

## A pergunta enquanto mentira: *Petersburgo* (1913) de Andrei Biéli e a filosofia da linguagem

David G. Molina\*

Universidade de Chicago/EUA

### RESUMO

O artigo investiga aspectos da filosofia da linguagem em sua relação com a literatura a partir de uma passagem extraída do romance *Petersburgo* (1913) do escritor simbolista russo Andrei Biéli.

**PALAVRAS-CHAVE:** Andrei Biéli. *Petersburgo*. John Searle. Filosofia da linguagem. Atos de fala.

### ABSTRACT

The article investigates aspects of the philosophy of language in its relation to literature based on a passage taken from the novel *Petersburg* (1913) by the Russian Symbolist writer Andrei Biéli.

**KEYWORDS:** Andrei Biéli. *Petersburg*. John Searle. Philosophy of language. Speech acts.

Este trabalho<sup>1</sup> é a investigação cuidadosa de uma única passagem do romance *Petersburgo* de Andrei Biéli – figura chave da chamada segunda geração do simbolismo russo (ao lado dos poetas Viatchesláv Ivánov e do incontornável Aleksandr Blok), e tem como ponto de partida um olhar microscópico para o texto literário que é amplamente favorecido pela prática da tradução. No ato de verter um poema ou um conto de uma língua para outra – em sua totalidade – o tradutor, quase a despeito de sua índole (que pode ser mais ou menos acadêmica em sentido institucional), torna-se um pesquisador da linguagem, a encarnação de uma prática de *close-reading* ativa e extremamente lenta que permite vislumbrar com clareza não apenas questões estilísticas, estruturais e imagéticas sobre a obra e o autor, mas até, como veremos a seguir, ouvir – ouvir de fato – certos trechos da obra que, por serem menos importantes para o enredo, poderiam passar despercebidos até para os leitores mais minuciosos. Um dos poderes do tradutor-pesquisador, portanto, é o de manipular o foco da literatura secundária sobre a obra – de mostrar aquilo que normalmente não se vê, o plano detalhe – sem com isso ignorar estruturas maiores. O ato de traduzir é, afinal, uma via temporal de mão-dupla: o trecho em questão, ali, na página, é ao mesmo tempo informado por decisões anteriores, tanto como age, ele próprio, como uma espécie de jurisprudência para decisões futuras.

---

1. Baseado em uma palestra ministrada no dia 10 de junho de 2021 na Universidade de São Paulo.

\* davidmolina@uchicago.edu

Recebido em 19/07/2021  
Aprovado em 05/10/2021

Ao assumir, em 2018, o desafio de traduzir *Petersburgo* de Biéli para o português do Brasil (trabalho realizado para a Editora 34, ainda no prelo), passei a explorar o potencial de pesquisa que tal prática me rendeu. Antes de contextualizar mais detalhadamente a obra Biéli, porém, vamos direto à passagem escolhida, um trecho do capítulo 1 de *Petersburgo*:

- Ah... bom dia... para que lado você vai?
- Estou indo para a Panteleimonovskaia — mentiu Nikolai Apollónovitch, a fim de andar pelo Moika com o oficial<sup>2</sup>.
- Caminhemos juntos, então...
- Para que lado você vai? — mentiu uma segunda vez Nikolai Apollónovitch, a fim de andar pelo Moika com o oficial.
- Estou indo para casa.
- Estamos indo na mesma direção, então (BIÉLI, 1981, p. 48)<sup>3</sup>.

Temos aqui duas mentiras – introduzidas com o verbo russo *solgat'* (“mentir”), que apesar de apresentadas em sequência, têm caráter totalmente diverso. É aqui que adentramos o segundo importante vetor deste texto: a filosofia da linguagem.

Em sua aula de apresentação de um curso dedicado ao tema na Universidade da Califórnia-Berkeley, o filósofo John Searle divide a filosofia da linguagem em duas vertentes principais. A primeira, lógico-matemática, tem como figura fundadora o filósofo alemão Gottlob Frege (1848-1925) e vê na inter-relação da linguagem com a lógica simbólica a razão de ser da filosofia, encarando a linguagem comum, em seu uso social, como uma versão um tanto impura das estruturas lógicas que estão na raiz do pensamento em palavras. A outra vertente, da qual o próprio Searle faz parte, é chamada “ordinary language philosophy” e tem um enfoque exatamente oposto: na pragmática da linguagem, seu uso pelas pessoas comuns, e seus pensadores fundamentais são Gilbert Ryle (1900-76), P. F. Strawson (1919-2006), Stanley Cavell (1926-2018) e J. L. Austin (1911-1960), (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 5:10). Dentro do primeiro campo, o representado por Frege, Searle apresenta três binômios como conceitos fundamentais: a diferença entre proposições sintéticas e analíticas; entre proposições a priori e a posteriori; e entre proposições contingentes e necessárias. Detenhamo-nos resumidamente em cada um. A proposição analítica é aquela que deriva seu valor veritativo (ou valor de verdade, se é ou não verdadeira) em virtude da semântica dos próprios termos da assertiva. O exemplo clássico em inglês é “all bachelors are unmarried” (“todos os solteiros não são casados”). A palavra bachelor (ou bachelorette, em versão feminina) – para além do seu sentido universitário – denota em inglês um indivíduo que não se casou, portanto o predicado é apenas uma definição do termo anterior. Proposições sintéticas, por outro lado, são aquelas cujo valor veritativo é

---

2. O Moika é um afluente do Nevá, principal rio que banha a cidade de São Petersburgo.

3. Original: “– А... здравствуйте... Вы куда?» / – «Мне на Пантелеймоновскую», – солгал Николай Аполлонович, чтоб пройти с офицером по Мойке. / – «Пойдемте, пожалуй... / – «Вы куда?» – вторично солгал Николай Аполлонович, чтоб пройти с офицером по Мойке. / – «Я – домой». / – «Стало быть, по пути».

determinado a partir de alguma informação que advém do mundo real. Se digo: “há 10 pessoas lendo este texto agora”, a frase será verdadeira à medida que, ao contar os leitores engajados no momento, a soma for igual a 10. Já a divisão entre *a priori* e *a posteriori* indica uma diferença epistêmica. Proposições *a priori* são, é claro, aquelas sobre as quais é possível determinar o valor veritativo sem contar com a experiência: como “dois mais dois igual a quatro” ou, novamente, nosso exemplo dos bacharéis solitários, “all bachelors are unmarried”; enquanto as proposições *a posteriori* seriam determinadas verdadeiras ou falsas após um contato com o mundo real. A última distinção de Searle, contingência e necessidade, descreve um movimento parecido. A proposição *necessária* é aquela que deriva seu valor de verdade da própria estrutura lógica da assertiva, enquanto a *contingente*, como “Está chovendo agora” tem seu valor de verdade dependente do estado da atmosfera ao redor daquele que fala.

Diz Searle que no auge da filosofia da linguagem lógico-matemática, estes 3 binômios eram vistos como 3 modos diferentes de dizer a mesma coisa. Proposições *analíticas* eram vistas como sendo tanto *necessárias* como *a priori*, pois sua necessidade era derivada do próprio sentido das palavras, o que garantia seu valor veritativo. Proposições sintéticas, por outro lado, só podem ser conhecidas *a posteriori*, e descrevem verdades não necessárias, mas contingentes. Nesta visão de mundo, portanto, as ciências biológicas e sociais estariam do lado contingente e sintético, enquanto a lógica e a matemática lidariam exclusivamente com proposições *a priori* e necessárias (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 9:16-18:45).

E a filosofia? À medida que a filosofia lida com a verdade, o filósofo – nesta visão – não pode afirmar, com confiança, nada de cunho avaliativo ou emotivo, pois tais questões (próprias da ética e da estética) não teriam seu valor veritativo assegurado. Portanto, se entendermos que o filósofo detém de fato uma forma de conhecimento real – como ele não é um cientista de laboratório, preocupado com verdades empíricas –, sua atividade só pode ser como a do lógico ou do matemático. Seu trabalho consistiria, então, em proferir verdades analíticas. Assim, a primeira vertente da filosofia da linguagem, segundo Searle, permite que derivemos um conceito bastante preciso – embora limitado – da filosofia. O filósofo não vai lhe dizer como viver, pois não há assertivas verdadeiras que possam ser afirmadas com rigor sobre tal assunto. A verdade do filósofo é *a priori* e analítica, e articula a estrutura dos conceitos que informam a nossa argumentação.

Tal conceito de filosofia, porém, tem sido amplamente atacado desde que surgiu pela primeira vez na obra de Frege. Seus opositores têm, com o passar dos anos, questionado sistematicamente cada um dos binômios já mencionados por meio da formulação de contraexemplos. Um deles, já clássico, é o seguinte: uma frase como “água é H<sub>2</sub>O” não é uma verdade *a priori*, pois é impossível deduzir isso sem fazermos investigações prévias; por outro lado, ela é absolutamente necessária (H<sub>2</sub>O é uma definição de água); trata-se, portanto, de uma verdade necessária, mas *a posteriori*, não *a priori* (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 18:45-21:53).

Um dos ataques mais influentes ao modelo lógico-matemático de Frege advém da teoria de “atos de fala” (speech acts) do filósofo de Oxford (e professor de Searle), J. L. Austin. Austin – ainda no resumo de Searle – percebe que a linguagem é composta de uma série de manifestações perfeitamente legítimas, mas que não têm o objetivo dizer algo verdadeiro ou falso. Se prometo corrigir o trabalho de um aluno em 24 horas, estou em meio a um ato de *prometer*. Se peço a alguém que saia da sala, estou fazendo um *pedido*, ou dando uma *ordem* (um outro ato de fala). O exemplo mais famoso de Austin é o do casamento. Ao dizer “sim” diante da igreja ou de um órgão civil, o indivíduo não está “descrevendo um casamento.” Ele está, de fato, se casando: o dizer aquela palavra, “sim” é um ato, é o próprio casar-se. Um outro exemplo recente da mídia esportiva mundial é a frase: “Declaro abertos os jogos olímpicos de Tóquio de 2021.” Se eu sou a autoridade japonesa apropriada para declarar abertos os jogos (chefe de governo ou chefe de estado), no contexto de uma cerimônia de abertura dos jogos, o dizer desta frase é o próprio abrir dos jogos. Assim, Austin estabelece uma divisão, que depois será revisada, entre elocuições performativas e elocuições constativas. Se a elocução constativa diz algo verdadeiro ou falso, a elocução performativa é um fazer, que pode ser “feliz” ou “infeliz,” apropriado ou inapropriado. Se eu agora, em meio a esta análise sobre Andrei Biéli, tentar, em nome do Brasil, declarar guerra à Argentina, meu ato de fala é infeliz, pois não tenho a autoridade para isso. Se tento explicar detalhes sobre o uso de linguagem de Andrei Biéli por meio da filosofia da linguagem, minha explicação – espero – é feliz, pois estou fazendo aquilo a que me propus (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 52:47-1:00:00).

Não convém aqui continuar a detalhar a teoria de Austin, que toma um rumo muito diferente a partir do momento em que a divisão entre elocuições constativas e performativas passa a ser menos clara do que a princípio poderia parecer. Importante, aqui, é a admissão, por parte de Austin, da existência de funções de linguagem que não se enquadram no modelo constativo, do verdadeiro ou falso, e a inclusão, entre os *atos de fala performativos*, do ato de *perguntar*. Dentro do modelo de Austin, o ato de perguntar é um *ato de fala*, porém ele carrega dentro de si uma proposição incompleta, que almeja sua completude a partir da resposta. Um exemplo: se eu perguntar, “Quantas pessoas compraram computadores?”, minha questão é equivalente a proposição “X pessoas compraram computadores”, em que o valor de X será fornecido pela resposta. 15, por exemplo. A proposição completa derivada a partir da pergunta e da resposta é, portanto: “15 pessoas compraram computadores.” Notemos que, sem a resposta, a proposição original “X pessoas compraram computadores” não tem um valor veritativo, ela não pode ser dita verdadeira ou falsa. Para muitos filósofos da linguagem, esta é uma verdade inerente ao ato performativo de questionar. Com exceção da pergunta retórica – a qual pode ser facilmente substituída por uma assertiva – perguntas *não têm valor veritativo* (SEARLE, 2010, “Speech Acts – Twelve Features, Five Classifications 1:01:33-1:03:14).

Pois bem, voltemos às duas *mentiras* no capítulo 1 de *Petersburgo*. Se no primeiro exemplo, “Vou para a Panteleimonovskaia” – mentiu Nikolai Apollónovitch”, o verbo *solgat’*

inverte o valor veritativo da assertiva anterior, indicando-a como uma mentira: Nikolai Apollónovitch não ia para a Panteleimonovskaia; pelo contrário, ele teria dito qualquer endereço que lhe permitisse andar com Sergei Serguéievitch pelo Moika; no segundo exemplo, depa-ramo-nos com um verdadeiro impasse no que concerne à filosofia da linguagem. “Você vai aonde?” (*Vy kuda?*) é uma pergunta real e não retórica – uma pergunta cuja resposta Nikolai Apollónovitch não possui, e mesmo assim, Biéli usa o verbo *solgat’*, mentir, que indica a falsidade da pergunta de Nikolai Apollónovitch. Como vimos, porém, segundo os filósofos que acabamos de considerar, perguntas não admitem valores veritativos. A questão que nos preocupará a seguir é, portanto, o que Biéli pode estar querendo dizer quando nos apresenta uma *pergunta mentirosa*? A pergunta “Aonde você vai?” pode ser uma mentira? Como assim? Veja-se que não é a resposta de alguém, “vou para tal lugar”, que é tida aqui como uma mentira, mas o próprio fato de perguntar “Aonde você vai”. Como veremos, aqui chegamos aos limites da filosofia da linguagem e batemos à porta da ficção. A resposta, ao menos em parte, jaz numa concepção bastante radical de intencionalidade, articulada por Biéli durante todo o romance – inspirada, não em Frege, mas na *Crítica do juízo* de Kant – e que ganha expressão no mundo propriamente fantástico da São Petersburgo que Biéli divide com seus precursores Púchkin, Gógol e Dostoiévski (ALEXANDROV, 1985 p. 84).

Façamos, entretanto, um aparte para contextualizar autor e obra. Andrei Biéli é o pseudônimo de Boris Nikoláievitch Bugáiev, nascido em 26 de outubro de 1880 em Moscou. Filho de Nikolai Vasílievitch Bugáiev, reconhecido matemático da Universidade de Moscou e Aleksandra Dmitrievna, o pequeno Boris teve uma infância um tanto confusa e emocionalmente volátil. Do pai herdou o amor pela matemática e um rigor apolíneo, que informa tanto sua prosa como seu trabalho de pesquisador de métrica em língua russa. De fato, Bugáiev pai serve como protótipo para as várias figuras paternas em sua prosa, e *Petersburgo* não é exceção. Da mãe, de índole artística e musical, porém de estado emocional bastante instável, herdou uma sensibilidade estética aguçada, que iria impulsionar sua carreira como escritor. Ainda muito jovem, Biéli encarava a passagem do século 19 para o 20 como um evento de valor metafísico, um embate entre diversas forças que se opunham no *zeitgeist* do momento: racionalismo e emocionalismo, harmonia e caos, criação e destruição, amor e ódio, e assim por diante. Essas considerações seriam, posteriormente, registradas no primeiro volume de sua trilogia de memórias sobre o período, *Entre dois séculos (Na rubezhe dvukh stoletii)*. Seus livros de memórias também oferecem um registro dos pensadores russos e ocidentais que tiveram maior influência sobre sua obra: Schopenhauer, Nietzsche – em especial “O nascimento da tragédia no espírito da música” e *Assim Falou Zaratustra* (livro de cabeceira de Biéli), Vladimir Solovióv (1853-1900) e Kant. Biéli, é importante frisar, via as mudanças históricas de seu próprio tempo sob o ponto de vista de um milenarismo apocalíptico, encarando com animação “o fim da história” que segundo ele se aproximava, como se a virada do século pudesse resolver as contradições que assolaram o século 19. É assim, sob essa ótica, que ele verá os movimentos revolucionários de 1905 (o contexto imediato do romance *Petersburgo*) e as duas revoluções de 1917 (BROSTROM, 1985).

Biéli formou-se na Universidade de Moscou em 1903 com um diploma em ciências naturais, mas já havia começado sua carreira literária com a publicação de suas quatro *Sinfonias*, obras escritas numa mescla de prosa e poesia, cujas estruturas repetitivas visavam imitar os *leitmotive* de uma obra musical de grande porte. Aqui, a influência predominante na escrita de Biéli é a música de Richard Wagner (1813-83). Devido ao seu caráter decadente, decidiu publicar as obras sob pseudônimo, muito provavelmente para não embaraçar o pai, àquela altura já reitor da universidade de Moscou. Tomou para si o nome Andrei Biéli, “André Branco”, cor cujo significado místico dentro do simbolismo russo era crucial, e carregava associações tanto com a divindade, quanto com a imagem de “Sofia” tal como proposta por Vladimir Solovióv, isto é, um misto de conhecimento místico com o “Eterno Feminino”, capaz de unir todas as criaturas através de uma alma universal, ligada pelo *logos* diretamente ao próprio Deus. A vida pessoal de Biéli foi particularmente frenética. Especialmente turbulentas foram as relações com o poeta Aleksandr Blok e sua esposa Liubov Dmitrievna, que começaram em 1903, além do triângulo amoroso com Valéri Briusov e Nina Petrovskaia. O conceito de *zhiznetvorchestvo*, a tentativa de nublar os limites entre a criação poética e a vida, conduziu, em parte, à identificação de Liubov Blok com a figura de Sofia, o que o levou a se apaixonar por ela.

Durante toda a sua carreira Biéli preocupou-se com questões de caráter espiritual, porém, até seu encontro com a antroposofia de Rudolf Steiner (1861-1925) e sua “Ciência espiritual”, essas questões haviam sido deixadas em aberto. Em 1912, acompanhado por Asia Turguêneva, sua primeira esposa, Biéli deixa a Rússia em direção à Alemanha para estudar diretamente com Steiner. Biéli passa, ao todo, quatro anos na Europa, estudando os ensinamentos ocultos de Steiner, língua alemã, e até ajudando na construção do templo antroposófico em Dornach, na Suíça. Em 1916, Biéli é convocado pelo exército, e retorna à Rússia. Durante a revolução e a subsequente guerra civil, Biéli tirou seu sustento de um trabalho de arquivista e bibliotecário, enquanto lecionava na Sociedade Livre de Filosofia (Vol’fila), da qual era membro fundador (CARLSON, 2019).

Com algumas exceções importantes, as obras líricas mais memoráveis de Biéli foram escritas no início de sua carreira, quando o simbolismo dominava a cena literária na Rússia pré-revolucionária. Sua primeira coleção *Ouro em azul* (Zoloto v lazuri, 1904) é escrita à sombra da filosofia de Solovióv e da poesia de Konstantin Balmont (1867-1942), cujas imagens solares dominam a obra de Biéli do período. É deste momento também o conto “Um luminoso conto de fadas” (MOLINA, 2020). Em suas coleções seguintes, *Cinzas* e *Urna*, Biéli trata de temas menos luzentes, como a violência, a destruição, e a tentativa de localizar a Rússia dentro de uma tradição histórica literária maior, que lembra o terceiro volume da poesia de Blok. Desse período é também o magistral *poema longo*<sup>4</sup> “Primeiro encontro” e os experimentos com escrita leitmotívica musical – com suas repetições wagnerianas – que se tornarão características de seu estilo narrativo no célebre romance *Petersburgo*.

---

4. O “poema longo” – em russo, poema, que se opõe a stikhotvorênie, o poema simples – é um gênero literário que teve suas origens no verso épico do período clássico.



O coração da obra em prosa de Andrei Biéli consiste nos romances *O pombo de prata*, de 1910, que descreve a história de um jovem poeta, desencantado com a vida urbana, que se junta a uma seita de camponeses religiosos e é assassinado após ser considerado incapaz de se tornar o pai do salvador esperado pelo grupo; *Petersburgo*, um texto que – caracteristicamente, dentro da obra de Biéli, possui 5 edições diferentes, conforme será detalhado mais adiante – e o terceiro, *Kotik Letaev*, de 1922, uma magistral descrição da emergência da autoconsciência de um menino, que utiliza, abertamente, materiais autobiográficos. Este último é um romance bastante preciso em sua descrição da psicologia infantil, criativo em sua mescla de prosa e poesia, que inclui um uso progressivo de estruturas simbólicas repetidas, as quais vão se expandindo e pouco a pouco tomando conta da consciência do narrador.

*Petersburgo*, por sua vez, é considerado por Vladimir Nabokov – junto com *Ulysses* (de Joyce), *A metamorfose* (de Kafka), e *Em busca do tempo perdido* (de Proust) – um dos quatro romances mais importantes do século 20. Escrito serialmente em 1913 e publicado na íntegra pela primeira vez em 1916, foi editado e revisado por Biéli diversas vezes, modificando-se de acordo com a própria trajetória artística e filosófica do autor. Sua crescente obsessão com a antroposofia fez com que, na aceção crítica, as versões finais do romance – na maioria dos casos consideradas mais definitivas – fossem rejeitadas como distorções posteriores de um texto originário mais forte (como fez, por sinal, o Tolstói maduro com seus romances mais conhecidos *Guerra e paz* e *Anna Kariênina*). O romance possui traduções para inúmeras línguas (só para o inglês são quatro, além do francês, espanhol, alemão etc.) feitas a partir das versões de 1913 e de 1922, a qual, vale ressaltar, tem metade do tamanho da anterior. A “edição” feita por Biéli de 1913 para 1922 consistiu predominantemente em cortar enormes trechos do original, fazendo com que o texto ficasse praticamente incompreensível para quem já não tivesse lido a primeira versão. Hoje o consenso crítico vê a versão de 1913 como dominante.

Em linhas gerais, a história do romance é a seguinte: logo após o término da guerra russo-japonesa, em 1905, Nikolai Apollónovitch Ableúkhov promete a um grupo terrorista que assassinará o seu próprio pai, o senador Apollón Apollónovitch, com uma bomba-relógio fornecida a ele por um companheiro radical, Aleksánder Ivánovitch Dudkin. Dúdkin, por sua vez, tem como chefe Nikolai Stepánovitch Lippántchenko, um agente provocador, cuja influência pesa, espiritualmente sobre Dúdkin e Ableúkhov (é ele quem insiste para que Nikolai Apollónovitch vá adiante com o projeto de parricídio). Paralelamente, a história narra também a complexa relação afetiva de Nikolai Apollónovitch com Sofia Petrovna, casada com o segundo tenente (e seu amigo) Sergei Sergeivitch Likhútín – com o qual, aliás, ele passeia pelo Moika na passagem em que se dá a “pergunta mentirosa” citada mais acima. No capítulo 4 do romance todas as personagens se encontram numa festa, descrita virtuosisticamente por Biéli ao longo de cerca de 80 páginas, onde Nikolai surge fantasiado como um dominó vermelho. O romance representa uma verdadeira aula de história da literatura russa, em especial, da Petersburgo literária, que surge a partir de obras como “O cavaleiro de bronze” e “Dama de espadas”, de

Púchkin, dos contos de Petersburgo de Gógol (em especial “Avenida Niévski,” o “Capote” e o “Nariz”) e as obras petersburgueses de Dostoiévski: “Noites Brancas,” *O Idiota* e *Crime e castigo*. A relação entre leste e oeste na Rússia também é relevante no romance, e remete ao conceito de pan-mongolismo em voga na geração dos simbolistas.

Retomemos a análise. Partindo do conceito fundamental de “jogo cerebral” (*mozgavaia igra*), operante nas passagens a seguir, será possível afirmar que, em *Petersburgo*, as criações mentais dos personagens, seus sonhos, intenções e desejos ganham corpo e rivalizam com as do próprio autor, gerando uma materialização da intencionalidade, a qual permite que o mundo interior de uma personagem surja diante de nossos olhos. Na sequência veremos alguns exemplos que evidenciam, por parte de Biéli, uma semelhante reificação da linguagem. Em *Petersburgo*, palavras ou expressões são literalizadas ou corporificadas de modo que passam a ser visíveis a olho nu, e assim se tornam análogas à materialização da intenção característica do jogo cerebral. Por fim, procuraremos mostrar que, em *Petersburgo*, o simples ato de formulação de uma intenção – mesmo que em diálogo interno – é passível de culpa ou censura moral. O monólogo nunca externalizado é, em Biéli, um ato de fala, sobre o qual somos moralmente responsáveis, e é justamente o abismo entre o que é dito para si e o que é dito para os outros que permite avaliarmos o caráter veritativo de atos de fala performativos. A pergunta é “mentirosa”, portanto, quando o indivíduo que a faz não quer, de fato, perguntar; o desejo é mentiroso, quando o indivíduo que o expressa não deseja de fato aquilo; e assim por diante. Em sua dependência quase que irrestrita do conteúdo mental de outro indivíduo, tal caracterização de um ato é, em circunstâncias normais, apenas possível em primeira pessoa – como parte de uma autoanálise – ou na ficção, onde o narrador nos permite explorar o mundo interior das personagens com maior precisão.

Vamos ao primeiro exemplo:

Os jogos cerebrais do portador de insígnias brilhantes se diferenciavam por estranhas, estranhíssimas, excepcionalmente estranhas qualidades: sua caixa craniana se transformava na matriz de imagens mentais que, imediatamente, ganhavam corpo nesse mundo fantasma.

Tendo em vista essa estranha, estranhíssima, excepcionalmente estranha circunstância, teria sido melhor se Apollón Apollónovitch não projetasse a partir de si nenhum pensamento inútil e apenas continuasse a carregar tais pensamentos inúteis em sua própria cabeça: pois cada pensamento inútil obstinadamente se desenvolvia em uma imagem espaço-temporal que continuava suas atividades, sem qualquer controle, fora da cabeça senatorial.

Em um certo sentido, Apollón Apollónovitch era como Zeus: de sua cabeça brotavam deuses, deusas e gênios. E nós já vimos: um desses gênios (o desconhecido de bigodinho negro), que surgiu inicialmente como imagem e ganhou vida bem ali nas vastidões amareladas do Nevá, afirmava que tinha emergido dali e não da cabeça senatorial; o desconhecido adquiriu seus próprios pensamentos inúteis; e esses pensamentos inúteis passaram a ter as mesmas qualidades.

Escapavam e ganhavam solidez (BIÉLI, 1981, p. 34-35).



Aqui temos a caracterização mais clara de uma espécie de regressão de jogos cerebrais que anima *Petersburgo*. Se o jogo cerebral do autor é responsável pela criação do senador Apollón Apollónovitch e suas insígnias brilhantes, são os jogos cerebrais do próprio senador que são responsáveis pelo surgimento de Dúdkin (o desconhecido de bigodinho negro) no romance, e este, por sua vez, também produzirá pensamentos que escapam do invólucro da mente e ganham solidez. *Petersburgo* é, portanto, um romance em que o conteúdo mental ganha vida a tal ponto que personagens são descritos como cocriadores de outros personagens (Apollón Apollónovitch era como Zeus), e suas criações são capazes de interagir fisicamente inclusive com eles, os criadores eles mesmos.

Na passagem seguinte, Biéli leva essa recursão criadora ao limite metalinguístico. As criações dele, Biéli, a partir do momento que transmitidas para nós por meio de seu romance, se tornam parte de nosso mundo interior, habitam dentro de nós, fazendo-se inesquecíveis. Biéli escreve:

Uma vez que o seu cérebro [de Apollón Apollónovitch] se deixou divertir com o misterioso desconhecido, esse desconhecido passou — a existir, a realmente existir: ele não vai desaparecer das avenidas de Petersburgo enquanto haja um senador com tais pensamentos, porque pensamentos, também, existem.

Que seja nosso desconhecido, pois, um desconhecido real! Que sejam as duas sombras que perseguem meu desconhecido, pois, sombras reais!

Essas sombras escuras irão, ah se irão, seguir no encalço do desconhecido, assim como o próprio desconhecido seguirá o senador; o senador envelhecido irá, ah se irá, perseguir também a ti, caro leitor, em sua carruagem negra: e a partir de agora, tu jamais o esquecerás! (BIÉLI, 1981, p. 56).

Por sua vez, o jogo cerebral do filho, Nikolai Apollónovitch, o aspirante a parricida, pode ser intenso a ponto de ele antecipar o assassinato — que não sabemos se ocorrerá de fato — com um assustador requinte de detalhes, que funde, novamente, de forma perigosa, realidade e intenção:

Era ele, Nikolai Apollónovitch...Ou não era ele? Não, era ele — era ele: naquela época, ele dissera que odiava o velho repulsivo; que o velho repulsivo, o portador de insígnias de brilhantes, era simplesmente um vilão de marca maior... ou será que disse tudo isso apenas para si?

Não — a eles, a eles!.. Nikolai Apollónovitch havia disparado pelas escadas, interrompendo Semiónovitch, porque ele imaginara vivamente: um ato hediondo de um canalha sobre outro; e de repente ele viu o canalha; e um par de tesouras brilhantes raspou entre os dedos do canalha, enquanto ele se apressava, desajeitado, para cortar a carótida do velho magricela; e a testa do velho magricela amontoava-se em rugas; o velho magricela tinha um pescoço quente, pulsante...um pouco como o de um lagostim; o canalha cortou com a tesoura através da artéria do homem magricela, e o sangue pegajoso, pútrido escoou sobre seus dedos e sobre a tesoura, enquanto o velhinho — sem barba, enrugado, careca — chorava incessantemente e o encarava diretamente nos olhos, os de Nikolai Apollónovitch, com uma expressão de súplica, afundando sobre os quadris e tentando estancar, com

o dedo, o rasgo em seu pescoço, de onde, com um assovio quase inaudível, a correnteza vermelha continuava –gotejando, gotejando, gotejando...

Essa imagem surgiu tão vividamente diante dele, que era como se ela tivesse acabado de ocorrer (quando o homem caiu de quatro, ele poderia, é claro, ter agarrado a clava de seis pontas sobre a parede e investido sobre...) Essa imagem surgiu tão vividamente diante dele que ele se assustou (BIÉLI, 1981, p. 221-222).

Se a intenção ou imaginação de Nikolai Apollónovitch é capaz de surgir tão plenamente como se fosse um ente autônomo capaz de o assustar, o mesmo acontece com as palavras do romance de Biéli. Apresento, aqui, dois exemplos bastante conhecidos que têm como protagonistas as palavras “de repente” (*vdrug*) e a genial expressão “fora de si” (*vne sebja*):

Leitor!

Você conhece a expressão “de repente”. Então por que, como um avestruz, esconde a cabeça entre suas penas quando sente a iminência de um “de repente” fatal e inevitável? Se um desconhecido começasse a falar com você sobre o “de repente”, você provavelmente diria:

— Perdoe-me caro senhor, mas você deve ser um decadente de marca maior.

[...]

O “de repente” se alimenta de seu jogo cerebral; como um cão, ele devora de bom grado a maldade dos pensamentos; e à medida que ele incha, você derrete como uma vela; se seus pensamentos são vis e um tremor corre por seu corpo, o “de repente”, saciado com todo o tipo de maldade, começa a o preceder em todos os lugares, como um bem alimentado cão invisível, e gera, num observador imparcial, a impressão de que você está encoberto por uma nuvem negra e invisível: é o seu “de repente”, o demônio fiel de sua casa (conheci uma vez um homem desafortunado, cuja nuvem negra era praticamente visível aos olhos: ele era um escritor...) (BIÉLI, 1981, p. 39).

E a segunda:

– É muito fácil falar “fora de si”; “fora de si” é algo que todo mundo diz; a expressão é simplesmente uma alegoria, sem nenhum embasamento em sensações físicas, ou, na melhor das hipóteses, em emoções. Já o que eu senti foi um estar fora de si em sentido completamente físico, fisiológico, se preferir, e não emocional... Nem preciso dizer que também estava fora de mim de acordo com a sua definição: isto é, estava abalado. Mas o principal é que minhas percepções sensoriais se espalharam ao meu redor, expandiram-se de repente, distribuíram-se pelo espaço: eu estava voando para todos os lados, como uma bomba... (BIÉLI, 1981, p. 259-260).

Se na primeira passagem, o leitor se esquivava do “de repente” como Nikolai Apollónovitch diante de sua própria imaginação, na segunda, a “expressão fora de si” é literalizada ao apontar para um estado místico em que corpo e alma parecem se separar, e os limites da experiência sensorial se estendem para além do corpo em direção às paredes do cômodo, prestes a explodirem como uma bomba. A relação carnívora do “de repente” – um cão – com o jogo cerebral também é bastante curiosa. A surpresa desagradável (ou susto) que marca a aparição

do “de repente,” – “de repente, alguém entrou pela porta” – se alimenta de nosso jogo cerebral no sentido de que a imaginação parece aumentar a dimensão do seu efeito. Ao remoer a sensação de alarme, fantasiando maldosamente sobre ela, alimentamos o cão do “repente” que só nos faz mais infelizes. Em ambos os exemplos, a linguagem, enquanto criação do autor, se personifica, torna-se um ente que interage com os outros produtos do jogo cerebral do autor ou de seus personagens no romance.

Biéli demonstra a radicalidade de sua visão de intencionalidade, porém, quando admite a possibilidade de um indivíduo ser moralmente culpável por suas intenções, mesmo que não articuladas externamente em palavras ou ações. Se numa conversa entre Nikolai Apollónovitch e Aleksándr Ivánovitch Dúdkin (o terrorista), Nikolai Apollónovitch o chama de mentiroso por não discutir abertamente seus sonhos revolucionários com a população que ele almeja proteger.

– Mas você ainda não disse uma palavra às multidões sobre seus sonhos, não é Aleksándr Ivánovitch?

– É claro. Ficarei quieto por enquanto.

– Isso significa que você mente; desculpe-me, mas as palavras não são o essencial: você mente mesmo assim, mente de uma vez por todas (BIÉLI, 1981, p. 85).

Numa interação posterior, Dudkin faz a seguinte pergunta a Nikolai Apollónovitch sobre sua intenção de matar o pai:

– Essa promessa não teve origem em você?

– Não, não teve!

– Então, *em pensamento*, você nada tem a ver com esse assassinato? Formulei a pergunta deste modo pois um pensamento às vezes se expressa involuntariamente através de gestos involuntários, tom de voz, olhares e até: um tremor nos lábios...

– Não, não...isto é...

Nikolai Apollónovitch hesitou, e tendo percebido que hesitara em voz alta por conta de uma dúbia linha de raciocínio: hesitou e ficou vermelho; e – começou a se explicar:

– Quero dizer, nunca amei meu pai... Posso ter deixado isso transparecer mais de uma vez...Mas sugerir que eu poderia? Nunca!

– Muito bem, acredito em você (BIÉLI, 1981, p. 251).

Se na primeira passagem, Nikolai Apollónovitch chama uma omissão, ainda que nunca expressada, de mentirosa – pois conhecer os sonhos de Dúdkin talvez fizessem com que a população que o apoia mudasse de ideia sobre suas intenções revolucionárias – e enfatiza, com todas as palavras que é a *intenção de omitir* e não as palavras elas mesmas que fazem da ação mentirosa (“as palavras não são o essencial”), na segunda, os papéis se invertem, e Dúdkin pergunta a Nikolai Apollónovitch se ele nunca cogitara, mesmo *em pensamento*, matar o pai. A resposta, como denota o rubor em sua face e sua hesitação, é uma mentira. É claro que Nikolai Apollónovitch cogitou tal cena; acabamos de ler, inclusive, uma das cenas em que o faz abertamente, a que imagina matar o pai com a tesoura. Nikolai Apollónovitch, porém, a essa altura do romance, não quer admitir para si que é, sim, responsável pela promessa feita ao partido, a saber, de que teria partido dele o plano que a organização tenta agora forçá-lo a cumprir.

De fato, o ponto culminante do romance não ocorre com a explosão da bomba, mas no momento crucial em que Nikolai Apollónovitch admite, para si, ter formulado a intenção assassina, ser o criador do plano, e ser culpado não apenas por, de fato, concordar em receber e ativar a bomba (ambas ações que, à primeira vista poderiam ser vistas como acidentes de percurso, não totalmente intencionais), mas no próprio ato de conceber o assassinato:

Naquele momento em que Nikolai Apollónovitch se condenara, heroicamente, a ser um carrasco – um carrasco em nome de uma ideia (como ele pensava), foi naquele mesmo momento, e em nenhum outro, que ele havia se tornado o criador daquele plano, e não na avenida cinza, por onde ele correria a manhã toda; o agir em nome de uma ideia havia se fundido, independente de quão alarmado ele estivesse, com uma pretensão fingida, gélida, diabólica e talvez, até, com a calúnia: o caluniar de pessoas inocentes (o criado era a vítima mais conveniente [...]).

Ele contara com o seu próprio sangue-frio. Ao parricídio juntava-se a falsidade, a covardia; mas o principal era a vileza (BIÉLI, 1981, p. 330).

Aqui, Biéli enfatiza o fato de, para além da própria bomba, a formulação do plano já comprometia a ética de Nikolai Apollónovitch – fazia dele um ser vil, covarde – pois para não ser responsabilizado pela morte do pai, ele teria que, após a morte deste, colocar a culpa em um dos servos da casa e fazer um papel de filho abatido durante todo o velório e enterro. A intenção de matar, portanto, é, no caso de Nikolai Apollónovitch, materializada na aparição da bomba e sua ativação, mas a intenção pura e simples, Biéli conclui, já seria moralmente culpável. Como em vários outros momentos do romance, aqui percebe-se a influência de Dostoiévski e sua atribuição, também bastante generosa, de responsabilidade aos vários irmãos pelo parricídio que move o romance *Irmãos Karamázov*. Nikolai Apollónovitch é ao mesmo tempo Ivan e Smerdiakóv, aquele que formula e aquele que age, mas apesar deste acúmulo de funções, Biéli parece insistir que mesmo se a bomba nunca tivesse sido ativada, ou tivesse chegado às mãos de Nikolai Apollónovitch, sua caracterização como um “terrorista” ou um “criminoso” já estaria posta.

Retornamos, assim, ao nosso ponto de partida. A pergunta – “Aonde você vai? (Vy kuda?)” adquire um caráter veritativo, isto é, ela é falsa, pois, em *Petersburgo*, aquilo que é dito para si e aquilo que é dito para os outros são, ambos, “atos de fala” de igual envergadura para a atribuição da responsabilidade. A materialização da palavra e dos jogos cerebrais externaliza o conteúdo mental dos personagens de tal maneira que não há diferença real de status, para efeito moral, entre aquilo que é dito para si, e o que é dito para outros. Em um exemplo que não temos tempo de considerar aqui, Dúdkin, aliás, diz ter traído Nikolai Apollónovitch simplesmente por ter, a despeito de sua intuição, sido levado por Lippántchenko a acreditar que Nikolai era um traidor. Neste caso, a traição é completamente interna, pois totalmente subscrita a seu mundo interior. Uma pergunta pode ser mentirosa, portanto, quando aquele que pergunta não quer uma resposta, mas a faz mesmo assim – isto é, quando a intenção articulada silencio-

samente se opõe ao próprio objetivo da elocução performativa: convido sem querer convidar, pergunto sem querer perguntar, prometo sem querer prometer.

## Referências

- ALEXANDROV, Vladimir. *Andrei Bely: Major Symbolist Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- BELYI, Andrei. *Peterburg: roman s vos'mi glavakh s prologom i epilogom*. Moskva: Nauka, 1981.
- BROSTROM, Kenneth N. "Andrei Bely." In: *Handbook of Russian Literature*, ed. By Victor Terras. New Haven: Yale University Press, 1985, p. 45-47.
- CARLSON, Maria. "Petersburg and Modern Occultism. In: *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*, ed. Leonid Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019.
- MOLINA, David G. "Um luminoso conto de fadas: uma tradução". *Cadernos de Tradução – UFRGS*, n. 45, p. 66-85, 2020.
- SEARLE, John. "Philosophy of Language – Distinctions and Overview." In: "Philosophy 133: Philosophy of Language." University of California Berkeley, Fall 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Uk5plzC-NOzU&ab\\_channel=SocioPhilosophy](https://www.youtube.com/watch?v=Uk5plzC-NOzU&ab_channel=SocioPhilosophy) Acessado em 19 de julho de 2020.
- SEARLE, John. "Speech Acts – Twelve Features, Five Classifications." In: "Philosophy 133: Philosophy of Language." University of California Berkeley, Fall 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=QCcSM7wPwbY&-list=PL8C19A595E537E3C9&index=3&ab\\_channel=SocioPhilosophy](https://www.youtube.com/watch?v=QCcSM7wPwbY&-list=PL8C19A595E537E3C9&index=3&ab_channel=SocioPhilosophy) Acessado em 19 de julho de 2020.