

DOSTOIÉVSKI E GODARD SOBRE A ESTÉTICA DA REVOLUÇÃO

DOSTOEVSKY AND GODARD CONCERNING THE REVOLUTION ESTHETICS

Roberto Wu¹

RESUMO: Tanto Dostoiévski quanto Godard produziram obras que tematizaram, de forma aguda, a ideia de revolução. *Os demônios*, publicado em 1870 por Dostoiévski, tida como uma obra reacionária, desenvolve os momentos constitutivos das atividades revolucionárias a partir de um núcleo niilista na Rússia da segunda metade do século XIX, enquanto *La Chinoise*, filmado por Godard em 1967, geralmente aceito como filme revolucionário, retrata um grupo ativista na França no período imediatamente antecedente ao Maio de 68. O presente propósito é o de investigar a interpretação usualmente atribuída a essas obras e estabelecer as suas devidas conexões, a partir dos temas do niilismo e da revolução.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução. Niilismo. Dostoiévski. Godard.

Uma época neutra em que se encontra o predomínio da imobilidade, caracterizada por cidadãos petrificados e anestesiados, pela redução da atividade política ao gerenciamento do Estado na sua relação com a grande economia; um tempo de latência entre as promessas não cumpridas pelas revoluções e um futuro desesperançado. O momento histórico atual se encontra descompassada em relação à turbulência ideológica dos períodos cruciais dos dois últimos séculos, cuja contundência pôde ser percebida nas diversas linguagens que acompanharam esses acontecimentos.

O filme *La chinoise*, dirigido por Jean-Luc Godard no ano de 1967, é um filme político que apresenta e discute a idéia de revolução. Para um espectro maior de compreensão, é preciso, no entanto, rastrear a origem temática do filme à obra *Os demônios* de Fiódor Dostoiévski de 1870. Pode-se dizer que o filme de Godard é uma adaptação do livro do autor russo se com isso se pretende caracterizar uma apropriação temática autoral, o que implica, apesar das semelhanças e proximidades, um afastamento artístico que produz no espectador um sentimento de independência entre a inspiração literária e o resultado cinematográfico. Esse corte entre *La chinoise* e *Os demônios*, no entanto, não é o do isolamento entre dois pólos incomunicáveis, mas do vácuo gerado pela diferença própria do tratamento autoral. A obra de Godard é o duplo de *Os demônios*.

¹ Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: beto_wu@yahoo.com.br

Existe um solo comum, apesar dos vetores contrários. E mesmo esses vetores, só são contrários numa abordagem superficial, porque não é possível sequer traçar qualquer tipo de sentido ou posicionamento explicitamente identificável. Células políticas, terrorismo político, socialismo, estudantes revolucionários, assassinatos com função política, a questão do suicídio e o valor da arte diante da utilidade política, são temas que permeiam as duas obras e que tornam, no entanto, cada uma delas uma obra única. Poder-se-ia pensar que isso se deve às motivações de ambos os autores: aparentemente Dostoiévski pretendia escrever uma obra contrarrevolucionária, mostrando os perigos do niilismo (tarefa que pode ser rastreada a *Memórias do subsolo* e a *Crime e castigo*) e que foi oferecida ao czar Alexandre II; Godard, por outro lado, avançava cada vez mais na experimentação de um cinema político e revolucionário, ele mesmo tornando-se maoísta. Mas o que dizer de *Os demônios* se os personagens niilistas são retratados com mais profundidade que em qualquer outra obra pretensamente revolucionária, na medida em que todos eles são levados a escolhas últimas diante de seu traço de caráter, sendo, de longe, os personagens centrais do romance, e de *La chinoise* quando os revolucionários e o livro vermelho de Mao são apresentados com uma generosa dose de ironia, com Godard parodiando um sem-número de clichês do engajamento revolucionário?

1. Emissão luminosa: Dostoiévski revolucionário

Os acontecimentos descritos em *Os demônios* têm como ponto de partida o evento verídico do assassinato de I. I. Ivanóv em 21 de novembro de 1869 pelos seus ex-colegas revolucionários, todos eles pertencentes à organização política clandestina Justiça Sumária do Povo, liderada por S. G. Nietcháiev. Conforme se apurou, Ivanóv teria tido divergências ideológicas e, por conta disso, tentado se afastar da organização, assim como Chátov o faria no romance. Se, por um lado, esse é o mote que articula os diversos elementos presentes em *Os demônios*, por outro, não se deve ignorar o desenvolvimento de certas questões que eram caras a Dostoiévski desde pelo menos o começo da década de 1860; todas elas derivavam direta ou indiretamente de uma ideia-problema: o niilismo. A possibilidade do homem novo que correspondesse aos desafios históricos do seu tempo, sendo, por isso mesmo, a medida de sua época, foi um tema bastante presente desde o final da década de 1850 no meio literário, filosófico e político da intelectualidade russa. É assim que Dostoiévski se confronta/dialoga com a primeira geração de niilistas russos, N. G. Tchernichévski e N. Dobroliúbov, que eram ori-

undos, por assim dizer, de uma anticlasse social, os *raznotchíntsy*, isto é, aqueles que não possuíam *status social* fixo no sistema de castas, ao contrário da antiga geração de intelectuais que incluía nomes como Turguéniev, Máikov, Nekrássov e Tolstói, dentre outros, uma geração tida como conservadora e aristocrática, em contraste com os novos *raznotchíntsy*. A produção de algumas das principais obras de Dostoiévski tais como *Memórias do subsolo*, *Crime e castigo*, *O idiota*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázovi*, pode ser vista como um desdobramento das questões instigadas pelas provocações dos niilistas da primeira geração. Nesse conflito ideológico que ocupou várias páginas das principais revistas russas da época - *O contemporâneo*, *A palavra russa*, *Anais da pátria*, *Mensageiro russo* e *O tempo* (editada pelo próprio Dostoiévski e seu irmão, assim como *A época*), dentre outras, além da publicação do livro de 1862 de Turgueniév, *Pais e filhos*, e sua réplica niilista por Tchernichévski em 1863 no livro *Que fazer?* - é que se desenhou a estrutura conceitual das discussões em torno da política russa. É interessante precisar que o âmbito político é o objeto das polêmicas, mas não é do político que o niilismo surge, e sim de uma concepção filosófico-literária que dele se apropria e o impulsiona a novas esferas pelas suas reflexões.

A obra *Os demônios* já se situa no debate com a segunda geração de niilistas, que haviam decidido combater mais virulentamente a situação política defendida pelos conservadores na Rússia, ultrapassando em muito o âmbito eminentemente literário-filosófico do primeiro niilismo, desembocando, no final dos anos 1860, numa espécie de movimento político subterrâneo. Substituem-se as teses do rompimento com a aristocracia por meio de uma valorização das ciências naturais - atitude alicerçada no dogma da destruição de tudo o mais que não servir para a utilidade geral - pela efetiva ação política revolucionária. De certa forma, Dostoiévski já havia antecipado essas possibilidades nas suas obras, principalmente em *Crime e castigo*, em que o exercício da negação da ordem passa a ser permitido por uma ideia filosófica - a de que indivíduos extra-ordinários poderiam e deveriam negar a sociedade em que viviam, mesmo que para isso cometessem crimes. Em 1869, quando os niilistas da segunda geração liderados por Nietcháiev assassinam um dos ex-membros de sua organização, Dostoiévski interpreta isso como um sintoma natural do niilismo, algo que ele mesmo havia previsto ao longo da década de 1860. Como em todas as suas obras, Dostoiévski não se limita a atacar meramente o niilismo por meio de tipos caricatos, mas explora os caracteres de todos os personagens relevantes, incluindo aí também os niilistas, levando-os às últimas consequências.

Entre os niilistas retratados em *Os demônios*, encontramos um niilismo político por meio de personagens secundários, como Lipútin, Liámchin, Virguinski, Chigalióv, participantes da célula revolucionária terrorista, mas eles nada mais são do que marionetes; é Piotr Stiepánovitch que puxa as suas cordas. Pode-se dizer mesmo que ele é o personagem que conduz os acontecimentos articulando sub-repticiamente todos eles em prol de uma causa. Qual seja essa causa permanece ambígua: ora tudo é preparado em torno do líder Nikolai Stavróguin, ora em é causa própria, ora tudo é a anarquia do sem-propósito. Se Stavróguin e Stiepánovitch são niilistas, eles não o são no sentido derivado e manipulado do niilismo político de Lipútin, Virguinki etc. e sim num sentido muito próximo do indivíduo extra-ordinário de *Crime e castigo*. Outro tipo de niilismo é ainda o de Kiríllov, o niilismo metafísico, que questiona e rejeita não a sociedade vigente, os costumes, os saberes e a organização política, e sim a própria existência.

Na análise da lógica das células terroristas, abordar-se-á primeiramente o personagem Piotr Stiepánovitch, visto que nem Stavróguin nem Kiríllov se interessam pelas questões políticas – ambos apresentam uma indiferença a esse respeito; se Stavróguin permite que os acontecimentos terroristas tenham um certo rumo, é porque isso lhe é indiferente, e se Kiríllov permite que o seu suicídio tenha um caráter político, não é por adesão à causa, mas por pretender uma superioridade de caráter. É Stiepánovitch que articula e conduz os eventos terroristas por meio de uma perfídia engenhosa: argumenta que existem inúmeras células revolucionárias e nenhuma dessas células poderia, por questões de segurança, saber da existência da outra, apenas o alto comando, mantendo assim os membros da sua célula com o mínimo de informação possível. Esse é o primeiro passo, mas o golpe decisivo seria unir os membros da célula por meio de um crime, como se depreende do diálogo entre Stavróguin e Piotr Stiepánovitch: “- Ainda há pouco eu lhe disse para que você precisa do sangue de Chátov – os olhos de Stavróguin brilhavam. Com essa massa você quer moldar seus grupos” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 404). Chátov retrata Ivanov, o estudante assassinado pela célula terrorista liderada por Nietcháiev, da qual ele mesmo participava. Piotr Stiepánovitch é o manipulador e o executor das vontades de Stavróguin, o que inclui também a licenciosidade para dizer e fazer o que este quer, mesmo que Stavróguin não tenha dito ou mesmo tenha tido consciência. Conforme comenta Pessanha,

é claro que Piotr Stiepánovitch não seria um instrumento passivo nas mãos de Stavróguin, pois além de ser o elemento de *execução* em contraposição a seu duplo aristocrático e ocioso, pode ele discernir, por dentro e portanto antecipadamente, todos os desígnios mais secretos de seu amo, e até manipulá-los, ou ter essa pretensão; e a conotação de alçar-se a ela mesma equivaleria, ambivalente, no instante em que logre subjugar seu Deus em medida qualquer (1981, p. 117).

É preciso notar que embora Piotr Stiepánovitch seja, na expressão de Dostoiévski, uma “sapiéntíssima serpente”², não se põe em dúvida em momento algum a sua lealdade para com Stavróguin, e isso porque simplesmente este é seu ídolo: “sou niilista, mas amo a beleza. Porventura os niilistas não amam a beleza? Eles só não gostam de ídolos, mas eu amo o ídolo! Você é meu ídolo! [...] Você é o chefe, o sol, e eu sou seu verme...” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 408). Consequentemente, Piotr Stiepánovitch levará a cabo todas as ordens de Stavróguin e antecipará inclusive as que não foram dadas, mas nunca com a pretensão de um dia substituí-lo no comando, e sim como seu fiel executor. Nesse sentido, Stavróguin é o centro gravitacional dos eventos de *Os demônios*, sendo que seu magnetismo irá arrastar a todos para um vértice de caos, dada a sua personalidade auto-destrutiva:

Stavróguin mais do que nunca mantém-se como a figura central entre os caracteres principais na ficção, mesmo que seja apenas porque todo mundo o considera assim. Ele é a fonte das heresias e das ilusões, um símbolo da bancarrota moral, o foco do esmagamento das desilusões pessoais por diversos personagens que depositaram suas esperanças nele, num mundo em que outros valores transcendentais perderam seu poder (JONES, 1976, p. 142).

Cabe notar que vários elementos para a composição de *Os demônios* vieram das experiências pessoais de Dostoiévski que, em 1849, foi preso junto com outros membros do círculo de Palm-Dúrov, liderados por Spechniev. É baseado na figura de Spechniev, o seu Mefistófeles particular (FRANK, 2008, p. 349), que Dostoiévski elaboraria o personagem Stavróguin, como o líder do grupo revolucionário. Não menos importante do que essa referência é mencionar que o Stavróguin é o resultado de um conturbado processo de criação de uma obra que inicialmente se chamaria *A vida de um grande pecador*, mas que nunca foi finalizado. De cer-

² Dostoiévski reforça, no capítulo intitulado “A sapiéntíssima serpente”, a imagem e o caráter de Piotr Stiepánovitch: “De certo modo a gente começa a imaginar que a língua dele deve ser de uma forma algo especial, algo excepcionalmente longa e fina, de um vermelho intenso e uma ponta demasiado aguda, que se mexe de modo contínuo e involuntário” (2005, p. 184). Mais adiante, a impressão de Liza após a sua saída: “[...] tornou a sentar-se calada, mas em seu rosto havia um movimento convulsivo, como se ela tivesse tocado em algum réptil” (2005, p. 188).

ta forma, seus temas e personagens acabaram fixando-se principalmente em *Os demônios*, sendo que o que sobrou seria reelaborado em obras posteriores como *O adolescente* e *Os irmãos Karamazóvi*. Stavróguin, em contraste com o bufão-canalha Piotr Stiepánovitch, é um personagem trágico. Dostoiévski chega a mencioná-lo mesmo como o personagem principal da obra (apud FRANK, 2008, p. 535), uma “figura satânica irresistivelmente atraente e poderosa” (FRANK, 2008, p. 536), cujo orgulho e superioridade acabam por mergulhá-lo num turbilhão trágico. Na interpretação de Frank, Stavróguin é

uma personalidade empenhada emocionalmente na busca de um absoluto de qualquer tipo e também sugere a perversidade que deriva da falta de algum objetivo positivo. Sua busca é uma experimentação espiritual totalmente preocupada consigo mesma, totalmente encerrada dentro do ego e, por conseguinte, incapaz de uma submissão ao absoluto que supostamente está buscando (2003, p. 623).

Stavróguin é o niilista trágico pela sua própria condição, o que traz ecos de Bazárov, protagonista de *Pais e filhos* de Turguêniev (muito embora, Stavróguin e Bazárov tenham destinos diferentes), que, a despeito de ou mesmo por conta de sua superioridade niilista, passa os últimos anos de sua vida numa resignação melancólica. Caso diverso é o de Kiríllov, cujo niilismo não é congênito, pelo menos no sentido de Stavróguin, mas resultado de uma ideia, de um pensamento lógico das últimas consequências. Todos os niilistas negam algo: Stavróguin, por conta de uma inadequação essencial, Piotr Stiepánovitch, para realizar uma estrutura liderada por ele mesmo e Stavróguin, e que, longe de ser uma *nova ordem*, teria muito mais o caráter de mundo caótico. Kiríllov distingue-se de ambos, pois a sua negação dirige-se para a própria criação, trata-se do suicídio lógico, de uma revolta metafísica que, nos termos de Camus, consiste no “movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação” (1996, p. 39)³. Na análise silogística de Kiríllov, negar Deus significa tornar-se Deus. Em outros termos, Deus é o único ente cuja conformidade entre vontade e existência é imediata e, por isso, é absolutamente independente – ele não está subordinado a ninguém mais. Mas, se Deus não existe, então Kiríllov é deus: “se Deus existe, então toda a vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda a vontade é mi-

³ Poder-se-ia argumentar que Kiríllov não é um revoltado metafísico, mas apenas um indivíduo que se propõe a seguir às últimas consequências um raciocínio lógico. Sobre isso, é oportuno acompanhar o seguinte trecho de sua justificativa: “Durante três anos procurei o atributo da minha divindade e o encontrei: o atributo da minha divindade é o Arbítrio! Isso é tudo com que posso revelar, em sua parte central, minha insubordinação e minha liberdade nova e terrível. Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 600).

nha e sou obrigado a proclamar o arbítrio” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 598). Como resposta a Kiríllov, Piotr Stiepánovitch afirma de modo um tanto cômico que para mostrar seu arbítrio ele mataria qualquer um e não a si mesmo, oferecendo-se mesmo para indicar a vítima, ao que Kiríllov replica: “matar outra pessoa seria a parte mais vil do meu arbítrio; isso é para ti” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 598). O argumento da independência de arbítrio compõe a lógica absurda do niilismo metafísico que, entretanto, necessita de uma contrapartida analógica: o suicídio pedagógico cometido por Kiríllov “ensinaria” e “libertaria” todos os outros, os outros homens-deuses necessitam do suicídio do primeiro homem-deus. Sem muito esforço, percebe-se uma contradição no argumento de Kiríllov: ele pretende se diferenciar de todos os outros suicidas visto que estes sempre o fizeram em vista de uma causa, ao passo que ele o faz “sem nenhuma causa e tão-somente para afirmar seu arbítrio” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 598). Porém, ao justificar a necessidade do suicídio, Kiríllov diz é preciso que um primeiro faça isso e salve todos os homens, o que estabelece a salvação dos homens como uma causa. Como atenuante, é preciso mencionar que toda a explicação metafísica sobre o seu suicídio ocorre minutos antes do fato mesmo; o personagem está visivelmente agitado, ânimo propício para que Piotr Stiepánovitch consiga, a pretexto de explicação, a carta de Kiríllov assumindo o suicídio, além da autoria do assassinato de Chatóv e de Fiedka. A carta é, justamente, outro ponto de inconsistência, pois em nenhuma parte de sua redação, Kiríllov aponta para o motivo real de seu suicídio, isto é, a teoria do homem-deus, o que permitiria a libertação e o ensino de todos que se seguem, mas limita-se a assumir a autoria do assassinato de Chatóv alegando traição e de Fiédka, anunciando ao final da carta, de forma vaga, que “eu mesmo me mato hoje com um revólver, não porque esteja arrependido e tema os senhores, mas porque já no estrangeiro tinha a intenção de interromper minha vida” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 601).

É em torno desses três niilistas, Stavróguin, Piotr Stiepánovitch e Kiríllov, que os eventos principais do romance ocorrem, o que assinala, pelo menos à primeira vista, que a dinâmica das células terroristas é concebida por Dostoiévski como imediatamente atreladas às tipologias niilistas. Dos três, Kiríllov é que desempenha o papel mais surpreendente, afinal a sua batalha metafísica interior é que irá fornecer o álibi perfeito para o assassinato de Chatóv e com isso a subserviência dos membros da célula a Piotr Stiepánovitch. Na economia da obra, a sua função é de elevar à última potência, traços que se encontravam nos niilistas revolucionários da Rússia, na última metade do século XIX. Nesse sentido, Kiríllov é um “personagem absurdo” (CAMUS, 2008, p. 121), um indivíduo que não se encontra nas células revo-

lucionárias reais, pois pertence essencialmente à revolta metafísica. Funções diversas são aquelas atribuídas a Stavróguin e Piotr Stiepánovitch; enquanto o primeiro desempenha o papel carismático de ídolo e personificação da causa, mesmo que nada faça para isso, o segundo é o articulador que penetra subrepticiamente nos subterrâneos e procura concretizar o ideal niilista.

Há um distanciamento entre esses três niilistas e todos os outros personagens do romance, incluindo aí, os membros da célula revolucionária. De fato, os membros da organização terrorista só são revolucionários à medida que são guiados por Piotr Stiepánovitch e seduzidos pela personalidade de Stavróguin: são esses dois personagens que constituem o verdadeiro motor revolucionário do romance.

2. Refração: Godard anti-revolucionário

Como se sabe, Godard converteu-se ao maoísmo no final da década de 1960, atitude que parece perfeitamente coerente com os propósitos que ele mesmo havia traçado desde o início da década, buscando uma experimentação cinematográfica que, cada vez mais, implodia o convencionalismo estético, o que implicava uma presença maior dos temas políticos nos seus filmes. Já foi dito que *La chinoise* de 1967 antecipa os acontecimentos desencadeados pelos estudantes em Maio de 1968 na França. O próprio Godard toma o Maio de 68 como decisivo em sua carreira; a partir desse ano até 1971, o diretor inaugura um novo período na sua produção cinematográfica, realizando filmes explicitamente e exclusivamente políticos. Os pressupostos da produção já são outros: ele cria o grupo *Dziga Vertov* em homenagem ao cineasta russo homônimo, seus filmes têm temáticas específicas no espectro político – *Pravda* aborda a invasão soviética da Tchecoslováquia (1969), *Vento do oriente* (1969) é realizado a partir do roteiro do líder estudantil Daniel Cohn-Bendit, enquanto *Até a vitória* (1970) analisa a guerrilha palestina.

Apesar desse currículo ativista, não encontramos, como poderia se pensar, um libelo revolucionário em *La chinoise*. Muito embora o próprio diretor tenha pretendido ter certa paternidade em relação ao maio de 1968, a verdade é que a exibição do filme foi um evento coadjuvante frente a outros, como a demissão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa, retratada em *Os sonhadores* de Bernardo Bertolucci em 2003. Além disso, apesar da temática do ativismo revolucionário, *La chinoise* exprime muito mais o estado de confusão da juventude francesa do que, propriamente, um incitamento político.

O filme reproduz aparentemente a estrutura revolucionária cristalizada em *Os demônios*: retrata os acontecimentos relativos a cinco jovens revolucionários, unidos em torno do livro vermelho de Mao, sendo que boa parte do filme desenlaça-se no interior do apartamento onde vivem, decorado com frases de cunho político e fotos de escritores. Mas o espectador familiarizado com *Os demônios* imediatamente percebe um descompasso com a obra do escritor russo, pois não há, de modo algum, um personagem niilista em *La chinoise*. Aliado a isso, há uma satirização consciente dos próprios personagens, costurado com a linguagem da pop-art, cujo momento mais expressivo é a propaganda Mao-Mao em ritmo de rock. Com isso não se pretende afirmar que *La chinoise* não tenha um conteúdo político – evidentemente há – mas é uma visão política auto-irônica e que reclama a si uma reflexão destacada dos lugares-comuns do engajamento político. Tal é o caso, por exemplo, da preparação para o atentado contra o ministro soviético, cujo executor é sorteado - com um quê de infantilidade - através da leitura de uma frase do livro vermelho de Mao, numa deliberação da recém-formada “Organização Especial de Combate”.

Foi dito anteriormente que não há personagens niilistas em *La chinoise*. Mas há Kirílov. No filme, o personagem continua a desempenhar o papel de estudante revolucionário suicida, sem, contudo, limitar-se a isso, sofrendo transformações do niilista-existencialista para o artista. Kirílov passa a ser também porta-voz do pensamento de Dostoiévski, pasteurizado em dizeres revolucionários, como na infame “se o marxismo-leninismo existe, então tudo é permitido”, uma realocação da tese de Ivan Karamázov: “se Deus não existe, então tudo é permitido” (DOSTOIÉVSKI, 1971)⁴. De fato, logo no início do filme há um diálogo em *off*; como em resposta à pergunta de Yvone, “Deus, por que me abandonastes?”, escuta-se a resposta de Kirílov: “porque eu não existo”. Como explica Christensen (1986, p. 148), há uma ambigüidade nessa resposta de Kirílov, afinal, o personagem ainda não apareceu no filme – a cena em que se dá esse diálogo mostra mãos arrumando os livros vermelhos de Mao na estante; nesse sentido, ele não existe, mas, ao mesmo tempo, é a voz do personagem ateu que dá o tom da política contemporânea. Se em *Os demônios*, Kirílov pretende, pelo suicídio metafísico, tornar-se o homem-deus e promover automaticamente o assassinato de Deus, em

⁴ Essa tese é uma síntese do seguinte trecho: “é permitido a todo indivíduo que tenha consciência da verdade regularizar sua vida como bem entender, de acordo com os novos princípios. Neste sentido, tudo lhe é permitido. Mais ainda: mesmo se essa época nunca deva chegar, como Deus e a imortalidade não existem, é permitido ao homem novo tornar-se um homem-deus, seja ele o único no mundo a viver assim” (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 452).

La chinoise, o desdobramento político contemporâneo já é um assinalamento da morte de Deus, não no sentido lógico-metafísico do argumento de *Os demônios*, mas simbolicamente. É preciso esclarecer que o material dessa analogia também está presente na obra de Dostoiévski. Na conversa entre Piotr Stiepánovitch e Kiríllov, este alude a uma reconstituição da morte de Cristo em que este é abandonado por Deus: os crucificados, incluindo Cristo, “não encontraram paraíso nem ressurreição” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 599) o que demonstraria que “as próprias leis do planeta são uma mentira e um *vaudeville* dos diabos” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 599). Ora, o mundo sem Deus e, portanto, completamente absurdo é o ponto de partida de *La chinoise*.

Esse mundo absurdo é apresentado pelo Kiríllov artista no filme. A sua arte, como pode ser vista no quarto nas cenas prévias ao suicídio, aponta para um tipo de pintura que remete a Alain Jouffroy, que teria procurado, por meio de faixas de cores, representar a imensa espiral-serpente que denunciaria a falsa liberdade na arte (CHRISTENSEN, 1986). Essa falsa liberdade nada mais é do que um estágio posterior da argumentação do Kiríllov de Dostoiévski a respeito do atributo da divindade – o arbítrio. Sem liberdade e sem Deus resta o *non-sense* completo, o terror. O Kiríllov de Godard afirma então: “eu acredito no terror. Para mim, revoluções inteiras são feitas do terror. Um revolucionário sem bomba não é um revolucionário. [...] Me dê uma bomba! Me dê uma bomba!” O discurso de Kiríllov é a resposta imediata ao problema que o diretor propõe na primeira frase de *La Chinoise*:

a classe operária não se unirá politicamente, nem irá às barricadas, apenas por um aumento de 12% no salário. No futuro próximo, não haverá uma crise capitalista grande o suficiente que empurre os trabalhadores a lutar pelos seus interesses vitais através de uma greve geral revolucionária ou uma insurreição armada.

Como não haverá um evento que unirá politicamente a classe operária, faz-se necessário que os seus interesses sejam representados por aqueles que têm condições de levar a cabo essa revolução, no caso, os estudantes da classe burguesa. Assim como os niilistas de Dostoiévski, que também pertencem à classe média-burguesa, os estudantes revolucionários de Godard são aqueles que representam os interesses daqueles que não têm voz, ou não possuem a consciência política necessária para escapar da opressão. Em ambos os casos, o pertencimento à burguesia confere um caráter artificial às revoluções; em *Os demônios* não há propriamente qualquer espécie de sentido de revolução – apenas maquinação e perfídia por parte de Piotr

Stiepánovitch; em *La chinoise*, os estudantes estão plasmados pela ideia de revolução, mas uma revolução sem finalidade. O mantra formado pela leitura do livro vermelho e a rádio chinesa aliena e penetra no espírito dos estudantes dispensando a necessidade de qualquer argumentação, processo muito parecido com aquele que efetivamente ocorreu na China de Mao: “a quantidade, variedade e onipresença do material visual era tão opressiva que não permitiu a possibilidade de questionar o *status* de Mao” (VALJAKKA, 2008, p. 173). Existe, portanto, uma auto-ironia permeando todo o filme, na medida em que o Godard maoísta, conscientemente e propositadamente, extrapola e intensifica a propaganda de Mao na linguagem pop, reconhecendo que a Revolução Cultural Chinesa contém o elemento propagandista-ideológico, mas que, ainda assim, seria a alternativa viável ao liberalismo capitalista americano e ao marxismo-leninismo da URSS.

Se Kiríllov não atinge um estatuto metafísico privilegiado em *La chinoise*, isso se deve ao fato de que o filme não explora, seja intencionalmente ou não, o dilema existencial do personagem, o que atesta um afastamento de Godard de uma estética do encadeamento psicológico. Os personagens apresentam teses filosóficas e assassina pessoas, mas no fundo o fazem como se estivessem encenando um teatro. Se a última parte do filme mostra o personagem Guillaume parodiando *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meisters* rumo a um teatro socialista, pode-se reverter a linearidade de *La chinoise* e indicar que todo o desenlace até então foi um cinema-teatro. Desse modo, ao invés do Kiríllov dostoiévskiano, tem-se um personagem raso incorporado à multiplicidade de referências do diretor.

Veronique, a líder da célula, ingressa no ativismo revolucionário, sensibilizada, quando estudava na Universidade de Nanterre, pelas favelas que rodeavam a instituição. Ela abandona a filosofia e passa ao engajamento político, tornando-se, ao longo do filme, o elemento de articulação da célula, e a porta-voz do terror. Defende que uma revolução não pode ser feita como uma obra de arte, com generosidade e amabilidade, sendo, ao invés, uma insurreição violenta que culmina com a derrocada de uma classe - tese defendida por Mao. Expulsa Henri por este não aceitar o uso do terror como método revolucionário – o que remete à discordância de Chatóv em *Os demônios* e do estudante Ivanóv que abandonou a organização Justiça Sumária do Povo, embora, ao contrário destes, acabou permanecendo vivo.

As teses terroristas de Veronique são postas à prova no diálogo com Francis Jeanson a bordo de um trem. Ela propõe o fechamento da universidade, o que foi efetivamente realizado na China; mas Veronique acrescenta um fator terrorista à proposta: trata-se de fechar a uni-

versidade com bombas. O argumento gira em torno da ideia de que o ensino é sempre em favor de uma classe social, no caso a burguesia, o que a leva a dizer: “o ensino me enoja”. Para impedir a reprodução do ensino burguês, a tática é que com a morte de alunos e professores a universidade automaticamente se esvaziaria. Quando um Francis Jeanson atordoado questiona se ela faria isso sozinha, ela responde: “bom, existem dois ou três de nós”. Como se sabe, dois ou três são o suficiente para difundir o terror, mas talvez não para inaugurar e consolidar uma nova ordem. É nesse sentido, que toca a questão da representação, que Francis Jeanson pergunta quantos querem ou defendem essa ação e ironiza - dois ou três? A resposta de Veronique é clássica: “mas muitos ainda não perceberam. E pensamos por eles”.

Quando questionada sobre a vacuidade de sua ação e o porquê dela não ser realizada num esforço conjunto - o que poderia mostrar uma vontade comum - mas apenas por uns poucos, Veronique mostra sua inspiração nos niilistas russos: “eu e os jovens niilistas russos, por exemplo. Eles fizeram bombas e tentativas criminosas. E a revolução de 17 veio depois, em Outubro”. É preciso esclarecer que desde os debates sobre o niilismo na década de 1860 na Rússia, canalizados principalmente pela obra de Turguêniev, houve uma radicalização crescente do ativismo político, sendo *Os demônios* um momento intermediário nesse processo que culminaria, após vários atentados, no assassinato à bomba do czar Alexandre II pelo grupo niilista A Vontade do Povo, cerca de um mês após o falecimento de Dostoiévski em 1881. Veronique tende a entender que a revolução de 1917 na Rússia só foi possível porque em algum momento houve uma ação violenta, e distingue entre a primeira ação necessária e impactante, e as consequências reestruturadoras – tarefa de cunho posterior e que é mencionada muito vagamente pela personagem ao afirmar que “continuará estudando a situação”. A comparação entre os dois momentos históricos, a Rússia czarista e a França dos anos 1960, é tratada com ironia por Jeanson: “e você se diz marxista-leninista”, referindo-se ao fato de que a análise materialista é sempre de uma situação concreta. Um último contra-argumento é tentado por Veronique: mesmo que não se possa comparar situações diversas, pode-se depreender uma lição, referindo-se agora à China de Mao. Questionado se considera um erro, Jeanson responde positivamente, dada a sobreposição analógica de situações concretas diferentes. Toda a discussão entre os dois personagens sobre a revolução acaba num anticlímax; Veronique não consegue sustentar seu ponto de vista, o que não a impede de levar os planos da célula terrorista adiante, ao assassinar o ministro de cultura soviético Mikhail Sholokhov. O último plano do filme exprime uma ambigüidade: Veronique retorna às aulas, o que poderia indicar

uma volta ao conservadorismo; por outro lado, ela afirma o retorno às aulas como uma “batalha para mim e meus camaradas” sendo que, nesse sentido, o que fizeram foi apenas dar “um tímido passo de uma longa marcha”.

3. Considerações finais

A filiação de *La chinoise* a Dostoiévski é sutil em certos aspectos, e aparentemente contrário em outros. Apesar de certo núcleo temático comum, ambas as obras apresentam uma autoria muito emblemática o que os propulsiona a direções distintas. As suas recepções iniciais oferecem algumas dificuldades de interpretação.

A obra *Os demônios* foi concebida inicialmente como um romance-panfleto com o objetivo de atacar frontalmente os niilistas. Coincidentemente, a publicação dos últimos seis capítulos de *Os demônios* ocorreu no mesmo mês em que Dostoiévski tornou-se editor da revista conservadora *O cidadão* em 1872, cujo proprietário era o príncipe V. P. Mechtchérski. A interpretação que deriva do olhar míope sobre essas circunstâncias sugere um ataque e uma recusa completa, por parte de Dostoiévski, da tipologia niilista, o que não é o caso. Embora o plano inicial de Dostoiévski tenha sido elaborar uma obra em que pudesse utilizar os elementos de sátira e paródia para desqualificar o niilismo num tom zombeteiro, o que se sucedeu na criação da obra foi um exponencial desenvolvimento dos personagens niilistas, de modo que o cômico cede lugar à tragédia. De acordo com Frank, “o surgimento de Stavróguin no meio do plano do autor deu nova dimensão à obra; com isso, os episódios que envolvem as relações de Stavróguin com as outras personagens deixaram de ser cômicos para se tornarem obsessivamente trágicos” (2003, p. 616). Portanto, ao invés de um mero tratado antiniilista cômico, tem-se uma tematização dos traços característicos desses jovens niilistas com a mais alta seriedade.

Uma perspectiva quase inversa pode ser atribuída a Godard. *La Chinoise* é reconhecidamente um filme político, embora com teor diferente daqueles que ele realizaria pelo projeto *Dziga Vertov*. A proximidade entre o filme de 1967 e os acontecimentos de maio de 1968 fez com que se visse uma ligação natural entre os dois eventos, contribuindo para a aura revolucionária do filme. No entanto, *La chinoise* não é um filme com um apelo político revolucionário, mesmo que a revolução política seja seu objeto principal. A linguagem estética do filme busca romper com os paradigmas da arte mimética. Por isso, todo o arsenal de referências

aparece fora de um contexto padrão, provocando sempre um estranhamento no espectador. O filme requer uma intervenção do espectador, é este que deve dotar de sentido a multiplicidade simbólica que o interpela. Para isso, *La chinoise* embaralha narrativas e perspectivas a fim de trabalhar a multiplicidade, mas essa tarefa é levada efetivamente a cabo pelo tom cômico que permeia o filme. Se, em Dostoiévski, o ponto de partida é uma obra inicialmente cômica e reacionária que evolui para uma caracterização trágica dos niilistas, em Godard, tem-se um libelo revolucionário que se transforma em caricatura de movimentos revolucionários estudantis. Evidentemente, isso não significa uma invalidação de *todos* os movimentos revolucionários estudantis.

Do ponto de vista da caracterização dos personagens, a própria opção narrativa de Godard impede um aprofundamento dos seus traços essenciais. Assim, os membros do grupo revolucionário recitam várias teses e argumentos filosóficos e políticos, mas, nesse sentido, não se diferenciam muito de Lipútin, Liámchin, Virguinski, Chigalióv, os membros da célula terrorista em *Os demônios*. A sua opção revolucionária é previsível e limitada pelas discussões sociológicas e políticas de seu tempo. Como argumentado anteriormente, não há nenhum personagem niilista em *La chinoise*: o Kiríllov de Godard é um revolucionário com uma tendência artística que defende que as revoluções sejam conduzidas pelo terror, sendo que seu suicídio nada tem a ver com a revolta metafísica do personagem existencialmente atormentado de Dostoiévski; Guillaume passa a defender o teatro socialista, Yvone, a empregada doméstica e prostituta ocasional simplesmente desaparece da narrativa, e Henri, que é expulso da célula terrorista, pensa em filiar-se ao Partido Comunista tradicional, mas deixa claro que a prioridade é conseguir um emprego, mencionando que, em última hipótese, na Alemanha Ocidental estavam precisando de químicos. Poder-se-ia pensar que Veronique desempenharia o papel de niilista, afinal ela é a personagem mais articulada do grupo. Mas Veronique possui ainda um objetivo palpável em termos revolucionários, mesmo que por meios violentos, ainda assim trata-se de certo ideal comunista – particularmente aquele próximo da China de Mao. Piotr Stiepánovitch e Stavróguin, ao contrário, não possuem nenhum ideal revolucionário. Assim a sua violência é dupla; não são apenas os meios que são violentos, mas o próprio ponto de chegada é sem sentido e violento. Trata-se da perda de sentido decorrente do niilismo, como se atesta na nota de suicídio de Stavróguin: “só consegui extravasar uma negação desprovida de qualquer magnanimidade e de qualquer força. Nem negação como tal consegui extravasar” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 651). A negação como tal ainda assim seria uma dota-

ção de sentido, mesmo que dialeticamente concebida, ao contrário do niilismo subterrâneo – “mesquinho e indolente” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 651) que propagou.

Por fim, cabe notar que os niilistas são sempre membros da burguesia em *Os Demônios* e, nesse sentido, seria perfeitamente coerente expor a sua impostura, pois não representariam, de forma alguma, o espírito do povo russo. Apesar da associação com membros conservadores do mundo social e da intelectualidade russa, como o príncipe V. P. Mechtchérski, o passado revolucionário de Dostoiévski e seu constante diálogo com as gerações novas, credenciava *Os demônios* a ser algo mais do que um mero panfleto reacionário, a ponto de o escritor ter publicado posteriormente *O adolescente* nas páginas de *Anais da pátria*, a revista radical mais importante daquele momento. Não se tratava, portanto, de uma reação a qualquer radicalismo, mas apenas àquele que rejeitasse os valores fundamentais do povo russo, encontrados na vida do camponês simples. A contraposição entre a artificialidade e a vacuidade burguesas, de um lado, e a possibilidade de uma nova ordem moral e social baseada nos valores camponeses, de outro, torna clara a opção de Dostoiévski de retratar o niilismo dentro do âmbito burguês. Também Godard retrata os revolucionários dentro do âmbito da burguesia, tanto Guillaume quanto Veronique criticam os seus pais burgueses em determinado momento - mesmo que vejam com naturalidade Yvone desempenhar a função de empregada doméstica particular – e Veronique utiliza em diversos momentos, a figura do trabalhador e do camponês como símbolo em torno do qual se dá a revolução. Godard apresenta esses revolucionários com uma linguagem essencialmente irônica que expõe seus traços estereotipados, quase mostrando que a revolução é impossível, mas que não abandona, em última instância, que uma revolução pode ser feita por esses mesmos tipos, mesmo que seja na esperança velada expressada pelo caráter inconcluso do filme (lembrando que se trata de um “filme em construção”). No período mais acentuadamente ativista de Godard, François Truffaut revelou sua divergência em relação ao traço eminentemente burguês da revolução godardiana: "eu nunca vou ficar do lado dos filhos da burguesia contra a polícia, que vem principalmente da classe operária" (TRUFFAUT apud BRODY, 2009).

Ainda assim, a questão fundamental da revolução permanece: é possível uma revolução feita por burgueses, como os revolucionários de *La chinoise*? Ou a matéria da revolução é sempre formada por aqueles que não têm nada e por isso nada a perder – niilistas? Como afirma Piotr Stiepánovitch,

os nossos não são apenas aqueles que degolam e ateam fogo, e ainda fazem disparos clássicos ou mordem. Gente assim só atrapalha. Não concebo nada sem disciplina. Ora, sou um vigarista e não um socialista, eh, eh! Ouça, tenho uma relação de todos eles: o professor de colégio que ri com as crianças do Deus delas e do berço delas, já é dos nossos. O advogado que defende o assassino culto que por essa condição já é mais evoluído do que suas vítimas e que, para conseguir dinheiro, não pode deixar de matar, já é dos nossos. Os colegiais que matam um mujique para experimentar a sensação, são dos nossos. Os jurados que absolvem criminosos a torto e a direito são dos nossos. O promotor que treme no tribunal por não ser suficientemente liberal é dos nossos. Os administradores, os escritores, oh, os nossos são muitos, um horror, e eles mesmos não sabem disso! (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 409).

Dostoiévski exprime aqui o pensamento de Bakunin e de Nietcháiev que na tese XXV do *Catecismo do revolucionário* afirma que os únicos verdadeiros revolucionários são os aventureiros e bandidos (NETCHAIEV, 2010). De certa forma, Veronique pertence a esse clã – note-se que o plano das bombas na universidade no diálogo com Jeanson, mostra perfeitamente bem a violência gratuita do terror. Mas “ser dos nossos” não é o mesmo que ser Piotr Stiepánovitch, Stavróguin ou Kirílov (de *Os demônios*). Há uma disparidade ontológica entre esses personagens que é expressa claramente em *Os demônios* e com a qual *La chinoise* é absolutamente insensível.

ABSTRACT: As much as Dostoiévski, Godard produced works that approached, in a deep way, the idea of revolution. Dostoevsky's work of 1870, *The Demons*, usually read as a conservative production, develops the constitutive moments of the revolutionary activities from a nihilistic nucleus in the Russia in the second half of the nineteenth century, while *La Chinoise*, directed by Godard in 1967, generally accepted as revolutionary film, pictures an activist group in France in the period that immediately precedes the May of 68. The present intention is to investigate the standard interpretation of these works, establishing their connections from the point of view of the nihilism and the revolution.

KEYWORDS: Revolution. Nihilism. Dostoevsky. Godard.

REFERÊNCIAS

BRODY, Richard. Uma história do ódio. *Revista Bravo*, janeiro 2009. Disponível em: http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_412472.shtml. Acesso em: 11 de maio de 2010.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. 351 p.

_____. *O mito de Sísifo*. 5 ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008. 158 p.

CHRISTENSEN, Peter G. Dostoevski and Jean-Luc Godard: Kirillov's Return in *La Chinoise*. In: UGRINSKY, Alexej; LAMBASA, Frank S.; OZOLINS, Valija K. *Dostoevski and the Human Condition after a Century*. New York: Greenwood Press, 1986. p. 145-154.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Ed.34, 2005. 704 p.

_____. *Os irmãos Karamázovi*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1971. 535 p.

JONES, Malcolm V. *Dostoyevsky: the Novel of Discord*. London: Paul Elek, 1976. 229 p.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. 2. ed. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 2008. 496 p.

_____. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson da Souza. São Paulo: Edusp, 2003. 664 p.

LA CHINOISE (A CHINESA). Direção de Jean-Luc Godard. França, 1967. São Paulo: Silver Screen, 2009. 1 DVD (97 min.): son., color. Legendado. Port.

NETCHAIEV, Serguiei. *Catecismo revolucionário*. Disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/04/253458.shtml>. Acesso em 11 abr. 2010.

PESSANHA, Rodolfo Gomes. *Dostoiévski: ambigüidade e ficção*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981. 227 p.

VALJAKKA, Minna. Inciting Mental Terror as Effective Governmental Control: Chinese Propaganda Posters during the Cultural Revolution (1966–76). In: HYVÄRINEN, Matti; MUSZYNSKI, Lisa. *Terror and the arts: artistic, literary, and political interpretations of violence from Dostoyevsky to Abu Ghraib*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 165-184.