrita voltada para os assuntos do Estado, para os tratados, as crônicas, e para o desenvolvimento de uma linguagem literária, propriamente dita, empregada nos gêneros da literatura artística, que se aproximava da língua russa viva e mais vivamente refletia as suas especificidades.

Com isso, em inícios do século XVIII, quando a Igreja perde o papel que desempenhara nos séculos anteriores, a língua escrita russa também passa por grandes transformações e deixa de ser o eslavo eclesiástico, que só se conserva plenamente nas obras de caráter religioso. Além do que, a influência cada vez maior da cultura do Ocidente, principalmente da francesa, nos costumes da nobreza, parecia estar em completa sintonia com a grande destruição da tradição eslavo-eclesiástica, que se estendeu cada vez mais profundamente também à língua, pois a nobreza foi aos poucos esquecendo o eslavo eclesiástico. E a influência da Europa Ocidental nesse momento se expressava não apenas nas palavras, sobretudo as adotadas, mas em toda a renovação do estilo da língua russa.

Nessa época tem início um trabalho de elaboração das normas da língua literária e de reparação do caos e da instabilidade que caracterizam a primeira década do século, com as reformas introduzidas por Pedro, o Grande. Essa tarefa encontra expressão em especial na obra de M.V. Lomonóssov, que, para as suas teorias, em muito se baseou nas regras clássicas de separação de estilos e na distinção que deveria ser feita no emprego do eslavo eclesiástico. Lomonóssov estabelece então para os temas oficiais, relacionados aos assuntos do Estado, da guerra, um “estilo elevado” de linguagem, e para os temas cômicos, da vida cotidiana, um “estilo baixo”, com o uso proposital de palavras e expressões da linguagem coloquial e até vulgar. E ainda que elementos do eslavo eclesiástico continuassem fortemente presentes na linguagem literária, o emprego da linguagem coloquial nela se tornava cada vez mais marcante.

Na qualidade de língua literária entra em uso, então, a língua russa viva (justamente a da nobreza), criando as bases para o surgimento, em fins do século XVIII, de uma nova tendência na literatura russa, com um grupo de escritores de grande talento e com formação européia. À frente do grupo estava N.M. Karamzin, que procurava introduzir na literatura um novo conteúdo e novos temas, mas se deparava com as barreiras colocadas pela língua literária. Em lugar de temas oficiais, que exigiam um “estilo elevado” de linguagem, ou dos temas cômicos, que exigiam um “estilo baixo”, esses escritores queriam expressar em suas poesias sentimentos pessoais, como o amor feliz, o amor infeliz e seu sofrimento, o prazer proporcionado pela arte, pela poesia, ou seja, eles queriam introduzir em suas obras as emoções de um homem de cultura elevada da época – o aristocrata culto, temas alheios à literatura russa até então. Mas para a expressão desses sentimentos, com todas as suas nuances, na língua literária russa de então não haviam sido criadas palavras e expressões que correspondessem a eles. O que se explica pelo fato de que, para exprimir sentimentos mais complexos e sutis em conversas, na correspondência, as pessoas mais cultas usavam a língua francesa. Era premente, portanto, transformar a língua da literatura russa, não muito flexível. E Karamzin começou então a introduzir novas palavras e expressões, em suas obras, por um modelo de decalque, correspondente a palavras e expressões da língua francesa.

A solução encontrada por Karamzin, no entanto, sofreu grandes restrições, tanto por parte dos arcaizantes quanto por parte dos “inovadores”. E assim, no início do século XIX, os debates teóricos sobre as normas da língua literária tiveram reinício em novos patamares. À diferença de Karamzin e seus seguidores, que conscientemente fugiam das palavras e construções populares, por considerá-las grosseiras demais, inadequadas para a poesia, Púchkin procurou aproximar tanto a língua como a poesia popular da literatura das classes cultas. Púchkin procurou mostrar que a língua russa era capaz de transmitir qualquer pensamento, até o mais profundo, qualquer sentimento complexo, com todas as suas nuances, e transmiti-los com uma força e uma poeticidade incomuns.

Enquanto Karamzin havia seguido mais as normas da linguagem da aristocracia nobre, o que, de certa forma, era natural, porque ele representava os sentimentos, as idéias de pessoas de seu círculo social, Púchkin, que considerava imprescindível o emprego da linguagem de todas as classes sociais, passou a introduzir em suas obras elementos da fala do povo, de dialetos camponeses, que antes nunca haviam sido aceitos, sobretudo na poesia.

Só na primeira metade do século XIX, portanto, o processo de formação da língua literária russa foi, de uma vez por todas, concluído em bases puramente nacionais. O eslavo eclesiástico, que em toda a extensão do século XVIII ainda serviu com suprimentos constantes à língua literária, deixou completamente de desempenhar esse papel.

Seguindo a tradição inaugurada por Púchkin, Gógol introduziu em suas obras elementos da fala coloquial de representantes das diferentes classes e camadas sociais. Em Gógol encontramos exemplos não só da linguagem da pequena nobreza provinciana, mas também dos funcionários públicos, dos comerciantes, assim como do campesinato russo e ucraniano.

Como forte representante de tendências de um outro tipo surge Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. Em suas obras, já desde o início de suas atividades literárias, ele emprega amplamente a linguagem coloquial viva das diversas camadas da sociedade burguesa da cidade. E elementos dessa linguagem são observados em sua obra não apenas na fala das personagens, mas também onde o autor fala a partir de si.

E foi seduzido por essa nova tendência que se desenvolvia então na literatura russa a partir de Púchkin e Gógol que Dostoiévski escreveu sua primeira obra, *Pobre gente*, um romance epistolar que viera à luz em janeiro de 1846. No centro de sua obra, o escritor coloca o tema da defesa da dignidade humana das “pessoas pobres”, através da imagem interior de um homem da mais baixa extração social, que se encontra à beira da miséria, mas nem por isso deixa de ser um ser extraordinário.

Esse tema da defesa da dignidade humana das pessoas pobres, e até mesmo dos servos, já havia sido representado na literatura russa ainda antes de Púchkin e Gógol. Radíshev, em seu romance *Viagem de São Petersburgo a Moscou*, que lhe valeu o exílio na Sibéria, descreve nessa obra um quadro amplo das condições desumanas em que viviam os servos no país, mas o faz num estilo tão elevado, que conseguiu até mesmo driblar a rigorosa censura tsarista. Karamzin, em sua novela sentimental *Pobre Liza*, ao representar o amor entre uma serva e um jovem da nobreza, toma para si a tarefa de convencer a sociedade de que a capacidade de amar de um servo em nada diferia da de um nobre, causando na época grande espanto. Mas, assim como Radíshev, a linguagem que ele emprega é a do próprio escritor, a linguagem de um representante da aristocracia.

Já Dostoiévski, apesar de sua evidente inspiração em *Pobre Liza*, ao escrever *Pobre gente*, a “sua cara”, nesse romance, ele nem chega a mostrar. Ao escolher para ele a forma epistolar, dá às próprias personagens a possibilidade de expressar os seus sentimentos e emoções a partir de si próprias, com a sua própria linguagem.

*Pobre gente* foi acolhida com enorme balbúrdia nos meios literários russos e como um dos primeiros testemunhos do crescente amadurecimento da tendência realista gogoliana dos anos de 1840. O romance estava completamente de acordo com o programa defendido por Belínski, o principal crítico da época, para o desenvolvimento da literatura russa e da chamada escola natural, da qual ele era o principal ideólogo. Já o que hoje se convencionou chamar de “experiência lingüística” realizada nele, relacionada com a nova idéia de criação literária que seu autor desenvolvia, deparou-se com fortes resistências, tanto por parte da crítica como do público.

Hoje em dia parece haver um consenso entre os estudiosos da obra de Dostoiévski de que as obras de início de sua carreira se revelaram em grande parte como “experimentos”, e não só no que diz respeito à linguagem, mas também em relação às personagens e ao seu método de criação. Mas

será possível que uma inovação formal tão importante, em um grande artista, pode ser feita pura e simplesmente com base em “experimentos”?

Na verdade, o que o escritor promovia, e com grande ousadia, já em sua obra de estréia, era uma inovação formal que se revelou extremamente importante para o desenvolvimento de toda a literatura mundial. Suas buscas de uma nova forma, que tinha como pressuposto o emprego de uma linguagem apropriada a seus personagens, decorriam da necessidade que sentia de expressar a nova concepção de mundo que se formava em sua época. Pois o escritor realista, para ele, era aquele que corajosamente abria caminho para os novos fenômenos em busca de sua compreensão, o que pressupunha a inclusão, de uma forma séria e até trágica, do drama interior de representantes das camadas da sociedade que estavam excluídas da literatura e o emprego da sua própria linguagem para a sua representação.

E os princípios básicos que desde então já orientavam o seu projeto artístico, Dostoiévski expõe em uma carta de desabafo a seu irmão Mikhail sobre a atitude da crítica ao estilo de *Pobre gente*:

No nosso público há instinto, como em qualquer multidão, mas não há cultura. Não entendem como é possível escrever com tal estilo. Eles se acostumaram a ver em tudo a cara do criador; no entanto, a minha eu não mostrei. E eles não conseguem perceber que é Diévuchkin quem fala, e não eu, que Diévuchkin não conseguiria falar de outra forma. Achem o romance prolixo, mas nele não há palavra supérflua.  
(DOSTOIÉVSKI, 1985, p.118)

Nesse trecho de sua correspondência Dostoiévski expõe, de forma exemplar, o que para ele constituía a própria essência do seu método de criação, e que para Bielínski não havia passado despercebido. O crítico considerou como uma das especificidades características da forma de escrever de Dostoiévski o fato de a narrativa do autor e a do herói não estarem separadas uma da outra por uma fronteira nítida: “o autor narra o incidente de seu herói a partir de si próprio, mas completamente com a linguagem e a compreensão do herói”. Isso, para Bielínski, revelava a sua “capacidade infinitamente poderosa de contemplação objetiva dos fenômenos da vida, a capacidade, por assim dizer, de entrar na pele de uma outra criatura completamente estranha a ele”. (BIELÍNSKI, 1949, p. 84)

O crítico soviético Victor Chklóvski, em um estudo denominado *Za i protiv* (A favor e contra), escreve que “a linguagem insólita de Dostoiévski era tomada por todos como uma transgressão das normas da linguagem na literatura”. Ao se referir a Diévuchkin, personagem de *Pobre gente*, Chklóvski diz que sua linguagem é “a de um funcionário humilhado, mas através dela ele exprime sentimentos de toda a humanidade. É como se as palavras não se adequassem aos sentimentos que elas expressam, o que reforça a sensação de humilhação da personagem. A forma desta obra mostra uma fenda entre a humanidade do homem sem importância e a sua linguagem embrulhada de escravo servil”. No entanto, como se trata de um romance epistolar, o escritor mostra como aos poucos o herói vai superando, na prática, as dificuldades que apresenta com a linguagem de início “embrulhada”, o que também é apontado por Chklóvski, que conclui que “F. Dostoiévski foi um dos maiores descobridores do mundo. Para essa descoberta e para exprimi-la no discurso dos heróis, ele dependeu toda a sua vida”. (CHKLÓVSKI, 1974, pp. 156-157).

Com sua segunda obra, *O duplo*, e também com as seguintes, Dostoiévski não obteve o mesmo êxito com o público, e seu projeto artístico, além de não ter sido compreendido, foi rejeitado pelos principais críticos da época, que haviam depositado grandes esperanças no autor de *Pobre gente* para o desenvolvimento da escola natural. Bielínski, sem esconder sua decepção, relacionou as deficiências dessa obra com a maneira de escrever de seu autor, “com a prolixidade e o estender-se demais”, que se expressavam na “repetição de uma e mesma frase” e também com o fato de que os heróis todos dele “falam quase com a mesma linguagem”. (BIELÍNSKI, 1949, p. 837).

Em uma outra carta ao irmão, dessa vez a respeito das críticas de Bielínski ao romance *O duplo*, Dostoiévski se queixa: “A idéia de que frustrei as expectativas e estraguei uma coisa que poderia ser um grande trabalho acabou comigo. Goliádkin me causa nojo... Ao lado de páginas brilhantes, há coisas nojentas, asneiras, que chegam a dar náuseas, nem dá vontade de ler”. (DOSTOIÉVSKI, 1985, p.120)

E aqui Dostoiévski se refere exclusivamente à forma da novela, porque a idéia ele considerou “excelente”, uma das mais sérias criadas por ele ao longo de toda a sua carreira de escritor, e o tipo, “de uma importância social sem par”.

O crítico russo I.V. Ânienkov conta que quando Dostoiévski fez uma leitura dessa sua segunda obra na casa de Bielínski, este ficava o tempo todo lhe chamando a atenção para

a necessidade de acostumar a mão, o que significava, na prática literária, adquirir capacidade de transmitir facilmente os pensamentos e livrar-se das dificuldades de exposição. Bielínski, provavelmente, não conseguia acostumar-se à maneira difusa que o autor ainda tinha na época, voltando o tempo todo às mesmas frases, repetindo-as e variando-as infinitamente, e atribuía essa maneira à inexperiência do jovem escritor, que ainda não teria transposto os obstáculos relacionados com a linguagem e a forma. (ÂNIENKOV, 2000, p. 37)

Mas o próprio Ânienkov chega à conclusão de que “Bielínski se enganou. Ele encontrou não um estreante, mas um autor já completamente formado”. De fato, porque, apesar de sua queda abrupta após o sucesso de *Pobre gente* e de todas as críticas que teve de suportar no início de sua carreira, Dostoiévski nunca arredou pé de suas buscas da forma mais adequada para a expressão dos novos conteúdos que estavam surgindo na realidade da época e nos quais, em sua opinião, ninguém queria sequer reparar. (ibid, p. 37)

Mesmo o escritor Dmítri Grigoróvitch (1822-1899), que junto com o poeta Nekrássov foram os primeiros a predizer um grande futuro ao então escritor estreante aos 25 anos de idade, criticou-o rispidamente, desde a leitura de suas primeiras obras, pela abundância de “repetições de palavras” que, em sua opinião, remetiam a “uma imitação da linguagem comum das relações de trabalho nas repartições públicas”. Ou seja, o que se exigia do escritor era o emprego de uma linguagem eminentemente literária. (apud IVÂNTCHIKOV, 1976, p. 8).

Amostra exemplar dessa reação da crítica russa contemporânea ao escritor constitui um artigo de K.S. Aksákov. O crítico condena violentamente a linguagem literária de Dostoiévski em *Pobre gente*, considerando as cartas de Makar Diévuchkin como uma “forma de conversação”: “Os funcionários podem falar assim, mas ele não pode escrever assim”. Aksákov acusa o escritor de imitar as técnicas literárias de Gógol, denominando *O duplo* de “paródia lamentável”, e termina sua crítica a esta novela com uma paródia ao seu estilo: “А этого-то, другого-то и не имеется, именно этого-то и не имеется; таланта-то, господа, таланта, этак художественного-то и не имеется”.<sup>1</sup> (apud IVÂNTCHIKOV, 1976, p. 9)

Em um estudo dedicado à sintaxe em Dostoiévski, realizado a partir de uma análise das especificidades sintáticas dos componentes do texto integral da novela *Uma criatura dócil*, o estudioso soviético E.A. Ivântchikov escreve que, na visão da crítica literária do século XIX, “a linguagem das novelas e romances de Dostoiévski, à medida que vinham à luz, recebiam somente referências e pareceres negativos, e por vezes irônicos, ou então não eram absolutamente examinadas”. (IVÂNTCHIKOV, 1976, p. 7)

---

<sup>1</sup> Aproximadamente: Mas é isso mesmo, não é outra coisa mesmo que não se tem, é isso mesmo que não se tem, é talento mesmo, senhores, talento, assim do artístico mesmo é que não se tem.

E os comentários sobre a linguagem das obras posteriores de Dostoiévski vão se tornando mais e mais lacônicos. Lugar-comum destas apreciações constitui a opinião de que suas obras sofrem de prolixidade, de falta de acabamento, de falta de rigor de estilo e que a linguagem das personagens é do mesmo tipo e uniforme.

E, de fato, como já foi exaustivamente explorado pela crítica de sua época, a linguagem literária de Dostoiévski é caracterizada por um aparente (mas intencional) mal-acabamento estilístico. E isso o crítico soviético D. S. Likhatchóv é convincente em demonstrar, ao expor como nos textos de Dostoiévski “as ‘imprecisões’ da língua são usadas de maneira profundamente consciente”. Para Likhatchóv, essa sua “negligência com a palavra”, que às vezes até “produz a impressão de simples incapacidade do escritor de manusear os meios lingüísticos”, é sempre orientadas por um objetivo determinado. E, nesse sentido, ele escreve que

Dostoiévski exhibe aos leitores um ‘mal-acabamento’ do estilo como se fosse uma improvisação da sua narrativa, e ao mesmo tempo não dissimula a exatidão superior e geral das suas buscas diante da imprecisão proposital, e até ‘escandalosa’, de suas particularidades. Ele desnuda as estruturas e a ‘técnica de bastidor’. (LIKHATCHÓV, 1974, p. 32).

Exemplo significativo disto constitui a repetição freqüente da forma *vdruk* (de repente) na obra de Dostoiévski, às vezes mais de uma vez numa mesma oração. O estudioso A. L. Slonímski escreve que este termo foi empregado mais de quinhentas vezes no romance *Crime e castigo* como um recurso artístico básico, que constitui uma técnica para exprimir surpresa, o inesperado dos acontecimentos. Entre as variedades desta técnica ele destaca, “além do *vdruk* relativo ao enredo, à composição, de sentido ideológico, emocional, o *vdruk* estilístico, que caracteriza uma peculiaridade do modo de narrar dostoiévskiano”. (SLONÍMSKII, 1922, p. 16).

Além das repetições constantes, e não só de palavras, mas de expressões e até de frases inteiras, há outros componentes que inegavelmente modificam ou matizam o sentido do enunciado nas obras de Dostoiévski, dando-lhe um aspecto coloquial ou expressivo, que são os elementos estruturais. Entre eles se destacam as várias pontuações gráficas adotadas pelo escritor, como é o caso do travessão. Se no russo o travessão é usado sobretudo para servir de ligação entre o sujeito e o predicativo, já que no russo os verbos ser e estar são omitidos no presente do indicativo, em Dostoiévski ele adquire um papel muito especial. Numa análise em que compara os vários rascunhos da novela *Uma criatura dócil*, de Dostoiévski, o estudioso russo A. S. Dolínin percebe que os travessões que não têm essa função de ligar sujeito e predicado foram, em sua maioria, e a despeito de não serem usuais na língua escrita, acrescentados a partir da segunda versão dos rascunhos, aparecendo às vezes apenas no texto impresso. (DOLÍNIN, 1963, p. 2)

Por outro lado, as reticências, índices de suspensão do discurso ou de pausa do pensamento, são também amplamente utilizadas por ele, não tanto com o propósito de chamar a atenção ao que se segue como de enfatizar o caráter coloquial de sua linguagem.

Um outro recurso que salta aos olhos é o uso excessivo que ele faz de partículas expletivas e com função fática no discurso de suas personagens, que, em virtude do caráter extremamente coloquial e expressivo que possuem, geralmente reforçam no texto um tom de narrativa oral.

Outro elemento composicional da narrativa que constitui em Dostoiévski um traço estilístico evidente diz respeito a um jogo sutil decorrente da manipulação dos tempos verbais. Além da alternância das formas do passado nos aspectos perfectivo e imperfectivo (correspondente ao nosso pretérito perfeito ou mais que perfeito e imperfeito respectivamente), em que, enquanto os primeiros movimentam a ação, os segundos a retêm, é recorrente no texto também o emprego excessivo das formas verbais no presente, tão comum na literatura russa e que visa remeter para um primeiro plano do aqui e agora as ações a que se referem. O presente histórico dá a impressão de um “quadro” que expressa um processo que se prolonga.

O amplo emprego desses recursos, como forma de explicitar ou matizar a linguagem, pondo em relevo o seu caráter coloquial e expressivo, forma um traço estilístico evidente na obra de Dostoiévski, que está indissoluvelmente vinculado com o aspecto estético. Ou seja, o aspecto lingüístico não aparece nela como suficiente por si só, mas estreitamente interligado com aspectos da estilística e da poética. Apesar de Dostoiévski ter sempre se colocado como um escritor realista ao lado de todos os outros de sua época, a linguagem, em sua obra, aparece como um dos fatores que lhe permitiu, já no início de sua carreira, colocar em questão todo o modo de representação realista então em evidência e, com ele, a própria posição do narrador.

A linguagem, portanto, como elemento determinante do valor estético, em Dostoiévski cumpre perfeitamente o seu papel, pois por trás de um estilo “desleixado”, mas intencional, revela-se “uma expressividade fantástica”. E um dos fatores que, certamente, muito contribuiu para o florescimento desses traços lingüísticos em sua obra foi o fato de que a conclusão do processo de formação da língua literária russa era muito recente, e também o fato de ele próprio ter vivido esse momento e participado dele.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] ÂNNIENKOV, P.V. *Kritítcheskie ótcherki* (Ensaio crítico). S.Petersburgo: Rússkii Khristiánskii Gumanitárnyi Institut, 2000.
- [2] BELÍNSKI, V.G. “Peterbúrgski sbórník” (Coletânea de Petersburgo); “Vzgliád na rússkuiu literaturu 1847 goda” (“Um olhar sobre a literatura russa de 1847”), v. III. In: *Sobrânie Sotchiniênii v triókh tomakh* (Obras Reunidas em três volumes). Moscou: Goslitzdat, 1949.
- [3] CHKLÓVSKI, Victor. *Sobrânie sotchiniênii v triókh tomakh* (Obras reunidas em três volumes). Moscou: Khudójestviennaia Litieratura, 1974.
- [3] DOBROLÍUBOV, N. “Zabítie liúdi” (Gente esquecida). In: 1836–1861. *Statii – stikhotvoriénia* (1836–1861. Artigos – poemas). Moscou: Chkólnaia Bibliotieka, 1972.
- [4] DOLÍNIN, A.S. *Posliédnie romani Dostoiévskogo* (Últimos romances de Dostoiévski). Moscou: 1963.
- [5] DOSTOIÉVSKI. F.M. *Pólnoe Sobrânie Sotchiniênii v tritsatikh tomakh* (Obras Completas em trinta volumes). Leningrado: Naúka, 1972-1990.
- [6] IVÂNTCHIKOV, E. A. *Anális khudójestviennogo tieksta* (Análise do texto literário). Leningrado: Naúka, 1976.
- [7] LIKHATCHÓV, V. “Nebriéjénie slovom u Dostoiévskogo” (A negligência com a palavra em Dostoiévski). In: *Dostoiévski: Materiali i issliédovania* (Dostoiévski: Materiais e estudos), vol. 2. Leningrado: Naúka, 1974.
- [8] SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski. Prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- [9] SLONÍMSKI. A.L. “Vdrug” u Dostoiévskogo (O “de repente” em Dostoiévski). In: *Kniga i Rievoliútsia* (O livro e a revolução), Nº 8, 1922

---

### **Autora**

<sup>1</sup> Maria de Fatima BIANCHI, Profa. Dra.

Área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)