



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANA GABRIELA DUTRA DA SILVA

**ALIEKSIÊI KARAMÁZOV:  
O HERÓI PROBLEMÁTICO DE DOSTOIÉVSKI**

---

Londrina  
2014

ANA GABRIELA DUTRA DA SILVA

**ALIEKSIÊI KARAMÁZOV:  
O HERÓI PROBLEMÁTICO DE DOSTOIÉVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito

Londrina  
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S586a Silva, Ana Gabriela Dutra da.  
Alieksiêi Karamázov : o herói problemático de Dostoiévski / Ana  
Gabriela Dutra da Silva. – Londrina, 2014.  
141 f.

Orientador: Luciana Brito.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2014.  
Inclui bibliografia.

1. Dostoiévski, Fiodor, 1821-1881 – Teses. 2. Ficção russa – História e  
crítica – Teses. 3. Alieksiêi Karamázov (Personagem fictício) – Teses.  
I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras  
e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 882-31.09

ANA GABRIELA DUTRA DA SILVA

**ALIEKSIÊI KARAMÁZOV: O HERÓI PROBLEMÁTICO DE  
DOSTOIÉVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Morais  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Londrina, 15 de Agosto. de 2014.

À família: minha totalidade.

## **AGRADECIMENTOS**

A uma força maior, por fazer com que tudo ocorra na hora certa, exatamente como deve ser.

À minha orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Brito, pelo conhecimento compartilhado, pela confiança depositada, pela paciência inesgotável e pela amizade estabelecida.

À banca examinadora, pelas contribuições indispensáveis.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, pela admirável dedicação.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

À minha mãe, meu pai e meu irmão, a base da essencialidade eterna do apoio, do orgulho e do amor de sempre acreditarem em mim.

À Barbara, pela reciprocidade da infinitude.

Às amigas, pelo companheirismo e pela compreensão.

*Hell is empty  
And all the devils are here.*

(William Shakespeare)

SILVA, Ana Gabriela Dutra da. **Alieksiêi Karamázov**: o herói problemático de Dostoiévski. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo estudar a personagem Alieksiêi do romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévski, um indivíduo problemático que não possui a segurança interior do herói épico, visto que a personagem romanesca é um ser controverso em busca da totalidade perdida. Na nova configuração que se instaura com o mundo burguês, a epopeia teve de desaparecer para dar lugar a uma nova forma que, mais do que qualquer outro gênero, possui condições de lidar com esse mundo que não mais compreende a totalidade e o sentido de comunidade da epopeia clássica – o romance. O gênero romanesco torna-se, assim, o texto representativo da era moderna, mostrando-se possível somente com a ascensão de uma classe centrada em posses e títulos, na qual o homem é desumanizado para que a mercadoria se humanize (DAFFERNER, 2008) – a burguesia. Segundo Lukács (2009), no mundo moderno, o objeto deixou de ser, como na epopeia homérica, o destino de uma comunidade, na qual a vida encontra em si um sentido imanente; no mundo de agora, estrutura e fisionomia individuais nascem da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária, o que faz com que o romance reflita de maneira mais plena essa concepção moderna de busca da verdade tida como uma tarefa individual (WATT, 1990). O romance, então, passa a ser a epopeia de um mundo abandonado por Deus, no qual um herói degradado sai em busca de uma totalidade perdida (LUKÁCS, 2009), como é o caso da personagem Alieksiêi Karamázov, visto que ele carrega em sua alma as contradições e os abismos próprios da condição humana (BEZERRA, 2008), que se evidenciam em sua trajetória por algo que possa emancipá-lo da perversidade do mundo moderno.

**Palavras-chave:** Dostoiévski. *Os irmãos Karamázov*. Alieksiêi Karamázov. Personagem moderna.

SILVA, Ana Gabriela Dutra da. **Alexei Karamazov: the troubled hero of Dostoyevsky.** 2014. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

### ABSTRACT

The present work aims to study the character Alexei from the novel *The Brothers Karamazov* (1880) by Dostoyevsky, a troubled individual who does not possess the internal security of the epic hero since the modern character is a controversial being in search of a lost totality. In the new configuration that is established with the bourgeois world, the epic had to disappear for the appearance of a new form that more than any other genre has the means to deal with the world that no longer understands the sense of community and the meaning of classical epic - the novel. The romantic genre becomes the representative text of the modern era and it is only possible with the rise of a class focused on possessions and titles in which man is dehumanized so that the possessions are humanized (DAFFERNER, 2008) - the bourgeoisie. According to Lukács (2009), in the modern world the object is no longer, as in the Homeric epic, the fate of a community in which life finds itself an immanent sense; in the modern world individual structure and physiognomy are products of the controversial reflection that turns to itself, the lonely and wandering personality is what makes the novel to reflect more fully this modern conception of truth seeking regarded as an individual task (WATT, 1990). The novel then becomes the epic of a world abandoned by God in which there is the presence of a degraded hero in search of a lost totality (LUKÁCS, 2009), such as the case of the character Alexei Karamazov since he carries on his soul the contradictions and depths of the human condition (BEZERRA, 2008) and searches for something that can emancipate him from the wickedness of the modern world.

**Keywords:** Dostoyevsky. *The brothers Karamazov*. Alexei Karamazov. Modern character.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 O GENÊRO ROMANCE: A EPOPEIA DO MUNDO MODERNO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 A PERSONAGEM ROMANESCA .....</b>	<b>53</b>
<b>3 DOSTOIÉVSKI E A CRÍTICA.....</b>	<b>81</b>
<b>4 ALIEKSIÊI KARAMÁZOV: O HERÓI PROBLEMÁTICO.....</b>	<b>102</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>137</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho, vinculado à linha de pesquisa *Cânones, ideias e lugares* do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pertencente ao Projeto de Pesquisa “Estudos do Romance”, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Luciana Brito, tem por objetivo estudar a personagem Alieksiêi do romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévski, um indivíduo problemático que não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico, visto que a personagem romanesca é um ser controverso em busca da totalidade perdida. Para tanto, foram utilizados diversos estudiosos que pesquisam o gênero romance, em particular, as transformações pelas quais passou a personagem romanesca ao longo dos tempos, como é o caso de Lukács (2009), Goldmann (1976), Bakhtin (1988), Watt (1990), Fehér (1972) e outros que se mostraram indispensáveis ao longo do estudo. Foram pesquisados, ainda, teóricos que escreveram sobre a produção literária de Dostoiévski, em especial, a respeito do romance *Os Irmãos Karamázov*, como Ivánov (1916 *apud* BAKHTIN, 2010), Grossman (1925 *apud* BAKHTIN, 2010), Kirpótin (1947 *apud* BAKHTIN, 2010), Silveira (1928 *apud* GOMIDE, 2004), Freitas (1931 *apud* GOMIDE, 2004), Meyer (1986), Frank (2007), Bianchi (2009), Schnaiderman (2009), Bezerra (2011), dentre outros.

Fez-se necessária, no primeiro capítulo, uma discussão sobre o surgimento do gênero romanesco e suas principais características, com o intuito de demonstrar que somente quando a epopeia, com seu desejo de “relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (ADORNO, 2003, p. 48) perde seu sentido, o romance, mais do que qualquer outro gênero, consolida-se como a exigência de uma nova forma: a “moderna epopeia burguesa”, conforme definido por Hegel (2004, p. 137) em uma de suas frases mais célebres. Assim, na era moderna, com a ascensão da burguesia, uma classe centrada em posses e títulos, na qual o homem é desumanizado para que a mercadoria se humanize (DAFFERNER, 2008), a existência de uma totalidade espontânea do ser na realidade do presente como era na época antiga das epopeias propriamente ditas, na qual a alma “ao sair em busca de aventuras e vencê-las” desconhece “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2009, p. 26), não é mais possível. Como resultado, esse mundo moderno anula, elimina, extingue o produto do espírito coletivo da epopeia, bem como o sentido positivo e depositário da vida grega: a totalidade. A existência, assim, passa a

significar solidão; o sujeito agora se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; ele tem de emergir de um abismo impenetrável que reside em si próprio, a essência é somente aquilo que se ergue dessa profundidade e ninguém jamais foi capaz de pisar e visualizar sua base. A nova essência do mundo, portanto, está em constante ruína (LUKÁCS, 2009).

Em outras palavras, o objeto deixou de ser, como na epopeia homérica, o destino de uma comunidade, na qual a vida encontra em si um sentido imanente, em que as categorias da organicidade são as que tudo determinam; no mundo de agora, estrutura e fisionomia individuais não mais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, mas sim da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009), o que faz com que o romance reflita mais plenamente essa concepção moderna de busca da verdade tida como uma tarefa individual (WATT, 1990).

Assim, a epopeia teve de desaparecer para dar lugar a essa nova forma que possui condições de lidar com a nova configuração de mundo, posto que o romance, por ser um gênero em transformação, é o único que consegue refletir mais profundamente e mais rapidamente a modificação dessa realidade. Desse modo, ele se torna a personagem principal da evolução literária na era moderna porque ele, melhor do que qualquer outro gênero, “expressa as tendências evolutivas do novo mundo” por ter nascido e ser em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1988, p. 400). O romance, então, passa a ser a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), em que a característica de sua matéria é seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e interioridade; seu conteúdo é a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). Esse romance moderno, definido por Lukács (2009) como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, traz um tipo de personagem na qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca: o herói problemático.

O segundo capítulo reúne as principais teorias acerca do herói que habita a forma romanesca. Esse não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico, pois no romance a aventura não está mais divorciada da interioridade como no mundo da epopeia, em que o herói percorre uma série variada delas e das quais a superação nunca é posta em dúvida, tanto interna quanto externamente, uma vez que o romance é “a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2009, p. 91) e, por esse motivo, assume a forma representativa da época moderna por suas categorias estruturais coincidirem constitutivamente com a situação do mundo onde os sujeitos saem em busca de uma totalidade perdida. Segundo

Goldmann (1976), esse é um dos aspectos mais importantes de Lukács – a forma de romance estudada por ele e caracterizada pela existência de um herói romanesco definido como herói problemático. Goldmann (1976, p. 8, grifo do autor), então, define o romance semelhantemente a Lukács, como sendo “a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama ‘demoníaca’), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente”.

Dito de forma mais clara, o conteúdo presente nesse novo gênero literário criado na sociedade individualista e que é denominado romance, conforme Goldmann (1976), que nesse ponto concorda com o filósofo húngaro, é a busca degradada e inautêntica de valores considerados autênticos em um mundo de convenção e conformismo. Goldmann (1976, p. 16, grifos do autor) salienta que “a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida na produção para o mercado*”, existindo, assim, uma equivalência rigorosa entre a forma literária do romance e a relação diária dos homens com os bens materiais, bem como dos homens com os outros homens que habitam uma sociedade que produz para o mercado. Porém, com a mudança da vida econômica, bem como a “substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios” (GOLDMANN, 1976, p. 23) que se inicia no final do século XIX, ocorre uma transformação da forma romanesca e do indivíduo. Tal modificação culmina em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói no século XX, sendo uma das tentativas para “salvaguardar a forma romanesca” a de lhe dar “um conteúdo aparentado, sem dúvida, ao conteúdo do romance tradicional [...], mas, no entanto, essencialmente distinto” (GOLDMANN, 1976, p. 24).

Goldmann (1976), então, caracteriza a forma romanesca como uma forma de resistência à sociedade burguesa que está em desenvolvimento, mas que não pode estar apoiada no centro de um grupo específico, exatamente porque “as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo [...] não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais”, o que resulta no fato de que “o romance de herói problemático define-se assim, contrariamente (sic) à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe” (GOLDMANN, 1976, p. 25), mas sim do homem moderno em geral. Segundo Fehér (1972), isso ocorre porque a implantação e a solidificação do capitalismo elucidou o fato de que esse não é o último estágio de emancipação do homem, deixando claro o conflito existente entre sociedade humana e sociedade burguesa. Ou seja, “o romance é uma expressão da época em

que é produzido” e, inevitavelmente, reflete as transformações pelas quais o mundo passa e “à medida que as sociedades se democratizaram e que a visão idealista foi desaparecendo junto com a sociedade aristocrática, a noção de heroísmo foi se modificando e com ela a de herói” (MANZANO, 2011, p. 72). Como resultado, “De Dostoiévski a Beckett [...], o leitor percorre obras que, num crescendo, vão desumanizando o personagem, em um processo de rarefação da literatura” (MANZANO, 2011, p. 106).

O terceiro capítulo, por sua vez, tendo como base a teoria de que Dostoiévski se insere na chamada crise do romance apontada por diversos críticos, como é o caso de Fehér (1972), que a define como o empenho para o desagregamento da forma artística original que se desenvolveu juntamente com o capitalismo e com o esforço de substituição por outra forma a qual corresponda melhor aos aspectos da emancipação humana que ocorre na transição da segunda metade do século XIX para o século XX, tem como intenção apresentar Dostoiévski juntamente com a reação da crítica russa do século XX acerca dos seus romances, como também as impressões causadas pela chegada dos romances dostoiévskianos em território brasileiro por meio do discurso vigente dos anos 1920 e 1930 e, por fim, a crítica contemporânea munida de melhores traduções diretas do russo.

O quarto e último capítulo é dedicado ao estudo da personagem Alieksiêi Karamázov da obra *Os Irmãos Karamázov*, último romance escrito por Dostoiévski e considerado um dos maiores clássicos da literatura russa (BEZERRA, 2008). Alieksiêi é um herói problemático em busca da totalidade perdida, não se trata de “um santo, como alguns canonizadores antigos e atuais de Dostoiévski querem incutir”, mas “reúne em si todos os abismos da alma humana” (BEZERRA, 2008, p. xiii) que vão se revelando conforme a busca da personagem avança em direção a algo que seja capaz de emancipá-la da perversidade presente nessa nova configuração de mundo. Em outras palavras, trata-se da luta contra o abismo impenetrável que reside no indivíduo moderno em sua trajetória para conhecer a si mesmo e encontrar sua essência perdida (LUKÁCS, 2009).

## 1 O GÊNERO ROMANCE: A EPOPEIA DO MUNDO MODERNO

Aristóteles, conterrâneo e discípulo de Sócrates e Platão, em sua *Poética* cria uma teoria que se consolida, desde a Grécia Antiga, como uma das mais importantes da Antiguidade Clássica sobre o estudo dos três grandes gêneros literários – épico, trágico e lírico. Para ele, a epopeia, o gênero em que melhor se “expressa a democracia primitiva da sociedade grega” (ANTUNES, 1998, p. 185) e da qual Homero é o grande representante, insere-se nas chamadas artes da imitação juntamente com a poesia trágica e a comédia. Essas chamadas artes da imitação se explicam pelo fato de que a tendência para a mímese<sup>1</sup>, desde a infância, é algo instintivo do ser humano e é exatamente o que o distingue dos outros seres vivos. Essas imitações poéticas referem-se a homens em ação, que podem ser representados de maneira pior do que realmente são, sendo um traço característico da comédia, ou iguais ou melhores à realidade, como é o caso da epopeia e da tragédia. Em Homero, por exemplo, é possível encontrar uma representação do homem de uma maneira melhor do que ele realmente é. Dessa forma, o filósofo<sup>2</sup> grego, então, considera três traços que fazem com que os gêneros se diferenciem entre si: os meios e os objetos selecionados, bem como a maneira com que são utilizados (ARISTÓTELES, 2000).

Para o pensador, a epopeia, em comparação com a tragédia, é uma narrativa metrificada, cujas fábulas – conjunto completo de situações e ações de uma narrativa – devem ser compostas em torno de uma ação que se apresente inteira e completa, com o objetivo de obter um efeito peculiar. Ela difere das narrativas históricas que apresentam várias personagens em várias ações, pois tem como norma um único herói em um só tempo e em uma única ação, ainda que seja possível que se mostrem em conjunto vários acontecimentos simultâneos que engrandecem o tema central se estiverem bem relacionados a ele (ARISTÓTELES, 2000).

Ao diferenciar a epopeia dos outros gêneros – primordialmente a tragédia –, Aristóteles (2000) afirma que nela não há limitação quanto à duração e que a ação assume uma grande importância. Ou seja, não é necessário, muito menos verossímil, que pelo fato de um evento ter ocorrido, outro também tenha que ocorrer. Além disso, na epopeia é possível

---

<sup>1</sup> Gazoni (2006), em sua tradução comentada da *Poética* aristotélica, tratou da controvérsia existente quanto ao sentido de mímese em Aristóteles, o que é refletido nas escolhas para a tradução do termo. Nas edições mais antigas, a tradução dada é a de “imitação”, enquanto nas traduções a partir de 1980 se prioriza “representação”. Considerando a solução adotada por Gazoni (2006) ao optar por usar o termo como no original, esse será mantido aqui.

<sup>2</sup> Para Lukács (2009), a filosofia, tanto como forma de vida quanto como determinante da forma e do conteúdo da criação literária, é um sintoma da cisão entre interior e exterior. Para ele, a Antiguidade Clássica não possui uma filosofia da literatura, pois os tempos afortunados dos gregos ainda não conheciam nenhuma alteridade para a alma.

que se relate várias partes do mito simultaneamente, sendo o metro heroico a medida mais conveniente para esse gênero específico (ARISTÓTELES, 2000). Entretanto, ainda que não se deva compor uma tragédia da mesma forma que se compõe uma epopeia, Aristóteles define várias características trágicas que a epopeia deve adquirir para ser digna de grandeza. Algumas delas são: I) o fato de que todos os caracteres presentes na epopeia também se encontram na tragédia, o que possibilita o discernimento de bom e mau tanto em uma quanto na outra; II) tanto tragédia quanto epopeia devem ser, segundo um dos fundadores da filosofia ocidental, simples ou complexa, de caráter ou patética<sup>3</sup>. Para ilustrar tal afirmação, a *Iliada*, por exemplo, é simples e provoca sentimentos como piedade e tristeza, enquanto a *Odisséia* é complexa e se apresenta como um estudo dos caracteres; III) os elementos essenciais, com exceção do coro e da encenação, são os mesmos em ambas. Sendo assim, a epopeia também deve apresentar peripécia, reconhecimento e acontecimento patético<sup>4</sup>; IV) os pensamentos e a beleza da linguagem, assim como na tragédia, devem estar presentes na epopeia.

Em resumo, a epopeia é um poema de grande extensão, cuja narração descreve e relata os acontecimentos, ações e feitos de um herói de caráter elevado, dos quais os acontecimentos extraordinários, fenomenais e as ações honrosas provocam grande admiração e representam uma comunidade como um todo. A epopeia expressa o que Hegel (2004) definiu como o espírito originário de um povo, ela é a base propriamente dita para a questão de toda uma nação a partir de fatos passados.

Durante toda a *Poética*, assim como é impossível não compreender a preferência de Aristóteles (2000) pelo gênero trágico quando ele o considera como sendo superior a todos os outros, a percepção de como o filósofo antigo ignora o gênero romanesco também é inevitável, o que mostra como o romance é “desde o início de sua história, e onde quer que tenha aparecido, um gênero desacreditado” (SITI, 2009, p. 169). Tal afirmação pode ser explicada pelo fato de que a utilização do termo “romance” apenas ocorre a partir das conquistas dos romanos, não podendo, assim, ser utilizado por Aristóteles alguns séculos antes.

Além disso, torna-se evidente como o romance se acomoda mal com outros gêneros, pois os gêneros se completavam harmoniosamente em certas épocas, como no

---

<sup>3</sup> Por ação simples, de acordo com Aristóteles, podemos entender aquela em que o desenvolvimento permanece contínuo e na qual a mudança não ocorre por meio de peripécia ou reconhecimento. Já ação complexa pode ser entendida como aquela na qual a mudança ocorre exatamente por peripécia e/ou reconhecimento.

<sup>4</sup> A peripécia, segundo Aristóteles, consiste em uma reviravolta das ações. Ou seja, é o que conduz a história a um rumo contrário. Reconhecimento, juntamente com a peripécia, é a passagem do ignorar ao conhecer, do desconhecimento ao conhecimento. O reconhecimento mais belo é, segundo o filósofo, o que ocorre logo após uma peripécia. Acontecimento patético, por sua vez, é uma ação que provoca morte ou sofrimento, provocando um sentimento que comove a alma, como piedade, tristeza.

período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo, quando em nenhuma delas o romance levava uma existência oficial (BAKHTIN, 1988). Ou seja, de acordo com Bakhtin (1988), só entravam nessa hierarquia gêneros constituídos, com personagens fixas e definidas, que se limitavam e completavam mutuamente, conservando, assim, a natureza de seu gênero.

Entretanto, ainda que no antigo Oriente, na Antiguidade e na Idade Média existam obras que poderiam, de certa forma, ser equiparadas ao romance (LUKÁCS, 1999), o surgimento da forma autenticamente romanesca apenas ocorre com “a dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebeia e burguesa” (LUKÁCS, 1999, p. 88), sendo *Dom Quixote*, de Cervantes, o iniciador da supremacia desse gênero romanesco propriamente dito como aponta grande parte dos críticos.

Alguns deles, como Ian Watt (1990), no entanto, consideram *Robinson Crusoe* como sendo o pioneiro dessa nova forma literária “no sentido de que é a primeira narrativa de ficção na qual as atividades cotidianas de uma pessoa comum constituem o centro da atenção” (WATT, 1990, p. 67). Robert (2007, p. 11) salienta essa questão ao afirmar que o romance moderno, para alguns, nasceu “com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoe”.

Para esclarecer melhor essa questão, é possível que se considere o romance de Cervantes como sendo o precursor do romance moderno se entendermos por modernidade o movimento da literatura que, eternamente em busca de si própria, interroga-se e faz de seus questionamentos o tema de seus relatos. Por outro lado, pode-se considerar Defoe como o fundador do romance moderno se optarmos por aceitar que a modernidade se expressa nele como reflexão sobre as tendências da classe burguesa e mercantil procedentes da Revolução Inglesa (ROBERT, 2007).

Retomando, é somente quando a epopeia, com seu desejo de “relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (ADORNO, 2003, p. 48), perde seu sentido em uma época na qual um herói exemplar já não representa uma comunidade, que o romance, mais do que qualquer outro gênero, consolida-se como a exigência de uma nova forma: a “moderna epopeia burguesa”, como definido por Hegel (2004, p. 137) em uma de suas frases mais célebres.

Lukács (1999, p. 88) aponta o fato de que “os primeiros teóricos burgueses ocuparam-se quase que exclusivamente dos gêneros literários cujos princípios estéticos estavam já formulados na poética antiga”, sendo consideradas como referências sérias a uma

teoria do romance somente as observações isoladas feitas pelos grandes romancistas, ainda que elas se limitem ao que é necessário para sua própria criação (LUKÁCS, 1999). Em relação a isso, Bakhtin (1988, p. 402) alega que

Muito mais interessantes e lógicas são as definições normativas do romance dadas pelos próprios romancistas, que procuram uma variante precisa e a declaram como a única forma correta de romance, necessária e atual [...]. Tais declarações, que não tentam abranger todos os tipos de romance em uma definição eclética, em compensação, tomam parte na formação viva do romance enquanto gênero. Elas refletem frequente, profunda e exatamente a luta do romance com os outros gêneros e consigo mesmo [...] em dadas etapas do seu desenvolvimento. Elas se aproximam da posição singular do romance na literatura, posição sem medida comum com os outros gêneros.

Segundo Lukács (1999), Hegel, ainda que um dos representantes da teoria burguesa clássica do romance que se apegou tão fortemente à herança aristotélica dos gêneros literários, teve como trunfo a percepção da diferença histórica entre a epopeia antiga e o romance. Ou seja, teve a “consciência de que o romance é um gênero artístico tipicamente novo” (LUKÁCS, 1999, p. 91). Dessa maneira, é possível entender como o fenômeno da transformação dos pontos de orientação transcendentais ocasionada pelo fato da topografia transcendental da era moderna ser essencialmente diferente da do espírito grego (LUKÁCS, 2009) expõe as formas artísticas a uma dialética não mais normativa como se pode observar em Goethe e Schiller, por exemplo, mas a uma dialética histórico-filosófica da qual Lukács, como veremos mais adiante, está ligado por filiação direta (MACEDO, 2009) pela influência inegável da filosofia hegeliana. Em outras palavras, é somente quando a poética passa de normativa e indutiva para histórica e dedutiva<sup>5</sup> que a doutrina dos três gêneros ossificada por Aristóteles em sua *Poética* inclui a possibilidade de mudança das próprias formas; a história, então, antes tida como mero acidente, agora ganha um lugar constitutivo na dinâmica dos gêneros (MACEDO, 2009).

Em suas lições sobre estética, Hegel “caracteriza o romance como a epopeia que surge numa realidade *prosaica* como é a sociedade burguesa moderna, contrapondo-o à epopeia clássica grega que surge numa realidade *poética*” (ANTUNES, 1998, p. 188, grifos da autora). O filósofo alemão salienta que o épico descreve atos e acontecimentos, mas não uma ação individual que procede de um único ponto central e que nele procura sua unidade e fechamento, como é possível no gênero romanesco. O conteúdo e a forma do épico seriam, então, como já apontado anteriormente, a visão de um mundo e objetividade totais de um

---

<sup>5</sup> Pode-se entender o método indutivo como aquele em que se parte do específico para o geral, enquanto o método dedutivo parte de uma situação geral para o particular.

espírito do povo (HEGEL, 2004), o que Fehér (1972, p. 30) sintetiza da seguinte forma: “a epopeia exprime, por sua vez, o espírito de um povo, enquanto o romance trata apenas de uma história privada”. Isso posto, é possível perceber que a épica não apresenta o mundo interior do sujeito que poetiza, a subjetividade da produção deve estar em segundo plano, pois “não se pode reconhecer qualquer maneira [*Manier*] subjetiva do representar e do sentir. [...]. A questão, o modo da intuição objetiva do povo, somente, é o que se expõe” (HEGEL, 2004, p. 97).

Ainda que Hegel demonstre de maneira irrefutável sua discordância em relação a Aristóteles ao não considerar a tragédia um gênero superior pelo fato dessa não fornecer uma imagem total como a *Ilíada* e a *Odisséia*, ele concorda com o fato de que os cantos homéricos são o exemplo perfeito de epopeias propriamente ditas, nas quais herói e comunidade entram em uma relação de auxílio mútuo.

Na *Ilíada*, por exemplo, Agamenon é certamente o rei dos reis, os demais príncipes estão sob o seu cetro, mas seu domínio superior não se torna uma conexão árida do comando e da obediência, do senhor e de seus servos. Pelo contrário, Agamenon deve ter muito cuidado e saber ceder com prudência, pois os chefes singulares não são homens de Estado [*Staathalter*] ou generais, e sim autônomos como ele mesmo; livremente eles se reuniram em torno dele ou foram conduzidos ao cortejo através de uma série de meios, ele deve aconselhar-se com eles e, se não lhes agrada, eles se mantêm distantes da luta, tal como fez Aquiles. A livre participação, assim como o desligamento igualmente teimoso, por meio dos quais a independência da individualidade se conserva incólume, dá à relação inteira sua forma poética [...]. Assim como se colocam os príncipes diante de Agamenon, também se coloca o povo diante de seus chefes. Livremente ele os seguiu; não há aí ainda uma lei constrangedora que subjugasse o povo; honra, atenção, sentimento de vergonha diante de quem é mais poderoso, que sempre necessitaria de violência, a imposição do caráter do herói etc. constituem o fundamento da obediência. E assim também impera ordem no interior da casa, mas não como regulamento firme da criadagem, e sim como modo de pensar e costume. Tudo parece como se tivesse se tornado imediatamente assim. Dos gregos, por exemplo, relata Homero por ocasião de uma luta com os troianos, que eles também perderam muitos combatentes vigorosos, mas menos que os troianos, pois (diz Homero) eles sempre pensavam em aplacar a dura necessidade uns dos outros. Eles, portanto, se auxiliavam mutuamente (HEGEL, 2004, p. 100).

Sendo assim, o mundo épico não deve abranger em si mesmo simplesmente o universal limitado do acontecimento particular, mas deve ampliar-se para a totalidade de um povo, de uma comunidade. Porém, para que uma epopeia nacional conquiste o interesse permanente para outros povos e outras épocas, é necessário que o mundo descrito não seja apenas de nacionalidade particular, mas que adentre o humano universal (HEGEL, 2004). Para que uma totalidade seja alcançada, então, é indispensável que o estado universal do povo se una ao feito individual. Em suma, a tarefa da poesia épica não é somente a de “apreender o

lado exterior da execução de fins, e sim também conceder às circunstâncias exteriores, eventos naturais e outras contingências o mesmo direito, que na ação como tal o interior reivindica exclusivamente para si” (HEGEL, 2004, p. 110).

Hegel, então, define o herói épico como um indivíduo total que, reunindo em si o que está disperso no caráter nacional, permanece humanamente belo, notável e livre. O herói da epopeia, em oposição ao herói do romance moderno, pode “ceder às circunstâncias, sem prejuízo para a sua individualidade poética” (HEGEL, 2004, p. 127). Assim, esse indivíduo total conquista o direito de ser colocado no topo e, posicionado em um lugar privilegiado, é capaz de enxergar o acontecimento principal que está ligado a sua individualidade; ele é a base da concentração nacional e luta pelo empreendimento principal ao suportar o destino dos acontecimentos (HEGEL, 2004).

Ao tratar especificamente do gênero romanesco, o filósofo alemão afirma que nesse intervém “de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo plano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos” (HEGEL, 2004, p. 137). Entretanto, no romance, o estado de mundo originariamente poético do qual nasce a epopeia propriamente dita está ausente, pois a cisão entre interior e exterior se torna presente somente quando entra em cena uma ordem diferente da que se encontra no mundo antigo. Essa nova ordem torna-se notável já no romance grego antigo, que assume uma forma embrionária do romance moderno por trazer a dissolução do modo antigo de produção ocasionado pelo surgimento de uma economia mercantil (ANTUNES, 1998). Dessa maneira, a diferença entre epopeia e romance fica clara, pois este “expressa o caráter prosaico da vida moderna e a revolta dos homens contra estas circunstâncias prosaicas na tentativa de mudá-las” (ANTUNES, 1998, p. 193). Como resultado, “esses novos heróis que lutam contra as instituições da sociedade moderna, cuja trajetória é o material das narrativas romanescas, são comparados por Hegel não só aos heróis épicos antigos, mas também aos cavaleiros da narrativa épica medieval” (ANTUNES, 1998, p. 194).

O âmbito principal no qual se move essa poesia épica da Idade Média é definido por Hegel como sendo a cavalaria. Aqui, as ações não mais se referem a interesses nacionais, mas aos atos de indivíduos que apenas conquistam como conteúdo o sujeito como tal. Isso posto,

[...] os indivíduos certamente se apresentam em plena autonomia sobre seus próprios pés e constituem um novo heroísmo no interior do ambiente de mundo ainda não solidificado em uma ordem prosaica, o qual, todavia, em seus interesses em parte religioso-fantásticos, em parte puramente subjetivos e inventados na direção do lado mundano, carece daquela realidade substancial sobre cujo solo os heróis gregos lutam unidos e isolados, se tornam vitoriosos ou sucumbem (HEGEL, 2004, p. 149-150).

Dito de outra forma, o caráter de aventura das situações, bem como dos conflitos que podem nascer dessas narrativas épicas medievais, assumem um tratamento que já tende para a forma do romance moderno, ainda que aqui, em contrapartida, o mundo não possua um percurso prosaico e ainda não se mova sobre uma base de uma ordem burguesa seguramente constituída (HEGEL, 2004). Esse fato possibilita que os romances de cavalaria e aventura formem uma ligação entre os feitos das figuras heroicas a grandes pontos centrais lendários, a personalidades históricas destacadas e lutas intensas da época, alcançando, assim, uma base que é imprescindível à epopeia propriamente dita (HEGEL, 2004). No entanto, ainda que relativamente alcancem essa base épica, essas narrativas próprias da Idade Média não conquistam a visibilidade objetiva claramente executada por Homero, por exemplo, pois elas se lançam abusivamente no que é fantástico<sup>6</sup> (HEGEL, 2004).

A partir desses chamados romances de cavalaria é possível intuir, então, o material fornecido para um novo tipo de consciência que progride no tempo. A arbitrariedade presente nas aventuras medievais é, com o surgimento desse novo espírito burguês, inevitavelmente considerada ridícula, transformando-se em passado há muito deixado para trás pelo romance mais profundo de Cervantes. *Dom Quixote*, romance que se mostrou extraordinário para a época exatamente por expor as deficiências da efetividade prosaica e por adentrar com imaginação e loucura fantástica na prosa e no presente reais da vida, desponta acima do que é estreito, inepto e sem consciência, trazendo à intuição, sob o ponto de vista do cômico, o mundo em sua completude (HEGEL, 2004). Ou seja, não é somente da renovação democrática da temática da velha narrativa de aventuras que nasce a nova matéria dessa nova forma romanesca, mas também, e para mais uma vez deixar isso claro, do prosaísmo da vida (LUKÁCS, 1999). Entretanto, esse novo romance mantém como herança alguns aspectos dessa narrativa medieval, como

---

<sup>6</sup> Torna-se pertinente apontar como essa percepção do fantástico presente nos romances de cavalaria somente foi possível na contemporaneidade, visto que a literatura fantástica foi considerada resultado da transformação do mito primitivo no decorrer da evolução do pensamento humano na qual o grande enigma continua sendo o próprio homem. Ademais, foi somente com a expansão da psicanálise que se possibilitou evidenciar a função do fantástico como auxiliador da “livre expressão de temas considerados tabus” a partir de sua relação com “as imagens submersas no inconsciente humano” (MONFARDINI, 2005, p. 58).

[...] a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto, seu decompor-se numa série de aventuras isoladas ligadas entre si apenas pela personalidade do protagonista principal, a relativa autonomia dessas aventuras, apresentando-se cada uma delas como uma novela acabada, e a amplidão do mundo representado (LUKÁCS, 1999, p. 99).

Essa herança da narrativa medieval juntamente com a representação direta da ridicularização da atualidade vivente faz com que o passado absoluto dos deuses se atualize (BAKHTIN, 1988). Em outras palavras, essa presença do cômico faz com que a distância épica absoluta<sup>7</sup> fique ausente e a atualidade sirva como objeto de representação literária sem que a existência de qualquer distanciamento atrapalhe, já que uma imagem distante não pode ser cômica; o objeto agora entra em relação com a incompletude do mundo e avança para um futuro ainda não perfeito (BAKHTIN, 1988). Com relação a isso, Fehér (1972, p. 17) afirma que “esta orientação para o futuro é a tendência original do romance, em consequência precisamente da atividade do herói do romance que funda seu próprio mundo”.

Sendo assim, é exatamente essa dualidade presente em *Dom Quixote* como representação de duas épocas que se sucedem – a sociedade feudal que está se extinguindo e a degradação da sociedade burguesa que está nascendo – que faz com que essa unidade que une o heroísmo já desgastado da cavalaria e a baixeza da sociedade burguesa nunca mais volte a ser alcançada novamente pelo gênero romanesco (LUKÁCS, 1999), visto que o feudalismo é uma organização social já extinta e o capitalismo – ascensão da burguesia - deu início a uma era infundável de distintas modificações de todas as relações humanas.

A afirmação de Hegel (2004, p. 154) de que “o mundo atual assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopeia” demonstra a sensatez da consciência de que o mundo da modernidade já não mais abriga aquele segredo da perfeição do helenismo, no qual o homem só conhece “respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções [...], mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2009, p. 27) e que “põe fim a toda e qualquer ilusão de grandeza e beleza na vida burguesa. É o preço inevitável da nova civilização industrial” (ANTUNES, 1998, p. 195) que possibilita, porém, “quando as forças históricas da sociedade burguesa se manifestam no fenômeno individual”, que o romancista seja bem-sucedido (OLIVEIRA, 2008, n.p.).

No entanto, a exigência hegeliana de que o romance abarcasse a criação de um herói positivo que causasse no leitor o respeito pela realidade burguesa só demonstra que

---

<sup>7</sup> A distância épica absoluta é o que, de acordo com Bakhtin (1988), permite que se possa aceitar o mundo épico de forma respeitosa, mas nunca se aproximar dele, pois ela exclui qualquer possibilidade de atividade e modificação. É exatamente esse o motivo pelo qual o mundo épico atinge sua perfeição incontestável.

a filosofia clássica alemã jamais pôde atingir uma compreensão teoricamente adequada das contradições presentes no desenvolvimento da sociedade capitalista, o que poderia ser muito bem justificado pelo fato de que o desenvolvimento burguês, para Hegel, por exemplo, era considerado o último grau de desenvolvimento da humanidade. A estética clássica foi totalmente capaz de enxergar a diferença específica entre epopeia e romance, mas não conseguiu ir mais além do que isso, o que ocasionou a falta de condições para tratar concretamente dessas características específicas do gênero (LUKÁCS, 1999). Sobre essa questão da insuficiência da teoria do gênero romanesco, Bakhtin (1988, p. 401) salienta que “a teoria da literatura revela sua total incapacidade em relação ao romance”, pois

[...] foi esclarecida uma série de questões ligadas à origem das variedades particulares do romance, mas o problema do gênero no seu todo não encontrou uma solução de princípio satisfatória. Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos.

Em contrapartida, é no fim do século XIX, com o surgimento de *A Teoria do Romance*, de Lukács<sup>8</sup>, que, ao aplicar pela primeira vez de forma concreta os resultados da filosofia hegeliana em problemas estéticos, se “extrai, com mais clareza, todas as consequências – mais tarde tornadas manifestas – da filosofia da história e da estética nas hesitações espirituais da época de Goethe, Schiller e Hegel” (FEHÉR, 1972, p. 4).

Apesar de Lukács apontar a carência de condições da estética clássica para ir além da comparação entre epopeia e romance, como já referido, é exatamente isso que o jovem filósofo húngaro faz em grande parte de sua *Teoria do Romance*. Essa ocorrência talvez se justifique pela inegável influência hegeliana herdada de maneira tão pertinente por Lukács, bem como pela extraordinária dificuldade de se criar uma teoria sobre um gênero tão mutável e longe de ser consolidado como é o romance (BAKHTIN, 1988) sem nem sequer falar sobre as diferenças e as semelhanças entre ele e a possível forma a qual substituiu. De acordo com Fehér (1972, p. 5), “a tese de partida – ao mesmo tempo estética e de filosofia da história – desta obra é que o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopeia, o romance”.

A circunstância do estudo de Lukács ter sido desencadeado pela Primeira Guerra Mundial ratifica a questão da teoria ter como intenção a busca por uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente e que é baseada na essência das formas

---

<sup>8</sup> *A Teoria do Romance* foi delineada por Lukács no fim do século XIX e publicada no início do século XX.

literárias. Assim, no filósofo húngaro permanece a problemática estética de Hegel e seu desenvolvimento desemboca, do ponto de vista histórico-filosófico, em uma espécie de suplantação dos princípios estéticos que até então haviam determinado o curso da arte (LUKÁCS, 2009). Em relação a isso, Bakhtin (1988) afirma que, nessa época de superação desses princípios dos gêneros já consolidados em que o romance se estabelece como um gênero predominante, a literatura é afetada por um processo de evolução, no qual todos os gêneros se “romancizam”, ou seja, todos os gêneros que até então haviam conservado com persistência seu antigo cânone acabam por adquirir um caráter de estilização. Com a presença do gênero romanesco agora dominante, “as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura” (BAKHTIN, 1988, p. 399).

Em *A Teoria do Romance* é possível compreender perfeitamente como a problemática da forma romanesca é exatamente a imagem reproduzida de um mundo que saiu dos eixos, pois ela não mais constitui um terreno propício para a arte (LUKÁCS, 2009). De acordo com Fehér (1972, p. 6), o romance é problemático em duplo sentido, pois

[...] exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (em relação à medida de valores precedente) e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema.

Para Bakhtin (1988, p. 400), “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”. É exatamente essa questão que ocasiona “o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito” (LUKÁCS, 2009, p. 14). A epopeia é considerada uma forma fechada precisamente por marcar a integração entre o eu e o mundo, na qual há uma fusão entre sujeito e objeto e, conseqüentemente, um acabamento; o romance, enquanto produto da era moderna, por sua vez, é considerado uma forma aberta exatamente por corresponder à fratura entre sujeito e mundo, se concebendo, assim, como representação do inacabado.

Esse cruel mundo moderno, portanto, não mais torna possível a existência de uma totalidade espontânea do ser na realidade do presente<sup>9</sup>, como era na época antiga das epopeias propriamente ditas, nas quais a alma “ao sair em busca de aventuras e vencê-las”

---

<sup>9</sup> O presente aqui não é caracterizado por meio de termos hegelianos, mas sim segundo a fórmula de Fichte como sendo a “era da perfeita pecaminosidade” (LUKÁCS, 2009, p. 15).

desconhece “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2009, p. 26). Consequentemente, quando a alma ainda não conhece em si mesma nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas inacessíveis, quando a divindade que rege o mundo e distribui as graças desconhecidas e desonestas do destino se coloca junto dos homens, então toda a ação não passa de um traje elegante da alma. São essas as características que concebem a era epopeica como algo perfeito e acabado (LUKÁCS, 2009).

O mundo moderno, nascido de uma “sociedade sem comunidade” (FEHÉR, 1972, p. 15) gerida por “posses e títulos, que discrimina e exclui os homens [...], uma sociedade centrada em bens, valores e prazeres materiais”, na qual “a mercadoria se *humaniza* e o homem se *desumaniza*” (DAFFERNER, 2008, n.p., grifos da autora), é muito maior do que o círculo em que vivem os gregos e, por isso, jamais poderíamos nos imaginar nele com vida, pois o

[...] círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Em relação a esse círculo mais ampliado da sociedade moderna, Fehér (1972, p. 38, grifo do autor) afirma que

O nascimento da civilização industrial ampliou, *objetivamente*, o círculo da vida cotidiana, uma multiplicidade de formas de ação inimagináveis para o homem da comunidade orgânica se manifestam e, como nenhum princípio, nenhuma convenção da sociedade se relaciona com a maioria delas, uma variedade igualmente infinita de hábitos se estabelece.

O mundo moderno possibilita um dilema jamais conhecido pela era epopeica: o da representação do que é e do que não é cotidiano, visto que na epopeia “era preciso mostrar as funções de todos os dias em toda sua evidência” (FEHÉR, 1972, p. 38). Como resultado, esse mundo moderno anula, elimina, extingue o produto do espírito coletivo da epopeia<sup>10</sup>, bem como o sentido positivo e depositário da vida grega: a totalidade, uma vez que esse termo, para a filosofia grega, compreende o significado de que somente

<sup>10</sup> Ainda que Habermas (1964 *apud* FEHÉR, 1972) considere que o romance tende a criar um caráter público ilusório, torna-se evidente que o caráter público espontâneo da epopeia foi destruído.

[...] algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2009, p. 31).

A existência, assim, passa a significar solidão. O sujeito agora se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; sua essencialidade lhe é contestada apenas como requisição eterna em um céu fantasioso do dever-ser; ele tem de surgir de um abismo impenetrável que reside em si próprio, a essência é somente aquilo que se ergue dessa profundidade, e ninguém jamais foi capaz de pisar e visualizar sua base. A nova essência do mundo, portanto, está em constante ruína (LUKÁCS, 2009).

Desse fato vem à tona a questão de que uma totalidade simplesmente aceita já não é mais dada às formas, o que faz com que elas tenham apenas duas possibilidades: ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram até poder sustentá-lo ou demonstrar de maneira polêmica a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade inerente do único objeto possível – a fragmentação da estrutura do mundo introduzida no mundo das formas (LUKÁCS, 2009).

Por consequência, na era pós-helênica, os gêneros cruzam-se em um emaranhado inseparável como um indício da busca autêntica ou não pelo objetivo que não mais fica evidente (LUKÁCS, 2009). O mundo agora criado para os homens por si mesmos não mais é um lar paterno, mas um aprisionamento, no qual a vida própria da interioridade só se torna possível e necessária quando a dessemelhança em meio aos homens

[...] tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2009, p. 67).

O objeto deixou de ser, como na epopeia homérica, o destino de uma comunidade, na qual a vida encontra em si um sentido imanente, em que as categorias da organicidade são as que tudo determinam. No mundo de agora, estrutura e fisionomia individuais não mais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo,

mas sim da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009).

O destino universal [...] é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida.

E a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis por que o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos. O fato de as epopeias homéricas começarem no meio e não concluírem no final tem seu fundamento na legítima indiferença da verdadeira intenção épica diante de toda construção arquitetônica, e a introdução de conteúdos alheios [...] jamais poderá perturbar esse equilíbrio, pois na epopeia tudo tem a sua vida própria e cria a sua integração a partir da própria relevância interna. Nela, o que é alheio pode serenamente estender as mãos ao que é central; o mero contato de fatos concretos entre si faz surgir relações concretas, e o que é alheio, por seu distanciamento perspectivo e por sua plenitude irrealizada, não ameaçará a unidade do conjunto e terá, todavia, a certeza da existência orgânica (LUKÁCS, 2009, p. 68).

Lukács (2009) considera Dante o grande exemplo da transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance, pois, apesar de ainda possuir a completude e ausência de distância perfeitas e imanescentes da autêntica epopeia, suas personagens já são indivíduos que resistem de forma consciente a uma realidade que se fecha a eles, embora essa característica de individualidade esteja presente de forma mais notável nas personagens secundárias do que no próprio herói.

Dessa forma, a epopeia teve de desaparecer para dar lugar a essa nova forma que possui condições de lidar com essa nova configuração de mundo, posto que o romance, por ser um gênero ainda em evolução, como já referido, é o único que consegue refletir mais profundamente e mais rapidamente a evolução dessa realidade, pois só “o que evolui pode compreender a evolução”. Assim, ele se torna a personagem principal da evolução literária na era moderna porque ele, melhor do que qualquer outro gênero, “expressa as tendências evolutivas do novo mundo” por ter nascido e ser em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1988, p. 400).

O romance, então, passa a ser a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), em que sua mentalidade se expressa como uma virilidade madura e a característica de sua matéria é seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e interioridade; seu conteúdo é a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). Essa descrição sobre o conteúdo da forma romanesca trazida por

Lukács enquadra-se perfeitamente ao que Bakhtin (1988) definiu como uma das principais variantes do gênero romanesco: o romance de provação. Para o pensador russo,

A ideia provação do herói e da sua palavra é, talvez, a principal ideia organizadora do romance, que cria sua diferença radical do relato épico: o herói épico se coloca desde o início livre de qualquer provação; é inconcebível uma atmosfera de dúvida quanto ao heroísmo do herói no mundo épico (BAKHTIN, 1988, p. 182).

Por consequência, a ideia de provação do herói permite que se organize profunda e substancialmente o dinâmico material romanesco – que pode mudar de acordo com as diferentes épocas e os diferentes grupos sociais – em torno do herói, sendo Dostoiévski, como veremos mais adiante, o escritor que representa de maneira vigorosa essa ideia de provação e formação contida no romance moderno (BAKHTIN, 1988).

Esse romance moderno, definido por Lukács (2009) como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, traz um tipo de personagem na qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca: o herói problemático. Esse indivíduo problemático do romance, que será aprofundado de maneira mais clara e detalhada posteriormente, não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico. Oliveira (2011, n.p.) corrobora essa afirmação ao declarar que “se o sujeito não encontra mais disponível espontaneamente a forma ordenadora do mundo, nada garante que figure dele apenas um aspecto ou apenas suas reflexões e impressões sobre ele, sem atingi-lo minimamente”, pois para haver épica seria necessário que existisse a “possibilidade de que o sujeito falasse mais do que de si mesmo; que houvesse canal entre o sujeito e o mundo, da qual a forma era a comprovação ativa” (OLIVEIRA, 2011, n.p.). Este herói problemático “está condenado à errância no mundo”, mas, ao contrário do herói das epopeias, “ao final do percurso possibilitado pelo romance ele reencontra apenas a si mesmo, [...], suas dúvidas e aspirações” (SILVA, 2006, p. 89).

Em outras palavras, a aventura não está mais divorciada da interioridade como no mundo da epopeia na qual o herói percorre uma série variada delas e das quais a superação nunca é posta em dúvida, tanto interna quanto externamente, pois o romance é “a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2009, p. 91) e, por esse motivo, assume a forma representativa da época moderna por suas categorias estruturais coincidirem constitutivamente com a situação do mundo onde os sujeitos saem em busca de uma totalidade perdida.

A partir dessa definição do tipo de herói que habita a forma romanesca, Lukács (2009) divide em três grandes tipologias os romances que “teriam sido capazes de se alçar a uma forma, ou seja, que teriam conseguido engendrar dos fragmentos do mundo uma totalidade” (OLIVEIRA, 2011, n.p.), sendo elas: o Idealismo Abstrato, tendo como exemplo *Dom Quixote*, de Cervantes; o Romantismo da Desilusão ou “romance psicológico” (GOLDMANN, 1976, p. 10), exemplificado pela obra *A Educação Sentimental*, de Flaubert; e o Romance de Formação ou “romance educativo” (GOLDMANN, 1976, p. 10), tendo como seu exemplo máximo a obra *Os anos de aprendizado de Willhelm Meister*, de Goethe. Além desses três tipos esquemáticos, Lukács (2009) ainda adiciona um quarto caso que constitui “uma transformação do gênero romanesco no sentido de novas modalidades e que exigiria uma análise de um tipo diferente” (GOLDMANN, 1976, p. 9), tendo como exemplar os romances de Tolstói, já que esses apresentam uma forte tendência de retorno à epopeia.

No Idealismo Abstrato, a natureza descontínuo-heterogênea da forma romanesca alcança seu ponto culminante, pois as esferas da alma e dos atos, juntamente com a psicologia do herói e a ação, já não têm mais nada em comum umas com as outras (LUKÁCS, 2009, p. 101), o que faz com que a configuração dessa tipologia seja “o esquecimento da distância entre ideal e ideia, elemento que faz com que os atos” da personagem “se encontrem em contínua tensão com a realidade” (GALLO, 2012, p. 58), sendo *Dom Quixote*, de Cervantes, a objetivação eterna dessa estrutura exatamente por investir uma polêmica em forma de paródia contra os romances de cavalaria e, por se situar no “início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo” e em que o homem torna-se um ser solitário que só consegue encontrar sentido e substância em sua alma, pois o mundo foi “abandonado a sua falta de sentido imanente” (LUKÁCS, 2009, p. 106), podendo ser considerado, de fato, o primeiro romance da modernidade. Porém, como mencionado anteriormente, a narrativa sobre o confuso cavaleiro errante em um “período de tentativa desesperada de renovação da religião que, a partir de seu próprio interior, se estertorava” (GALLO, 2012, p. 59) permanece como a única objetivação significativa de seu tipo, visto que, segundo Lukács (2009), os romances que lhe emprestaram a forma puramente artística tornaram-se tão vazios quanto os próprios romances de cavalaria parodiados.

No Romantismo da Desilusão, por sua vez, o mundo assume a característica da inexistência de relações com a alma, todas as objetivações da vida social perderam o significado para a alma; enquanto no Idealismo Abstrato a característica era a atividade desmedida e não obstruída rumo ao mundo exterior, nessa segunda tipologia existe uma

tendência à passividade, a propensão de se esquivar de lutas e conflitos externos ao invés de acolhê-los. Em relação a isso, Lukács (2009, p. 118) afirma que

Nessa possibilidade, sem dúvida, reside a problemática decisiva dessa forma romanesca: a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica.

A riqueza interna do puramente psicológico, conseqüentemente, é elevada à única essencialidade e revela a sua insignificante existência no todo do mundo; o isolamento da alma agrava-se e o fato de o estado de alma depender do mundo torna-se evidente. Aqui tudo tem de ser negado, pois, do contrário, a afirmação anula o equilíbrio. Esse fenômeno potencializa o perigo presente nesse tipo de romance: a autodissolução da forma em pessimismo desalentado (LUKÁCS, 2009). Entretanto, como toda forma tem de ser em algum ponto positiva para que ela possa receber substância, o filósofo húngaro enfatiza a importância do tempo e como o gênero romanesco, cuja matéria constitui a inevitabilidade da busca e a inaptidão de encontrar a essência, como já apontado, excepcionalmente implica em sua forma o tempo que assume a característica de resistência da organicidade simplesmente atada à vida contra o sentido presente; ou seja, a vontade da vida em permanecer na própria imanência impecavelmente fechada (LUKÁCS, 2009). De acordo com Lukács (2009), enquanto na epopeia a imanência do sentido à vida assumia um caráter tão forte que o tempo por ela chega a ser superado, no romance, por sua vez, sentido e vida separam-se e toda ação acaba por se resumir em uma batalha travada contra o poder do tempo, sendo ele o princípio depravador no Romantismo da Desilusão. Em relação a essa questão, Fehér (1972, p. 77-78, grifos do autor) atesta que

[...] na epopeia, não observamos o curso do tempo, no sentido estrito do termo. O romance, ao contrário, se debate com o peso morto do processo temporal. Mas, também no caso da epopeia, devemos evitar uma tomada de tais constatações ao pé da letra: toda série de ações é, em si, um processo temporal, como aquele que vai desde o começo do conflito entre Aquiles e Agamenon até a morte de Heitor. [...]; Lukács mostra com razão que Aquiles permanece jovem, Nestor velho e sábio, Helena sempre bela, seja qual for o tempo “efetivo” que tenha decorrido entre o começo e o ponto final da série de acontecimentos. E isso é lógico, pois o poder do tempo evanescente, perdido, de mudar o homem só passa a ter interesse artístico quando, do ponto de vista da obra, a *transformação do homem* veicula uma significação, uma dimensão.

É esse mesmo princípio depravador que possibilita o ponto positivo dessa tipologia do romance: a memória, definida como o sentimento configurador da apreensão do

sentido, visto que é nela que se expressa a experiência de maior proximidade à essência que pode de fato ser dada à vida em um mundo que foi abandonado por Deus. Resumidamente, a problemática necessária do romance que se encaixa na tipologia do Idealismo Abstrato nasce de sua transcendência rumo à epopeia: a banalidade, a tendência à leitura de entretenimento. Já no caso dos romances pertencentes ao tipo do Romantismo da Desilusão, é a ausência de forma devido à incapacidade de dominar o tempo existente que assume a natureza de perigo (LUKÁCS, 2009).

A terceira tipologia apontada por Lukács em sua *Teoria do Romance* é intitulada Romance de Formação e possui como exemplo máximo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Assim como as demais tipologias já aludidas, essa forma particular também carrega um perigo ameaçador que se situa na instabilidade dos limites entre esse tipo de Romance de Educação e o pertencente ao Romantismo da Desilusão: o de uma subjetividade não paradigmática, não convertida em símbolo e que, por esse motivo, teria de romper com a forma épica (LUKÁCS, 2009). Além disso, ainda que nesse tipo de configuração já possamos enxergar “um sentido de comunidade humana mais intenso” (GALLO, 2012, p. 65), essa forma ainda traz consigo outro risco: o de romantizar excessivamente a realidade até essa chegar ao ponto em que os problemas desapareçam e, como resultado, as formas configuradoras já não sejam suficientes. A saída encontrada para esse problema, conforme explicado por Lukács (2009), foi encontrada por Goethe por meio da poetização lírica das estruturas em sua existência objetiva, criando, assim, um mundo belo e harmonioso, mas que se prende apenas reflexivamente e não epicamente como o esperado, o que acaba por transformá-la em uma totalidade inautêntica.

Ao tratar dos romances que adotaram a tendência de seguir rumo à epopeia, o autor de *A Teoria do Romance* alega que esses são diferenciados e refinados ao extremo e que também carregam consigo a exigência de que o mundo tenha de se adequar a essa alma transformada em interioridade, o que leva à desilusão do herói na falta de adequação (GALLO, 2012). Os romances escritos por Tolstói são considerados como os que perceptivelmente mais possuem essa forte transcendência em direção à epopeia, o que confirma a afirmação de Fehér (1972, p. 4) de que “a medida *standard* da crítica dos romances de Tolstói é compará-los à epopeia”. É exatamente essa a característica que os diferencia dos romances do Romantismo da Desilusão, visto que neles é “possível observamos um processo gradual de desintegração lírico-psicológica da forma ao invés de uma transcendência rumo à literatura épica” (GALLO, 2012, p. 67).

Entretanto, essa posição adotada por Tolstói em suas obras se reflete em um paradoxo do contexto em que elas são inseridas, pois a época exigia no romance sua forma épica necessária. Sendo assim, o mundo almejado, vislumbrado e configurado de forma rica nos romances tolstoianos não se deixa converter em movimento, em ação, pois permanece somente como um elemento da própria configuração épica, mas não a realidade épica própria (LUKÁCS, 2009). A transcendência da forma romanesca, como encontrada nos romances tolstoianos, somente a tornou ainda mais problemática. Elevou-se demasiadamente o Romantismo da Desilusão, no qual o sentido da vida, em meio a uma monotonia recorrente e repetitiva, é dado em momentos raros. Aqui, a aproximação do objetivo buscado – a realidade não problemática da epopeia – não é alcançado (LUKÁCS, 2009).

Nas palavras do próprio Lukács (2009, p. 159), “a evolução histórica não foi além do tipo do Romantismo da Desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos [...]”. O próprio Tolstói, posteriormente considerado pelo teórico húngaro como o perfeito representante do realismo, ocupa uma posição ambígua: no que se refere puramente à forma, ele é considerado o encerramento do Romantismo europeu; no que diz respeito aos poucos momentos grandiosos de sua obra, ele indica um mundo diferenciado que, caso pudesse expandir-se em totalidade, seria completamente inalcançável para as categorias do romance e necessitaria de uma forma renovada da epopeia que nunca pôde ser realizada pela arte devido ao fato de que a forma está ligada sempre ao momento histórico, sendo o romance a forma dominante enquanto o mundo permanecer sob a tirania da perfeita pecaminosidade (LUKÁCS, 2009).

Em seu texto intitulado *O romance como epopeia burguesa* e publicado cerca de vinte anos após *A Teoria do Romance*, é possível perceber uma nova trajetória intelectual do filósofo húngaro. Ainda que ambas as obras afirmem que “o gênero romanesco ocupa na sociedade burguesa o lugar que a epopeia ocupa no mundo antigo”, “os referenciais utilizados pelo autor nas duas obras [...] são distintos”, já que o primeiro é caracterizado pela “transição do pensamento idealista subjetivo para o objetivo – em outras palavras, de Kant para Hegel”, enquanto o segundo é marcado pela “transição Hegel - Karl Marx” (GALLO, 2012, p. XIII).

Assim, é exatamente nessa segunda obra de Lukács que se encontra a veracidade da afirmação do próprio autor de que “só uma década e meia mais tarde” lhe “foi possível – já em solo marxista, é claro – encontrar um caminho para a solução” para o método abstrato hegeliano que fez com que fossem apresentadas, em alguns momentos, construções arbitrárias pelo filósofo alemão (LUKÁCS, 2009, p. 13).

O ensaio de Lukács publicado em 1935 trata fundamentalmente das características, da origem, do lugar ocupado na sociedade burguesa e das teorias estéticas acerca do gênero romanesco, bem como da sua evolução durante o processo histórico (GALLO, 2012), dividindo-a pelos tópicos: o nascimento do romance; a conquista da realidade cotidiana; a poesia do “reino animal do espírito”; o novo realismo e a dissolução da forma do romance; e, finalmente, as perspectivas do romance socialista.

Aqui, “a escolha é por uma periodização que busca excluir paralelismos mecânicos privilegiando as questões históricas e o seu desenvolvimento desigual em diferentes países”, enquanto em *A Teoria do Romance* foi utilizado “o método das tipologias para analisar os diversos tipos de romance e seus personagens” (GALLO, 2012, p. 89). Lukács (1999), então, inicia seu segundo estudo retomando novamente as diferenças entre o mundo da epopeia e o mundo moderno já abordadas em *A Teoria do Romance* e explica novamente como o gênero romanesco surgiu da mudança nas formas narrativas da literatura antiga que exigiram uma forma artística primordialmente nova. O período abordado aqui é o compreendido entre a “eclosão da Reforma protestante e a formação dos estados absolutistas ao longo do século XVI. Este século conheceu a obra de Rabelais, passando por Shakespeare e Cervantes” (GALLO, 2012, p. 90).

O autor húngaro, então, salienta que o romance na Renascença, a partir da consideração de *Dom Quixote* como o exemplo do nascimento do romance propriamente dito, nada tem em comum com os romances gregos, pois, com o advento do capitalismo, a humanidade sofreu uma enorme mudança (LUKÁCS, 1999).

Nesta fase de nascimento do romance,

Os grandes princípios ideológicos e sociais da época são percebidos e representados pelo romancista de modo realista; realistas são os tipos representados, que, por meio da heterogênea variedade das aventuras, são conduzidos pelo artista a verdadeiras ações, a uma verdadeira manifestação de sua essência; realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores. Mas a história narrada é conscientemente fantástica, não realista. Esse elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios humanistas da luta contra a degradação do homem. Esse elemento fantástico está ainda repleto da forte energia revolucionária da nova sociedade emergente (LUKÁCS, 1999, p. 101).

Os romances que continuaram a luta contra o feudalismo após Cervantes abusaram demasiadamente desse realismo fantástico que se revela como o estilo do romance na sua fase inicial, sendo *As Viagens de Gulliver*, de Swift, a obra considerada como a

continuação dessa linha, mas na qual o caráter puramente satírico abre uma nova fase do desenvolvimento do gênero romanesco marcado pela conquista da realidade cotidiana (LUKÁCS, 1999).

Desse modo, Swift é a representação da exceção em meio ao mundo realisticamente representado dos outros escritores do século XVIII, sendo aqui, pela primeira vez, possível uma conquista da realidade cotidiana na literatura. Porém, juntamente com essa característica, nasce uma tendência para o idílio e um protesto da subjetividade humana que desagrega a forma narrativa por meio da suplantação do caráter, da situação e da ação pela análise e pela descrição, o que resulta em uma liquidação da conquista realista da realidade efetivada pelas grandes tradições. Em outras palavras, a forma épica do romance começa a sofrer uma perceptível dissolução e desemboca em outra fase, que Lukács (1999) denomina como a poesia do “reino animal do espírito”.

Considerando que a Revolução Francesa marca o encerramento do período do desenvolvimento da burguesia, sucede-se uma transformação dessa realidade cotidiana que alcançou a perfeição no romance do século XVIII em simples procedimento artístico. Pode-se dizer, portanto, que o romance retorna ao fantástico encontrado em seu período inicial, sendo agora marcado pelo realismo das contradições evidentes da vida burguesa – o *pathos* otimista transforma-se em um trágico presságio da extinção da civilização burguesa (LUKÁCS, 1999).

A multiplicidade dos aspectos do movimento romântico, conseqüentemente, passa a se justificar pelo fato de que o romantismo assume a existência de “união, dosada de maneira diferente nos diversos escritores ou grupos, de uma recusa reacionária da Revolução Francesa”, bem como “de um protesto confuso contra a reificação mortificante trazida pelo capitalismo” (LUKÁCS, 1999, p. 106). Dessa maneira, a luta contra a prosa da vida burguesa no romantismo do século XIX é dada de diversas formas:

[...] em parte, no nível do conteúdo, na escolha dos sistemas sociais que ainda não foram atingidos pelo capitalismo (os romances históricos de Walter Scott); em parte, na expressão do contraste entre o princípio poético e o prosaico por meio de uma forma fantasticamente exagerada (E.T.A Hoffmann etc.); em parte, no abandono absoluto do terreno da realidade social, na tentativa de criar livremente, a partir do sujeito, a realidade poética como esfera “mágica” particular (Novalis); em parte, finalmente – e para o desenvolvimento posterior do romance é este o momento mais importante –, na exageração simbólico-fantástica da reificação cristalizada do mundo exterior, na tentativa de tirar-lhe, por meio desta estilização simbólica, o caráter prosaico para torná-lo novamente poético (LUKÁCS, 1999, p. 106).

Nesse período específico de desenvolvimento do romance, de acordo com Lukács (1999), não existe sequer um único escritor de destaque que esteja completamente

isento dessas tendências românticas. Além disso, o que faz com que esses escritores dessa época adquiram reconhecimento é exatamente o fato de que eles não se rendem à chamada “prosa da vida burguesa”, mas procuram, ainda que de formas distintas, descobrir e representar os elementos restantes de uma possível atividade humana espontânea, sendo “sua luta contra a degradação do homem no capitalismo consolidado” considerada “mais profunda do que a luta dos românticos”, pois ela “é mais vital e não se ressentida de um suposto ‘radicalismo’” (LUKÁCS, 1999, p. 107).

No entanto, esses escritores realistas do século XIX só superam parcialmente o Romantismo ao passo que adentram de maneira mais profunda no interior do mundo objetivo, ainda que não se libertem totalmente dessa herança romântica, o que leva à crítica de que alguns “fazem concessões demasiado grandes [...] à prosa da vida”, enquanto outros acabam por conceder um espaço maior ao subjetivismo romântico (LUKÁCS, 1999, p. 107).

Essa discordância que se manifesta na luta desses escritores contra a degradação do homem no sistema capitalista acaba por determinar a posição assumida por eles no que diz respeito à exigência do herói positivo feita por Hegel. Ela só pode ser realizada por meio de uma transparência da dialética irônica, visto que um herói positivo que no século XVIII se mostrava possível, no romance do século XIX, torna-se cada vez mais inadmissível. No tocante a essa questão, Lukács (1999, p. 108) declara que

Quanto mais profundamente o artista descobre as contradições da sociedade burguesa, quanto mais cruamente desmascara a baixeza e a hipocrisia da sociedade capitalista, tanto menos realizável se torna a cínica exigência de Hegel de um herói-filisteu “positivo”. [...] os heróis “positivos” do romance do século XVIII, heróis livres e vigorosos, embora limitados, tornaram-se no século XIX cada vez mais inaceitáveis na qualidade de heróis positivos. A exigência de criar um herói “positivo” se torna, para a burguesia do século XIX, uma exigência dirigida ao escritor para que ele não revele as contradições, mas as disfarce e as concilie.

Dessa forma, os romances considerados sérios por Lukács (1999), posteriores a 1848, no período de decadência da burguesia, acabam por tomar um caminho que se afasta cada vez mais do traço predominante da ideologia burguesa vigente – a apologia. O novo realismo busca, então, como forma de se contrapor a essa justificação, o caminho de uma abordagem artística da realidade burguesa, na qual o escritor se não se aproxima do proletariado, isola-se artística e socialmente, sendo o ódio e o desprezo pela realidade burguesa a fonte artística desse realismo, representado de maneira exemplar por Flaubert (LUKÁCS, 1999).

Nesse novo realismo, entretanto, a herança romântica consiste no falso dilema entre objetivismo e subjetivismo. De acordo com Lukács (1999, p. 110),

[...] o dilema é falso porque este subjetivismo e este objetivismo são vazios e exagerados. Mas o dilema era inevitável porque não nasceu por causa de uma singularidade, ou de uma ausência de honestidade, ou ainda de uma carência de talento dos escritores, mas foi gerado pela situação social do intelectual burguês no período da decadência ideológica da burguesia.

Ou seja, da luta contra esse avanço da prosa burguesa da vida adquire o caráter de inutilidade e essa é ilustrada pelo fato de a representação das ações humanas no romance ser superada pela descrição das coisas e dos estados, o que resulta em uma decadência espontânea da arte narrativa do romance moderno, acelerando, assim, a dissolução da forma romanesca (LUKÁCS, 1999).

É claro que dessa situação surgiram tentativas de volta ao verdadeiro realismo. Porém, tudo o que essas investidas conseguiram alcançar foi apenas uma aproximação do realismo flaubertiano. Em relação a essa dificuldade encontrada pelos grandes escritores da época, o filósofo húngaro explica:

Na sociedade atual, um escritor não precisa abordar tematicamente as questões imediatas da luta proletária de classes para esbarrar no problema central de nossa época, a luta entre o capitalismo e o socialismo. Mas para dar conta do conjunto das questões relacionadas com isso, o escritor deve romper o círculo mágico da ideologia burguesa decadente. Somente pouquíssimos escritores têm condições de fazê-lo; os demais permanecem prisioneiros, no sentido ideológico e literário, desse círculo cada vez mais estreito, cada vez mais repleto de contradições. A ideologia, cada vez mais apologética, da burguesia decadente restringe continuamente a esfera da atividade criadora do escritor (LUKÁCS, 1999, p. 113).

No que se refere a esses tipos fundamentais de solução dos problemas concernentes ao romance, Lukács (1999) salienta que nenhum deles conseguiu abandonar o plano do falso dilema entre objetivismo e subjetivismo como destacado anteriormente. Essa representação do subjetivismo e do irracionalismo assume, então, força maior e faz com que o romance se transforme gradativamente em um “agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e conduz, finalmente, à completa dissolução de todo conteúdo e de toda forma do romance” (LUKÁCS, 1999, p. 114). No entanto, como toda crise possui uma tentativa de salvação, tentou-se renovar a antiga vitalidade sensual da narrativa, em que alguns escritores seguem para uma fuga da realidade capitalista, outros procuram restabelecer o romance como forma artística; alguns ainda tentam a sorte em ir contra a corrente e

revigorar as grandes tradições do romance ao realizar uma crítica digna da sociedade contemporânea. Como resultado,

Na medida em que, de um lado, se aprofundam as contradições e a degradação da ordem capitalista e, de outro, se reforça vitoriosamente<sup>11</sup> o socialismo na URSS, na medida em que crescem os anseios revolucionários entre os intelectuais, os melhores representantes da literatura ocidental rompem as relações com a burguesia, fato este que abre para sua criatividade amplas perspectivas também neste campo (LUKÁCS, 1999, p. 114).

Dito de maneira mais simples, com o surgimento histórico do proletariado em meio à decadência do romance burguês, surge um tipo de romance que funda uma nova fase no desenvolvimento do gênero romanesco: o romance socialista. “Este momento consiste historicamente no amadurecimento da consciência da classe proletária” (GALLO, 2012, p. 112), no qual é possível enxergar um mundo em que a atividade espontânea dos homens pode ser desenvolvida com heroísmo. Aqui, o processo não consiste na adaptação à prosa da vida burguesa como exigido por Hegel, “mas na luta incessante pela destruição dos últimos resíduos da degradação humana na sociedade e no próprio homem” (LUKÁCS, 1999, p. 115). Essa luta de classes está relacionada à luta por um novo homem, por um homem total que faz com que o realismo socialista resulte em um tipo de romance radicalmente novo que possui uma forte tendência rumo à epopeia. Ou seja, esse novo tipo de romance deve se aproximar da majestade epopeica, mas também deve conservar os caracteres essenciais do romance moderno (LUKÁCS, 1999).

O teórico húngaro, posteriormente, sofreu fortes críticas como a de Adorno (1979 *apud* ANTUNES, 1998), o qual afirma que Lukács rejeita toda literatura que não seja adequada à fórmula do realismo. Entretanto, apesar de a posteridade “repor em questão não somente sua concepção fundamental, mas também cada um dos julgamentos de valor, cada uma de suas hierarquizações”, não podemos deixar de reconhecer que a *Teoria do Romance* foi a responsável por formular “a má consciência latente e a se trair a cada instante da civilização burguesa diante de uma formação artística que é, justamente, o fruto da sociedade burguesa” (FEHÉR, 1972, p. 7).

Goldmann (1976), ao pesquisar os problemas do romance enquanto gênero literário, faz comparações entre René Girard e Lukács e constata que o estudioso francês modifica as análises lukácsianas em vários pontos, ainda que não as mencione e assuma

---

<sup>11</sup> É possível perceber, a partir dos termos empregados por Lukács para falar sobre a situação do socialismo, como a teoria de Marx dita de forma inquestionável o tom de convicção dessa nova fase do escritor. Em sua fase jovem, ao contrário, Lukács apresentava apenas uma esperança inocente de um possível colapso do capitalismo.

jamais tê-las conhecido. Por meio, então, do estudo de ambos os autores, Goldmann (1976) formula algumas hipóteses que dizem respeito à homologia entre estrutura romanesca clássica e, por um lado, a estrutura da troca na economia liberal e, por outro, a existência de certas semelhanças entre suas evoluções posteriores.

Segundo Goldmann (1976), um dos aspectos mais importantes de Lukács é a forma de romance estudada por ele e caracterizada pela existência de um herói romanesco definido como herói problemático, como já aludido anteriormente. Goldmann (1976, p. 8, grifo do autor), então, define o romance, semelhantemente a Lukács, como sendo “a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama ‘demoníaca’), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente”, sendo os valores ditos autênticos não os que a crítica e o leitor julgam como autênticos, mas sim aqueles que organizam o conjunto do universo romanesco, ainda que não estejam manifestamente presentes no romance (GOLDMANN, 1976).

Considerando, então, que o romance seja um gênero épico caracterizado pela ruptura invencível entre herói e mundo, de acordo com Goldmann (1976), em Lukács se encontra uma análise que aborda dois tipos de degradação: a do herói e a do mundo. Ambas devem conceber uma “*oposição constitutiva*, fundamento dessa ruptura insuperável, e uma *comunidade suficiente* para permitir a existência de uma forma épica” (GOLDMANN, 1976, p. 9, grifos do autor). Dessa maneira, o romance, situado entre essas duas extremidades, possui uma natureza dialética ao se considerar que ele “participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável” (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Dito de forma mais clara, o conteúdo presente nesse novo gênero literário criado na sociedade individualista e que é denominado romance, conforme Goldmann (1976), que nesse ponto concorda com o filósofo húngaro, é a busca degradada e inautêntica de valores considerados autênticos em um mundo de convenção e conformismo.

Goldmann (1976, p. 16, grifos do autor), então, salienta que “a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida na produção para o mercado*”, existindo, assim, uma equivalência rigorosa entre a forma literária do romance e a relação diária dos homens com os bens materiais, bem como dos homens com os outros homens que habitam uma sociedade que produz para o mercado.

Essa afirmação leva à conclusão de que

O romance analisado por Lukács e Girard já não parece ser a transposição imaginária das estruturas conscientes de tal ou tal grupo particular, mas parece exprimir, pelo contrário, (e talvez seja êsse o caso da arte moderna, em geral) uma busca de valores que nenhum grupo social defende, efetivamente, e que a vida econômica tende a tornar implícitos em todos os membros da sociedade (GOLDMANN, 1976, p. 20).

Ou seja, ainda que a criação cultural tenha sido ameaçada pela “sociedade coisificada”, ela não foi suspensa; sendo a literatura romanesca uma forma autêntica de criação cultural sem que seja necessário relacioná-la com a consciência de um grupo social específico (GOLDMANN, 1976).

Porém, com a mudança da vida econômica, bem como a “substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios” (GOLDMANN, 1976, p. 23) que se inicia no final do século XIX, ocorre uma transformação da forma romanesca e do indivíduo. Tal modificação culmina em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói, como veremos posteriormente, na qual uma das tentativas para “salvaguardar a forma romanesca” é a de lhe dar “um conteúdo aparentado, sem dúvida, ao conteúdo do romance tradicional [...], mas, no entanto, essencialmente distinto” (GOLDMANN, 1976, p. 24).

Goldmann (1976) caracteriza a forma romanesca como uma forma de resistência à sociedade burguesa que está em desenvolvimento, mas que não pode estar apoiada no centro de um grupo específico, exatamente porque “as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo [...] não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais”, o que resulta no fato de que “o romance de herói problemático define-se assim, contrariamente à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe” (GOLDMANN, 1976, p. 25).

No entanto, deve-se pensar se paralelamente ao romance de herói problemático não se desenvolveram algumas formas que teriam como correspondentes os valores conscientes e as aspirações da classe burguesa. Aqui, Goldmann (1976, p. 25) usa como exemplo hipotético a obra de Balzac por ser considerada por ele “a única expressão literária de envergadura do universo estruturado pelos valores conscientes da burguesia”. Tal hipótese também se associa ao fato de que Balzac está situado em uma época na qual o individualismo era a estrutura da consciência de uma burguesia que construía uma nova

sociedade e que se encontrava no mais alto nível de sua eficácia histórica (GOLDMANN, 1976).

A conclusão a que Goldmann (1976, p. 27) chega, então, é:

[...] não é por acaso, pois, que, excetuando algumas situações particulares, não encontramos grandes manifestações literárias da consciência burguesa propriamente dita. Na sociedade vinculada ao mercado, o artista é [...] um ser problemático, e isso significa que se opõe à sociedade e seu crítico.

Bakhtin (1988) aponta a dificuldade de estudo do gênero romanesco exatamente por ser um gênero que ainda está muito distante de se constituir e, por esse motivo, inacabado. Para ele, a epopeia e a tragédia, por exemplo, já são gêneros profundamente envelhecidos, tendo sua existência histórica uma “ossatura dura e já calcificada” (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Essa dificuldade de estudo do romance apontada por Bakhtin (1988) se explica pelo fato de que ele é o único gênero que ainda está por se transformar em meio aos outros gêneros já formados, exatamente por ser o único nascido e alimentado pela modernidade e, conseqüentemente, por não se harmonizar com os outros gêneros. Tal fato se explica, pois, segundo Bakhtin (1988), o romance parodia, extingue e integra os outros gêneros à sua construção particular, reinterpretando-os e, assim, dando-lhes um novo tom.

Segundo Bakhtin (1988, p. 399), quando o romance se estabelece como um gênero predominante, torna-se possível a observação de certos fenômenos particularmente pertinentes, pois “a literatura é então afetada por um processo de evolução”. Ainda que isso já houvesse ocorrido em outros momentos, como alguns períodos do Helenismo e na época tardia da Idade Média e da Renascença, esse fenômeno tornou-se mais notável na segunda metade do século XVIII com a supremacia do gênero romanesco, que fez com que todos os outros gêneros se “romancizassem”. Ou seja, todos os gêneros que anteriormente conservavam seu antigo cânone acabaram por adquirir um caráter de estilização, já que a presença do romance fez com que as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos passassem a ter uma ressonância diferente da época em que o romance não era pertencente à grande literatura (BAKHTIN, 1988).

Com essa “romancização” dos outros gêneros, eles acabaram por se tornar mais soltos e livres, sua linguagem renova-se, eles se dialogizam, são largamente invadidos pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização. Dessa forma, o romance introduz uma problemática, o contato vivo com o inacabado, com a sua época que

ainda está se fazendo. É claro que esse fenômeno não se explica somente pela influência direta do próprio romance em si, mas ela está inegavelmente entrelaçada com a ação direta das transformações da própria realidade determinante e condicionante do romance e de sua supremacia na época (BAKHTIN, 1988).

Bakhtin (1988) e Watt (1990) concordam ao afirmar que o século XVIII foi palco de uma nova fase iniciada pelo surgimento de um novo tipo de romance que se apresenta de maneira totalmente diferente da prosa ficcional do passado. Nessa nova fase,

[...] o romance – tanto na sua prática, quanto na teoria que lhe é correlata – apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes. O confronto do romance com o epos (e a oposição deles) apresenta-se, por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo de heroicização épica); por outro lado, tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura (BAKHTIN, 1988, p. 403).

Bakhtin (1988) define certas particularidades que determinam a influência e a ação do romance sobre o resto da literatura e que também o distinguem dos outros gêneros, sendo elas: I) a tridimensão estilística do romance que se liga à consciência plurilíngue realizada nele; II) a modificação radical das coordenadas temporais das representações literárias no gênero romanescos; e III) a nova área de estruturação da imagem literária no romance, sendo ela a área de contato máximo com o presente inacabado. Todas essas características se entrelaçam e se condicionam por certa crise ocorrida na história da sociedade europeia: a mudança de um “estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas” (BAKHTIN, 1988, p. 404).

Para que fique mais claro, a primeira particularidade explica-se pelo fato de que o plurilinguismo sempre esteve presente, ainda que não tenha sido o responsável pelo processo linguístico-literário. O grego clássico, por exemplo, era sensível aos múltiplos dialetos literários gregos, mas a consciência criadora realizava-se nas línguas puras e fechadas. A nova consciência cultural e criadora dos textos literários, ao contrário, está inserida em um mundo considerado ativamente plurilinguístico, o que ocasiona que se criem relações totalmente novas entre a língua e seu objeto (o mundo real) que trazem consequências para todos os gêneros constituídos em uma época de unilinguismo fechado. O romance formou-se e desenvolveu exatamente nas condições dessa ativação aguçada do plurilinguismo, o que faz dele seu elemento natural e explica o fato de que o romance iniciou,

de fato, um processo de renovação e desenvolvimento da literatura concernente ao plano linguístico (BAKHTIN, 1988).

As duas outras particularidades mencionadas acima dizem respeito aos aspectos temáticos da estrutura do gênero romanesco e se desenvolvem e explicam por meio da comparação entre romance e epopeia. Sendo assim, para que possa se esclarecer melhor essas particularidades, é necessário que se considere que a epopeia, como um gênero constituído, caracteriza-se por três traços constitutivos, de acordo com Bakhtin (1988): I) o passado nacional épico, em que o passado absoluto serve como objeto da epopeia, isto é, o passado épico absoluto torna-se a única fonte e origem de tudo o que é bom para os tempos modernos e é o que afirma a forma da epopeia. Desse modo, a memória torna-se a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga, o passado é absoluto e perfeito e não cede lugar ao inacabado e se separa das épocas posteriores por uma fronteira impenetrável; II) a lenda nacional atua como fonte da epopeia que mantém o passado épico. O discurso épico enuncia-se sob a forma de lenda e o mundo épico torna-se inacessível ao caráter individual exatamente por não admitir pontos de vista e interpretações pessoais, já que ele é dado somente enquanto lenda considerada sagrada e irrecusável e que envolve uma apreciação universal; III) o mundo épico é isolado da contemporaneidade, do tempo do escritor pela distância épica absoluta na qual a única maneira de aceitação do mundo épico ocorre de forma reverente, mas nunca de forma aproximada, pois ele está fora da atividade humana propensa às mudanças e reavaliação. Consequentemente, a distância épica exclui qualquer possibilidade de atividade e modificação, bem como a reavaliação e a reinterpretção, o que faz com que o mundo épico atinja sua perfeição excepcional que não entra em contato com o presente inacabado (BAKHTIN, 1988).

A partir das especificações desses três traços constitutivos da epopeia, torna-se perceptível a diferença entre epopeia propriamente dita e romance, visto que o romance é definido pela experiência, pelo conhecimento e pela prática, “o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais”, “está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer” (BAKHTIN, 1988, p. 411). Em relação a isso, Bakhtin (1988, p. 419-420) afirma:

[...] o presente [...] marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita. [...]. Todo evento, qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de “pronto” e imutável, inerente ao mundo épico do “passado absoluto”, protegido por uma fronteira inacessível do presente que se prolonga e não tem fim. Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para um futuro ainda não perfeito. [...]. Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro.

A profecia é própria da epopéia, a predição é própria do romance.

Dessa maneira, o romance adquire uma problemática totalmente nova e específica, na qual seus traços passam a ser a reinterpretação e a reavaliação permanente que transferem o centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado para o futuro – a “modernidade” do romance, assim, assume a indestrutibilidade (BAKHTIN, 1988) que evidencia ainda mais que esse novo gênero não poderia existir sem o mundo moderno, sem a transição histórico-filosófica do feudalismo para o capitalismo, visto que “o romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto” (MAGRIS, 2009, p. 1016, grifo do autor).

Bakhtin (1988) salienta que a narração da epopeia, diferente da romanesca, pode começar e terminar a qualquer momento, já que o interesse pela continuidade e pela conclusão é característico do romance, que as torna possíveis pela proximidade antes não presente na epopeia, ainda que, posteriormente, no romance do século XX ocorra o “fluxo da consciência”, que “significa uma ruptura no tempo cronológico”, em que não mais existe “a história contada com princípio, meio e fim, pois passado e presente estão juntos simultaneamente na mente” (MANZANO, 2011, p. 81-82). Com a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações que ocorrem no romance e, por consequência, em toda literatura, também ocorre uma reestruturação da representação do homem na literatura, como veremos mais adiante. A respeito desse processo de reorientação para um futuro real do gênero romanesco, Bakhtin (1988, p. 428) atesta:

[...] no solo sem perspectivas da sociedade antiga, este processo de reorientação para um futuro real não podia ser concebido: pois este futuro real não existia. Esta reorientação se concretizou pela primeira vez no período da Renascença. Nesta época, o presente, a atualidade, se fizeram sentir não só como um prolongamento sem fim do passado, mas também como um novo e verdadeiro começo heróico [...]. Pela primeira vez, na época da Renascença, o presente se fez sentir com toda nitidez e consciência, incomparavelmente mais próximo e mais aparentado ao futuro do que ao passado.  
O processo de evolução do romance não está concluído.

Outro apontamento pertinente de Bakhtin (1988) diz respeito às raízes do romance, as quais o autor afirma que, diferentemente da epopeia clássica, estão vinculadas com o “sério-cômico” – a sátira menipeia e os antigos “diálogos socráticos”, por exemplo, são pertencentes a essa literatura e são considerados como autênticos predecessores do romance. É exatamente a presença do riso que possibilita a ausência da distância épica, visto que um objeto só pode ser cômico se a imagem não está distante, o riso permite que se destrua o temor e a veneração para com o objeto e o mundo, é ele quem coloca o objeto em contato familiar, possibilitando uma investigação absolutamente livre e que era impossível na epopeia clássica (BAKHTIN, 1988).

Ainda em relação ao romance, Watt (1990), por sua vez, acredita ser ele uma nova forma iniciada pela maneira diferenciada pela qual a prosa ficcional se apresenta em relação à do passado, como a da Grécia e a da Idade Média. Para tal constatação, o estudioso inglês salienta a necessidade de uma boa definição das características romanescas que, ao mesmo tempo, exclua tipos prévios de narrativas e abarque tudo o que se classifica em geral como romance.

Ao contrário do que afirma Lukács (2009) e Bakhtin (1988) sobre a eficiência dos romancistas ao abordar a forma romanesca, Watt (1990) afirma que, no caso de uma definição de romance, os escritores não ajudaram muito, visto que nem os escritores do século XVIII “nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero do qual precisamos” (WATT, 1990, p. 12).

Os historiadores do romance, em compensação, apresentaram uma perspectiva muito mais ampla na tarefa de determinar as especificidades dessa nova forma. Em síntese, de acordo com Watt (1990), eles consideraram como a essencial diferença entre a ficção anterior e os romancistas do início do século XVIII o “realismo”. Aqui, o termo “realismo” é empregado no sentido de retratar a vida vulgar. De acordo com Watt (1990, p. 12-13),

[...] o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Frutière, Scarron e Lesage: o “realismo” dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é intimamente associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador.

Em relação a essa questão do realismo presente no romance, Adorno (2003, p. 55) ratifica que “o realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real”.

No entanto, ao se compreender o termo “realismo” com esse significado, acaba-se por excluir o que é provavelmente a característica mais inovadora do gênero romanesco – a busca pela representação de todo tipo de experiência humana, não somente as que possam se encaixar no sentido negativo da vida (WATT, 1990). Em outras palavras, o realismo do romance não está presente na espécie de vida que ele apresenta, mas sim na maneira com que essa vida é apresentada. Dessa maneira, o romance parece colocar de modo mais intenso do que qualquer outra forma dita literária a questão da correspondência entre obra literária e a realidade imitada por ela (WATT, 1990). Adorno (2003, p. 57, grifos do autor) parece concordar com essa questão ao atestar:

*Se o romancista quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII [...].*

Segundo Watt (1990), o romance surgiu na era moderna na qual a orientação intelectual geral era a de se afastar da herança clássica e medieval por meio da rejeição dos valores universais. Sendo assim, a correspondência entre literatura e vida encontrada na prosa de ficção do século XVIII, por exemplo, possui a consistência das particularidades da experiência individual. Essa concepção moderna de busca da verdade tida como uma tarefa individual é refletida de maneira mais plena pelo romance, já que as formas literárias anteriores a ele

[...] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero (WATT, 1990, p. 14-15).

Dessa forma,

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 1990, p. 15).

Com o Renascimento e, conseqüentemente, com a diminuição da tendência que persistiu até o século XIX de aceitar o princípio comum da época de que os relatos bíblicos, lendários ou históricos da Natureza completa e imutável constituíam o repertório último da experiência humana, surge uma tendência crescente que intencionava a substituição da tradição coletiva pela da experiência individual como mediadora final da realidade; uma excelência da experiência individual no romance que desembocaria na prática geral do gênero romanescos – o uso de enredos não tradicionais (WATT, 1990).

Entretanto, ainda eram necessárias muitas outras modificações na tradição ficcional para que o romance adquirisse a capacidade de incorporar a percepção individual da realidade com liberdade. Quanto a essas modificações, Watt (1990, p. 17) explica:

Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como foram usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.

Essa mudança na literatura foi paralela à rejeição do sentido de universal e à ênfase nas particularidades, ainda que novamente “as novas correntes filosóficas e as referentes características formais eram contrárias à opinião literária predominante. Pois no início do século XVIII ainda determinava a tradição crítica a forte preferência clássica pelo geral e universal” (WATT, 1990, p. 17). Porém, uma tendência estética contrária a essa preferência clássica e apoiadora das particularidades logo se firmou devido à aplicação da abordagem psicológica (WATT, 1990).

Esse conceito de particularidade realista na literatura é relacionado com dois aspectos da técnica narrativa especialmente importantes e que fazem com que o romance se diferencie de outros gêneros e formas ficcionais anteriores: o da caracterização e apresentação do ambiente. Além desses dois aspectos, o tempo também se apresenta como um aspecto de grande importância e, segundo Watt (1990, p. 22), ao contrário das formas concebidas como atemporais e imutáveis na Grécia e em Roma, a concepção que se consolidou a partir do

Renascimento foi a de que “o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem”.

Em adição, a grande importância atribuída à dimensão tempo pelo romance, por meio da ruptura com as formas literárias tradicionais anteriores de fazer uso de histórias atemporais para retratar verdades permanentes, une-se a outro aspecto de distinção do gênero romanesco: a experiência passada como a causa da ação presente utilizada no enredo (WATT, 1990). Benjamin (1985), no que diz respeito a esse aspecto, contrasta a memória perpetuadora do romancista com a memória breve do narrador. Segundo o estudioso alemão,

A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*<sup>12</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 211, grifos do autor).

Watt (1990, p. 27) atesta que “todas as características técnicas do romance [...] contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”. Para que tal objetivo pudesse ser alcançado, seria necessária a ruptura com outras tradições ficcionais além das já mencionadas, sendo talvez a mais relevante a adaptação do estilo da prosa para que fosse possível uma impressão de total autenticidade. Isso posto, a conclusão a que se chega é a de que

[...] a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros; por que muitos romancistas incontestavelmente grandes, de Richardson e Balzac a Hardy e Dostoiévski, muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade; e por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página (WATT, 1990, p. 30).

Resumidamente, o romance é definido por Watt (1990) como sendo um relato autêntico e completo da experiência humana e que tem como dever o fornecimento de detalhes da história e da individualidade das personagens, bem como as particularidades da

---

<sup>12</sup> Para Benjamin (1985), a reminiscência é a fundadora da cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração com o passar dos anos. O autor alemão a considera a musa épica, enquanto a rememoração é musa do romance e a memória é musa da narrativa.

época e dos locais onde se passa a ação. Tais detalhes são fornecidos a partir de uma linguagem empregada de modo muito mais referencial do que em outras formas literárias.

Para Fehér (1972), o século XIX, por um lado, foi o de triunfo do romance por ter ele se tornado mais soberano e, por outro, o momento em que se tenta a ressurreição da poesia épica, e o julgamento artístico se mostra impregnado de desconfianças e dúvidas em relação a esse gênero novo que se fortifica cada dia mais. De acordo com Fehér (1972), há uma busca incessante pelas matérias épicas que se encontram no mundo moderno, como a comparação frequentemente feita pela crítica dos romances de Tolstói com a epopeia.

Segundo Fehér (1972), retomando e analisando o que já foi mencionado por Lukács (2009), o romance é problemático em duplo sentido, já que representa o caráter problemático das estruturas e do homem de seu período e também porque, conseqüentemente, seu modo de expressão, toda sua representação exprime uma tarefa insolúvel, um problema. Essa afirmação significa que em algum momento da história existiu uma medida do não problemático originado do passado e que pode ser encontrada nas aspirações de Goethe, Schiller, Hegel e Lukács, por exemplo (FEHÉR, 1972). No tocante a essa questão, o autor afirma:

Ainda que não seja possível colocar Goethe, Schiller, Hegel e Lukács numa mesma categoria romântica, encontramos um *modelo comum* em todos os observadores cétricos do romance e em todos os críticos que lhe são hostis: a idealização do mundo comunitário isento de transmissões, orgânico e homogêneo – que estava na fonte do gênero “perfeito”, a epopéia (FEHÉR, 1972, p. 8, grifos do autor).

Porém, na base do cânone artístico é encontrada sempre uma confrontação social que se dá pela manifestação repetida do antigo problema de proclamação da supremacia de uma comunidade integrante perante uma sociedade não comunitária (FEHÉR, 1972). A partir dessa constatação, o estudioso húngaro antecipa de maneira resumida a constatação final de sua análise:

[...] com sua “informidade”, seu “prosaísmo”, seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecida a propósito da substancialidade humana<sup>13</sup>. Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão “adequada” de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopéia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a uma resposta digna do relativismo sociológico. [...] o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida “puramente sociais”, que então não são mais, doravante, “naturais” (FEHÉR, 1972, p. 10-11).

É pelo fato de o romance exprimir uma etapa de emancipação do homem não somente em seu conteúdo, mas também em sua forma, bem como por ter surgido pelo nascimento de uma sociedade que, ainda com sua evolução desigual, proporcionou enriquecimento, que Fehér (1972) define o romance não como problemático, mas como ambivalente.

O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de “uma sociedade social” *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie (FEHÉR, 1972, p. 12, grifos do autor).

Além disso, Fehér (1972) salienta que no início da expansão estrutural da forma romanesca tal diferenciação não aparentava qualquer importância, visto que enquanto a sociedade puramente social travava uma luta com o feudalismo, tido como o representante de uma formação de comunidades naturais limitadas e patriarcais, enquanto não havia nenhuma possibilidade de surgimento de outra sociedade puramente social, as categorias que ainda estavam por nascer não abalavam a nova forma que se desenvolvia com êxito. No entanto, a implantação e a solidificação do capitalismo elucidou o fato de que esse não é o último estágio de emancipação do homem e deixou claro o conflito existente entre sociedade humana e sociedade burguesa (FEHÉR, 1972). No que diz respeito a isso, Fehér (1972, p. 13) afirma:

[...] a ingênua segurança com que o gênero bastardo saído da esteira da epopéia tomava posse do universo era a segurança da emancipação burguesa que, liberada da pressão de seus adversários, se transformava em suficiência de burguês bem posto. A produção romanesca média da sociedade burguesa tornada realidade testemunha de modo satisfatório essa metamorfose.

Isso posto,

---

<sup>13</sup> Termo trazido por Marx e definido por Fehér (1972, p. 10) como “a possibilidade de assimilação dos elementos históricos elaborados da ‘essência humana’”.

A expressão “isolamento transcendental”, a propósito do romance, é extremamente pertinente, na medida em que este mesmo movimento social que desenvolveu suas estruturas formais, que as impôs frente a formas culturais mais antigas, mais tradicionais, torna cada vez menos possível – na proporção de sua universalização – sua realização num nível mais elevado, mais rico em valores. A perda de fé do escritor na evidência forma-estrutura dá o sinal de crise do romance (FEHÉR, 1972, p. 13).

Para o autor, essa crise do romance tem como significado a percepção da ambivalência já mencionada anteriormente e, assim sendo, o empenho para o desagregamento da forma artística original se desenvolve juntamente com o capitalismo e com o esforço de substituição por outra forma que corresponda melhor aos aspectos da emancipação humana (FEHÉR, 1972). Em muitos dos casos, essa crise desembocou em um impasse que foi acompanhado por uma transformação totalmente disforme da forma original; em outros, acabou por influenciar iniciativas que representaram a recriação de inúmeras possibilidades antigas da forma, bem como inovações que iam além do gênero épico presente na chamada primeira “sociedade social” (FEHÉR, 1972).

Fehér (1972) atesta, concordando com Bakhtin (1988), que a orientação para o futuro presente no romance é o que compõe sua originalidade. Tal afirmação justifica-se pelo seguinte fato:

Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intensamente o fato de que, em relação à epopéia, o gênero épico da sociedade “puramente social” comporta os acréscimos da emancipação. Em segundo lugar, e como consequência do que precede, por força da atividade, do dinamismo da “práxis” burguesa que se deflagra, a direção da história universal do movimento épico se transforma. Ao contrário de todas as formações que o precedem e que são orientados para o passado, o capitalismo é, sem dúvida alguma, dirigido – em decorrência do “processo infinito” da produção capitalista – para o futuro (FEHÉR, 1972, p. 17).

Em adição, o estudioso húngaro salienta que no ciclo fundado por Balzac é possível enxergar com maior clareza o “rumo tomado pelas capacidades produtivas humanas sob o império bem estabelecido da burguesia, assim como das faculdades humanas que são indispensáveis para a realização universal dos valores da epopéia robinsoniana” (FEHÉR, 1972, p. 23). Tal constatação parece designar o limite no qual o romance burguês foi capaz de aproveitar ao máximo o acréscimo representado por sua emancipação. No entanto, antes mesmo de Balzac, mas mais frequentemente após ele, uma tendência parece se destacar no romance:

As instituições, os processos de produção burguesa se impregnam de tal modo de materialidade que parecem daí em diante incompatíveis com o princípio de uma apreciação viva e os indivíduos que participam, que estão ligados a eles, se tornam completamente não-substanciais. As necessidades mais imediatas e sua satisfação ainda aparecem – cada vez mais raramente – no romance; entretanto, isto se exprime sempre e unicamente na *transmissão do dinheiro* e como fruto de uma *profissão definida*. A esfera da produção e da regulação econômica se manifesta apenas nos *reflexos morais* da atividade objetiva e isto se dá de maneira cada vez mais preponderante (FEHÉR, 1972, p. 23-24, grifos do autor).

Dito de outra forma, o tema frequente do gênero romanesco passa a ser o fracasso da adaptação. O dilema que surge e que se assemelha muito com a segunda tipologia de romance mencionada por Lukács (2009) é o de ou criar homens que não travam nenhuma relação com as esferas fundamentais de atividade ou tornar as personagens cada vez mais voláteis e mostrá-las apenas nas funções em que estão isoladas da produção material e que leva à necessidade de criação de um meio artificial não existente na epopeia propriamente dita (FEHÉR, 1972). Como consequência,

A divergência entre o meio artificial e o empírico – “natural” assume um acento de valor bem mais saliente no domínio romanesco: passa a representar esta margem que se acha entre a média da existência burguesa e as ilhas de possibilidade de realização dos valores. Paralelamente, isto traz dificuldades artísticas inéditas, pois requer uma fecundidade inteiramente insólita da imaginação artística, uma capacidade que permita criar uma ambiência humana autêntica num meio excepcional (FEHÉR, 1972, p. 25).

Aqui nesse ponto o romance também se apresenta ambivalente, pois se afasta do domínio de atividades de subsistência e antecipa a possibilidade de um estado social no qual essas mesmas atividades de subsistência passam para um plano inferior ao mesmo tempo em que o trabalho passa a ser visto apenas como uma ação com seu fim em si própria (FEHÉR, 1972). Ao contrário da epopeia e graças a sua essência, o romance rejeita a “autoridade de qualquer Olimpo e considera as instituições humanas – para o melhor e para o pior – como criaturas humanas” (FEHÉR, 1972, p. 26).

Dessa forma, o romance amplia suas possíveis representações em um universo de dimensões quase épicas, visto que é capaz de ilustrar a qualidade de suas próprias instituições, bem como de entender e rejeitar a estrutura das instituições consideradas feudais. Porém, no que diz respeito à representação, ocorre uma dimensão impossível de ser esboçada na epopeia – a das instituições humanas, considerando o estreitamento do universo interior do homem. Tal fato mostra-se como consequência da exclusão do público no romance, como já aludido anteriormente, fazendo com que apareça outra face da ambivalência romanesca, já apontada por Goldmann (1976), de que o romance burguês passa a ser cada vez mais regido

pelo dualismo entre valor de vida autêntica e inautêntica, na qual a vida cotidiana se encontra sem dúvida presente nessa última (FEHÉR, 1972).

Fehér (1972, p. 77) também enfatiza a questão da manipulação do tempo no gênero romanesco, retomando o já mencionado por Lukács (2009), ao ratificar que “o romance é considerado como o gênero de luta contra o processo temporal, luta que tem seu desenlace [...] quando converge para a *duração* como o único tempo ‘autêntico’ no sentido humano”. Além disso, considera ser realmente válido que no romance, ao contrário da epopeia, é possível que se observe o curso do tempo no sentido literal do termo.

O romance [...] faz revelar a suprema tensão ética da vida humana, a “falta de tempo”, essa circunstância de que nossa existência tem um fim, que é preciso portanto explorar o processo temporal que nos é dado de modo a não perder nem a realização do instante, nem o conjunto da formação humana suprema (FEHÉR, 1972, p. 81-82).

O estudioso húngaro conclui ao confirmar a rejeição da qualidade problemática da forma romanesca trazida por Lukács (2009) e afirma a descoberta da ambivalência da nova forma por ter ela nascido e ser dependente da primeira sociedade considerada “puramente social” (FEHÉR, 1972). Logo,

[...] ela deve lutar para realizar sua estrutura e para defender aquilo que foi conquistado na origem, diante de todos os problemas de fetichização capitalista; paralelamente, o romance comporta novidades que não podem mais se perder nas sociedades tornadas sociais. Não é da natureza da estética vaticinar, tentar esboçar novos modos do gênero épico (FEHÉR, 1972, p. 82).

O autor ainda assegura que uma ressurreição da epopeia propriamente dita é mera ilusão romântica, visto que

[...] o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar “catharsis” (FEHÉR, 1972, p. 83).

De qualquer forma, é pertinente a percepção de que a maioria dos estudiosos da forma romanesca aponta a importância da crise do romance ocorrida na segunda metade do século XIX e ocasionada pela decadência da burguesia com a modificação da vida econômica, salientando como uma das tentativas de solução a ressurreição da tradição, do épico antigo, como é mencionado por Lukács ao final de seus estudos, nos quais o teórico húngaro acaba por constatar uma forte tendência de retorno à epopeia presente no gênero romanesco. Ainda

que Fehér (1972, p. 82) acredite, como já apontado acima, que “qualquer sonho sobre a ressurreição da epopeia ou do ‘épico’ antigo” seja “apenas ilusão romântica”, pois “a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre” (FEHÉR, 1972, p. 82), tal fato ilustra a questão de que a situação histórico-filosófica do mundo de fato exigia uma nova fase para o romance que até então não havia sido alcançada, como apontada na tentativa encontrada nas obras de Tolstói, por exemplo, na conclusão de *A Teoria do Romance*.

Certamente, a evolução e a modificação do romance foram acompanhadas de uma transformação da personagem romanesca, o que, de acordo com Goldmann (1976), culminou em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói. Tal afirmação ilustra-se bem com a constatação de Watt (1990, p. 83) de que “os termos do problema do romance e do pensamento moderno foram definidos quando a velha ordem das relações sociais e morais naufragou, com Robinson Crusoe, na maré alta do individualismo”.

O próprio termo “individualismo” só surgiu em meados do século XIX com o advento do moderno capitalismo industrial (WATT, 1990), ainda que seja possível encontrar ações individualizadas e não-épicas nos romances anteriores a este período. Segundo Watt (1990, p. 56), “para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra entidade coletiva, mas o indivíduo”. No que diz respeito a essa questão do individualismo no mundo moderno, Paz (1976, p. 65-66) salienta:

A revolução moderna ostenta um traço que a faz única na história: sua importância para consagrar os princípios em que se funda. Com efeito, desde o Renascimento – e particularmente a partir da Revolução Francesa, que consoma o triunfo da modernidade – erigiram-se mitos e religiões seculares que se desmoronam mal são tocados pelo ar vivo da história. Parece desnecessário recordar os fracassos da religião da humanidade ou da ciência. E como ao sacrilégio não se sucedeu a consagração de novos princípios, produziu-se um vazio na consciência. Esse vazio se chama o espírito laico. O espírito laico ou a neutralidade. Ora, “onde morrem os deuses, nascem os fantasmas”. Nossos fantasmas são abstratos e implacáveis. A pátria deixa de ser uma comunidade, uma terra, algo concreto e palpável e se converte em uma idéia a que todos os valores humanos se sacrificam: a nação. Ao antigo senhor – tirânico ou clemente, mas a quem se pode assassinar – sucede o Estado, imortal como uma idéia, eficaz como uma máquina, impessoal como elas e contra o qual não valem as súplicas nem o punhal, porque nada o faz piedoso nem o mata. Ao mesmo tempo o culto à técnica conquista as almas e substitui as antigas crenças mágicas [...]. Tudo muda porque tudo se comunica. A metamorfose é a expressão desta vasta comunidade vital da qual o homem é um dos dois termos [...]. O homem mágico está em comunicação constante com o universo, faz parte de uma totalidade na qual se reconhece e sobre a qual pode operar. O homem moderno serve-se da técnica como seu antepassado das fórmulas mágicas, sem que esta, ademais, lhe abra porta alguma. Ao contrário, fecha-lhe toda possibilidade de contato com a natureza e com os seus semelhantes: a natureza converteu-se em um complexo sistema de relações causais no qual as qualidades desaparecem e se transformam em puras quantidades; e seus semelhantes deixaram de ser pessoas e são utensílios, instrumentos.

Manzano (2011) reforça ao confirmar que o romance é expressão da época em que é produzido e que, por essa questão, reflete as modificações pelas quais o mundo passou, sendo uma delas a democratização das sociedades ocidentais e a ascensão da burguesia. Sendo assim, “à medida que as sociedades se democratizaram e que a visão idealista foi desaparecendo junto com a sociedade aristocrática, a noção de heroísmo foi se modificando e com ela a de herói” (MANZANO, 2011, p. 72). Desse modo, é possível perceber o desaparecimento da personagem épica que reunia em si o belo e a comunidade em um mundo moderno que não poderia abrigá-la e o surgimento do herói romanesco que sofre transformações, assim como o romance, como já mencionado. A transformação da personagem nobre de cavalaria que *Dom Quixote* parodiou e que posteriormente se tornou mais individualista como a sociedade que representava e que fez com que se tornasse inevitável a tentativa de ressurreição do épico por alguns romancistas até desembocar no ponto em que a personagem romanesca, ao se desumanizar com a abolição de suas necessidades e ações em um mundo caótico no qual viver sem Deus é insuportável, vai se extinguindo ao lado das relações humanas que cada vez mais se tornam impossíveis de se expressar (MANZANO, 2011), a não ser por meio de uma “desrealização” (ROSENFELD, 1973).

## 2 A PERSONAGEM ROMANESCA

O surgimento da forma romanesca e suas subseqüentes transformações, como abordado no capítulo anterior, também foram acompanhadas, conseqüentemente, por uma modificação da personagem que habita esse gênero. Em outras palavras, com as transformações pelas quais o mundo passou, as noções de heroísmo e de herói também se modificaram, fazendo com que “as histórias e os heróis romanescos” refletissem essa mudança ao se tornarem “mais banais, mais comuns, como a sociedade burguesa em que eram produzidos” até desembocar no ponto em que a personagem romanesca vai se extinguindo juntamente com as relações humanas (MANZANO, 2011, p. 72), ocasionando posteriormente o surgimento do chamado “novo romance” (GOLDMANN, 1976). Para que essa questão fique mais clara, é necessário que se considere que o mundo do romance moderno não pode abrigar um herói que, nas palavras de Hegel (2004, p. 127), é definido como um indivíduo total, humanamente belo, notável, livre e que pode “ceder às circunstâncias, sem prejuízo para a sua individualidade poética”, o qual conquista o direito de ser colocado no topo e posicionado em um lugar privilegiado, em que é capaz de enxergar o acontecimento principal que está ligado a sua individualidade; um indivíduo total considerado a base da concentração nacional e que luta pelo empreendimento principal ao suportar o destino dos acontecimentos (HEGEL, 2004).

Essa personagem da era clássica encarna e simboliza os valores e aspirações de um povo, sendo a narração de suas aventuras e desventuras a forma de entendimento do mundo. Ou seja, a origem da concepção de herói, de acordo com Carvalho Júnior (2002), deu-se na Grécia Antiga, na qual os mitos que abrigavam o herói épico eram transmitidos oralmente entre os povos. Tais mitos abrigavam um tipo de herói considerado, acima de tudo, civilizador – um herói que constrói o mundo e as noções de mundo por meio de sua própria aventura (CARVALHO JÚNIOR, 2002), sendo exatamente essa questão civilizadora e comunitária existente nesse tipo de herói clássico o motivo da presença de uma parte divina e não contraditória em sua origem, que se ilustra pelas forças que vão além dos homens considerados comuns, visto que sem esse essencial auxílio divino a objetividade da realidade seria irrefutável (MARTINS, 2008). Essas forças divinas, então, acabam por ser exaltadas pelas missões aventureiras por quais passam esse tipo heroico e que estão impregnadas de razões, experiências e significados que normalmente seguem um percurso padrão – separação, iniciação e retorno. Nas palavras de Carvalho Júnior (2002, p. 10), essa aventura do herói épico “segue um ciclo semelhante ao movimento do sol, do nascente ao poente: o herói nasce,

atinge seu auge e morre ou se recolhe em definitivo ao final da aventura [...]”. A falta de contradição existente na personagem das epopeias propriamente ditas é muito bem ilustrada por Arteaga (2011, p. 61) com a afirmação de que esse tipo heroico “era um ser uno, cujos valores morais eram a regra a ser seguida, um exemplo de virtude”. Paz (1976) ratifica ainda mais essa questão ao constatar que o herói épico é, de fato, um indivíduo invulnerável que abriga dois mundos – o sobrenatural e o humano –, mas que, ainda assim, ao contrário da personagem moderna, que é ao mesmo tempo ela mesma e seu duplo ao abrigar simultaneamente as forças do bem e do mal (ARTEAGA, 2011), não apresenta nenhuma ambiguidade.

No entanto, da mesma forma que a epopeia teve de desaparecer para dar lugar a uma nova forma que, mais do que qualquer outro gênero, tivesse condições de lidar com o mundo que não mais compreende a totalidade e o sentido de comunidade da era clássica, o herói épico também teve que se extinguir e ser substituído por um novo tipo heroico – a personagem que habita o romance moderno. Esse herói romanesco surge no momento de dissolução das narrativas medievais as quais abrigavam um herói de cavalaria que não se modificava em sua peregrinação (MANZANO, 2011), mas que, com a ascensão da burguesia, uma classe na qual o “indivíduo que age não representa a totalidade social à qual pertence, mas [...] apenas seus próprios interesses, que tenta impor contra os outros indivíduos da sua classe, estando com eles numa relação de concorrência” (ANTUNES, 1998, p. 197), cede lugar ao “indivíduo que precisa tornar-se algo” (MANZANO, 2011, p. 72), o indivíduo que, ao contrário do herói clássico, “não nasce pronto [...], é moldado pelo mundo conforme o enfrenta” (CARVALHO JÚNIOR, 2002, p. 13) e que faz a percepção da nova atualidade ser elevada por uma nova esfera heroica (BAKHTIN, 1988).

Como consequência, há uma reestruturação da representação do homem na literatura com a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações que ocorrem no romance e em toda literatura. O homem dos grandes gêneros distanciados, ao contrário do homem que habita os romances, é o homem do passado absoluto e de uma representação longínqua, inatingível, o que faz dele um ser plenamente perfeito e concluído em um nível altamente heroico; ele está inteiramente representado na epopeia e, do início ao fim, ele coincide consigo mesmo e é igual a si próprio, entre a sua verdadeira essência e seu aspecto exterior não há qualquer diferença, já que ele se tornou tudo o que poderia se tornar e não poderia ter se tornado outro; seu ponto de vista sobre si mesmo é o mesmo dos outros sobre ele, pois o mundo épico conhece apenas uma concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para as personagens, autor e

ouvintes; nem mesmo os deuses estão separados dos humanos por alguma verdade particular – a língua, a concepção de mundo e o destino são os mesmos (BAKHTIN, 1988).

A personagem romanesca do mundo moderno, em contrapartida, não se adapta ao seu destino ou a sua situação, pois ela ou é superior ao seu destino ou inferior a sua humanidade por não se adequar totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo. Ou seja, sempre lhe resta um excedente de humanidade não realizado, sempre permanece a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ela, o que traz à tona uma divergência entre homem interior e homem aparente e que resulta no aspecto subjetivo do homem como objeto de experiência e representação. Assim, no romance, o homem adquire uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura – um tipo novo e superior de individualização da personagem. A personagem do romance é, obrigatoriamente, um ideólogo em maior ou menor grau e é exatamente essa característica que torna possível sua reconstrução no romance (BAKHTIN, 1988). Em suma, esse novo herói é considerado a incontestável representação do indivíduo que habita o mundo moderno, no qual estrutura e fisionomia individuais nascem da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009); um mundo no qual a busca da verdade é tida como uma tarefa individual (WATT, 1990) como consequência da inexistência do sentido de comunidade antes representado pela epopeia propriamente dita, como já apontado anteriormente.

É considerando exatamente essa questão do individualismo que nasce da transição da sociedade feudal que está se extinguindo e da degradação da sociedade burguesa que está nascendo (LUKÁCS, 2009) que Watt (1990) expressa a abordagem particularizante da personagem por meio do problema de definição dessa pessoa individual. Em outras palavras, Watt (1990, p. 19) constata que um dos aspectos mais maleáveis dessa particularização da personagem é “a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real”. Sendo assim, os nomes próprios adquirem na literatura a mesma função da vida social: “a expressão verbal da identidade em cada indivíduo” (WATT, 1990, p. 19) que reflete o contexto social da vida contemporânea em que essa personagem moderna está situada; contexto no qual seus nomes de batismo sugerem que a personagem deva ser definitivamente encarada como um indivíduo particular.

Em adição, Watt (1990, p. 22) também aponta a importância da lembrança dos pensamentos e atos passados das personagens romanescas, que contribuem com o contato

contínuo do indivíduo com sua identidade, visto que essas “só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados”. Torna-se notável também o fato de que o romance, mais do que qualquer outro gênero literário, expressa um grande interesse pelo desenvolvimento de suas personagens no decorrer do tempo, apresentando ficcionalmente um quadro da vida individual do herói por meio de uma perspectiva mais ampla e que possui verossimilhança; essa coerência pode ser definida como “sentimento de verdade” (CANDIDO, 2004, p. 55). Tal feito foi capaz de constituir a característica que distingue o romance dos outros gêneros: o homem completamente representado em seu caráter físico.

Assim sendo, com os fatos da vida cotidiana representados pelo romance, o indivíduo é capaz de “mostrar suas qualidades espirituais tanto na conduta normal como em circunstâncias mais raras e dramáticas” (WATT, 1990, p. 70). Nas palavras de Watt (1990, p. 76), a visão artística não tinha outra opção exceto a de “se concentrar nas relações humanas, pois a maioria dos escritores e leitores acreditava que os seres humanos individuais, e não as coletividades como a Igreja ou os atores transcendentais, como as Pessoas da Trindade, detinham o papel supremo no palco do mundo”. Fehér (1972, p. 29) salienta essa constatação ao afirmar que “o homem do romance não sabe mais o que fazer com as instituições de seu mundo, ele as experimenta como sempre mais transcendentais em relação à sua própria qualidade empírica [...] para acabar, simplesmente, por esquecê-las, ou pelo menos, esforçar-se no sentido de esquecê-las”. Desse modo, o romance passa a requerer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos, pois agora o homem moderno é um ser absolutamente autônomo, seu significado não depende mais do divino; a personagem romanesca torna-se a representação do “grande anseio da civilização moderna: a absoluta liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo” (WATT, 1990, p. 77).

Contudo, ao mesmo tempo em que a nova configuração de mundo se instaura, também se instaura no homem moderno a inquietude e o tormento, visto que a liberdade traz a responsabilidade de se fazer escolhas; a tomada de consciência da liberdade é acompanhada do receio de usá-la de maneira equivocada (FONTES, 2010). Dessa forma,

[...] as narrativas épicas cederam lugar para os conflitos internos e particulares do herói moderno [...]. A luta agora é solitária, é o embate do homem com ele mesmo. [...], o romance traz um herói com toda carga de subjetivismo, apresentando toda sua problemática e sua relação com a sociedade (FONTES, 2010, p. 8).

O romance moderno pode ser definido, então, como a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), sendo a característica de sua matéria seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e interioridade, e seu conteúdo, a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”, mas que não pode saber de imediato os caminhos e objetivos para alcançá-la (LUKÁCS, 2009, p. 91). Klauck (2009) ratifica a constante procura do herói romanesco por algo que possibilite a reconciliação, a aproximação com sua aspiração consciente ou não, ao afirmar que tudo o que é apresentado no romance deve fazer parte dessa busca do herói, influenciando sua procura física ou psicológica e que porta o sentido que irá influir na relação da personagem com o mundo, bem como em sua pretensão nessa realidade. Esse indivíduo representado no romance e do qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca, como já dito, é denominado por Lukács (2009) como “herói problemático”, sendo uma das suas principais características a ausência da segurança interior antes proporcionada pelo mundo épico.

Para que se aprofunde de maneira satisfatória esse tipo de herói romanesco, é necessário que se considere que, para Lukács (2009), a forma interna do romance, assim como posteriormente é retomado por Bakhtin (1988), é algo em devir, que ainda está em processo de transformação. Por esse motivo, o gênero romanesco concebe-se como o mais ameaçado, sendo, em alguns casos, classificado como uma “semiarte” (LUKÁCS, 2009). Em relação a essa questão, o teórico húngaro afirma:

Essa “semi-arte”, pois, prescreve uma legalidade artística ainda mais rigorosa e infalível do que as “formas fechadas”, e tais leis são tanto mais imperativas quanto, em sua essência, menos definíveis e formuláveis – são leis do tato. Tato e gosto, categorias a bem dizer subordinadas, que pertencem inteiramente à simples esfera da vida e são insignificantes para um mundo ético essencial, ganham aqui um grande significado constitutivo: totalidade romanesca, tem condição de manter-se em equilíbrio, de pôr-se como objetividade epicamente normativa e superar assim a abstração, o perigo dessa forma (LUKÁCS, 2009, p. 73-74).

Essa autossuperação da subjetividade aludida por Lukács (2009) é denominada “ironia” pelos teóricos do primeiro Romantismo. No que diz respeito a essa questão apontada pelo teórico húngaro, Fontes (2010, p. 31) afirma que a ironia

[...] consiste no processo de posicionamento duplo do “indivíduo criador”, que primeiro vai refletir sobre si mesmo para depois apresentar uma reflexão sobre o mundo, reproduzindo assim o real. O autor, no seu ato criador, recria a realidade dentro do texto, sem deixar de ter a consciência de que na realidade há normas, mas também há a sua realidade, sua ética objetiva, da qual ele lança mão para retratar a realidade. [...]. Dessa forma, a ironia é um elemento ‘constitutivo da estética romanesca’, é a força que o romancista injeta na personagem.

Em outras palavras, o constituinte formal do gênero romanesco é englobado pela cisão interna do sujeito criador em uma subjetividade interiorizada e que impregna o mundo de sua criação com os conteúdos de sua própria aspiração. Apesar dessa aspiração do romancista possuir a capacidade de manter a dualidade do mundo intacta, ela é capaz também de condicionar de maneira recíproca os elementos alheios entre si. Todavia,

[...] o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos (LUKÁCS, 2009, p. 75).

Esse fato ocasiona a incapacidade da ironia de reduzir a forma objetiva a uma forma subjetiva, pois o sujeito criador se sente obrigado a “aplicar em si próprio o seu conhecimento do mundo, a tomar a si mesmo, e assim também a suas criaturas, como livre objeto da livre ironia – em suma, a transformar-se num sujeito puramente receptivo [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 75-76).

Desse modo, a forma exterior do romance apresenta-se como biográfica em sua essência e torna-se o equilíbrio presente entre as esferas da vida, ocasionando o surgimento de uma nova vida autônoma: a vida do indivíduo problemático segundo o qual foi concebida a forma interna do romance. Para que essa constatação fique mais evidente, nas palavras do autor de *A Teoria do Romance*, o processo pelo qual se concebe a forma interna do romance

[...] é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena (LUKÁCS, 2009, p. 82).

A forma interna do romance juntamente com a forma biográfica são capazes de evidenciar a diferença crucial existente entre “a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia” (LUKÁCS, 2009, p. 82). Ademais, a forma biográfica assume grande importância, pois possibilita a superação da má infinidade da ilimitação, por um lado, por meio da limitação da extensão do mundo pela extensão das experiências do herói, que são organizadas pela direção de seu desenvolvimento rumo ao sentido da vida no autoconhecimento e, por outro lado, faz com que as estruturas alheias ao sentido recebam uma articulação unitária possibilitada pela referência de cada elemento específico ao personagem principal e ao problema que sua biografia simboliza (LUKÁCS, 2009). O herói do romance moderno, então, é elevado

[...] às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar [...], pois essa sua importância deve-se à graça que lhe foi dispensada, e não à sua pura individualidade. Por meio desse próprio isolamento, contudo, o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo (LUKÁCS, 2009, p. 84-85).

Segundo Fontes (2010), Lukács (2009) mostra como a forma interna do romance – e com ela, a de herói – vai ser construída no momento em que o eu da personagem se identifica com o “não eu” pela consciência que toma de si mesma: “Com efeito, o eu só existe enquanto se opõe a um não eu; portanto, esta relação não lhe é exterior, mas interior e constitutiva. Assim o herói vai se identificar com o finito que dentro de sua concepção é o limite; e ele [...], pois, vai compreender, por si mesmo, o infinito que o limita” (FONTES, 2010, p. 26). A questão da busca do “eu” que desemboca na percepção do “não eu” é bem ilustrada na busca da personagem dostoiévskiana Alieksiêi, pertencente ao romance *Os Irmãos Karamázov*, como é o caso, por exemplo, da sua ida para o mosteiro com o intuito de salvar sua alma, mas que acaba por sucumbir ao entrar em contato com as degradações que envolvem sua própria família, como veremos mais adiante.

Em síntese, no romance, como podemos observar em *Os Irmãos Karamázov*, todos os elementos relacionam-se diretamente com as inquietações e ambições do herói que influenciam “a linha condutora principal do romance: a busca que faz o protagonista” (KLAUCK, 2009, n.p.), ainda que a obra em questão não apresente somente um protagonista. A interioridade do herói problemático, dessa forma, converte-se em ponto-chave no romance, já que a relação da personagem com o mundo que a cerca e sua constante tentativa de libertação são o que permeiam suas ações. Na epopeia, pelo contrário, não há a

existência dessa “consciência do homem em atrito com o mundo, pois, nesta, herói e mundo são uma totalidade”, sendo que no romance herói e mundo estão distanciados em uma tentativa de reconciliação (KLAUCK, 2009, n.p.).

Além disso, a mais profunda melancolia é refletida no romance de forma dolorosa pelo criador, que se dá conta da oposição da exigência contra a vida que se volta contra seus heróis os quais sucumbem ao encarar a futilidade da batalha que termina com a vitória definitiva da realidade. Enquanto o herói épico é acompanhado e conduzido pelos deuses, sendo seu caminho envolvido por uma atmosfera de segurança, o herói romanesco peregrina em um mundo no qual os deuses foram banidos e os que ainda não alcançaram o poder tornaram-se demônios (LUKÁCS, 2009). Lukács (2009, p. 88) opta por definir o caráter demoníaco da personagem que habita o mundo moderno da seguinte forma:

Não era divino [...], pois parecia irracional; nem humano, pois não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, pois era benevolente; nem angelical, pois muitas vezes deixava notar um prazer perverso. Equivalia ao acaso, pois não dava mostra de coerência; assemelhava-se à providência, pois revelava nexos. Tudo que nos limita parecia-lhe permeável; parecia manipular a bel-prazer os elementos necessários à nossa existência; contraía o tempo e distendia o espaço. Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo (GOETHE, 1988, p. 175 *apud* LUKÁCS, 2009, p. 88).

Como resultado, a psicologia do herói romanesco se torna demoníaca, já que ela se apresenta como o campo de ação do demoníaco, fazendo com que o conteúdo do romance se mostre como a história dessa alma perturbada que sai em busca de aventuras para conhecer a si mesma e encontrar sua própria essência, visto que “ou o herói abre mão de sua existência ou se aventura na busca da totalidade” (FONTES, 2010, p. 35). Nas palavras do próprio Lukács (2009, p. 92-93),

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.

A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus [...]; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza, exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente.

Dito de outra maneira, o abandono do mundo por Deus é revelado na inadequação entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental

entre alma demoníaca e mundo exterior, que acarreta “a solidão e a problemática do indivíduo romanesco”, o qual tem seus ideais ampliados ao mesmo tempo em que a totalidade se torna cada vez mais perdida (FONTES, 2010, p. 38). A inadequação dessa personagem problemática possui dois tipos: “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2009, p. 99).

Considerando esse estreitamento ou amplitude da alma do indivíduo problemático, Lukács (2009), como já apontado no primeiro capítulo deste trabalho, divide em três grandes tipologias os romances que “teriam sido capazes de se alçar a uma forma, ou seja, que teriam conseguido engendrar dos fragmentos do mundo uma totalidade” (OLIVEIRA, 2011, n.p.), sendo elas: o Idealismo Abstrato, “caracterizado pela atividade do herói e por sua consciência demasiado estreita em relação à complexidade do mundo” (GOLDMANN, 1976, p. 10), tendo como exemplo *Dom Quixote*, de Cervantes; o Romantismo da Desilusão ou “romance psicológico, orientado para a análise da vida interior, caracterizado pela passividade do herói e sua consciência demasiado vasta para contentar-se com o que o mundo da convenção lhe pode propiciar” (GOLDMANN, 1976, p. 10), exemplificado pela obra *A Educação Sentimental*, de Flaubert; e o Romance de Formação ou “romance educativo, optando por uma *autolimitação* que, embora constitua uma renúncia à pesquisa problemática, não é, entretanto, uma aceitação do mundo convencional da escala implícita de valores” (GOLDMANN, 1976, p. 10) por parte do herói, mas que pode ser entendida por “maturidade viril” (GOLDMANN, 1976), tendo como seu exemplo máximo a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Além desses três tipos esquemáticos, Lukács (2009) ainda adiciona um quarto caso que constitui “uma transformação do gênero romanesco no sentido de novas modalidades e que exigiria uma análise de um tipo diferente” (GOLDMANN, 1976, p. 9), tendo como exemplar os romances de Tolstói, já que esses apresentam uma forte tendência de retorno à epopeia.

Para que seja possível um detalhamento mais amplo do herói que habita cada uma dessas tipologias, é preciso que se considere que a situação de um mundo abandonado por Deus se revela na inadequação entre interioridade e aventura e que, a partir disso, é possível definir dois tipos para a alma desse chamado indivíduo problemático: “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). Tal afirmativa ratifica-se perfeitamente com a constatação de Bakhtin (1988, p. 425) de que “um dos principais temas interiores do romance”, diferentemente do que é possível observar nas epopeias, “é justamente o tema da

inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”.

No primeiro caso, no qual a alma é mais estreita que o mundo exterior, o teórico húngaro discorre sobre o Idealismo Abstrato, no qual a relação entre mundo objetivo e subjetivo é mantida em um equilíbrio adequado. Ou seja, “o conflito determinante desse tipo de herói é dado pela total ausência de problemática interna, o que, conseqüentemente, mantém sua alma em constante atividade” (GALLO, 2012, p. 57-58). Aqui, as esferas da alma e dos atos, juntamente com a psicologia do herói e a ação, já não têm mais nada em comum umas com as outras (LUKÁCS, 2009), o que faz com que a configuração dessa tipologia seja “o esquecimento da distância entre ideal e ideia, elemento que faz com que os atos” da personagem “se encontrem em contínua tensão com a realidade” (GALLO, 2012, p. 58). No entanto, o fato de a alma ser demasiadamente estreita explica o motivo pelo qual o herói não consegue reconhecer essa incompatibilidade entre seus atos e o mundo circundante, o que resulta em um paradoxo incessante: quanto mais o herói sai em busca de aventuras, maior é a incompreensão de sua própria existência, o que caracteriza como comum a loucura desses indivíduos (GALLO, 2012).

Conseqüentemente, há uma desistência da relação com o complexo de vida que foi tomada pelo grande drama do chamado “idealismo alemão” e que tornou necessário que os romances adentrassem a pura esfera que é essencial do drama, na qual as ações entre mundo e interioridade se desencontram de forma tão gritante que só se permite configurar como totalidade uma realidade dramática que seja organizada e construída exatamente para sua unificação (LUKÁCS, 2009). Como resultado, o agravamento da monomania e o excesso de abstração tornam-se tão absurdos que as personagens chegam a beirar a comicidade involuntária, despontando em uma alma que já não tem absolutamente mais nada em comum com a de Dom Quixote. Isto é, os problemas do destino artístico entre essa situação e a do Idealismo Abstrato se desassemelham e o homem dessa época mostra cada vez mais como é incapaz de ser portador de uma totalidade épica, uma vez que

[...] a inadequação entre homem e mundo exterior aumenta ainda mais em intensidade, porém à inadequação de fato, que no *Dom Quixote* era apenas a contrapartida grotesca de uma adequação continuamente exigida e exigível como dever-ser, soma-se ainda a incomensurabilidade de ideias: o contato tornou-se puramente periférico e o homem assim constituído, uma necessária figura acessória, que orna e ajuda a expandir a totalidade, mas que é sempre apenas peça integrante, nunca o centro (LUKÁCS, 2009, p. 111).

Logo, essa situação resulta no perigo artístico de que o centro a ser buscado tenha de ser agora algo significativo e que realce o valor, mas não ao ponto de transcender a imanência da vida. A série infinita de almas agindo fatalmente umas ao largo das outras se transforma na essência da realidade e, com isso, surge o labirinto intrincado de destinos e almas solitárias que constitui o traço peculiar desses tipos de romances:

[...] a relação do homem com tudo que envolve a vida se perde. Isso ocorre porque não é encontrada nenhuma correspondência entre as ações dos protagonistas pertencentes ao “Idealismo Abstrato” e o mundo exterior. Advindo desse contexto, os personagens desse tipo específico de representação, passam a se refugiar neles próprios para encontrar algum tipo de substância [...] (GALLO, 2012, p. 60).

Dessa forma, como reforça Gallo (2012), o herói não mais pode ser o centro, apenas um auxiliar na expansão da totalidade, já que o contato estabelecido entre ele e mundo é superficial; o ponto central a ser atingido, assim, é aquele que não consiga superar a imanência da vida. É precisamente esse estreitamento da alma, dado invariavelmente como abstrato, o motivo pelo qual o romance do século XIX se afastava cada vez mais frequentemente desse tipo específico e procurava a explicação para inadequação entre alma e realidade em direções opostas. À vista disso, por meio dessa problemática

[...] dá-se um modo de composição inteiramente novo: o ponto de partida, o vínculo absolutamente seguro entre o sujeito e a essência transcendente, torna-se o objetivo último, e a tendência demoníaca da alma de separar-se completamente de tudo quanto não corresponda a tal apriorismo torna-se uma tendência efetiva. Enquanto no *Dom Quixote* o fundamento de toda a aventura era a certeza íntima do herói e a atitude inadequada do mundo com relação a ela, de modo que ao demoníaco cabia um papel positivo e dinâmico, aqui a unidade entre fundamento e objetivo permanece oculta; a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quanto conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca. Enquanto lá a perfeição do ciclo da vida era a repetição variegada da mesma aventura e o seu ampliar-se em centro que tudo contém da totalidade, aqui o movimento da vida segue uma direção clara e determinada rumo à pureza da alma que chegou a si mesma, que aprendeu com suas aventuras que somente ela própria – num rígido encerramento em si mesma – pode corresponder a seu instinto mais profundo e que tudo domina; que toda vitória sobre a realidade é uma derrota para a alma, já que a enreda cada vez mais, até a ruína, no que é alheio a sua essência; que toda renúncia a um fragmento conquistado à realidade é na verdade uma vitória, um passo rumo à conquista do eu livre de ilusões (LUKÁCS, 2009, p. 116).

Como “consequência histórico-filosófica” da situação descrita anteriormente (GALLO, 2012, p. 60), o outro tipo de relação inadequada entre alma e realidade aludida por Lukács (2009) para o romance do século XIX, na qual a alma é superior ao seu destino,

parece ter se tornado uma questão de maior seriedade. Nesse caso, intitulado Romantismo da Desilusão, há o descompasso entre interioridade e mundo exterior que se mostra ainda mais forte, pois “uma vida capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia” (LUKÁCS, 2009, p. 118). Dito de outra forma, “seu ponto-chave consiste na descoberta do herói por uma maneira de transformar em ações o seu recolhimento em sua subjetividade” (GALLO, 2012, p. 60). Enquanto no Idealismo Abstrato a característica era a atividade desmedida e não obstruída rumo ao mundo exterior, aqui, no Romantismo da Desilusão, existe uma tendência à passividade, a propensão do herói de se esquivar de lutas e conflitos externos ao invés de acolhê-los (LUKÁCS, 2009).

Desse modo, o mundo nessa tipologia de romance assume a característica da inexistência de relações com a alma, todas as objetivações da vida social perderam o significado para a alma. Aliás, desde o princípio, todas essas relações já estão rompidas, pois a ascensão da interioridade a um mundo plenamente independente não é um simples fato psicológico, mas sim um juízo de valor que assume um caráter decisivo sobre a realidade. Em outras palavras, essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado sinal de defesa, é a abdicação de toda a luta que intenciona sua realização no mundo exterior, ainda que seja percebida como inútil e resulte apenas em humilhação (LUKÁCS, 2009). Sendo assim, a importância inerente do indivíduo atinge seu mais alto grau histórico: ele não é mais significativo como um portador de mundos transcendentais, pois carrega seu valor exclusivamente em si mesmo.

A terceira tipologia apontada por Lukács (2009) em sua *Teoria do Romance* é intitulada Romance de Formação e possui como exemplo máximo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Nesse caso, tipo humano e estrutura da ação são condicionados pela necessidade de que uma reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas também possível, o que lembra muito a exigência hegeliana apontada no primeiro capítulo. Essa conciliação entre interioridade e exterioridade tem de ser “buscada em penosas lutas e descaminhos”, mas que “possa no entanto ser encontrada” (LUKÁCS, 2009, p. 138), sendo a diferença percebida entre essa forma específica e o Romantismo da Desilusão a de que o parâmetro educativo encontrado aqui consiste no fato de que o advento último do herói a uma solidão resignada não significa necessariamente um colapso total de todos os ideais, mas sim uma percepção dessa dualidade entre interior e exterior, que compreende uma adaptação na sociedade por meio da aceitação de suas formas de vida e do encerramento em si mesmo, bem como do enclausuramento da interioridade ser apenas realizável em sua alma

(LUKÁCS, 2009). Assim, o estado presente do mundo passa a ser exprimido, ainda que não assuma um papel de protesto contra ele e muito menos o de afirmação, sendo entendido apenas como uma experiência compreensiva, experiência que, nas palavras de Lukács (2009, p. 143), “se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela”. Em outras palavras e considerando a personagem desse tipo de romance,

O protagonista do “Romance de Formação” possui uma relação “frouxa” com o mundo das ideias, como ocorria nos romances do “Idealismo Abstrato”, porém, em menor grau. Sendo assim, sua interioridade [...] encontra-se entre as duas tipologias anteriormente esboçadas: o “Idealismo Abstrato” e o “Romantismo da Desilusão”.

[...]

Por intervir na realidade e não apenas contemplá-la passivamente, este herói restaura as relações com as instituições sociais – família e trabalho – vislumbrando sentido e realização pessoal nas estruturas da própria sociedade, as quais foram renegadas pelo herói do “Romantismo da Desilusão” (GALLO, 2012, p. 64).

Todavia, nessa tipologia, tanto herói quanto destino podem assumir um caráter simplesmente pessoal, fazendo com que o todo se torne um destino privado que narra memorialisticamente a capacidade de certo homem de entrar em acordo com o mundo a sua volta, sendo exatamente o que aconteceu com a maioria dos romances de educação modernos (LUKÁCS, 2009).

Ao tratar dos romances que adotaram a tendência de seguir rumo à epopeia, o autor de *A Teoria do Romance* alega que esses são diferenciados e refinados ao extremo e que também carregam consigo a exigência de que o mundo tenha de se adequar a essa alma transformada em interioridade, o que leva à desilusão do herói na falta de adequação (GALLO, 2012), sendo os romances escritos por Tolstói os que mais abrigam esse tipo de herói e os que mais possuem essa forte transcendência em direção à epopeia (LUKÁCS, 2009).

Essas diferentes formas de romance apresentadas por Lukács (2009), de acordo com Antunes (1998, p. 183), “expressam [...] maneiras distintas da busca de harmonia com o mundo, mediante a representação da vida privada dos indivíduos e de um herói que é necessariamente problemático”. Consequentemente, essa interpretação de indivíduo problemático feita por Lukács (2009)

[...] está diretamente ligada à convicção de que a busca nunca alcançará seu objetivo porque, nas condições sociais burguesas, não há possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social (ANTUNES, 1998, p. 183).

Klauck (2009) explica bem essa questão ao afirmar que a problemática do herói romanesco – aquilo que vai configurar sua busca – é desencadeada pelo contexto moderno que se desvincula da subjetividade humana e se relaciona à objetividade material que não se encontra em sintonia com o indivíduo. Ou seja, o indivíduo é problemático exatamente por apresentar uma dificuldade em lidar com essa nova realidade a sua volta. Como consequência, o herói insere-se em uma realidade heterogênea a qual exerce o papel de desencadeadora do enfrentamento de sua problemática, que carrega o objetivo da busca de si mesmo (KLAUCK, 2009).

Ainda que muitos críticos, como Adorno (1979 *apud* ANTUNES, 1998), afirmem que Lukács se equivocou ao parecer rejeitar toda literatura que não seja adequada à fórmula do realismo, como já aludido no capítulo anterior, Goldmann (1976, p. 8, grifo do autor), que não deixa também de reconhecer algumas das falhas do teórico húngaro, aponta o fato de que uma das mais importantes contribuições deixadas pelo autor de *A Teoria do Romance* foi a percepção de que o romance moderno é “a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama ‘demoníaca’), pesquisa de valores autênticos num mundo [...] degradado” por um herói também degradado (a que Lukács chama “problemático”). Resumidamente,

[...] o romance caracteriza-se como a história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degradada, degradação que, no tocante do herói, manifesta-se principalmente pela mediatização, pela redução de valores autênticos ao nível implícito e ao seu desaparecimento enquanto se apresentem como realidades manifestas (GOLDMANN, 1976, p. 14).

Dessa forma, o romance caracteriza-se “pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo”, na qual tanto a degradação do herói quanto a do mundo “devem engendrar, simultaneamente, uma *oposição constitutiva*, fundamento dessa ruptura insuperável, e uma *comunidade suficiente* para permitir a existência de uma forma épica” (GOLDMANN, 1976, p. 9, grifos do autor). Essa degradação é resultante do fato de que, nessa nova configuração histórica, herói e mundo não estão em harmonia com os valores autênticos, visto que a origem do romance está vinculada ao “indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201); no mundo moderno, “o herói é o ser em conflito” (ARTEAGA, 2011, p. 74). Dessa maneira, segundo Goldmann (1976, p. 9, grifos do autor),

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”.

Goldmann (1976) também aponta a existência de uma equivalência rigorosa entre a forma romanesca e a relação diária dos homens com os bens materiais, bem como dos homens com os outros homens que habitam uma sociedade que produz para o mercado. Partindo desse pressuposto, o autor de *A Sociologia do Romance* salienta que a mudança da vida econômica e a “substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios” (GOLDMANN, 1976, p. 23), que se inicia no final do século XIX, faz com que o individualismo do século XVIII e a inclinação de alguns romancistas para a “criação de um herói positivo, símbolo dos representantes de uma classe em ascensão” seja levado ao desaparecimento pela “consciência da degradação dos valores humanos que esta mesma civilização traz consigo, pela mercantilização de todas as relações [...]” (ANTUNES, 1998, p. 186), ocasionando uma transformação da forma romanesca e, conseqüentemente, do herói romanesco.

Essa transformação culmina em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói em dois períodos, sendo eles: I) período transitório, no qual o desaparecimento da personagem individual ocasiona tentativas de substituir a biografia como conteúdo do romance por valores de ideologias distintas; II) período iniciado pelas obras de Kafka que durou até o “novo romance” contemporâneo e que se caracteriza não somente pela desistência de se encontrar qualquer maneira de substituição do herói problemático e da biografia individual por outra realidade, mas também pelo esforço de criação do romance da ausência do sujeito (GOLDMANN, 1976).

Para que essa periodização fique mais clara, é necessário que se considere que “a crise da cultura ocidental” que ocorre após o desaparecimento dos valores da Idade Média é resultado da crise dos valores individualistas que substituíram as divindades, bem como da impossibilidade de criação de novas formas que não teriam como base o individual (GOLDMANN, 1976). No que diz respeito a esse assunto, Goldmann (1976, p. 45, grifos do autor) atesta que esse período é

[...] uma época de *transição* entre duas formas romanescas que se encontravam em ligação inteligível com o conjunto da estrutura social e econômica; a primeira dessas formas, a do romance de herói problemático, corresponde à economia liberal e está vinculada ao valor, universalmente reconhecido e fundado na realidade, de toda a vida individual como tal, enquanto que a segunda forma, o romance de caráter não biográfico, corresponde às sociedades em que o mercado liberal e, com êle, o individualismo, já estão superados.

Ora, se o romance de herói problemático e o romance não biográfico constituem estruturas relativamente unitárias e estáveis, entre ambas situa-se um *período de transição* muito mais variado e rico em tipos de criação romanesca, originado no fato de que, por uma parte, o desaparecimento dos alicerces econômicos e sociais do individualismo não permitiu mais aos escritores contentarem-se com o personagem problemático *como tal*, sem o ligarem a uma realidade que lhe fôsse exterior; e, por outra parte, a evolução econômica, social e cultural não progredira ainda o suficiente para criar as condições propícias a uma cristalização definitiva do romance sem herói nem personagem.

Essa crise do individualismo que ocasionou o declínio do romance de herói problemático também acarreta a reatualização do problema da morte contido no pensamento cristão da Idade Média. Ou seja, enquanto na era medieval o momento da morte era representação da decisão de uma vida pela reprovação ou salvação, no século XX a morte do sujeito torna-se representação da impossibilidade do individualismo e da contestação do valor do indivíduo (GOLDMANN, 1976). Nas palavras de Tacca (1976, p. 296),

[...] o autor tem se distanciado mais de sua personagem, dessa personagem que foi incorrendo em rebelião primeiro, em desacato depois, em tirania finalmente: tem-lhe tirado, pouco a pouco, quase tudo: inteligência, coragem, prestígio, beleza, dinheiro. Até lhe tem usurpado a cédula de identidade, deixando-o em precária condição legal, com um nome sem sobrenome, com um sobrenome sem o nome, com um mote, um apelido ou um inicial [...].

Em síntese, Goldmann (1976) divide três fases do romance e da personagem, sendo elas: I) a do romance de herói problemático no período do capitalismo liberal e de seu progresso na segunda metade do século XIX e início do século XX; II) a do romance da dissolução do sujeito, da morte do herói no período da crise estrutural do capitalismo ocidental, que se estende, aproximadamente, de 1912 a 1945; e III) a do “novo romance”, que compreende o desaparecimento da personagem que é substituída pelo universo coisificado dos objetos no período de advento de uma sociedade capitalista avançada após a Segunda Guerra Mundial.

No caso do romance tradicional, de herói problemático, [...] a homologia limita-se à estrutura global do universo descrito no romance e aos valores do indivíduo, da autonomia e do desenvolvimento da personalidade que correspondem à estrutura da troca e aos valores explícitos do liberalismo. Dito isto, é precisamente em nome desses únicos valores explícitos que ainda estruturam a consciência da burguesia nos seus períodos ascendentes e ulteriormente liberais (ao passo que essa mesma consciência reduz ao implícito todos os valores transindividuais), que o romancista se opõe a uma sociedade e a um grupo social que negam, necessariamente, na prática, os valores que eles explicitamente afirmam. O romance de herói problemático também é, por sua própria estrutura, crítico e realista; constata e afirma a impossibilidade de basear um desenvolvimento autêntico na personalidade, e sim, pelo contrário, nos valores transindividuais de que a sociedade criada pela burguesia suprimiu, precisamente, toda a expressão ao mesmo tempo autêntica e manifesta. Acentuemos, de passagem, que isso conduz, aliás, de modo geral – e com certo número de exceções, bem entendido – a uma ruptura com a filosofia individualista que, em suas diferentes formas (racionalista, empirista e sintética, na filosofia do Iluminismo), aceita e assume o universo constituído pelas consciências individuais e autônomas de que o romance põe precisamente em dúvida a autenticidade. Acrescentemos também que essa estruturação complexa das relações entre a sociedade e a criação literária é possibilitada, talvez, por uma sociedade que afirma explicitamente o valor da consciência individual crítica e independente de toda a vinculação exterior, e que por isso pôde aumentar o grau de autonomia dessa consciência.

Daí a evolução ulterior, com os dois momentos culminantes [...], a saber:

- a) a passagem para a economia dos monopólios e trustes e, no plano literário, para o romance de dissolução do personagem; e
- b) o desenvolvimento do capitalismo de organização e da sociedade de consumo, com o aparecimento do novo romance e de um teatro centrado na ausência e na impossibilidade de comunicação, modifica ainda, até certo ponto, a relação que nos interessa, pois os desaparecimentos concomitantes da ideologia individualista e liberal, na economia, e do personagem e sua busca vivencial, no romance, suprimem o principal elemento comum que ainda subsistia entre a consciência coletiva e a criação literária, acentuando o caráter antagônico e crítico da última (GOLDMANN, 1976, p. 220-221).

No que concerne a esse segundo período, Rosenfeld (1973) salienta que esse romance característico do século XX desfaz a ordem cronológica ao fundir passado, presente e futuro, visto que a consciência coloca em dúvida seu direito de imposição, ocasionando um desmascaramento do senso comum. Dessa maneira, “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra”, o que permite que a personagem seja capaz de dar um movimento giratório ao romance por meio do monólogo interior repleto de “desesperada angústia”, já que a personagem vive “o tempo do pesadelo” (ROSENFELD, 1973, p. 81-83). O leitor, então, participa da própria experiência da personagem que vive em um contexto narrativo no qual não há demarcação temporal nítida; a consciência da personagem

[...] passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 1973, p. 84).

Essas modificações que se ligam à inexistência do tempo cronológico invertem a forma do romance – a personagem antes nítida agora é desfeita, a noção de personalidade e de caráter não mais pode ser elaborada por um enredo em sequência causal. Nesse processo, o indivíduo romanesco fragmenta-se e decompõe-se, deixa de ser apresentado com integridade; a personagem adquire o papel de simples portadora da palavra; o herói é revelado apenas como ilusão ou convenção (ROSENFELD, 1973). Nas palavras de Rosenfeld (1973, p. 86-87), essa verdadeira desmontagem do indivíduo e de sua individualidade está relacionada com

[...] uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. [...]. Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. Notamos uma espécie de pressentimento disso no auge do individualismo, em pleno século XIX.

Manzano (2011, p. 74) vai intitular esse processo descrito por Rosenfeld (1973) como a “era da ansiedade”, na qual “tudo o que era sólido se desmanchava de fato no ar, todas as relações se alteravam, a vida se fragmentava, se acelerava”. De acordo com a autora, esse processo de desumanização da personagem foi iniciado, como já mencionado por Goldmann (1976), na segunda metade do século XIX, no qual “autores como Dostoiévski, Melville, Hamsun e Huysmans, já conduziam o romance para um impasse narrativo, com a progressiva transformação da figura tradicional do personagem” (MANZANO, 2011, p. 106) e se torna mais evidente com a criação de um novo tipo de romance, denominado “romance polifônico” por Bakhtin (2011).

Porém, antes de perceber essa importante transformação do gênero com a criação de um novo tipo de romance, a posição inicial de Bakhtin (2011) consiste em salientar que uma vida encontra um sentido e só se torna uma possibilidade da construção estética se for visualizada externamente como um todo, vista e englobada pelo horizonte de outra pessoa; só pode ser realizada na presença de dois participantes, duas consciências que não coincidem. Dessa maneira, a personagem, para Bakhtin (2011), é visualizada pelo horizonte do autor, visto que este trava uma relação assimétrica de exterioridade e superioridade com sua criação (TODOROV, 2011, p. XIX). Nas palavras do próprio Bakhtin (2011, p. 3), “o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam”. Ou seja, a base da resposta do autor para as manifestações isoladas da personagem é a resposta considerada única ao todo da personagem, o que faz com que as manifestações particulares assumam grande importância na caracterização desse todo como elemento da obra (BAKHTIN, 2011).

Não é de imediato, porém, que o autor encontra para sua personagem uma visão aleatória e produtiva. Em meio ao processo de constituição de um todo estável e necessário, a personagem “exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados [...]” que refletem a luta do artista consigo mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 4). Sendo assim, no que diz respeito à relação autor e personagem criada, Bakhtin (2011, p. 5-6) atesta:

Quando estava criando, o autor vivenciou apenas a sua personagem e lhe introduziu na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora em face dele; já quando em sua confissão de autor [...] começa a falar de suas personagens, externa sua verdadeira posição em face delas, já criadas e definidas, enuncia a impressão que agora elas produzem sobre ele como imagens artísticas e a posição que ele sustenta em relação a elas enquanto pessoas vivas e definidas do ponto de vista social, moral, etc.; elas já se tornaram independentes dele, e ele mesmo, seu criador ativo, também se tornou independente de si mesmo – é a pessoa, o crítico, o psicólogo ou o moralista.

Para que fique mais esclarecida essa posição inicial do teórico russo sobre a superioridade do autor em relação à personagem, é necessário que se considere que, para ele, autor e personagem são elementos correlativos do todo artístico da obra, sendo a consciência do criador o que abrange a consciência da personagem e seu mundo. Em outras palavras,

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. De fato, a personagem vive de modo cognitivo e ético, seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento; o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência, a qual, descartando o sentido imediatamente seguinte do acontecimento, é de índole axiológica pela diversidade mais concreta da sua presença [...].

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo [...] é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital [...] pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor (BAKHTIN, 2011, p. 11, grifo do autor).

Dessa forma, o autor possui a habilidade de enxergar não somente no mesmo sentido que a personagem, mas também no sentido oposto que é inacessível a sua criação, sendo exatamente essa a posição do autor exigida por Bakhtin (2011) inicialmente. Consequentemente,

[...] o todo da personagem deve permanecer o último todo para o autor-outro, deve separar o autor da personagem – em si mesma de modo total e absoluto, precisa definir a si mesmo em valores puros para o outro, ou melhor, em si mesmo deve ver o outro inteiramente; porque de maneira alguma a imanência do fundo eventual à consciência é uma combinação estética da consciência da personagem com o fundo; o fundo deve acentuar essa consciência em seu conjunto por mais ampla e profunda que ela seja, mesmo que ela tenha conscientizado e tornado todo o mundo imanente a si, o estético deve proporcionar-lhe um fundo transgrediente<sup>14</sup> a si mesmo, o autor deve encontrar um ponto de apoio fora dela para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem (BAKHTIN, 2011, p. 15).

Se houver a ocorrência da perda desse ponto de distância necessário entre autor e personagem, há a possibilidade de três típicos acontecimentos gerais, sendo eles: I) a personagem assume o domínio sobre o autor; II) o autor toma posse da personagem e lhe introduz no interior elementos concludentes que fazem com que a relação entre eles se transforme em uma relação da personagem consigo mesma. A personagem desse tipo pode ser desenvolvida em dois sentidos: no primeiro ela não é autobiográfica e no segundo ela é autobiográfica; III) a personagem torna-se autora de si mesma, é autossuficiente e seguramente acabada.

---

<sup>14</sup> Bakhtin utiliza esse termo com o sentido de “ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir” (BAKHTIN, 2011, p. 7, N. do T.).

Bakhtin (2011, p. 159-160), então, trata da questão do caráter como interação personagem-autor, definindo caráter como

[...] uma forma de correlação entre o autor e a personagem, que realiza o desígnio de criar o todo da personagem como indivíduo determinado, e note-se que esse desígnio é fundamental: desde o início a personagem nos é dada como um todo, e desde o início o ativismo do autor se movimenta nas fronteiras essenciais dela; tudo é percebido como um elemento de caracterização da personagem, tem função caracterológica, tudo se resume e visa a responder a pergunta: quem é ela?

Desse modo, a construção do caráter deve obedecer a duas tendências como base, sendo elas: a construção clássica e a construção romântica. O destino é o que se mostra como fundamental para o primeiro tipo de construção; a posição ético-cognitiva é incontestável, a personagem coincide consigo mesma e facilita a conservação da unidade artística e da totalidade do destino. No segundo tipo de construção, por sua vez, há a presença do arbítrio e da iniciativa axiológica; nesse tipo, a individualidade da personagem se revela não como destino, mas como ideia, a personagem é alguém à procura de algo; aqui, a distância do autor em relação à personagem é menos estável, visto que esse tipo de construção é

[...] a forma da *personagem infinita*: o reflexo do autor sobre a personagem insere-se no seu interior e a reorganiza; a personagem arrebatada ao autor todas as determinações transgredientes para ela, para seu autodesenvolvimento e sua autodeterminação, que em consequência disso se tornam infinitas. Paralelamente, desfaz-se a fronteira entre as áreas culturais (a ideia do homem integral). É aí que se encontram os germes da loucura profética e da ironia. Amíúde a unidade da obra coincide com a unidade do herói, os elementos transgredientes se tornam aleatórios e desarticulados, perdem a unidade. Ou então a unidade do autor é acentuadamente convencional, *estilizada*. O autor começa a esperar revelações por parte da personagem. É a tentativa de fazer irromper de dentro da autoconsciência uma revelação que só é possível através do outro, de passar sem Deus, sem ouvinte, sem autor (BAKHTIN, 2011, p. 166, grifos do autor).

Resumidamente, a interação entre autor e personagem que se dá em uma obra concreta é constituída de vários atos – há uma luta entre autor e personagem que, em alguns momentos, distanciam-se e, em outros, aproximam-se. Não obstante, “a plenitude do acabamento da obra pressupõe uma discrepância aguda e a vitória do autor” (BAKHTIN, 2011, p. 171).

Partindo da construção da imagem central da personagem, Bakhtin (2011) faz uma classificação do romance em quatro categorias, sendo elas: I) o romance de viagens; II) o romance de provação da personagem; III) o romance biográfico (autobiográfico); e IV) o romance de educação. A primeira categoria compreende um tipo de personagem que se

movimenta por meio de viagens, as quais Bakhtin (2011, p. 205) denomina “peripécias-aventuras”<sup>15</sup>. Essas viagens que a personagem faz permitem que o autor desenvolva e mostre a diversidade espacial e socioestática do mundo – países, cidades, culturas, nacionalidades, diferentes grupos sociais e condições específicas de vida (BAKHTIN, 2011). Esse tipo de construção do romance e da personagem caracteriza o naturalismo antigo e o romance picaresco europeu, bem como o romance picaresco de aventura de Defoe, sendo este uma forma ainda mais complexa desse tipo (BAKHTIN, 2011). Além do mais, o mesmo princípio com outras complexificações está presente em algumas modalidades do romance de aventuras do século XIX, que seguiu a linha do romance picaresco. De qualquer forma, a imagem do homem nessa categoria é mal traçada e “absolutamente estática, como estático é o mundo que o cerca. O romance desconhece a formação, o desenvolvimento do homem. Se muda bruscamente a posição do homem [...], nesse caso ele mesmo permanece inalterado” (BAKHTIN, 2011, p. 207).

A segunda categoria, considerada por Bakhtin (2011) a mais difundida na literatura europeia, englobando uma considerável parte da produção romanesca, é construída a partir de variadas provações das personagens centrais, podendo ser provação de fidelidade, de bravura, de coragem, de virtude, de nobreza etc. O mundo presente nesse tipo de romance se apresenta como uma arena de luta e provação da personagem, ainda que ela esteja definida e inalterada desde o início do romance; suas qualidades são apenas verificadas e experimentadas, mas nunca modificadas. De acordo com Bakhtin (2011), o romance de provação surge em solo antigo e apresenta quatro modalidades: o romance grego, as hagiografias do início do cristianismo, o romance medieval de cavalaria e o romance barroco. A diferença essencial entre a primeira modalidade e a do romance de viagens se ilustra pela imagem desenvolvida e complexa do homem não apresentada na categoria anterior e que influenciou demasiadamente a história do romance. Nessa modalidade do romance grego e das hagiografias,

[...] a imagem do homem está profundamente impregnada das categorias e conceitos jurídico-retóricos de culpabilidade – inocência, julgamento –, absolvição, acusação, crime, virtude, mérito, etc., que pairaram durante tanto tempo sobre o romance, determinaram a colocação da personagem no romance como acusado ou cliente e transformaram o romance numa espécie de julgamento da personagem central. No romance grego, essas categorias ainda são de natureza formalista, mas aqui elas criam uma original *unidade* do homem como sujeito do julgamento, da defesa ou da acusação, como agente dos crimes ou dos méritos (BAKHTIN, 2011, p. 208, grifo do autor).

---

<sup>15</sup> O termo “peripécia” possui, aqui, o sentido de “acontecimento imprevisto, incidente, aventura, isto é, como algo decorrente da ação humana” (BAKHTIN, 2011, p. 205, N. do T.).

Na segunda modalidade dessa categoria há uma modificação substancial do conteúdo ideológico, visto que a ideia de provação tem como base os sofrimentos ou a sedução, ideia que não é de natureza externo-formal como na modalidade anterior. Ou seja, a vida interior da personagem se transforma em

[...] elemento substancial da sua imagem. O próprio caráter da provação aprofunda-se ideologicamente e ganha precisão, em particular onde se representa a provação da fé pelas dúvidas. Em linhas gerais, essa modalidade do romance de provação se caracteriza pela fusão da natureza aventureira com a problematidade e a psicologia. Entretanto, também nesse caso a provação é realizada do ponto de vista de um ideal pronto e dogmaticamente aceito. No próprio ideal não há movimento, não há processo de formação. De igual maneira, o herói da provação é acabado e predeterminado, as experimentações (sofrimentos, seduções, dúvidas) não se tornam para ele uma experiência formadora nem o modificam, e nessa imutabilidade da personagem está toda a questão (BAKHTIN, 2011, p. 208-209).

A terceira modalidade, claramente, sofreu uma notável influência das modalidades anteriores e é determinada pelo caráter do conteúdo ideológico da ideia de provação com a prevalência dos elementos cortesões, eclesiástico-cristãos ou místicos.

A quarta e última modalidade, por sua vez, é considerada por Bakhtin (2011, p. 209) a “modalidade pura mais significativa e historicamente influente de romance de provação” por ser o “tipo mais puro e coerente de romance heroico, que revela uma peculiaridade da heroificação romanesca em sua diferença em face da épica”. Aqui, a organização da imagem do homem é determinada por sua apologia, justificação ou por sua acusação, seu desmascaramento. Tal modalidade produziu dois ramos de desenvolvimento – o romance heroico de aventura e o romance sentimental patético psicológico (BAKHTIN, 2011).

Ainda que as modalidades do romance de provação mencionadas possuam diferenças, elas apresentam um traço comum essencial:

O romance de provação, à diferença do romance de viagens, está concentrado na personagem central; o mundo em volta e as personagens secundárias, na maioria dos casos, transformam-se em pano de fundo para a personagem central, em decoração, em ambiente [...]. Entre o herói e o mundo não existe interação autêntica; o mundo não é capaz de mudar o herói, ele apenas o experimenta, e o herói não influencia o mundo, não lhe muda a face; ao passar pela provação, ao afastar os seus inimigos, etc., o herói deixa no mundo tudo nos seus lugares, não modifica a face social do mundo, não o reconstrói, e aliás nem tem essa pretensão. O problema da interação do sujeito e do objeto, do homem e do mundo não se coloca no romance de provação (BAKHTIN, 2011, p. 211-212).

A terceira categoria mencionada por Bakhtin (2011) – o romance biográfico – também é iniciada em solo antigo, tendo como exemplos a forma confessional da biografia-

confissão, a forma hagiográfica e o romance biográfico familiar formado no século XVIII. Nessa categoria, a imagem da personagem não possui uma formação autêntica, já que, ainda que sua vida se construa ao longo do romance, ela se mantém inalterada. Dessa forma, “a atenção se concentra ou nos afazeres, façanhas, méritos, criações, ou na organização do destino vital, da felicidade, etc. A única mudança substancial da própria personagem, conhecida do romance biográfico [...] é constituída pela crise e pelo renascimento da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 214). Ademais, Bakhtin (2011, p. 215) aponta a questão de que nessa categoria de romance não há campo para a personagem, pois os vínculos desta já não são organizados pela ideia de provação, o que acarreta a superação da “dispersividade naturalista do romance de viagens”, bem como do “exotismo” e da “idealização abstrata do romance de provação”. Assim sendo, a heroificação da personagem desaparece quase totalmente ao se considerar que o herói se caracteriza por traços tanto positivos quanto negativos; aqui, os acontecimentos não formam o homem, mas seu destino (BAKHTIN, 2011).

No que diz respeito a essas três categorias, Bakhtin (2011, p. 216) afirma:

São esses os princípios fundamentais da enformação das personagens no romance, os quais se constituíram e existiram até a segunda metade do século XVIII, isto é, antes do período em que se forma o romance de educação. Todos esses princípios de enformação da personagem preparam o desenvolvimento das formas sintéticas do romance no século XIX, antes de tudo no romance realista [...]. Para compreender o romance do século XIX, é necessário um conhecimento substancial e uma avaliação de todos esses princípios de enformação da personagem, princípios esses que em maior ou menor grau participam da construção desse romance. Entretanto, para o romance realista (particularmente o romance histórico) é de especial importância o romance de educação, que surgiu na Alemanha na segunda metade do século XVIII.

A quarta e última categoria, então, compreende uma “formação substancial do homem” (BAKHTIN, 2011, p. 218), enquanto as anteriores apenas traziam uma imagem da personagem romanesca já pronta, definida. Aqui, os acontecimentos possuem uma maior importância exatamente pelo fato de que assumem o papel de modificadores da personagem; seu destino, sua posição na sociedade e na vida não mais são imutáveis. Candido (2004, p. 59) ratifica que “graças aos recursos de caracterização [...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza [...]”. Dito de outra maneira, o romance de educação produz a imagem do homem em formação; a modificação da personagem se torna pertinente para o enredo, o que, nas palavras de Candido (2004, p. 53-54), permite que da leitura do romance fique

[...] a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Bakhtin (2011) salienta que essa formação do indivíduo pode ser de diferentes tipos, sendo elas: a) cíclica-idílica, como se pode observar nos autores de idílio do século XVII e nos regionalistas do século XIX; b) romance de experiência, tendo como exemplo o romance clássico de educação da segunda metade do século XVIII; c) romance de tipo biográfico, em que há a formação vida-destino, representado por *Tom Jones* de Fielding e *David Copperfield* de Dickens; d) romance didático-pedagógico, exemplificado por *Emílio* de Rousseau, bem como por Goethe e Rabelais; e, por último, e) romance de formação, que se relaciona com a formação histórica, no qual o homem se forma juntamente com o mundo, representado perfeitamente por *Wilhelm Meister* de Goethe.

No primeiro tipo, a vida do homem se revela de maneira cíclica e se apresenta pelas “mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança da idade” (BAKHTIN, 2011, p. 220).

No segundo caso, a trajetória do homem pode se tornar mais complexa no final do romance, já que esse tipo “é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação” (BAKHTIN, 2011, p. 220, grifos do autor).

No terceiro caso, por sua vez, não há elemento cíclico, pois a formação do indivíduo ocorre no tempo biográfico, no qual a formação é apresentada como “resultado de todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho” (BAKHTIN, 2011, p. 221). Ou seja, o homem e seu caráter são criados ao mesmo tempo em que se cria seu destino. No quarto tipo se baseia uma ideia pedagógica que “representa o processo pedagógico da educação no próprio sentido do termo” (BAKHTIN, 2011, p. 221).

O quinto e último caso é considerado o mais importante, visto que a formação do indivíduo é efetuada no tempo histórico real com sua necessidade, enquanto nos tipos anteriores ela ocorria em um mundo estável. Aqui a formação do homem ocorre de modo diferente, pois ele “já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas

épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito” (BAKHTIN, 2011, p. 222).

Essa classificação do romance feita por Bakhtin (2011) esclarece bem sua mudança de posição em relação à superioridade do autor perante a personagem apresentada inicialmente. Ao considerar autores que “esquecem essa lei estética, essa superioridade necessária do autor sobre a personagem” (TODOROV, 2011, p. XIX), o teórico russo reconhece o notável abalo sofrido pela posição do autor, visto que esta se torna semelhante à posição ocupada pela personagem. Concernente a essa questão, Todorov (2011, p. XIX) alega:

[...] de um modo ou de outro, esses autores afastados da norma põem os dois no mesmo plano, gesto que tem consequências catastróficas, pois já não há, de um lado, a verdade absoluta (do autor) e, do outro, a singularidade da personagem; existem apenas posições singulares, e nenhum lugar para o absoluto. [...] essa espécie de renúncia ao absoluto é uma característica (deplorável) da sociedade moderna: já não se ousa dizer nada com convicção; e para dissimular as incertezas, as pessoas refugiam-se nos diversos graus de citação: já não falamos senão entre aspas.

Tal percepção bakhtiniana foi influenciada em grande parte pelo estudo da obra do autor russo Fiódor M. Dostoiévski, quem Bakhtin (2011, p. 338) considera o responsável por dar vida a “criaturas [...] independentes dele, com as quais acaba ficando em igualdade de direitos. Não pode concluí-las, pois descobriu aquilo que distingue o indivíduo de tudo o que não é indivíduo. Sobre este o ser não tem poderes”. Em outras palavras, por meio de uma superação do monologismo<sup>16</sup> presente em maioria dos romances anteriores à segunda metade do século XIX, “Dostoiévski destrói o antigo plano artístico da representação do mundo”, tornando-a “pluricadenciada”; o escritor russo “nunca abafa a voz do outro”, ainda que a interrompa constantemente (BAKHTIN, 2011, p. 339). Assim, ele cria personagens portadoras de sua própria verdade e que ocupam uma posição ideológica significativa, possibilitando relações dialógicas<sup>17</sup> propriamente ditas. No romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), por exemplo,

<sup>16</sup> De acordo com Marcuzzo (2008, p. 4), o monologismo é “um discurso único, definitivo e uniforme”, no qual a única voz presente é a do próprio autor. Assim, “os outros discursos que permeiam a prática discursiva” não são revelados no universo monológico.

<sup>17</sup> O romance dialógico pode ser entendido como o resultado do embate de muitas vozes (BARROS, 2003 *apud* MARCUZZO, 2008) que acontecem por meio da noção de recepção e compreensão de uma enunciação. Desse modo, o movimento dialógico acontece sempre que os interlocutores travam uma relação de colocar a linguagem frente um ao outro.

[...] a propriedade da linguagem é um traço identificador de cada personagem, de seu nível cultural e social, das peculiaridades de sua personalidade e até do seu temperamento [...]. Os irmãos Karamázov falam linguagens diferentes. Aliócha equilibra formas do linguajar religioso com a linguagem culta da comunicação humana, Ivan usa uma linguagem erudita que engloba as diversas esferas da cultura e o caracteriza como um erudito e pensador, ao passo que Dmitri fala uma linguagem mais popular e amiúde grosseira, que caracteriza como homem de pouca cultura, dado a rompantes e atitudes desvairadas, perfeitamente marcadas pelo fluxo às vezes abrupto do seu linguajar (BEZERRA, 2008, p. XVII).

Tendo essa criação do romance polifônico<sup>18</sup> em mente, na transição do século XIX para o século XX já se torna perceptível em Dostoiévski a oposição a “toda a cultura decadente e idealista (individualista), à cultura da solidão de princípio e sem fim”, pois “ele afirma a impossibilidade da solidão, da solidão ilusória” (BAKHTIN, 2011, p. 341) já apontada por muitos dos estudos sobre a transformação do romance ocasionada pela decadência do individualismo. A consciência nesse novo tipo de romance se torna plural (BAKHTIN, 2011) e vai ser refletida no monólogo interior e no fluxo de consciência<sup>19</sup> que imperam nos romances do século XX (MANZANO, 2011). A criação desse novo romance denominado “polifônico” por Bakhtin (2010) acarreta na mudança de toda literatura; o herói dostoiévskiano resiste ao “ativismo conclusivo do autor, e o autor renuncia ao seu privilégio estético, ao ‘excedente’ autoral de princípio” (BAKHTIN, 2011, p. 425). Em suma, as personagens do autor russo são ideólogos, “não há, literalmente, uma única palavra essencial sobre a personagem que esta não possa dizer sobre si mesma”; são personagens “movidas por um sonho utópico” (BAKHTIN, 2011, p. 198-199) – a busca da totalidade.

Esse é justamente o motivo pelo qual Lukács (2009) constata que Dostoiévski não escreveu romances. O autor russo não se insere completamente em nenhuma dessas fases de desenvolvimento do gênero romanesco definidas por Lukács (2009), pois sua obra representa de maneira precisa essa nova configuração histórico-filosófica da transição do século XIX para o século XX, o que explica o fato de nenhum dos seus romances se assemelharem àqueles pertencentes ao romantismo europeu do século XIX. O vislumbamento desse novo mundo que “longe de toda luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada” (LUKÁCS, 2009, p. 160) traz à tona as seguintes indagações:

<sup>18</sup> A polifonia “consiste justamente no fato de que as vozes [...] permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”. Dessa maneira, a polifonia apresenta-se como “a combinação de várias vontades individuais”, na qual “realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade” (BAKHTIN, 2010, p. 23).

<sup>19</sup> Segundo Manzano (2011, p. 80), o monólogo interior “trata-se do encadeamento lógico do pensamento, racionalmente organizado”, enquanto o fluxo de consciência “segue o tempo psicológico, com a mente mergulhada na divagação aleatória, semiconsciente [...]”.

E se a obscuridade de nossa falta de objetivos não passar da obscuridade da noite entre o crepúsculo de um deus e a aurora de outro? [...] E estamos seguros de que encontramos aqui – no mundo trágico abandonado por todos os deuses – a razão final? Ou melhor, não há em nosso abandono um grito de dor e de nostalgia para o deus que vem? E neste caso, a luz ainda trêmula que nos aparece ao longe não é mais essencial que a claridade enganadora do herói? (LUKÁCS, 2009, p. 161, N. do T.).

Isso posto, ainda que pareça um tanto quanto artificioso, Lukács (2009) vê nos romances do escritor russo um potencial de transformação da vida em algo mais uma vez substancial, o que torna explicável a ingênua comprovação de que as personagens dostoiévskianas surgem precisamente a partir dessa dualidade entre a árdua busca realizada pelo indivíduo problemático e a existência de uma esperança; dualidade capaz de ir além das características das três tipologias do romance apontadas pelo teórico húngaro e predominantes no século XIX (MARTINS, 2008), como já mencionado anteriormente.

As obras de Dostoiévski, portanto, assumem a característica de iniciadoras de uma nova fase do gênero romanesco dita polifônica e, conseqüentemente, de um novo tipo de herói que inicia o chamado processo de rarefação da literatura iniciado na segunda metade do século XIX. Nas palavras de Arteaga (2011, p. 66),

Esse novo herói dostoiévskiano é fruto da sociedade, que se transformou com a industrialização, a abolição da servidão e o iluminismo, que deixou a religião em segundo plano. Na Rússia, extremamente religiosa, o “resultado” vai ser o caos nas relações humanas. Dostoiévski retrata o que ocorre com o homem que perdeu a fé: é capaz de tudo, pois só Deus seria capaz de “frear” os impulsos humanos. Sem Deus, o homem seria capaz de matar, inclusive o próprio pai, de roubar e de cometer as maiores ignomínias. Por isso, os heróis dostoiévskianos precisam encontrar Deus para encontrar a paz.

### 3 DOSTOIÉVSKI E A CRÍTICA

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, considerado o criador do romance polifônico e, conseqüentemente, iniciador de uma nova fase do gênero romanesco (BAKHTIN, 2010), como já aludido no capítulo anterior, nasceu em Moscou, no dia 30 de outubro de 1821 e faleceu, aos 59 anos, no dia 28 de janeiro de 1881<sup>20</sup> em São Petersburgo, onde viveu maior parte de sua vida.

O autor russo teve uma vida conturbada, repleta de acontecimentos infelizes, como o assassinato de seu pai, que, claramente, fazem com que se torne tentadora a tentativa de relacionar a trajetória de suas principais personagens com sua vida pessoal. Muitas das biografias escritas sobre o autor não fogem dessa tendência, fazendo com que o “grande esforço de investigação elaborado ao longo de quase três décadas” (ALMEIDA, 2011, p. 1) feito por Joseph Frank torne-se notável. O pesquisador norte-americano pretende oferecer em cinco volumes “uma nova interpretação crítica da produção literária” de Dostoiévski, “além de uma síntese do contexto histórico-social no qual esta produção se insere” (ALMEIDA, 2011, p. 1-2) e os quais foram brilhantemente intitulados de acordo com as fases de escrita que o autor russo experimentou ao longo de sua trajetória literária. A fase de escrita intitulada por Joseph Frank em seu primeiro trabalho como *As Sementes da Revolta: 1821 a 1849* compreende as obras produzidas pelo autor russo antes de seu aprisionamento na Sibéria ocasionado pela acusação de conspiração por sua ligação com um grupo intelectual liberal, o *Círculo Pietrachévski*<sup>21</sup>; os títulos subsequentes *Os Anos de Provação: 1850 a 1859*, *Os Efeitos da Libertação: 1860 a 1865*, *Os Anos Milagrosos: 1865 a 1871* e *O Manto do Profeta: 1871-1881* ilustram o período de escrita de Dostoiévski após sua libertação em 1859.

As obras escritas antes do cárcere e que fazem parte do período de “as sementes da revolta” (FRANK, 1999) são *Gente Pobre* (1846) – sua primeira publicação, que rendeu ao escritor russo críticas positivas e comparações com grandes nomes, como Gógol, exatamente por explorar o tema da “pessoa sem importância” surgido na literatura russa dos anos 1830-1840 com a adição de “um novo conteúdo” na personagem “expresso por sua individualidade e profunda capacidade de auto-análise” (BIANCHI, 2008, p. 387); *O Duplo* (1846), que, contrariamente a sua primeira publicação, decepcionou a crítica pela falta de

<sup>20</sup> Seguindo o exemplo de muitos dos estudiosos do autor russo consultados, a preferência foi a de manter a data de nascimento e de óbito de acordo com o calendário juliano seguido pela Rússia até a Revolução Russa em 1917. A data de nascimento de Dostoiévski no calendário ocidental seria de 11 de novembro de 1821, e a de morte, no dia 9 de fevereiro de 1881.

<sup>21</sup> O círculo *Pietrachévski* era “um grupo de liberais que liam e discutiam obras proibidas pela censura de Nikolai I” (SIMONE, 2012, p. 336).

objetividade, ainda que Dostoiévski apresente “originalidade e [...] refinamento psicológico [...] na representação do tema da bifurcação da consciência” (BIANCHI, 2008, p. 387); *A Senhoria* (1847), que traz uma personagem central mais complexa, um “sonhador” romântico que prenuncia seus sucessores, “os heróis semelhantes de Dostoiévski que aparecerão nos anos de 1860, que se ligam a ele de forma original, idealizando as mudanças dos tempos, da moral humana, das concepções de mundo”, mas que também foi vista de forma negativa pela crítica que a considerou um exemplo irrefutável da falta de talento do escritor russo (BIANCHI, 2008, p. 388). Nessa época, Dostoiévski também escreveu contos e novelas, sendo *Noites Brancas* (1848) e *Niétotchka Niezvânova* (1849) os mais notáveis.

Em 1859, após o período dos “anos de provação” (FRANK, 1999) passado no cárcere, Dostoiévski é libertado e “procura trabalhar excepcionalmente no gênero cômico, como forma de evitar a reprovação da censura” (BIANCHI, 2008, p. 390), publicando no mesmo ano *A Aldeia de Stiepântchikov e seus Habitantes*. Ao retornar para São Petersburgo, empenha-se em uma atividade literária e social intensa e funda com seu irmão Mikhail a revista *Vriémia* (fechada em 1863 pela censura), na qual publica o romance *Humilhados e Ofendidos* (1861), que inicia a fase dos “efeitos da libertação” (FRANK, 2002) do escritor russo e retoma o tema das “pessoas sem importância” presente em seu primeiro romance (BIANCHI, 2008), sendo seguida, pouco tempo depois, pela publicação de *Recordações da Casa dos Mortos* (1862), obra na qual Dostoiévski descreve sua experiência na prisão e que “surge como a nova palavra na literatura russa da época”, o que devolve a ele sua reputação positiva como escritor (BIANCHI, 2008, p. 390). *Memórias do Subsolo* (1864), por sua vez, nasce de duas grandes perdas vivenciadas pelo escritor russo – a morte de sua primeira esposa e de seu irmão Mikhail – e que se refletem por meio das confissões da voz subterrânea que enxerga “na razão o inimigo supremo da humanidade” (BIANCHI, 2008, p. 391); essa novela é considerada pela crítica como a responsável por evidenciar a diferença da escrita de sua primeira fase e por fundar o período de maturidade artística dostoiévskiana, visto que “com ela Dostoiévski encontra definitivamente seu estilo, e o caráter de sua personagem se torna a base psicológica para os heróis de seus romances posteriores” (BIANCHI, 2008, p. 391).

Iniciando “os anos milagrosos” (FRANK, 2003) dostoiévskianos, *Crime e Castigo* (1866) traz a trajetória de um jovem estudante que quer se tornar extraordinário, restaurando a fama do autor por toda a Rússia e o colocando novamente em uma posição de destaque, sendo seguido pelos romances *O Jogador* (1866), escrito com a ajuda da estenógrafa Anna Grigórievna – a segunda mulher de Dostoiévski –, que trata da paixão por jogos de roleta; *O Idiota* (1869), cuja ideia central se mostra como a representação de uma

pessoa magnífica, a qual o próprio escritor considerou ser uma tarefa árdua para a realidade russa da época; *O Eterno Marido* (1870), que narra a história de um homem que reencontra o ex-amante de sua falecida mulher, relembrando o passado e, com isso, revivendo fortes momentos de paixão e ódio, juntamente com o começo do projeto inicial de *Os Demônios* como “um romance-panfleto sobre o princípio do terrorismo revolucionário no movimento de oposição russo” (BIANCHI, 2008, p. 392), mas que só foi publicado em 1872, iniciando a fase do “manto do profeta” (FRANK, 2007). Nesse período ainda se inserem o romance *O Adolescente* (1875), do qual o tema central é “a dissolução das relações sociais, familiares e patrimoniais numa Rússia que está se abrindo para a penetração do capitalismo” (BIANCHI, 2008, p. 393); o periódico *O Diário de um Escritor*, no fim de 1875; e, finalmente, *Os Irmãos Karamázov* (1880), sua última grande obra e foco desta pesquisa, que será detalhada mais adiante.

É pertinente mencionar que Dostoiévski, como um dos principais escritores do século XIX, produziu seus mais importantes romances em uma época de transição histórico-filosófica (LUKÁCS, 2009), na qual “sua obra constitui o marco entre dois séculos da literatura” (CARPEAUX, 1999, p. 167). Ou seja, é exatamente pelo fato de estar inserido em um contexto de modernização tardia da Rússia (BERMAN, 1986), com a chegada da “industrialização, a abolição da servidão e do iluminismo” que ocasionam transformações avassaladoras e “o caos nas relações humanas” (ARTEAGA, 2011, p. 66) que o autor russo foi, por muitas vezes, criticado em relação ao seu estilo de escrita considerado confuso e repetitivo.

Bakhtin (2010), em concordância com Lukács (1965, p. 146) que define Dostoiévski como “um escritor de grandeza mundial porque soube levantar [...] os problemas de uma época crítica para a sua pátria, aliás para todo o mundo”, é responsável pelo estudo que, aparentemente, torna-se a explicação dos muitos ataques sofridos por Dostoiévski em uma época em que ainda não se compreendia o avanço “no dialogismo de vozes até se alcançar a polifonia” (ARTEAGA, 2011) em um contexto no qual o discurso monofônico já não se apresentava eficaz para lidar com a nova representação de mundo.

Segundo Bakhtin (2010), a crítica russa da obra de Dostoiévski se concebeu em várias teorias filosóficas distintas e contraditórias entre si e que se sustentam nos heróis dostoiévskianos. A crítica do século XX, de acordo com o estudioso russo, pareceu se dividir, por um lado e de forma mais recorrente, em um monólogo filosófico e, por outro, em uma análise psicológica imparcial das personagens. Nas palavras do próprio Bakhtin (2010, p. 7),

Uns, escravizados pelo próprio aspecto conteudístico das concepções ideológicas de alguns heróis, tentaram enquadrá-los num todo sistêmico-monológico, ignorando a multiplicidade substancial de consciências imiscíveis, justamente o que constituía a ideia criativa do artista. Outros, que não se entregaram ao fascínio ideológico direto, transformaram as consciências plenivalentes dos heróis em psiquismos materializados objetivamente compreensíveis e interpretaram o universo de Dostoiévski como universo rotineiro do romance sociopsicológico europeu.

Bakhtin (2010, p. 9) cita como primeiro exemplo de percepção da “principal peculiaridade estrutural do universo artístico de Dostoiévski” o crítico Vyatcheslav Ivánov. Ivánov (1916 *apud* BAKHTIN, 2010) define o realismo dostoiévskiano como afirmação do “eu” do outro como sujeito e não como objeto, sendo essa a meta que todos os heróis de Dostoiévski devem atingir – a superação do solipsismo de sua própria consciência. Conseqüentemente, a incapacidade de afirmação do outro até o fim do romance é o que, na concepção de Ivánov (1916 *apud* BAKHTIN, 2010), leva a obra a uma temática predominantemente negativa. No entanto, Bakhtin (2010) aponta o fato de que esse tema não é o que faz de Dostoiévski um autor notável, visto que ele é absolutamente possível também no romance de tipo monológico. Ou seja, “a afirmação da consciência do outro ainda não cria uma nova forma, um novo tipo de construção do romance” (BAKHTIN, 2010, p. 9); ao interpretar o romance dostoiévskiano sem sair dos limites do romance de tipo monológico, Ivánov acaba por não compreender a “revolução artística radical, realizada por Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, p. 10).

O mesmo parece se expressar em S. Askóldov (1922 *apud* BAKHTIN, 2010), na tentativa de demonstrar como a personalidade do herói dostoiévskiano se choca com o meio exterior, tornando-se e revelando, assim, personalidade na vida. De acordo com o crítico em questão, é exatamente esse choque que revela a pertinência do escândalo – “revelação primeira e mais exterior da ênfase da personalidade” (BAKHTIN, 2010, p. 11) – nas obras de Dostoiévski, sendo o crime a maior manifestação da evidência da personalidade na vida (ASKÓLDOV, 1922 *apud* BAKHTIN, 2010). Porém, Askóldov acaba por também “monologar” Dostoiévski ao transferir o dominante do mundo artístico dostoiévskiano para “uma pregação monológica” (BAKHTIN, 2010, p. 13). Conforme Bakhtin (2010, p. 13),

Askóldov entendeu corretamente que o principal em Dostoiévski é a visão inteiramente nova e a representação do homem interior e, conseqüentemente, do acontecimento que relaciona homens interiores; não obstante, transferiu sua explicação para a superfície da cosmovisão do autor e a superfície da psicologia das personagens.

Ao fazer uma comparação entre Askóldov e Ivánov, Bakhtin (2010, p. 13, grifos do autor) ainda conclui:

A fórmula de Ivánov transfere o dominante para a personalidade do outro, além disso melhor corresponde *interiormente ao enfoque dialógico* de Dostoiévski à consciência representada da personagem, ao passo que a fórmula de Askóldov é mais monológica e transfere o centro de gravidade para a realização da própria personalidade, o que no plano da criação artística – se o postulado de Dostoiévski fosse realmente esse – levaria a um tipo romântico subjetivo de construção do romance.

Grossman (1925 *apud* BAKHTIN, 2010), por sua vez, percebe que o autor russo é, de fato, o responsável por criar um novo tipo original de romance. Entretanto, parece relacionar essa nova criação ao tom e estilo pessoais de Dostoiévski, o que, segundo Bakhtin (2010, p. 15, grifos do autor), é equivocado, ao se considerar que “a unidade do romance” dostoiievskiano “está *acima* do estilo pessoal e *acima* do tom pessoal nos termos em que estes são entendidos pelo romance anterior a Dostoiévski”. Evidentemente que Grossman se mostra capaz de focar mais precisamente a questão das vozes múltiplas presente na obra do autor russo e, caso tivesse relacionado essa percepção com o princípio composicional de Dostoiévski, teria se aproximado intensamente do conceito de polifonia (BAKHTIN, 2010).

Otto Kaus (1923 *apud* BAKHTIN, 2010), em concordância com Grossman, também indica a presença de múltiplas posições ideológicas, bem como a extrema heterogeneidade da matéria nos romances de Dostoiévski. No trecho a seguir, Kaus (1923 *apud* BAKHTIN, 2010, p. 19-20) caracteriza essa multiplicidade de planos da seguinte forma:

Dostoiévski é aquele anfitrião que se entende perfeitamente com os mais diversos hóspedes, que é capaz de prender a atenção da sociedade mais díspar e consegue manter todos em idêntica tensão. O realista anacrônico pode, com pleno direito, ficar maravilhado com a representação dos trabalhos forçados, das ruas e praças de Petersburgo e do arbítrio do regime autocrático, enquanto o místico pode, com o mesmo direito, deixar-se maravilhar pela comunicação com Aliócha, o Príncipe Míchkin e Ivan Karamázov, este visitado pelo diabo. Os utopistas de todos os matizes podem encontrar sua alegria nos sonhos do “homem ridículo”, de Viersílov ou Stavróguin, enquanto as pessoas religiosas podem ficar com o espírito reforçado pela luta que santos e pecadores travam por Deus nesses romances. A saúde e a força, o pessimismo radical e a fé fervorosa na redenção, a sede de viver e a sede de morrer travam aqui uma luta que nunca chega ao fim. A violência e a bondade, a arrogância do orgulhoso e a humildade da vítima são toda a imensa plenitude da vida consubstanciada em forma relevante em cada partícula das suas obras. Cada um pode, com a mais rigorosa honestidade crítica, interpretar a seu modo a última palavra do autor. Dostoiévski é multifacético e imprevisível em todos os movimentos do seu pensamento artístico; suas obras são saturadas de forças e intenções que, pareceria, são separadas por abismos intransponíveis.

Em adição, torna-se pertinente salientar a afirmação de Kaus (1923 *apud* BAKHTIN, 2010) de que o mundo do romance dostoiévskiano se mostra como a expressão pura e autêntica do espírito capitalista, o que Lunatcharski (1956 *apud* BAKHTIN, 2010, p. 41) também observa, ao declarar que “Dostoiévski ainda não morreu nem em nosso país nem no Ocidente porque não morreram o capitalismo e muito menos os seus remanescentes [...]”. Kaus (1923 *apud* BAKHTIN, 2010), além da percepção da multiplanaridade e da multiplicidade de vozes no romance de Dostoiévski, como já aludido, também acaba por transferir suas explicações do plano do romance para o plano da realidade, sendo seu grande trunfo o fato de não “monologar” o mundo das personagens dostoiévskianas, como muitos dos críticos.

V. Komaróvitch (1924 *apud* BAKHTIN, 2010) parece seguir o mesmo caminho ao descobrir cinco temas isolados em sua análise do romance *O Adolescente*, introduzindo “uma analogia com a polifonia e com a combinação contrapontística de vozes da fuga”, ainda que acabe por interpretá-los em termos monológicos (BAKHTIN, 2010, p. 22). Nas palavras de Bakhtin (2010, p. 23, grifo do autor),

[...] o erro fundamental de Komaróvitch está na procura de uma combinação *direta* entre os elementos da realidade ou entre série: séries particulares do enredo, já que se trata da combinação de consciências autênticas com os seus mundos. Por isso, ao invés de uma unidade do acontecimento do qual participam vários integrantes, investidos de plenos direitos, obtém-se uma unidade vazia do ato volitivo individual.

Como resultado, Komaróvitch reduz o romance *O Adolescente* em uma espécie de “unidade lírica de tipo monológico simplificado” (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Engelgardt (s.d. *apud* BAKHTIN, 2010), em contrapartida, parte de uma definição sociológica e ideológico-cultural da personagem dostoiévskiana e a define como representação de um “povo fortuito”. O crítico afirma que a personagem se converte em “homem de ideia”, já que em Dostoiévski

[...] a ideia se converte em ideia-força, que prepotentemente lhe determina e lhe deforma a consciência e a vida. A ideia leva uma vida autônoma na consciência do herói: não é propriamente ele que vive, mas ela, a ideia, e o romancista não apresenta uma biografia do herói, mas uma biografia da ideia neste (BAKHTIN, 2010, p. 24).

Tal afirmação explica a definição feita por Engerlgardt (s.d. *apud* BAKHTIN, 2010) do romance de Dostoiévski como “romance ideológico”. Nas palavras do próprio crítico,

Dostoiévski representa a vida da ideia na consciência individual e na social, pois a considera fator determinante da sociedade intelectual. Mas não se deve interpretar a questão de maneira como se ele tivesse escrito romances de ideias e novelas orientadas e sido um artista tendencioso, mais filósofo do que poeta. Ele não escreveu romances de ideias, romances filosóficos segundo o gosto do século XVIII, mas *romances sobre ideias*. Como para outros romancistas o objeto central podia ser uma aventura, uma anedota, um tipo psicológico, um quadro de costumes ou histórico, para ele esse objeto era a “ideia”. Ele cultivou e elevou a uma altura incomum um tipo inteiramente específico de romance, que, em oposição ao romance de aventura, sentimental, psicológico ou histórico, pode ser denominado romance *ideológico*. Nesse sentido a sua obra, a despeito do caráter polêmico que lhe é peculiar, nada deve em termos de objetividade à obra de outros grandes artistas da palavra: ele mesmo foi um desses artistas; colocou e resolveu em seus romances problemas antes e acima de tudo genuinamente artísticos. Só que a matéria que manuseava era muito original: sua heroína era a ideia (ENGELGARDT, s.d. *apud* BAKHTIN, 2010, p. 24-25, grifos do autor).

Contudo, apesar de ter focalizado pertinentemente as peculiaridades estruturais da obra do autor russo, Engelgardt precipita-se ao colocar a ideia como “princípio da representação” ao invés de “objeto da representação”, visto que as ideias dos heróis, tanto positivas quanto negativas, não constituem totalmente o mundo romanesco (BAKHTIN, 2010, p. 27). Como consequência, Engelgardt também acaba por tornar monológico o universo dostoiévskiano ao reduzi-lo em um monólogo filosófico desenvolvido dialeticamente sem se dar conta de que, na verdade, cada ideia das personagens já sugere a réplica de um diálogo inconcluso (BAKHTIN, 2010).

Kirpótin (1947 *apud* BAKHTIN, 2010), contrariamente a muitos dos estudiosos, rebate as falsas concepções sobre o subjetivismo e o individualismo do psicologismo de Dostoiévski ao salientar seu caráter social e realista (BAKHTIN, 2010). De acordo com o crítico em questão,

Diferentemente do psicologismo degenerado e decadente como o de Proust ou Joyce, que marca o ocaso e a morte da literatura burguesa, o *psicologismo de Dostoiévski*, em suas criações positivas, *não é subjetivo, mas realista*. Seu psicologismo é um método artístico especial de penetração na essência objetiva da *contraditória coletividade humana*, na própria medula das *relações sociais* que inquietavam o escritor; é um método artístico especial de reprodução de tais relações na arte da palavra... Dostoiévski pensava por imagens psicologicamente elaboradas, mas pensava *socialmente* (KIRPÓTIN, 1947 *apud* BAKHTIN, 2010, p. 42-43, grifos do autor).

Kirpótin, segundo Bakhtin (2010), também parece compreender a polifonia em Dostoiévski mesmo sem empregar o termo propriamente dito.

Em resumo, grande parte dos textos críticos do século XX publicados na Rússia sobre as obras de Dostoiévski parecem ignorar a originalidade da forma artística do

autor, ao se prender somente e excessivamente à ideologia das personagens dostoiévskianas (BAKHTIN, 2010). Concernente a essa questão, Bakhtin (2010, p. 51, grifos do autor) atesta:

Parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo. Amiúde não percebe sequer os contornos confusos do todo; o ouvido não capta, de maneira nenhuma, os princípios artísticos da combinação de vozes. Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas todos a interpretam como *uma* palavra, *uma* voz, *uma* ênfase, e nisso reside justamente um erro fundamental. A unidade do romance polifônico, que transcende a palavra, a voz, a ênfase, permanece oculta.

Em território brasileiro a situação não foi muito diferente. Primeiramente, é necessário que se considere que, a partir da metade da década de 1880, iniciou-se uma grande divulgação dos romancistas russos em território nacional devido à momentânea aliança entre França e Rússia após a Guerra Franco-Prussiana. Além disso, essa chegada dos escritores russos ao Brasil ocorreu também devido à afirmação de que o tipo de prosa presente nessas obras “regenerava o realismo e o naturalismo” (GOMIDE, 2004, p. 17). Assim, considerando a estreita dependência existente entre Brasil e Europa (SOUZA, 2002), a crítica francesa foi vista como um interlocutor incontornável para os críticos e escritores que expressavam interesse pelos escritos que vinham da Rússia, um país considerado, em território brasileiro, até então, semibárbaro e com uma cultura atrasada, sendo consolidada a influência francesa no que diz respeito ao estudo do romance russo, principalmente no caso brasileiro, somente após a publicação de *O romance russo* (1886), do crítico francês Melquior de Vogüé.

Como consequência, Dostoiévski chegou ao Brasil como um escritor desconhecido, nunca mencionado, vindo de um país antes considerado “sem literatura” pelos críticos nacionais. Porém, com alguns de seus romances virando *best-sellers* entre um público que jamais havia sequer escutado seu nome (GOMIDE, 2004), o autor russo acabou por se tornar alvo da crítica brasileira, ainda que, diferente de Tolstói, por exemplo, tenha sido retratado pela crítica apenas após seu falecimento.

Em segundo lugar, antes de qualquer exemplo de como Dostoiévski foi criticado em território nacional, é necessário que também se tenha em mente o fato de que o final do século XIX foi responsável por caracterizar uma crítica que buscava uma nacionalidade literária por meio da representação da realidade, definida por Candido como “um esforço de glorificação dos valores locais” (1981 *apud* CORRÊA, 2009). Clóvis Bevilacqua, autor do pioneiro ensaio sobre o romance russo (GOMIDE, 2004) e integrante de uma corrente sociológica da crítica, por exemplo, intuiu que essa “nova” ficção muito

acrescentava na criação de uma literatura genuinamente nacional. Ou seja, o crítico viu nos autores russos, como o próprio Dostoiévski, modelos de emancipação para a literatura brasileira, representantes naturais dessa almejada literatura local e detentores de meios para a superação do romantismo na direção de uma arte vernácula via realismo-naturalismo, ainda que fizessem uso de esquemas e de figuras românticas (GOMIDE, 2005).

O texto “Naturalismo Russo – Dostoievsky”, publicado em 1889, ilustra bem a influência de Vogüé presente na crítica brasileira de Dostoiévski. Segundo Gomide (2004, p. 71), “os comentários de Bevilacqua são uma versão condensadíssima, e ligeiramente modificada, de *O romance russo*”. No trecho abaixo, Bevilacqua parece estar menos preocupado em discutir o aspecto niilista que rondou os romances russos do que encontrar escritores que se assemelham a Dostoiévski. Ao falar sobre *Recordações da Casa dos Mortos* (1862), ele afirma:

Prometi não me alongar demais no estudo deste escrito. Cumpro a minha promessa. Vou terminar. Quisera fazê-lo com uma bela página do insigne romancista, com a história da águia libertada pelos forçados, emancipada pelos cativos. É uma página trêmula de emoção, cruciante de sarcasmo, que mais agradaria pelo confronto com os nobres e altaneiros versos de Guimarães Junior e com o *Ninho d'Águia* de Fialho de Almeida (BEVILACQUA, 1889 *apud* GOMIDE, 2004, p. 558).

Essa comparação entre um autor estrangeiro e um brasileiro, utilizada por muitos dos críticos da época, pode ser explicada pela necessidade de uma melhor contextualização do leitor a partir de exemplos mais próximos das leituras cotidianas, a fim de evitar um possível estranhamento por se tratar de um tema ainda novo. Ademais, na tentativa de especificar o naturalismo superior presente nos russos, Bevilacqua usa como exemplo o romance *Crime e Castigo* (1866), do qual surge a constatação de que neste as personagens agem de forma distinta do que se encontra no naturalismo francês da escola zoliana (GOMIDE, 2004). Em acréscimo, além das comparações, também é possível perceber no texto do crítico em questão a tentativa de definir um esquema, uma fórmula, um “*modus scribendi*” para Dostoiévski, quando ele afirma que “o sofrimento – mas o sofrimento bebido a longos haustos, numa espécie de volúpia do martírio. É essa, aliás, uma das notas prediletas em todas as suas obras” (BEVILACQUA, 1889 *apud* GOMIDE, 2004, p. 558).

O mesmo parece se repetir em Tasso da Silveira em pleno século XX, quase quarenta anos depois da publicação do texto de Bevilacqua, em uma época na qual o discurso crítico contribuía com as inovações literárias, apoiando sua reflexão, divulgação e legitimação. Em sua comparação entre Kipling e Dostoiévski, publicada em 1928, por

exemplo, Silveira, retomando os mesmos romances que fez uso o crítico anterior, salienta o traço que parece ser o mais notável do escritor russo em questão – o de uma “sensibilidade moral, subjetiva, religiosa” que se alimenta de um “mistério profundo da alma do homem” (SILVEIRA, 1928 *apud* GOMIDE, 2004, p. 622). Para ele,

O problema religioso, que mal se disfarça sob as roupagens de evocação prodigiosa de *O Crime e o Castigo*, está latente em toda a sua obra. Dostoiévski compreende que há um caminho traçado por Deus, e que cada homem significa um atalho desviado, perdido em contorções infinitas, - bordejando algumas vezes a grande estrada real, e outras vezes compelido, em vertigem, para os distanciamentos dolorosos. Há, implícita, uma tese moral e religiosa no formidável espetáculo do sofrimento humano que ele nos dá em seus livros. Em *O Crime e o Castigo*, sutilmente condena a razão individualista (SILVEIRA, 1928 *apud* GOMIDE, 2004, p. 622).

Essa característica tão exacerbada pelos primeiros anos da crítica brasileira sobre os romances de Dostoiévski se deve não ao fato de a crítica não conseguir perceber no escritor russo uma inovação, pois, se assim fosse, sequer teriam dado a ele uma atenção tão significativa, mas a uma possível eliminação de um Dostoiévski cruel e a retratação do escritor como um justo que intencionava o bem ao espalhar metáforas de regeneração humana (GOMIDE, 2005). Até mesmo Carpeaux (1999, p. 173) finaliza seu texto “Ensaio de interpretação dostoiévskiana” afirmando que “sempre é necessário saber aquilo que nos separa e aquilo que nos une. O que nos separa é muito e muito. Mas não sejamos intransigentes diante dessa face barbada, sulcada pelos sofrimentos. O que nos une é o Cristo [...]”.

Claramente que naquela época não era possível prever que Dostoiévski – um autor que acabava de chegar ao território brasileiro, como já mencionado – seria mais tarde inserido no cânone tão defendido por Perrone-Moisés (1998). Dessa forma, essa “religião do sofrimento” fortemente destacada por Vogüé, um autor que era solo seguro quando se tratava do assunto do romance dostoiévskiano na época (GOMIDE, 2004), foi o fator determinante para a tentativa de delimitar um autor tão peculiar desse almejado nacionalismo em um único modelo. Em relação a isso, Gomide (2004, p. 236) salienta:

A “religião do sofrimento” era tão apetitosa e funcional porque permitia, na economia do gênero romance, reincorporar temas românticos indesejáveis e progressivamente expulsos pela pauta das gerações pós-1870: a prostituta arrependida, a regeneração pelo amor, a miséria urbana e, sobretudo, a comunhão do intelectual com o povo, celebrada na união de Raskólnikov com Sônia. E tudo isso com o alibi de uma literatura nova, feita em terras virgínicas, as quais pensava-se, haviam entrado na liça literária com a invenção do naturalismo. O romance russo erguera-se triunfante por sobre os escombros do romantismo [...].

Sendo assim, juntamente com a complexa realidade das indefinições e dissidências com as quais se deparou o discurso crítico vigente na época, essa delimitação pode ser considerada apenas mais um dos componentes da árdua tarefa de difusão das novas propostas literárias que surgiam no século XX (MACHADO, 2009). Em Fábio Luz, por exemplo, ainda é possível encontrar essa mesma questão em seu texto intitulado “Dostoievsky”, no qual o crítico declara:

A frase de Raskolnikov, quando se ajoelha aos pés de Sônia, esquecendo que ela alimentava os pais, negociando com a carne do seu frágil corpo, ou talvez glorificando esse sacrifício abnegado e silencioso, a qual ela se sujeitava com repugnância, a frase de Raskolnikov, repito, resume toda a alma e toda a vida de Dostoievski:

“Não é diante de ti que eu me inclino; prostro-me perante a humanidade sofredora”.  
Sônia é um símbolo! (LUZ, 1927 *apud* GOMIDE, 2004, p. 630).

O mesmo ocorre em Vicente Licínio Cardoso, que, apresentando uma variação ao abordar o romance *O Idiota* (1869) em seu ensaio “A significação do Idiota de Dostoievski”, trata dessa chamada “metáfora da religião” tão difundida por Vogüé (GOMIDE, 2004), como já referido, e que foi enraizada por *Crime e Castigo* – considerada naquela época “a obra capital de Dostoievsky” (BEVILACQUA, 1889 *apud* GOMIDE, 2004, p. 557).

Muichkine porém não desvia o rumo de seu caminho severo de infortúnios, temeroso talvez, de aumentá-los, em borrascas futuras, com companheira nova de viagem. Segue pois só animado e satisfeito com as parcelas fartas de bondade de si mesmo irradiadas. E nada tendo de humano para ele o mais humano dos sentimentos, Muichkine retribui o amor de Aglae e o de Natacha com um amor de piedade e compaixão, sentindo na imaterialidade de seu amor o reflexo definidor de seu grande amor pela própria espécie humana (CARDOSO, 1924 *apud* GOMIDE, 2004, p. 616).

Consequentemente, essa religião do sofrimento exacerbada por Vogüé acaba se transformando apenas em uma mera fórmula por se consolidar e não mais apresentar uma contribuição proveitosa para a inquirição literária (GOMIDE, 2004). Até mesmo Lima Barreto, autor do qual é impossível desvincular da crítica dostoievskiana produzida em solo tupiniquim por ser considerado o escritor “que travou o diálogo mais explícito com os russos” (GOMIDE, 2004, p. 241), pareceu se limitar no esquema de um Dostoiévski que não é o mesmo das discussões sobre o homem-Deus em *Os Demônios* (1872) ou do Grande Inquisidor de Ivan Karamázov, mas sim um Dostoiévski cuja maior criação foi quase unicamente Sônia e Raskólnikov (GOMIDE, 2004).

Ainda que Araripe Júnior, formador da trindade crítica de cunho positivista e naturalista ao lado de Sílvio Romero e José Veríssimo, tenha sido um dos poucos críticos em que “a noção de *naturalismo superior* beira a *superação do naturalismo*” (GOMIDE, 2004, p. 255, grifos do autor) pelo aprofundamento em outras obras, como *Memórias do Subsolo* (1864), *Os Demônios* (1872) e *Os Irmãos Karamázov* (1880), torna-se pertinente salientar como quase todos os escritos do autor russo realizados após 1866 foram ignorados por grande parte do discurso crítico brasileiro. A crítica daquela época parecia considerar apenas algumas obras como sendo dignas de exemplo de um naturalismo superior, e o restante como um “delírio narrativo desconexo” (GOMIDE, 2004, p. 232). No que diz respeito a essa questão, é necessário que se considere que a crítica feita sobre os últimos romances dostoiévskianos até pelo menos 1920 realmente não tinha acesso ao “mesmo Dostoiévski [...] que os leitores posteriores acostumaram-se a conhecer, e muitas vezes o que eles tinham em mãos eram na verdade *adaptações bastante modificadas* daquelas obras” (GOMIDE, 2004, p. 113, grifos do autor), o que talvez pudesse explicar ainda as preferências por livros como *Crime e Castigo* e *Memórias do subsolo* sobre *Os Irmãos Karamázov* (GOMIDE, 2004). Afinal, foi apenas em 1912 que os críticos ingleses falaram bem do último romance escrito por Dostoiévski, visto que

[...] a tradução de Constance Garnett [...] abria um período de entusiasmo renovado pela literatura russa no mundo anglo-saxão [...] conhecido como “febre dostoiévskiana”, e que geraria, entre outras coisas, o livro de 1916 de Middleton Murry, primeira monografia sobre Dostoiévski publicada em língua inglesa (GOMIDE, 2004, p. 308).

Entretanto, essa preferência não se deve simplesmente a um possível reconhecimento de melhores traduções das obras *Crime e Castigo* e *Recordações da Casa dos Mortos*, pois a obra *Os Demônios*, por exemplo, apresentava uma tradução muito bem feita e nem por isso fez parte da pauta crítica (GOMIDE, 2004). Sendo assim, essa primazia pelos primeiros romances dostoiévskianos talvez possa ser explicada pela predominância do gosto pessoal tão condenado por Frye (1973) e por uma possível facilidade de repetição de informação sobre a obra, questão debatida por Franchetti (2006). Em relação a esses aspectos, Gomide (2004, p. 232) afirma:

O decisivo terá sido realmente a restrição, feita por determinados livros de crítica, às obras da fase final da atividade de Dostoiévski, em que a multiplicação de vetores discursivos, ideológicos e formais, e o concomitante distanciamento do lastro “realista-naturalista”, em direção ao simbólico e ao metafísico, tornavam inaplicáveis, ou ao menos de uso mais difícil, os esquemas da religião do sofrimento.

Contudo, esse eixo tão repetido pelos críticos e no qual foi focado o estudo da obra do autor russo até o discutido momento parece encontrar uma solução na crítica produzida nos anos 1930 (GOMIDE, 2004), tendo em vista que mostrou uma maior facilidade em lidar com obras consideradas modernas por “vincular o conceito de nacional ao programa do Estado” e também pelo “conflito entre a construção de uma memória nativa, local e os imperativos de uma cultura global, universal, trazida pela modernização [...]” (SOUZA, 2002, p. 54).

Leopoldo de Freitas, em 1931, por exemplo, inicia sua crítica sobre Dostoiévski utilizando como base o estudo de Freud (1980) acerca do parricídio na obra *Os Irmãos Karamázov*, no qual o estudioso alemão aponta no autor russo a presença do masoquismo, do complexo de Édipo, de sentimentos de culpa etc. Aqui se torna possível perceber a construção de uma crítica pautada na psicanálise e mencionada por Barthes (2003) como sendo uma das quatro grandes filosofias da crítica francesa que influenciou a formação de uma chamada crítica ideológica.

O célebre professor vienense analisou o romancista Dostoyewski sob os pontos de vista literário, moral, religioso e na medicina, dizendo que a complexa individualidade desse escritor distingue-se por esses aspectos, sendo o da medicina como neuropatia. Admirando-o pela face literária coloca-o ao par de Shakespeare, afirmando que: “*Os Irmãos Karamázov* são um dos mais admiráveis romances que se tenha escrito; que o episódio do Grande Inquisidor é um dos pontos culminantes da literatura universal. À psicanálise devia ser impossível resolver aquele problema do escritor insigne” (FREITAS, 1931 *apud* GOMIDE, 2004, p. 653).

Nilo Pereira, diferentemente de Lima Barreto, traz um discurso pautado em um Dostoiévski que não enxergava o homem como fenômeno do mundo físico, mas sim como encarnação do problema do Universo que reflete o problema de Deus e que leva a um duplo universalismo do homem e do divino (PEREIRA, 1936 *apud* GOMIDE, 2004). A partir disso, a questão do homem-Deus abordada nos romances dostoiévskianos finais é finalmente levada em consideração, ainda que o crítico, ao dizer que Dostoiévski não chega a ser “um grande psicólogo da arte humanística” como Shakespeare (PEREIRA, 1936 *apud* GOMIDE, 2004, p. 700), transpareça não interpretar tão minuciosamente o que o autor russo propõe em seu livro *Os Irmãos Karamázov*.

Com isso, Dostoiévsky não realiza, malgrado seu, uma integração completa no mistério do além-túmulo, que ele não discerniu bem. E o seu maior tormento foi talvez não se abandonar completamente a Deus, não participar daquele humanismo unido à Encarnação, acabando, como achava, que o seu povo sofria muito, e sofria sem remédio (PEREIRA, 1936 *apud* GOMIDE, 2004, p. 701).

Tal interpretação de Pereira acerca da última obra escrita por Dostoiévski casa perfeitamente com a afirmação de Schnaiderman (1974, p. 107) de que “Dostoiévski não podia deixar de constituir um enigma. Poucos escritores tinham a sua sensibilidade para o social, era impossível deixar de reconhecer que os problemas cruciais da Rússia eram por ele escalpelados como jamais se tinha feito”.

Outro exemplo da tentativa de ruptura da literatura dostoiévskiana vista como “uma compreensão amorosa da piedade” (GOMIDE, 2004, p. 433) se encontra em Augusto Meyer, divulgador de uma grande quantidade de autores nacionais e estrangeiros. No ensaio aqui mencionado, o crítico assume uma postura que parece transparecer que “uma apresentação definitiva ou estável de Dostoiévski não o satisfizesse” (GOMIDE, 2004, p. 428). Meyer (1986), ainda que pareça deixar clara a sua postura crítica biográfico-psicológica ao afirmar que o visionário se sobrepõe ao romancista, reconhece no autor russo uma “criação inconsciente” que capacitaria o romance como sendo um lugar onde há a presença de forças que independem do autor.

Dostoiévski, porém, me dá a impressão de não julgar nunca as próprias personagens e não saber nunca precisamente o que elas são. Pois, ao desenvolver a sua psicologia, o ímpeto da criação inconsciente cavava entre as intenções do autor e a complexidade da intriga um verdadeiro hiato - o indeterminado psicológico. Daí a impressão de vitalidade intensa que nos dão: parece que vivem de uma vida própria, sem cordão umbilical, sentimos em todas a vida latente à espera de manifestações imprevistas, não conseguimos de maneira alguma adivinhar qual será a sua atitude na página seguinte, o que mantém o interesse em concentração contínua. E o que, por outro lado, corresponde a uma intuição magnífica das vitalidades psicológicas (MEYER, 1986, p. 376).

Esse trecho específico lembra muito a polifonia dostoiévskiana tratada por Bakhtin (2010), mas na época do ensaio de Meyer só era possível tomar conhecimento por meio de uma tradução ocidental, já que, como “as notícias dos fatos literários geralmente nos chegavam depois que eles repercutiam no Ocidente” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 9), a chegada das ideias formalistas em território brasileiro ocorreu somente por volta das décadas de 1940 e 1950. Em adição, o crítico ainda parece sugerir que Dostoiévski vai além do que a psicologia poderia proporcionar, pois seus romances apresentam “noções sobre o vasto de outras noções, como a psicologia oficial tem feito sempre”, mas “descrevem como ninguém a

vida dramática do homem, apresentando cada caso à luz do seu sentido singular, interior e até certo ponto incomunicável” (MEYER, 1935 *apud* GOMIDE, 2004, p. 692).

Em síntese, torna-se apreensível a visão crítica brasileira de Dostoiévski nos anos 1920 como limitadora e generalizadora dos aspectos presentes em seus primeiros romances, priorizados por não saírem do eixo realista-naturalista buscado e caracterizados a partir de uma religião do sofrimento que era capaz de curar as personagens de seus pensamentos e atitudes transtornadas (GOMIDE, 2004). Ainda que o discurso crítico realizado nos anos 1930 tenha tratado de romances posteriores a 1866 como uma tentativa de dissolução dessa visão de um Dostoiévski condensado em uma fórmula, ele também acaba por afunilar o autor russo ao tentar encaixá-lo em abordagens filosóficas nas quais é recoberta uma postura ideológica, como a psicanalítica, na qual a obra dostoiévskiana parece ser “apenas um elemento utilizado a favor desta ou daquela posição de momento” (SCHNAIDERMAN, 1974, p. 113). Tal situação vai perfeitamente ao encontro da afirmação de Carpeaux (1999, p. 167) de que “existem poucos escritores cuja obra tenha sido tão tenazmente mal compreendida como a de Dostoiévski”. Claramente não se pode deixar de considerar a falta de aparato crítico da época para lidar com um autor que “sabe perfeitamente o que quer dizer; mas não sabe sempre o que diz” (CARPEAUX, 1999, p. 170), ainda considerado novidade em território nacional e que, além disso, veio acompanhado de décadas de desvalorização da cultura russa. Entretanto, ainda assim, é necessário o reconhecimento de que a crítica brasileira conseguiu notar nos romances dostoiévskianos, mesmo com todas as limitações e dificuldades, uma inquietação merecedora da atenção do discurso crítico vigente na época.

A crítica atual, em contrapartida, munida de melhores traduções diretas do russo, do aparato crítico já feito anteriormente e também de estudos mais aprofundados antes não publicados, mostrou-se altamente capacitada para notar muitas das particularidades antes despercebidas presentes tanto nas obras iniciais quanto nas posteriores de Dostoiévski. Ao tratar do primeiro romance do autor russo, por exemplo, Bianchi (2009, p. 176) afirma ser esse a reflexão das “buscas ideológicas dos seus contemporâneos progressistas que foi imediatamente considerada uma das obras que melhor expressavam as premissas do realismo russo defendidas pela ‘escola natural’ e uma das primeiras demonstrações de seu crescente amadurecimento”. Ou seja, tudo o que está presente nessa obra se encontra, de fato, de acordo com a escola naturalista (BIANCHI, 2009) como havia sido comprovado na crítica do século XX também em outros escritos dostoiévskianos. Entretanto, Bianchi (2009) reconhece que em Dostoiévski a ideia e o significado social atribuídos à obra são capazes de desvendar o sentido

da vida por meio de um ponto de vista completamente inovador, visto que o autor russo “não se contentou com as soluções a que se propuseram seus antecessores” (BIANCHI, 2009, p. 176). Assim, o romance resulta em uma

[...] reflexão de várias décadas da prosa russa, que vai desde o sentimentalismo com suas raízes em *Pobre Liza*, de Karamzin (1792), até a escola natural e o assim chamado “ensaio fisiológico”, popularizado na imprensa de inícios dos anos 1840. Dostoiévski cita em seu primeiro romance os contos “O chefe da estação”, de Púchkin, e “O capote”, de Gógol, indicando desse modo seus mestres. Tanto o primeiro – enquanto representação do drama e da dor profunda da vida interior da personagem – como o segundo – que retrata com traços fortes o cotidiano de um “funcionário pobre”, um “homem sem importância”, acuado – são seus precursores diretos (BIANCHI, 2009, p. 177).

Torna-se evidente, então, como Dostoiévski realmente não se mostra satisfeito com a representação “do destino de uma existência sem atrativos, do infortúnio social do homem pobre” e tenta, a partir da “mais limitada natureza humana”, mostrar “um ser pleno, capaz de pensar e sentir, e mesmo de agir, da maneira mais profunda, apesar da sua pobreza e humildade social” (BIANCHI, 2009, p. 178).

Dessa maneira, ao apresentar a personagem criada por Gógol do ponto de vista da personagem puchkiniana (BIANCHI, 2009), diferenciando-a das personagens dos escritos que o inspiraram por apresentar uma consciência da condição de humilhada e ofendida e por ter sua própria linguagem e própria voz (BEZERRA, 2001), o autor russo revela o princípio norteador de seu projeto artístico de representação do ser humano – a não existência de uma fronteira nítida entre o discurso do narrador e o da personagem (BIANCHI, 2009). Bianchi (2009, p. 181), inclusive, salienta o reconhecimento pela crítica vigente na época desse estilo específico de Dostoiévski como um “mal-acabamento” estilístico, mas alega com veracidade de que é, na realidade,

[...] um recurso intencional e consciente, orientado sempre por um objetivo determinado. As repetições constantes de palavras, de expressões e até de frases inteiras, as pontuações gráficas mais inusitadas [...], o uso excessivo [...] de partículas expletivas e com função enfática têm o seu propósito.

Bezerra (2011, p. 237) parece concordar ao ratificar que, assim como o aspecto estético apontado por Bianchi (2009), todo “grande escritor, sobretudo romancista, costuma revelar em sua estreia alguns temas que serão recorrentes ou até dominantes em sua obra posterior”. Ao falar sobre *O duplo*, por exemplo, Bezerra (2011) chama atenção para o fato de que Dostoiévski, nessa obra, além de antecipar “questões com as quais a psicologia só

iria defrontar-se bem mais tarde e já em pleno século XX com Freud e a psicanálise” (BEZERRA, 2001, p. 9), faz uso dos temas do desdobramento e da duplicidade da personalidade como “um laboratório” de todos os seus grandes romances, como pode ser percebido posteriormente em outras obras como *Os Irmãos Karamázov*, em que há os duplos Ivan/Alieksiêi, Ivan/Smerdiakóv e Ivan/Diabo (BEZERRA, 2011). Posto isso, torna-se notável a forma como o escritor russo

[...] conseguiu fundir seus conhecimentos de psicologia, dos mais obscuros desvãos da alma e sua experiência de auto-observação para construir a representação das perturbações mentais de Golyádkin como algo de dupla origem: uma, vinculada ao estado patológico da personagem, a outra, decorrente do meio em que ela vivia e trabalhava, cujas relações burocráticas, sociais e culturais geravam uma deformação moral e humana de tal ordem que os indivíduos se relacionavam segundo seus exclusivos interesses burocráticos, ou, quando menos vinculados a tais interesses, eram relegados ao isolamento, a uma letal solidão (BEZERRA, 2011, p. 238-239).

Assim, Bezerra (2011) enxerga no aspecto composicional dostoiévskiano a questão de que o duplo na obra é resultado do processo de interação dialógica que se dá entre as personagens, sendo esse não apenas um processo de articulação de vozes que habitam o discurso literário, mas também e primordialmente um processo que se dá pelas “relações sociais desiguais dominantes numa sociedade como a russa, na qual uma aristocracia com fortes traços de primitivismo se funde a uma burguesia emergente e primária” (BEZERRA, 2011, p. 239). Afinal, o diálogo presente em Dostoiévski, de fato, não é simplesmente um recurso técnico de construção da obra, mas sim uma maneira de se comunicar usada pelas personagens para revelar suas opiniões, sua personalidade, seus ideais etc.; é um diálogo entre consciências completamente dotadas de “responsabilidade ética por suas palavras, que tanto lhes podem ser virtuosamente favoráveis como desastrosas” (BEZERRA, 2011, p. 244).

Schnaiderman (2009) também aponta essa característica do social em Dostoiévski em seus comentários sobre *Memórias do subsolo*. Para o estudioso do escritor russo, a personagem subterrânea “representa o clímax do ‘desligamento do solo’ em que vivia boa parte da sociedade russa, mas é também o crítico feroz desta” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8), ainda que na época em que a obra foi lançada não tenha se notado o seu alcance, visto que foi lida “como um panfleto nacionalista, sem perceber que ela transcendia esta contingência” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 9), como posteriormente foi apontado por Gide (s.d. *apud* SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10) como o ponto culminante da carreira de Dostoiévski, e por Steiner (1980, p. 147 *apud* SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10) como “provavelmente o mais dostoiévskiano dos livros”.

Segundo Schnaiderman (2009), essa obra, desde o início do texto, rompe o padrão da ficção do século XIX por apresentar já em sua nota introdutória a confissão de se tratar de uma personagem fictícia, inventada, visto que “uma declaração tão peremptória e extremada punha em questão o próprio estatuto da literatura, em sua relação com o representado” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11). Além disso, Schnaiderman (2009) também reconhece o eco de *Memórias do subsolo* não somente nas obras de muitos escritores da modernidade, mas também na voz pessoal do autor russo em *Notas de inverno sobre impressões de verão*, ao atestar que a consciência hipertrofiada do homem subterrâneo já contém de maneira ficcional e mais agressiva muitas das ideias que apareceram nas anotações de Dostoiévski após sua viagem para a Europa Ocidental, nas quais “não se contenta em discutir o capitalismo nos seus aspectos objetivos, resolve discutir também os seus antecedentes subjetivos” (BEZERRA, 2001, p. 10). No que diz respeito a essa questão, o estudioso afirma:

Uma análise estilística certamente revelaria a retomada de muitas passagens das *Notas*, mas o tom é outro, pois se trata de uma confiança pessoal do personagem. Se em *Notas* Dostoiévski se dirige diretamente a seus leitores, o “paradoxalista” se confessa perante certos “meus senhores”, que nunca são definidos, e isto acarreta, naturalmente, uma radical mudança de tom (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8).

Bezerra (2001), contrariamente ao que concluiu grande parte da crítica do século XX, não reduz *Crime e Castigo* a um simples exemplo da religião do sofrimento tão difundida por Vogüé, como já mencionado anteriormente. Bezerra (2001) não só reconhece o romance em questão como representante de uma nova etapa da produção literária dostoiévskiana que, inclusive, foi comparada por “Turguiêniev com o ‘Inferno’ de Dante” e por “Alieksandr Herzen com a *O juízo final* de Michelângelo” (BEZERRA, 2001, p. 9), como também distingue na obra um dos componentes centrais de Dostoiévski já iniciado por *Memórias do subsolo* – o limite imposto ao homem, o que Bakhtin (2010) denomina “limiar”, e que faz com que seja dele a decisão de sucumbir diante desse limite e se igualar com os acomodados ou ultrapassá-lo. Ou seja, Bezerra (2001) chama atenção para o fato de que as polêmicas trazidas pelos deboches da voz do subsolo sobre o homem que se guia exclusivamente pela razão ao invés de viver de acordo com sua vontade própria se refletem de forma gritante na teoria defendida pela personagem principal de *Crime e Castigo*, como melhor explicado no trecho a seguir:

O substrato da reflexão de Raskólnikov é o seguinte: Napoleão derramou rios de sangue para consolidar a civilização burguesa, que tem em sua macroestrutura o sistema bancário como símbolo maior, e a história o absolveu. Então, por que eu, Rodion Románovitch Raskólnikov, não posso matar uma mísera velha agiota, que repete na microestrutura da sociedade o que o sistema bancário faz na macroestrutura? Sobre o pano de fundo dessa reflexão ele mata a velha e jamais reconhecerá que cometeu um crime. Apenas pôs em prática a questão do limite, tão presente na obra de Dostoiévski e já formulada pelo homem do subsolo: Raskólnikov quis ousar, quis experimentar-se para saber se pararia diante do limite e se converteria em mais um integrante da grande manada humana ou ultrapassaria esse limite, arcando com todas as consequências daí advindas (BEZERRA, 2001, p. 12).

*Os Demônios*, um dos romances de Dostoiévski ignorado muitas vezes por grande parte da crítica do século passado, como já aludido, e que, quando notado, ocasionou uma reação crítica unânime de “classificá-lo como um panfleto contra o movimento revolucionário das décadas de 1860 e 1870”, é, na realidade, representação de como “os atos políticos do homem são produto de um processo histórico” (BEZERRA, 2004, p. 694). O que faz da obra em questão ser merecedora do caráter inovador despercebido pela crítica do século XX é a sua espantosa atualidade revelada pela impressionante antecipação da história por meio de uma narrativa que se abre e que permite, assim, que se tracem paralelos entre o século XIX e os posteriores (BEZERRA, 2004). Nas palavras do próprio crítico, o romance

[...] se constitui numa antecipação em miniatura dos horrores que se registrariam nos séculos XX e XXI e que têm nas teorias de Piotr Stiepánovitch e Chigalióv a sua justificação ideológica. Stálin, Hitler, a Revolução Cultural chinesa, Pol Pot, o terrorismo das ditaduras latino-americanas contra seus povos, o terrorismo de Estado com seus “assassinatos seletivos” contra o povo palestino e a resposta também terrorista desse povo, o “terrorismo” tecnológico de Bush contra o povo iraquiano, etc., são elos de uma única cadeia de tragédias que Dostoiévski antecipou com sua percepção genial das tendências da história (BEZERRA, 2004, p. 697).

Ademais, a respeito do caráter inovador dessa obra tão incompreendida pela crítica anterior, Bezerra (2004) ainda evidencia que na personagem Kiríllov é possível encontrar um nietzschiano mesmo antes de Nietzsche, já que a referida personagem “antecipa em uma década o Zaratustra de Nietzsche, que proclamará que Deus está morto. O ‘novo homem’ de Kiríllov será o super-homem de Nietzsche” (BEZERRA, 2004, p. 696).

O discurso crítico atual também reconhece “o lastro da grandeza dostoiévskiana” associado ao chamado quinteto dos principais romances escritos nos últimos vinte anos da vida do autor russo, sendo iniciado por *Memórias do subsolo*, passando por *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e que se encerra com *Os Irmãos Karamázov* (SIMONE, 2012, p. 335) – último romance escrito por Dostoiévski e considerado por muitos dos críticos contemporâneos sua obra-prima exatamente por reunir os mais importantes temas

abordados em sua trajetória literária. No tocante a essa questão, Bezerra (2008, p. VII), que considera o referido romance uma síntese de toda a obra de Dostoiévski, atesta que o autor russo adota a ideia

[...] de criar uma grande obra de arte capaz de revelar as peculiaridades e tendências de sua época de forma tão plena e perene como, por exemplo, *A divina comédia* de Dante. E ele realmente consegue realizar essa ideia em 1880 com *Os irmãos Karamázov*, romance-panorama que engloba vários aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos, religiosos, jurídicos, etc., que, transfigurados no amplo espectro de caracteres e atitudes das muitas personagens que o povoam, personificam a vida na Rússia da segunda metade do século XIX.

Frank (2007) ratifica essa ideia ao declarar que o que faz de Dostoiévski um romancista tão notável é especialmente a retratação das personagens com um realismo social e psicológico, bem como o encadeamento de conflitos e questionamentos que estão rodeados pelos problemas cruciais da existência humana. Em adição, Frank (2007, p. 711) reconhece que foi especificamente por meio desse último romance que Dostoiévski foi capaz de recuperar “totalmente sua força artística” e reafirmar “sua maestria reprimida n’*O Adolescente*”. No que diz respeito à importância incontestável desse romance dostoiévskiano comparado aos anteriores, o crítico salienta:

De fato, essa obra se destaca até mesmo de suas obras-primas anteriores e consegue rematar uma expressão clássica do grande tema que o estava preocupando desde *Memórias do Subsolo*: o conflito entre a razão e a fé cristã. Nunca antes Dostoiévski tinha expressado esse conflito com tamanha força poética, tamanha exaltação simbólica e com uma descrição tão ampla dos tipos sociais russos e da vida na Rússia. Nenhuma obra anterior dá ao leitor tão enorme impressão de grandeza controlada e medida, uma grandeza que provoca, espontaneamente, uma comparação com as maiores criações da literatura ocidental. *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Rei Lear*, *Fausto* – são os títulos que naturalmente ocorrem à mente quando se tenta medir a estatura d’*Os Irmãos Karamázov*. É que essas obras também se empenham na discussão interminável e nunca acabada que as “questões malditas” do destino do gênero humano sempre despertam (FRANK, 2007, p. 711).

Frank (2007), então, ao concordar com a declaração de Forster (1954, p. 192 *apud* FRANK, 2007, p. 713) de que em Dostoiévski, e mais notavelmente em *Os Irmãos Karamázov*, “as personagens e situações sempre representam mais do que a si mesmas; a infinitude as envolve; ainda assim, continuam indivíduos, expandem-se para abarcá-la e intimam-na a abarcá-las”, conclui que nesse último romance em questão é mantido o foco habitual dostoiévskiano por meio de uma

[...] ação que apresenta uma situação de crise em seu ponto culminante de tensão e intensidade; sua costumeira modicidade de descrição e narrativa expositiva; sua usual apresentação das personagens como consciências auto-reveladoras e auto-refletoras através de um monólogo dramático. Ao ampliar consideravelmente a escala de sua habitual poética da subjetividade e conflito dramático, Dostoiévski dá a suas personagens uma força monumental de auto-expressão que se iguala à dos pecadores e santos de Dante, à dos heróis titânicos e vilões de Shakespeare e à dos deuses e arcanjos de Milton. As personagens de Dostoiévski parecem apequenar seus ambientes com a mesma majestade sobre-humana das figuras da Capela Sistina de Michelangelo [...].

[...]. N' *Os Irmãos Karamázov*, é atribuída a cada uma das personagens principais uma dimensão simbólica semelhante, mas uma apropriada à situação e personalidade de cada figura. Assim, todas elas não são apenas tipos sociais contemporâneos, mas estão conectadas com as vastas e velhas forças culturais e históricas e os conflitos morais e espirituais (FRANK, 2007, p. 711-712).

Assim sendo, torna-se evidente como as obras de Dostoiévski conseguiram se consagrar como merecedoras de atenção até hoje, o que Bakhtin (2010), inclusive, reconhece ao afirmar que a descoberta de um novo tipo de romance feita pelo autor russo sobreviverá o fim do capitalismo, caso um dia isso ocorra. Afinal, “a maior vitalidade de uma obra se mede por sua capacidade de ampliar-se na recepção e por sua duração no tempo” (BEZERRA, 2010, p. V), o que as obras de Dostoiévski, principalmente seu último romance *Os Irmãos Karamázov*, como já evidenciado anteriormente, parecem cumprir com maestria, ao apresentar personagens que são “inconclusíveis como indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata”; em Dostoiévski, “o homem avança sempre e está sempre aberto a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo como agente, como sujeito” (BEZERRA, 2010, p. XI). Tais mudanças do indivíduo são notavelmente representadas pela família Karamázov, especialmente por Alieksiêi Karamázov, apresentado como um jovem “simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano”, mas que ainda que tente “arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 32), carrega em sua alma “as contradições e os abismos próprios da condição humana” (BEZERRA, 2008, p. XIV), assim como seus dois irmãos, Dmitri e Ivan, personagens de uma mesma família na qual “a lascívia chega a ser uma doença infecciosa” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 125).

#### 4 ALIEKSIÊI KARAMÁZOV: O HERÓI PROBLEMÁTICO

*Os Irmãos Karamázov* (1880), como já aludido anteriormente, foi o último livro escrito por Dostoiévski antes de sua morte em 1881. Nele é possível acompanhar, por meio do ponto de vista onisciente de um narrador-testemunha, a história da família Karamázov e suas relações com os acontecimentos de um pequeno e afastado distrito na Rússia do século XIX.

A família Karamázov é composta por quatro membros<sup>22</sup>, sendo eles: Fiódor Pávlovitch Karamázov e seus filhos Dmitri, Ivan e Alieksiêi. O patriarca da família é descrito como um fazendeiro de “tipo estranho”, um “homem não só reles e devasso, mas ao mesmo tempo bronco”, que se casara duas vezes (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 17).

De seu primeiro casamento, teve Dmitri com uma mulher rica e nobre que efetivou o desejo do velho de “arranjar sua carreira fosse lá como fosse”, de fazer parte de uma boa família e receber um dote, comprovando que ele realmente não passava de um “palhaço perverso” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 17-18). O filho mais velho de Fiódor foi abandonado pela mãe com apenas três anos de idade e deixado aos cuidados de um primo de sua família materna que, assim como o pai, acabou esquecendo o menino e o entregou a uma de suas tias de segundo grau.

Dmitri foi o único dos três filhos de Fiódor Pávlovitch que cresceu com a certeza de que possuía certa fortuna e que, quando atingisse a maioridade, se tornaria independente (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 23). Tal pensamento foi o que levou o mais velho dos irmãos Karamázov, após uma adolescência transcorrida na desordem, a procurar o pai que até então nunca havia visto e conhecido; desse encontro não teve uma boa impressão, pois partiu da casa paterna logo após conseguir certa quantia de dinheiro e fazer um acordo sobre um futuro recebimento de rendas da fazenda em posse de seu pai. O sentimento entre pai e filho parece ser recíproco, visto que Fiódor Pávlovitch simplesmente “concluiu que o rapaz era leviano, violento, dado a arrebatamentos, impaciente, farrista, e era só lhe arranjar algum empréstimo provisório que no mesmo instante se acalmava, ainda que por pouco tempo, é claro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 23). Fiódor Pávlovitch e Dmitri são personagens que representam, de maneira magistral e mais notável, a sociedade que se consolida na nova configuração de mundo e que é regida por propriedades e classes, que exclui e diferencia os

---

<sup>22</sup> Ainda que alguns estudiosos considerem a personagem Smerdiakóv um dos membros da família Karamázov pela probabilidade de Fiódor Pávlovitch ser seu pai, não o consideraremos como irmão de Dmitri, Ivan e Alieksiêi exatamente pelo fato dessa probabilidade não ter sido confirmada em nenhum momento da obra.

homens, desumanizando-os para que a mercadoria se humanize (DAFFERNER, 2008), como já aludido nos capítulos anteriores.

Após se livrar de Dmitri com apenas quatro anos de idade, como já mencionado, Fiódor Pávlovitch rapidamente se casou pela segunda vez com uma órfã “sem família desde a infância, filha de um obscuro diácono, que crescera na casa rica de sua benfeitora, educadora e carrasca” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 24). Ainda que a mulher sofresse de histeria, deu ao velho dois filhos – Ivan e Alieksiêi –, que, após a morte dela, também foram abandonados pelo pai e educados por uma generala que, após falecer, deixou mil rublos para cada um na responsabilidade de um homem muito honesto que cuidou pessoalmente das crianças e que “gostou particularmente do caçula Alieksiêi” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 29). Ivan, o mais velho do segundo casamento de Fiódor, é descrito como um jovem

[...] um tanto macabúzio e ensimesmado, nem de longe tímido, mas já desde os dez anos como que compenetrado de que ambos, apesar de tudo, eram criados no seio de uma família estranha e às custas da caridade alheia, e que o pai deles era um tipo sobre quem dava até vergonha falar, etc., etc. Esse menino revelou logo muito cedo, quase que desde tenra infância (ao menos era o que diziam), aptidões extraordinárias e brilhantes para os estudos (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 29).

Somente após cursar a universidade é que Ivan resolveu visitar seu pai, o que causou grande inquietação, visto que “era estranho que um jovem tão sábio, tão orgulhoso e cauteloso na aparência, aparecesse de uma hora para outra numa casa tão indecente, na presença daquele pai que a vida inteira o havia ignorado, não o conhecia nem se lembrava dele” e que de maneira alguma “daria dinheiro caso o filho viesse a pedir”, mesmo que tenha passado a vida toda com medo de que isso acontecesse (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 31). De qualquer forma, Ivan instalou-se na casa do pai e morou com ele por um mês, revelando posteriormente que retornara para a cidade onde nasceu a pedido e para tratar de negócios com seu irmão Dmitri, de quem nunca havia ouvido falar e que só chegou a conhecer mais tarde.

Alieksiêi Karamázov, por sua vez, considerado no prefácio do romance “um herói tão modesto e indefinido” pelo próprio Dostoiévski (2008, p. 14), na ocasião com apenas vinte anos, é descrito inicialmente como um jovem “simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano”, que escolheu viver em um mosteiro, pois buscava uma saída para sua alma, que “tentava arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 32), tentativa de reconciliação entre herói e mundo distanciados (KLAUCK, 2009, n.p.), o que Lukács (2009) descreveu como a alma que se aventura em

busca de si mesma e que passa por provações para, assim, tentar encontrar sua própria essência.

O narrador ainda afirma que Alieksiêi Karamázov “era muito estranho, e isso inclusive vinha do berço” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33). A relação da personagem em questão com sua mãe como expressão da importância da lembrança dos pensamentos e atos passados que contribuem com o contato do indivíduo com sua identidade (WATT, 1990), é ilustrada pelo seguinte trecho:

[...] tendo perdido a mãe mal completara três anos, guardou-a na memória pelo resto da vida, seu rosto, seus carinhos, “como se ela estivesse viva à minha frente”. Lembranças como essas podem ser conservadas (e todo mundo sabe disso) desde a mais tenra idade, até desde os dois anos, mas durante toda a vida só se manifestam como uma espécie de pontos de luz saídos das trevas, de um caminho de um imenso quadro que se apagou e desapareceu por inteiro, excetuando-se apenas esse cantinho. Era exatamente o que lhe acontecia: ele se lembrava de uma tarde de verão, tranquila, uma janela aberta, raios oblíquos do sol poente (era desses raios oblíquos que mais se lembrava), um ícone num canto do quarto, diante deste uma lamparina acesa, e diante da imagem sua mãe ajoelhada, aos prantos como em crise de histeria, entre gritos e ganidos, agarrando-o com ambos os braços, abraçando-o com força a ponto de lhe causar dor e orando por ele a Nossa Senhora, estendendo-o dos seus braços para o ícone com ambas as mãos como se o colocasse sob a proteção da Virgem... e de repente a ama entra correndo e o arranca dos braços da mãe assustada. Que quadro! Aliócha<sup>23</sup> guardou na memória desse instante também o rosto da mãe: dizia que era um rosto alucinado, porém belo, até onde a lembrança lhe permitia julgar. Mas raramente gostava de confiar essa lembrança a alguém (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33).

O sonho de Alieksiêi, como um ideólogo em maior ou menor grau (BAKHTIN, 1988), era o de encontrar uma força que estabeleceria a verdade na Terra, por meio da qual todos amariam uns aos outros, não haveria distinção de classes, todos seriam filhos de Deus e se estabeleceria o verdadeiro reino de Cristo (DOSTOIÉVSKI, 2008). Este desejo da personagem representa a busca pela totalidade a qual se lança o herói romanesco, ou seja, a peregrinação que tem como intenção a reconciliação entre herói e mundo. Em outras palavras, o anseio da referida personagem pode ser equiparado com a totalidade antes presente na era epopeica perfeita e acabada, na qual o herói abrigava em sua alma a certeza de um caminho guiado pelos deuses e que, por esse motivo, não conhecia em si mesmo nenhum abismo que pudesse atraí-lo à queda ou impeli-lo a alturas inacessíveis; a aspiração da personagem por uma realidade exterior que se assemelha à do herói épico que habitava um mundo epopeico no qual havia a presença de uma divindade que se colocava junto dos homens (LUKÁCS, 2009). Essa característica de pureza e bondade cristã em Alieksiêi é

---

<sup>23</sup> Apelido de Alieksiêi.

muito bem marcada no início do primeiro volume do romance, no qual o narrador afirma que a referida personagem

Na infância e na juventude era pouco expansivo e até de poucas palavras, mas não por desconfiança nem por timidez ou soturna insociabilidade, e sim até bem ao contrário, por outro motivo qualquer, por alguma preocupação como que interior, especificamente pessoal, que não dizia respeito a outros, mas era tão importante para ele que o fazia como que esquecer o resto (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33).

Além disso, era alguém “que não queria ser juiz dos homens, que não queria assumir sua condenação e por nada os condenaria. Parecia até que admitia tudo, sem qualquer condenação, embora tomado amiúde de uma tristeza muito amarga” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33) e que, ao contrário de seu pai e seu irmão Dmitri, parecia não ter “nenhuma noção do dinheiro, não no sentido literal, é claro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 36). Característica essa que, diferente do que ocorre com o restante da família Karamázov, não aguça a desconfiança do leitor em relação à pureza de Alieksiêi, já que é confirmada inclusive por muitas das outras personagens, como é o caso do próprio Fiódor, tão denegrido por Dmitri e Ivan, que sentiu um “certo efeito até no aspecto moral” com a chegada de Alieksiêi, como se ele tivesse “despertado algo amortecido em sua alma havia muito tempo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 39), ainda que de princípio o tenha recebido com “ar desconfiado e sorumbático (‘fica um tempão calado, dizia, e pensando muito consigo mesmo’)” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33). Tal efeito despertado é confirmado por frases do pai, como: “[...] sinto que és a única pessoa na face da terra que não me condenou, meu menino querido, eu sinto isso, não posso deixar de senti-lo!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43); “Aliócha, meu querido, és meu único filho, tenho mais medo de Ivan do que do outro, tu és o único de quem não tenho medo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 206). Em relação à simpatia que Alieksiêi causava nas pessoas, o narrador salienta:

Sim, todos gostavam desse rapaz onde quer que ele aparecesse, e isso desde sua tenra infância. Em casa de seu benfeitor e educador [...] todos os membros da família se haviam afeiçoado de tal forma a ele que o consideravam quase um filho. Entretanto, ele chegara a essa casa ainda naquela infância tão tenra em que não há como esperar da criança astúcia de calculista, esperteza ou arte de bajular e agradar, habilidade para se fazer gostar. De sorte que o dom de infundir um amor especial por si nos outros estava nele, por assim dizer, em sua própria índole, em forma natural e espontânea. O mesmo acontecera na escola e, não obstante, parecia ser precisamente daquele tipo de criança que desperta a desconfiança dos colegas, às vezes zombaria e, é de crer, até ódio. Por exemplo, ficava meditativo e meio desligado. Desde criança gostava de afastar-se para um canto e ficar lendo livros, e ainda assim os colegas se afeiçoaram tanto a ele que se poderia chamá-lo de o predileto de toda a escola durante todo tempo que passou ali. Raramente fazia travessuras, era até raro estar alegre, mas todos que olhavam para ele logo percebiam que isso não se devia a nenhuma casmurrice, que, ao contrário, ele era uma pessoa equilibrada e serena. Nunca procurava se destacar entre seus coetâneos. Talvez por

isso mesmo nunca temesse ninguém, e por outro lado os meninos logo compreenderam que ele não se vangloriava absolutamente de seu destemor, mas era como se não compreendesse que era corajoso, destemido. Nunca guardava ressentimento. Em alguns casos, uma hora depois de ter recebido uma ofensa respondia ao ofensor e iniciava ele mesmo uma conversa de forma tão crédula e serena como se nada houvesse acontecido entre os dois. E não é que aí aparentasse esquecimento casual ou desculpa premeditada da ofensa; ele simplesmente não a considerava ofensa, e isso cativava e conquistava de vez as crianças. Havia apenas um traço em seu caráter que suscitava nos colegas de todas as turmas do colégio, desde as iniciantes até as superiores, uma vontade constante de galhofar dele, não por maldade, mas porque se divertiam com isso. Esse traço era o acanhamento desmedido, o pundonor. Não conseguia ouvir certas palavras e certas conversas sobre mulheres. [...]. Vendo que, quando começavam a falar “naquilo”, “Aliócha Karamázov” tapava rapidamente os ouvidos com os dedos, às vezes eles se aglomeravam junto dele e, arrancando-lhe à força as mãos dos ouvidos, gritavam-lhe indecências ao pé de ambos os ouvidos, enquanto ele se debatia, jogava-se no chão, deitava-se, cobria-se, e tudo isso sem dizer uma palavra, sem atercar, suportando calado a ofensa. Entretanto, acabaram por deixá-lo em paz, já não o chamavam de “mocinha” e ainda demonstravam compaixão por ele. A propósito, ele estava sempre entre os melhores da turma em matéria de aprendizagem, mas nunca o destacaram como o primeiro (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 35-36).

Frank (2007, p. 723), no que diz respeito a essa pureza presente em Alieksiêi, ratifica:

A descrição do caráter e do comportamento de Aliocha, que o narrador não tenta nem por um instante explicar psicologicamente, amolda-se muito bem ao modelo hagiográfico; a pureza moral de sua natureza e o amor que desperta em todos apesar de sua “excentricidade” são atributos tradicionais dos santos. As forças que o movem, deixadas deliberadamente vagas para sugerir uma possível inspiração extraterrena, derivam das impressões de infância [...] e da natureza da vocação religiosa que inspiraram. Não é por acaso, obviamente, que seu homônimo, Santo Aleksiéi, o Homem de Deus, é mencionado [...]. Assim, Aliocha é instintivamente religioso e instintivamente devoto. Até que sua fé seja testada mais tarde no livro, ele não tem dúvidas no tocante à Deus e à imortalidade, nem mesmo à verdade das lendas milagrosas ligadas à instituição dos anciãos [...], a classe especial de monges a que pertencia o padre Zóssima.

No entanto, um ano após sua chegada “à casa do pai, um antro de sórdida depravação na plena acepção da palavra” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33), quando todos os Karamázov se reúnem pela primeira vez, o mais novo membro da família fica “sumamente impressionado com a chegada dos dois irmãos que ele até então não conhecia” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 52), sendo com Dmitri que fez amizade mais rápida e íntima, ainda que ele tenha chegado após Ivan. Obviamente que Alieksiêi mostrava um enorme interesse por seu irmão uterino, visto que “o irmão Dmitri Fiódorovitch se referia ao irmão Ivan com o mais profundo respeito, falava dele com uma afetuosidade especial” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 52), porém

[...] este já estava ali havia dois meses, e nada de fazerem amizade, embora os dois se vissem com bastante frequência: o próprio Aliócha era calado e parecia esperar por alguma coisa, como se se envergonhasse de alguma coisa, e o irmão Ivan, ainda que de início Aliócha se visse sob seu olhar comprido e curioso, parece que logo deixou até de pensar nele. Aliócha notou isso com certa perturbação. Atribuiu a indiferença do irmão à diferença de idade e particularmente de instrução entre os dois. Mas Aliócha ainda pensava em outra coisa: tão pouca curiosidade e interesse do irmão em relação a ele talvez ainda viessem de algo que ele desconhecia inteiramente em Ivan. Por alguma razão, sempre lhe parecia que Ivan estava ocupado com alguma coisa, com algo interior e importante, que visava a algum fim, talvez muito difícil, de sorte que não tinha tempo para ele, pelo tolinho do noviço, por parte do sábio ateu? Estava inteiramente a par de que o irmão era ateu. Com esse desprezo, se é que existia mesmo, não podia ofender-se, mas ainda assim esperava com alguma ansiedade, incompreensível para si mesmo e inquietante, o momento em que o irmão sentisse vontade de chegar-se mais intimamente a ele (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 52).

O narrador-testemunha começa então, por meio dos discursos de outras personagens, a colocar em dúvida essa pureza incontestável da referida personagem dostoiévskiana. Ou seja, quando ele sai do mosteiro onde estava há um ano e que “parecia disposto a enclausurar-se [...] pelo resto da vida” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 32) e, conseqüentemente, da proteção divina de seu *stárietz* Zóssima – um homem de “uns sessenta e cinco anos”, de uma “família de grandes senhores de terra” que “outrora, em sua tenra mocidade, fora militar e servira como oficial subalterno no Cáucaso” e que havia encantado Alieksiêi “com alguma peculiaridade de sua alma” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 50) de tal maneira que a personagem o considerava “seu mestre, cuja glória ele via como se fosse seu próprio triunfo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 51) – iniciam-se afirmações como “Ora, também é um Karamázov! Porque em tua família a lascívia chega a ser uma doença infecciosa”; “Tu, Aliócha, és um sonso, um santo, concordo, mas um santo do pau oco, e o diabo sabe o que já terás pensado, o diabo sabe o que já conheces! [...]. Tu mesmo és um Karamázov, um Karamázov completo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, pp. 125-126); “E todos nós, Karamázov, somos assim; até em ti, anjo, esse inseto vive e em teu sangue gera tempestades” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 162). Essa última afirmação, inclusive, é confirmada até pelo próprio Alieksiêi, após Dmitri confessar de que gosta da crueldade e da desonra exatamente por ser um inseto perverso, “um Karamázov!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 164), que assume ter vergonha não pelas palavras do irmão, mas sim por ser o mesmo que ele.

Dessa maneira, torna-se possível perceber como tais afirmações evidenciam o fato de que Alieksiêi só fez a escolha de ir para o mosteiro exatamente por ter sido esse o único caminho “que o fascinou naquele momento e ao mesmo tempo lhe ofereceu todo o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas para a luz” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 44). Essa escolha de Alieksiêi de ir para o mosteiro para se salvar da maldade

mundana ilustra bem a primeira fase pela qual passa a personagem – a certeza e a confiança de acreditar e querer ser benevolente.

No entanto, por ser o herói romanesco a incontestável representação do indivíduo que habita o mundo moderno, no qual estrutura e fisionomia individuais nascem da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009), Alieksiêi acaba descobrindo que a benevolência que almeja e que acredita ter em sua alma não é possibilitada pela realidade que o rodeia. Essa questão está relacionada com o fato do mundo moderno tornar a busca antes auxiliada pelos deuses em uma busca solitária e fica muito bem evidenciada no trecho em que o assunto é especificamente o isolamento humano como consequência da modernidade que não mais abriga a possibilidade de se alcançar o objetivo almejado, bem como da perda do sentido de comunidade antes presente na era clássica e que expressa as categorias resultantes do capitalismo recém-chegado em território russo, fundando, assim, uma sociedade solidificada em “formas de vida ‘puramente sociais’, que então não são mais, doravante, ‘naturais’” (FEHÉR, 1972, p. 11):

– “Que isolamento é esse?” – pergunto. “É aquele que hoje reina em toda parte e sobretudo em nosso século, mas ainda não se concluiu inteiramente, nem chegou a sua hora. Porquanto hoje em dia qualquer um procura dar mais destaque à sua própria personalidade, deseja experimentar em si mesmo a plenitude da vida, e, no entanto, em vez da plenitude da vida, todos os seus esforços resultam apenas no pleno suicídio, pois ele acaba caindo no pleno isolamento em vez de alcançar a plena determinação de sua essência. Pois em nosso século todos se dividiram em unidades, cada um se isola em sua toca, cada um se afasta do outro, esconde-se, esconde o que possui e termina ele mesmo por afastar-se das pessoas e afastá-las de si mesmo. Acumula riqueza isoladamente e pensa: como hoje sou forte e como sou abastado! Mas o louco nem sabe que quanto mais acumula mais mergulha na loucura em sua loucura suicida. Porque se acostumou a esperar unicamente de si e separou-se do todo como unidade, acostumou sua alma a não acreditar na ajuda dos homens, nos homens e na humanidade, e não faz senão tremer diante do fato de que desaparecerão seu dinheiro e os direitos que adquiriu. Hoje, em toda parte, a inteligência humana zomba ao negar-se a compreender que a verdadeira garantia da pessoa não está em seu esforço pessoal isolado, mas na unidade geral dos homens. Contudo, é inevitável que também chegue o momento desse isolamento terrível, e todos compreenderão de uma vez como se separaram uns dos outros de forma antinatural. Essa já será uma tendência da época, eles ficarão surpresos por terem passado tanto tempo nas trevas, sem enxergar a luz” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 415).

Desse modo, torna-se digno de atenção o modo como “Aliócha apenas escolheu um caminho oposto ao de todos os outros, mas com a mesma sede de um feito imediato” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 46); assim como todas as outras personagens centrais, Alieksiêi defronta-se “com a mesma necessidade de dar um salto de fé em alguma coisa ou

alguém” para além de si mesmo (FRANK, 2007, p. 716), visto que sua alma “cheia de êxtase ansiava por liberdade, por espaço, por amplitude” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 488). Afinal, nas palavras de Ivan direcionadas a seu irmão caçula, “essa vontade de viver a despeito de qualquer coisa é um traço dos Karamázov, é verdade, e ela também existe infalivelmente em ti” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 318).

A desconfiança inicial do leitor em relação a essa pureza não condizente com uma família na qual “espécie e seleção significam alguma coisa” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 126), bem como a percepção de Alieksiêi de que a benevolência ambicionada ao lado do *stárietz* está impossibilitada de existir, fortalecem-se ainda mais no episódio em que a referida personagem e Ivan – seu irmão uterino – conversam em um botequim, expondo opiniões que perpassam o ateísmo e o liberalismo do irmão e a religiosidade até então inabalável de Aliócha. Em meio à discussão de ideais, Ivan narra para Alieksiêi um poema intitulado “O Grande Inquisidor”, que afirma ter inventado e guardado na memória.

O poema se passa no século XVII, em Sevilha, Espanha, na época da Inquisição, e traz o encontro entre um velho cardeal inquisidor de “quase noventa anos, alto e ereto, rosto ressequido e olhos fundos” e Cristo, caracterizado por um “sorriso sereno da infinita compaixão” e por mãos que irradiam a força que cura (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 344-346). Ao contrário de como foi recebido pelo povo que o reconhece e se precipita para ele, assediando-o, avolumando-se ao seu redor e seguindo-o, Cristo é trancado em uma “prisão apertada e sombria”, onde “cai a noite quente, escura e ‘sem vida’”, na qual “em meio a trevas profundas” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 347), o Grande Inquisidor o recebe com uma ameaça:

Não respondas, cala-te. Ademais, que poderias dizer? Sei perfeitamente o que irás dizer. Aliás, não tens direito de acrescentar nada ao que já tinhas dito. Por que vieste nos atrapalhar? Pois vieste nos atrapalhar e tu mesmo o sabes. Mas sabes o que vai acontecer amanhã? Não sei quem és e nem quero saber: és Ele ou apenas a semelhança d’Ele, mas amanhã mesmo te julgo e te queimo na fogueira como o mais perverso dos hereges, e aquele mesmo povo que te beijou os pés, amanhã, ao meu primeiro sinal, se precipitará a trazer carvão para tua fogueira, sabias? É, é possível que o saibas [...] (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 347).

O Grande Inquisidor começa, então, a questionar Cristo por ter proporcionado e defendido o livre-arbítrio dos homens por todo o tempo em que esteve na Terra, já que considera a liberdade o que há de mais insuportável para o homem e para a sociedade humana:

Pois bem, acabaste de ver esses homens “livres” – acrescenta de súbito o velho com um risinho ponderado. – Sim, essa questão nos custou caro – continua ele, fitando-O severamente –, mas finalmente concluímos esse caso em teu nome. Durante quinze séculos nós nos torturamos com essa liberdade, mas agora isso está terminado, e solidamente terminado. Não acreditas que está solidamente terminado? Olhas com docilidade para mim e não me concedes sequer a indignação? Contudo, fica sabendo que hoje, e precisamente hoje, essas pessoas estão mais convictas do que nunca de que são plenamente livres, e entretanto elas mesmas nos trouxeram sua liberdade e a colocaram obedientemente a nossos pés. Mas isto fomos nós que fizemos; era isso, era esse tipo de liberdade que querias? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 348).

Esse fardo mencionado pelo Grande Inquisidor no que diz respeito ao livre-arbítrio exprime a inquietude e o tormento que se instauram no homem moderno, visto que a liberdade traz a responsabilidade de se fazer escolhas, e a tomada de consciência da liberdade é acompanhada do receio de usá-la de maneira equivocada (FONTES, 2010).

Cristo, então, continua em silêncio e o velho Inquisidor começa a culpá-lo por ter prometido o pão dos céus aos famintos da “tribo humana, eternamente impura e eternamente ingrata” e afirma que Cristo foi um tolo por não ter se assenhoreado da liberdade humana ao invés de aumentá-la ainda mais, pois os homens jamais poderão ser livres, já que, estando livres, procuram desesperadamente a quem se sujeitar:

[...] a preocupação dessas criaturas deploráveis não consiste apenas em encontrar aquilo a que eu ou outra pessoa deve sujeitar-se, mas em encontrar algo em que todos acreditem e a que se sujeitem, e que sejam forçosamente *todos juntos*. Pois essa necessidade da *convergência* na sujeição é que constitui o tormento principal de cada homem individualmente e de toda humanidade desde o início dos tempos. Por se sujeitarem todos juntos eles se exterminaram uns aos outros a golpes de espada (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 352, grifos do autor).

O Grande Inquisidor continua a acusar Cristo por ter reivindicado as três tentações oferecidas pelo “terrível e sábio espírito” no deserto, capazes de “cativar para sempre a consciência desses rebeldes fracos”, sendo elas o milagre, o mistério e a autoridade. Afirma ainda que Cristo superestimou o homem e que por isso exigiu demais dele, deixando à humanidade um fardo mais pesado do que poderia carregar, por ser ela fraca e torpe. Ao invés de proporcionar o bem com a liberdade que tanto defendeu, causou somente intranquilidade, desordem e infelicidade. Continua o sermão ao confirmar que ele e seus apoiadores corrigiram a façanha cristã ao tomarem como fundamento as três forças oferecidas pelo demônio no deserto e as proporcionarem aos homens com a necessidade de uma união universal:

E por que me fitas calado com esse olhar dócil e penetrante? Zanga-te, não quero teu amor porque eu mesmo não te amo. O que eu iria esconder de ti? Ou não sei com quem estou falando? Tudo o que tenho a te dizer já é de teu conhecimento, leio isso em teus olhos. Sou eu que escondo de ti nosso mistério? É possível que tu queiras ouvi-lo precisamente de meus lábios, então escuta: não estamos contigo, mas com *ele*, eis o nosso mistério! Faz muito tempo que já não estamos contigo, mas com *ele*, já se vão oito séculos (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 356, grifos do autor).

O velho cardeal, então, incrimina Cristo por ter priorizado somente os mais fortes e abandonado os fracos, enquanto ele proporciona felicidade e tranquilidade a todos sem exceção. Salienta repetidamente a importância da união universal e da autoridade perante a humanidade, pois a grande preocupação e os terríveis tormentos são fruto de “uma decisão pessoal e livre” – o livre-arbítrio, do qual Cristo foi o responsável por instituir no homem e desmembrá-los por caminhos desconhecidos. O poema, então, termina com o Grande Inquisidor esperando de Cristo uma resposta, já que “era pesado o silêncio do outro” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 364). Porém, Cristo mantém-se com ar convicto e sereno, fitando-o nos olhos sem fazer objeção alguma. De repente, levanta-se, aproxima-se do velho cardeal e em “silêncio e calmamente lhe beija a exangue boca de noventa anos” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 364). O velho estremece e manda que Cristo saia e nunca mais volte, o prisioneiro levanta-se, beija o Inquisidor nos lábios e vai embora.

O referido poema de Ivan nos mostra Cristo e o Grande Inquisidor como figuras opostas, sendo o primeiro um símbolo de liberdade, e o segundo, um símbolo de autoridade, opressão e aprisionamento. Enquanto Cristo renega o milagre, o mistério e a autoridade oferecidos pelo demônio no deserto e as considera tentações, o velho cardeal as enxerga como ferramentas para o controle da humanidade. Ao mesmo tempo em que Cristo defende a liberdade de deixar o ser humano escolher entre o bem e o mal, o Inquisidor defende um amor humanitário no qual não há liberdade, já que o livre-arbítrio só traz sofrimentos e angústia. Sendo assim, a missão do Grande Inquisidor e de seus apoiadores seria a de corrigir a façanha de Cristo – acabar com o reino de liberdade concedida por ele. Porém, ainda que o velho cardeal pareça de início uma presença negativa, Ivan parece retratá-lo, em meio às acusações feitas a Cristo, como um ser bondoso que sofre pela humanidade toda ao invés de simplesmente ter adotado a postura egoísta de deixar a Terra com a simples capacidade de se escolher entre o bem e o mal, em que somente os “eleitos” sobrevivem.

Por que entre eles não poderia aparecer nenhum sofredor, atormentado pela grande tristeza, e que amasse a humanidade? Supõe que entre esses que só desejam bens materiais e sórdidos tenha aparecido ao menos um – ao menos um como meu velho inquisidor, que comeu pessoalmente raízes no deserto e desatinou tentando vencer a própria carne para se tornar livre e perfeito, mas, não obstante, depois de passar a vida inteira amando a humanidade, de repente lhe deu o estalo e ele percebeu que é bem reles o deleite moral de atingir a perfeição da vontade para certificar-se ao mesmo tempo de que para os milhões de outras criaturas de Deus sobrou apenas o escárnio, de que estas nunca terão condições de dar conta de sua liberdade, de que míseros rebeldes nunca virarão gigantes para concluir a torre, de que não foi para esses espertalhões que o grande idealista sonhou a sua harmonia. Após compreender tudo isso, ele voltou e juntou-se... aos homens inteligentes (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 362-363).

Há, então, um embate entre individual e universal, exatamente o contrário do que seria necessário para que se alcançasse uma totalidade: a indispensável união entre o estado universal do povo com o feito individual (HEGEL, 2004), sendo o primeiro sustentado pelo livre-arbítrio de Cristo, e o segundo, defendido pelo anticristo – termo que se explica pelo Inquisidor se opor aos valores do Messias – pela consciência dominadora de que a humanidade é uma única união. A partir disso e considerando que, após o término do poema, Alieksiêi, assim como Cristo faz com o Grande Inquisidor, levanta-se e beija a boca do irmão, torna-se inevitável não perceber no mais novo membro da família Karamázov um duplo com o Cristo retratado no poema, já que até mesmo Ivan – o próprio autor – grita: “Plágio literário!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 365).

Inicialmente, Alieksiêi e Cristo são descritos semelhantemente. A primeira semelhança que podemos notar é o significado dos nomes, visto que Alieksiêi, em russo, é “homem de Deus” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 80, N. do T.) e Messias, em uma livre interpretação bíblica, o “filho de Deus”. Além disso, ambos são apresentados como figuras discretas: “[...] era pouco expansivo e até de poucas palavras [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 33); “Ele aparece em silêncio sem se fazer notar [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 344). Ademais, há em ambos a presença de uma compaixão serena: “[...] passa calado entre eles com o sorriso sereno da infinita compaixão” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 344); “Aliócha lhe ‘trespassara o coração’ pelo fato de que ‘vivia, tudo via e nada condenava’” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 143); “Tu irás me ouvir, irás julgar e me perdoarás... E é disso que preciso, que alguém superior me perdoe” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 159). Vemos também como de início Alieksiêi, assim como Cristo, nutre um amor por cada ser humano individualmente, ao replicar a afirmação de seu irmão Ivan de que não se pode amar o próximo, somente os distantes: “[...] o semblante de uma pessoa impede que muitas pessoas inexperientes no amor consigam amar. Só que também existe muito amor na humanidade, e quase semelhante ao

amor de Cristo, e eu mesmo sei disso, Ivan...” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 327). Podemos, então, afirmar que Alieksiêi inicialmente, assim como Cristo, é uma representação positiva de sentimentos como liberdade, por exemplo.

Entretanto, apesar das semelhanças iniciais, conforme a história vai se desenrolando, Alieksiêi assume certas posturas distintas em relação às de Cristo relatadas por seu irmão. O Grande Inquisidor afirma repetidamente como o Messias rejeitou as tentações do diabo no deserto: “[...] rejeitaste o único caminho pelo qual era possível fazer os homens felizes” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 348); “[...] rejeitaste a única bandeira absoluta que te propuseram” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 352); “Tu rejeitaste a primeira, a segunda e a terceira e deste pessoalmente o exemplo para tal rejeição” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 354). O filho mais novo de Fiódor Pávlovitch Karamázov, porém, não faz o mesmo quando seu irmão o tenta como um duplo do Diabo – “És a encarnação de mim mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 824) – e isso parece ser uma das diferenças mais gritantes entre ele e a figura de Cristo relatada no referido poema:

Então... o que fazer com ele? Fuzilar? Fuzilar para a satisfação de um sentimento moral? Diz, Aliócha!  
 – Fuzilar! – proferiu Aliócha baixinho, levantando os olhos para o irmão com um sorriso contraído.  
 – Bravo! – ganiu Ivan tomado de certo êxtase. – Já que tu o disseste, então... Ai, seu monge asceta! Vê que demoniozinho tu tens no coração, Aliócha Karamázov! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 336).

Dessa maneira, Alieksiêi sucumbe à tentação de Ivan, o irmão que “é exatamente esse tipo de idealista desesperado que desenvolveu a relação amor/ódio pela humanidade” (FRANK, 2007, p. 363) e que o atormenta como um diabo no deserto, fazendo com que Aliócha tenha uma atitude diferente daquela que havia apresentado até então – uma atitude serena, não julgadora, uma atitude cristã. Aqui, já se inicia novamente e talvez de forma mais convincente a desconfiança proposta pelo narrador sobre a maldição do nome que o mais novo da família Karamázov carrega – *kara* em russo significa “castigo” e *maz*, radical do verbo *mazat*, significa “sujar, borrar”, o que dá a ideia de um castigo sujo (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 281, N. do T.).

Torna-se pertinente apontar como a questão do duplo representada em Ivan/Alieksiêi, Ivan/Smerdiákov e Ivan/Diabo (BEZERRA, 2011) representa, de fato,

[...] aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência [...] no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência ou julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar sua própria consciência (BEZERRA, 2011, p. 240).

Assim, a duplicidade da personagem moderna, que é, ao mesmo tempo, ela mesma e seu duplo, ao abrigar simultaneamente as forças do bem e do mal (ARTEAGA, 2011), apresenta-se como uma maneira de radicar o “pavor do homem diante da vida” e de manifestar as “formas de cisão da consciência” (BEZERRA, 2011, p. 240) resultantes da nova configuração de mundo que não mais abriga a certeza epopeica do indivíduo invulnerável que abriga dois mundos – o sobrenatural e o humano –, mas que, ainda assim, não apresenta nenhuma ambiguidade (PAZ, 1976).

Ademais, essa duplicidade faz com que o indivíduo caia em uma rede de contradições tão grande que, ao se ver diante de problemas que exigem solução, acaba por não conseguir assumir uma posição decidida, pois, ao se deparar com uma saída, logo esbarra tanto em saídas que vão contra sua decisão, quanto a favor, o que vai de “questões aparentemente mais simples às mais complexas, como a existência ou inexistência de Deus” (BEZERRA, 2011, p. 240-241), como é possível observar mais precisamente na discussão entre Alieksiêi e Ivan sobre a teoria do Grande Inquisidor.

Retomando, ao fim do episódio, quando Aliócha se revolta com o poema do irmão e o questiona, Ivan responde: “Existe uma força que suporta tudo!”, então Alieksiêi o interroga: “Que força é essa?”, e a temida resposta é dada: “A dos Karamázov... a força karamazoviana da baixeza” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 364-365). Alieksiêi, então, como já mencionado e da mesma forma que Cristo faz com o Grande Inquisidor no poema, levanta-se e beija o irmão nos lábios. Porém, contrariamente ao Messias que apenas vai embora da mesma forma serena que chegou, Alieksiêi sente que “crescia-lhe no íntimo algo novo, para o que ele não tinha resposta” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 366); Cristo levanta-se e sai da escura prisão ao caminhar para a luz e abandonar o novo mundo que não mais o recebe sem desconfiança e ameaças, enquanto Aliócha parece caminhar diretamente para o abismo de que tanto almejava se salvar no início do primeiro volume do romance. Aqui, torna-se incontestável a passagem do estado de alma inicial de Alieksiêi da crença na busca por uma benevolência para um estado de aflição, de angústia, ao começar a perceber que apenas querer abrigar em si uma pureza incontestável, querer se tornar algo não é o suficiente, visto que o mundo em que está inserido aniquila qualquer possibilidade do triunfo de uma totalidade bem-sucedida.

Isso posto, torna-se pertinente salientar que da mesma forma da época da Inquisição espanhola, como o contexto do poema de Ivan, Cristo chega para tentar trazer paz e esperança em um período no qual isso se torna algo impossível – impossibilidade confirmada pela escolha de palavras utilizadas pelo narrador para descrever um ambiente onde não há luz: “prisão apertada, sombria”, “noite quente, escura e ‘sem vida’”, “em meio a trevas profundas”, “porta de ferro da prisão” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 347) –, Alieksiêi, personagem de um contexto de transição histórico-filosófica (LUKÁCS, 2009) de uma Rússia na qual o capitalismo tardio ocasionou transformações avassaladoras e tornou as relações humanas cada vez mais caóticas (ARTEAGA, 2011), também tenta de várias maneiras se tornar o mediador de uma resolução dos conflitos em sua família de “pessoas cruéis, apaixonadas, lascivas, karamazovianas” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 329); tarefa dada pelo *stárietz* Zóssima e descrita por ele como “um grande infortúnio” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 121) e que, de fato, ao invés de um objetivo firme, despertou em Alieksiêi “apenas obscuridade e confusão” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 262). Tal tarefa dada a Alieksiêi representa bem a história de uma busca degradada em um mundo também degradado (GOLDMANN, 1976).

Dito de outra forma, assim como a autoridade do Grande Inquisidor é um obstáculo que anula os valores de Cristo na Terra por meio da imposição de uma sujeição, a força karamazoviana anula a busca do ideal de Aliócha. Ele, assim como Cristo, quer, sabe e deve buscar seu ideal, mas a família Karamázov, bem como o Grande Inquisidor, como representação do mundo moderno, age como bloqueio na tentativa de atingir tal feito, o que evidencia a ruptura insuperável entre Alieksiêi e o mundo que o recebe após sua saída do mosteiro.

A benevolência, a fé, a esperança, antes seguramente almejadas por Alieksiêi, cedem lugar a um sentimento de angústia e agonia, principalmente quando o personagem entra em contato com sua família, que destrói todo sentimento de confiança de poder ser diferente. Nesta segunda fase da personagem, é interessante apontar a inquietação em que ela se encontra como resultado da ambição de se tornar algo, mas que se une ao entendimento de que não se pode ser o que se deseja ocasionado pelo contato com sua família como representação do que se tornou o mundo, pois, assim, ela passa a compreender que sua existência passa a significar solidão, que ela agora não é nada além de uma aparência, um objeto para si mesma (LUKÁCS, 2009). A própria personagem, inclusive, questiona sua capacidade de realizar a tentativa de reconciliação lhe dada como uma tarefa, da seguinte maneira:

“Ora, o que é que eu entendo disso, o que é que posso entender nessa questão? – repetiu centenas de vezes para si mesmo, corando – oh, a vergonha ainda não seria nada, a vergonha seria apenas o meu devido castigo; o mal é que agora serei evidentemente a causa de novas desgraças... E o *stárietz* me enviou para que eu reconciliasse e unisse. Isso lá é jeito de unir?” Súbito lembrou-se de como “unira as mãos deles” e tornou a sentir uma terrível vergonha. “Mesmo que eu tenha feito tudo aquilo com sinceridade, ainda assim vou precisar ser mais inteligente daqui para a frente” – concluiu de chofre e sequer sorriu com sua conclusão (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 274).

Assim, a busca de Alieksiêi está diretamente relacionada à

[...] convicção de que a busca nunca alcançará seu objetivo porque, nas condições sociais burguesas, não há possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social (ANTUNES, 1998, p. 183).

Klauck (2009) explica bem essa impossibilidade de atingir o ideal buscado ao afirmar que a problemática do herói romanesco – aquilo que vai configurar sua busca – é desencadeada pelo contexto moderno que se desvincula da subjetividade humana e se relaciona à objetividade material a qual não se encontra em sintonia com o indivíduo. Ou seja, o indivíduo é problemático exatamente por apresentar uma dificuldade em lidar com essa nova realidade a sua volta. Como consequência, o herói insere-se em uma realidade heterogênea a qual exerce o papel de desencadeadora do enfrentamento de sua problemática que carrega o objetivo da busca de si mesmo (KLAUCK, 2009), como se pode comprovar pelo questionamento do narrador acerca da personagem como resultado da percepção por parte de Alieksiêi de que ele realmente faz parte de uma família na qual “um réptil” devora “outro réptil” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 262):

Se é assim, então que paz poderá haver aí? Ao contrário, não haverá aí novos motivos para o ódio e a hostilidade em sua família? E, o mais importante, de quem Aliócha terá compaixão? Então terá de sentir compaixão por cada um? Ele ama os dois, então como ter compaixão por cada um entre tão terríveis contradições? Numa confusão como essa era possível ficar totalmente perdido, e o coração de Aliócha não podia suportar o desconhecido [...] (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 262).

Para que se explique melhor esse conflito da personagem, é necessário que se considere, como já aludido, que na nova configuração de mundo não se torna mais possível a existência de uma totalidade espontânea do ser na realidade do presente, como na época das epopeias, visto que o mundo moderno anula, elimina, extingue o produto coletivo da epopeia, bem como o sentido positivo e depositário da vida grega: a totalidade (LUKÁCS, 2009), sendo a relação que se dá entre Alieksiêi e sua família uma retratação do indivíduo que tem

seus ideais ampliados ao mesmo tempo em que a totalidade que busca se torna cada vez mais perdida (FONTES, 2010) como consequência da modificação histórico-filosófica do mundo (LUKÁCS, 2009).

Em um dos trechos de uma conversa entre Ivan e o Diabo, fica clara a questão da percepção da modificação de um mundo com a presença do auxílio dos deuses e da certeza para um mundo no qual a busca por uma totalidade já não se torna mais bem-sucedida:

Lá entre nós, todo mundo anda perturbado atualmente, e tudo por causa das vossas ciências. Enquanto só havia os átomos, os cinco sentidos, os quatro elementos, bem, naquele tempo tudo ainda fazia algum sentido. Os átomos já existiam no mundo antigo. Mas, lá entre nós, foi só chegar ao nosso conhecimento que aqui havíeis descoberto a “molécula química”, e o “protoplasma”, e o diabo sabe o que mais, para que metessem o rabo entre as pernas. Simplesmente começou a bagunça; o mais grave foram a superstição, as fofocas; porque entre nós há tantos fofoqueiros quanto aqui na Terra, até um tiquinho mais, e, por fim, também as delações, porque entre nós também existe um departamento onde se recebem certas “informações”. [...].

– E que outros tormentos há entre vós no outro mundo além desse quadrilhão? – interrompeu Ivan com uma estranha animação.

– Que tormentos? Ah, nem me pergunte: antigamente eram tormentos assim e assado, mas o que temos hoje são mais tormentos morais, “consciência pesada” e todos esses absurdos. Isso também foi herdado de vós, do “abrandamento dos vossos costumes”. Mas quem ganhou com isso? Só ganharam os sem consciência, que falam de consciência pesada quando não têm consciência nenhuma. Por outro lado, sofreram pessoas decentes, que ainda tinham consciência e honra... Aí está no que deram reformas feitas em solo despreparado, e ainda copiadas de instituições estranhas – só danos! Aquela chaminha antiga seria melhor (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 832-833).

Continuando, após esse episódio do Grande Inquisidor que causou tamanha inquietação em Alieksiêi, o primeiro volume do romance termina com a morte repentina do *stárietz* Zóssima, descrita da seguinte forma:

Já a morte do *stárietz* realmente ocorreu de modo totalmente inesperado. Pois, embora todos os que estavam reunidos à sua volta naquela última noite compreendessem plenamente que sua morte estava próxima, ainda assim era impossível imaginar que ela viesse de modo tão repentino; ao contrário, como já observei antes, seus amigos, ao vê-lo com ar tão bem-disposto e loquaz naquela noite, estavam até convencidos de que ele tivera uma visível melhora, ainda que apenas breve. Como mais tarde disseram surpresos, ainda não era possível prever nada nem cinco minutos antes da morte. Súbito ele sentiu como que uma dor fortíssima no peito, empalideceu e apertou com força a mão sobre o coração. Todos se levantaram e se precipitaram para ele; mas ele, mesmo sofrendo, e ainda assim olhando-os com um sorriso nos lábios, arriou suavemente da poltrona para o chão e ajoelhou-se, em seguida curvou-se e encostou o rosto no chão, abriu alegremente os braços e, beijando o chão e orando [...] como que esfuziante de êxtase, entregou a alma a Deus num gesto sereno e alegre (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 438-439).

No início do segundo volume, o narrador-testemunha, antes de continuar a história, alerta que, após a morte do *stárietz*, aconteceu algo “tão inesperado para qualquer um de nós e tão contrário à esperança geral que [...] o relato minucioso e inquietante desta ocorrência até hoje continua extraordinariamente vivo na memória de nossa cidade e de todas as suas redondezas” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 445-446). Tal acontecimento é ilustrado pela “putrefação precoce” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 457) do corpo do amado *stárietz* e que causou em Alieksiêi, que já carregava “uma incerteza inquietante” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 307), uma enorme influência em seu coração, provocando-lhe “na alma uma espécie de reviravolta e uma mudança brusca” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 446), visto que ele acreditava fortemente que o corpo fosse produzir curas milagrosas. Essa forte mudança que se processava em Alieksiêi é descrita da seguinte maneira:

[...] neste caso não se trata propriamente de milagres. A espera de milagres não era leviana por causa de sua impaciência. E Aliócha não precisava de milagres para que triunfassem quaisquer convicções (nada disso havia), para que alguma ideia anterior, preconcebida, viesse a triunfar mais depressa sobre outra – oh, não, não era nada disso: em tudo o que ocorria ele tinha diante de si, antes de tudo e em primeiro lugar, as feições, e só as feições – as feições de seu amado *stárietz*, as feições daquele justo que ele venerava a ponto de adorá-lo. Aí é que são elas, porque todo o amor que seu coração jovem e puro – ao menos em seus arroubos mais fortes – guardava “por todos e por tudo”, naquele momento e durante todo o ano interior, vez por outra como que se concentrava, de modo completo e talvez até incorreto, preferivelmente em um ser – em seu amado *stárietz* agora morto. [...] seu coração ficara tão cruel e inesperadamente ferido. [...] e então Aliócha, sem se inquietar com quaisquer dúvidas, plasmara seus sonhos na mesma forma que todos haviam plasmado. [...]. Mas tinha sede de justiça, de justiça e não só de milagres! E eis que aquele que, como almejava Aliócha, deveria ser colocado acima de todos no mundo inteiro – ele mesmo acabara de repente rebaixado e desonrado, em vez de receber a glória de que se fazia merecedor. Por quê? Quem julgava? Quem podia julgar assim? – foram estas as perguntas que imediatamente deixaram atormentado o seu coração inexperiente e casto.

Eis o que fazia sangrar o coração de Aliócha [...]. [...] um fenômeno estranho que se manifestou, ainda que de maneira fugaz na mente de Aliócha nesse momento fatídico e confuso para ele. Esse *algo* novo que apareceu, que se entremostrou, era uma impressão angustiante que agora não lhe saía da cabeça e vinha da sua conversa da véspera com o irmão Ivan. E não saía justo nessa hora. Oh, não é que alguma coisa de suas crenças essenciais e, por assim dizer, espontâneas, tivesse sido abalado em sua alma. [...]. Mas, ainda assim, uma impressão vaga porém angustiante e má, deixada pela lembrança da conversa da véspera com o irmão Ivan, agora voltava a fervilhar de repente em sua alma e teimava em aflorar (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 458-460, grifo do autor).

Frank (2007, p. 795) salienta a importância da morte do *stárietz* Zóssima ao afirmar que tal acontecimento fez com que Aliócha mergulhasse “no mais profundo pesar”; a referida personagem, de fato, “esperava a confirmação de sua crença na santidade do padre Zóssima. Todos os esforços escusatórios do narrador não conseguiram esconder que Aliócha, embora inspirado pela magnitude de seu amor, caíra como os outros na [...] tentação do

Demônio” (FRANK, 2007, p. 796). Inclusive, é exatamente após esse episódio que, pela primeira vez no romance, o narrador-testemunha sente permissão para “criticar a personagem que colocara sob sua proteção” (FRANK, 2007, p. 796), como se pode confirmar pelo trecho a seguir:

Vá que esse queixume de meu jovem fosse leviano e irrefletido, mas torno a repetir, pela terceira vez (e concordo que esteja antecipando que talvez o faça também com leviandade): estou feliz porque meu jovem não se revelou tão sensato em tal momento, porque o homem que não é tolo sempre terá a sua hora de sensatez, mas se em um momento tão excepcional não aparece amor no coração do jovem, então, quando esse amor aparecerá? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 459).

A inquietação iniciada pelo contato com a família tão impura e contrária ao que Alieksiêi buscava ao ir para o mosteiro e exacerbada pela conversa com o irmão Ivan a respeito da não permanência de Cristo na nova configuração de mundo é somada aos sentimentos de desgosto e decepção vivenciados pela personagem ao sofrer a perda de um homem quem considerava um santo, um ser divino, dada a expectativa do que aconteceria com o corpo do falecido. Essa questão torna ainda mais evidente na referida personagem a característica mais marcante de um herói moderno – a alma como palco de luta entre o bem e o mal, um “eu” no qual existem duas forças (MELETÍNSKI *apud* ARTEAGA, 2011): a dos valores cristãos adquiridos no mosteiro como uma busca pela totalidade e a da maldição dos Karamázov carregada em seu sangue como uma representação da totalidade buscada e anulada pela crueldade do mundo moderno. O discurso da personagem Hippolit Kirílovitch, advogado da acusação de parricídio feita contra Dmitri Karamázov no julgamento da morte de Fiódor Pávlovitch, considerado “um louco, como todos os seus filhos” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 310), inclusive, ilustra bem essa questão ao descrever a “família moderna” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 903) de Alieksiêi como “o bem e o mal numa mistura surpreendente” que se une a

[...] naturezas amplas, karamazovianas [...], capazes de encerrar todas as oposições possíveis e contemplar de uma vez ambos os abismos, um abismo que está acima de nós, o abismo dos altos ideais, e o abismo que está abaixo de nós, o abismo da queda mais vil e funesta [...]. Dois abismos, dois abismos, senhores, em um só instante [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 903-905).

Assim, Alieksiêi, “com sua crise de dúvida, que, como as do Rei Lear e a de Hamlet [...] põe em questão toda a ordem do universo” (FRANK, 2007, p. 713), entra em um conflito interno ocasionado pela percepção da ausência do divino no mundo em que reside, visto que na modernidade Deus não existe. Dito de outra forma, “destruindo-se nos homens a

fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 110), o que ocasiona no homem moderno o sentimento de não saber mais o que fazer com as instituições de seu mundo. Ainda que ele as experimente como sempre mais transcendentais em relação à sua própria qualidade empírica, ele acaba simplesmente por não ter outra opção a não ser a de esquecê-las ou, pelo menos, esforçar-se no sentido de esquecê-las (FÉHER, 1972).

Em outras palavras, com o abandono de Deus no mundo moderno (LUKÁCS, 2009), a visão de mundo passa a ser centrada nas relações sociais entre indivíduos, pois agora o homem moderno é um ser absolutamente autônomo, seu significado não depende mais do divino; a personagem romanesca torna-se, assim, a representação da liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo como resultado do que esta mesma civilização moderna ambiciona (WATT, 1990).

Com a morte do *stárietz*, considerado um santo por Alieksiêi, um ser que tinha “no coração o mistério da renovação para todos, a força que finalmente” estabeleceria “a verdade na Terra” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 52) e com o caminho tomado “a passos rápidos” em “direção das portas de saída” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 457) do mosteiro para se envolver na resolução dos conflitos de seus familiares, a referida personagem adentra de maneira mais profunda a tomada de consciência de que sua alma que antes abrigava a certeza, a fé e o desejo de se tornar algo definitivamente cede lugar à decepção que acompanha o ceticismo e a descrença em si mesmo. Com a ânsia do indivíduo que tem a necessidade de se tornar algo (MANZANO, 2011), Alieksiêi, ao contrário do herói clássico, não nasce definido, mas se molda conforme enfrenta o mundo (CARVALHO JÚNIOR, 2002) e acaba por se ver, em meio a sua peregrinação, cada vez mais rodeado por demônios.

Diferentemente do herói épico que é acompanhado e conduzido pelos deuses, sendo seu caminho envolvido por uma atmosfera de segurança, a personagem gradativamente se dá conta de que sua busca tem como palco um mundo no qual os deuses foram banidos e os que ainda não alcançaram o poder tornaram-se demônios (LUKÁCS, 2009). Como resultado, a psicologia do herói romanesco se torna demoníaca, já que ela se apresenta como o campo de ação do demoníaco, fazendo com que o conteúdo do romance se apresente como a história dessa alma perturbada que se identifica com o finito que em seu entendimento é o limite; o herói em busca de seu ideal passa a compreender o infinito que o limita, já que ou ele abdica de sua existência ou se aventura na busca da totalidade (FONTES, 2010).

Considerando que “o diabo não poderia estar fora dessa, onde ele haveria de estar senão aqui?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 969), a presença do demoníaco se apresenta de maneira mais perceptível nas personagens Ivan, como um duplo do próprio Diabo, como já aludido; em Smerdiákov, real assassino de Fiódor Pávlovitch e também um duplo de Ivan que reproduz, muitas vezes, a ideia de um mundo abandonado por Deus, no qual tudo é permitido; em Mikhail Ivánovitch Rakítin, colega seminarista da referida personagem, que mal podia esperar para assistir “à ‘desonra do justo’ e à provável ‘queda’ de Aliócha ‘de santo a pecador’” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 462); em Lise, filha da senhora Khokhlakova, uma rica viúva amiga da família Karamázov, e que nutria uma paixão por Alieksiêi; além das outras personagens, como o próprio Dmitri e o pai, mas que, especificamente no caso de ambos, tendem para uma questão mais relacionada com o dinheiro cultuado como um deus, como “uma força despótica que destrói o psiquismo humano” (BEZERRA, 2011, p. 242) do que com a presença do demoníaco na trajetória de Alieksiêi Karamázov como uma peregrinação do indivíduo problemático que busca a si mesmo (LUKÁCS, 2009).

Para que fique mais clara essa questão da presença dos demônios na vida da referida personagem, que vai percebendo aos poucos a real situação de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), torna-se pertinente a menção de três episódios do segundo volume do romance, no qual Alieksiêi confessa seu contato com o demoníaco como uma inserção da personagem em uma realidade heterogênea, que carrega uma dimensão antes impossível de ser esboçada na epopeia – a das instituições humanas, nas quais se torna cada vez mais perceptível o dualismo (FEHÉR, 1972) do indivíduo que habita o mundo moderno e que não se adapta a seu destino ou a sua situação, pois ele ou é superior a seu destino ou inferior a sua humanidade por não se adequar totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo, restando-lhe sempre um excedente de humanidade não realizado, uma necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele (BAKHTIN, 1988).

O primeiro intitula-se, não sem intenção, “Um demoniozinho” e narra uma conversa entre Alieksiêi e Lise, na qual ela afirma:

[...] às vezes sonho com diabos; é como se fosse noite, estou em meu quarto com uma vela acesa e de repente aparecem diabos em todos os cantos, por todos os lados, debaixo da mesa, e abrem a porta, e ali há uma multidão deles, querendo entrar e me agarrar. E já vão se chegando, e me agarrando. Mas de repente eu grito mais alto e todos eles recuam, sentem medo, só que não vão embora de vez, mas se postam à porta e pelos cantos, à espreita. E de repente me dá uma terrível vontade de insultar Deus em voz alta, e começo a insultá-lo, e súbito eles tornam a vir em bando em minha direção, muito alegres, e já me agarram outra vez, mas volto a me benzer – e eles todos recuam. É terrivelmente divertido, fico sem fôlego (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 757).

Alieksiêi, então, subitamente responde que também andou tendo esse mesmo sonho. Torna-se quase impossível aqui não traçar um paralelo entre a descrição do sonho de Lise com a realidade vivenciada pelo mais novo membro da família Karamázov após sua saída definitiva do mosteiro como representação da história da alma que sai em busca de provações para encontrar a si mesma, e de aventuras com o intuito de encontrar sua própria essência, mas que não pode saber de imediato os caminhos e objetivos para alcançá-la (LUKÁCS, 2009), visto que a certeza do mundo da epopeia já não mais se torna presente em um mundo onde, segundo Ivan, se Deus não existe, tudo é permitido. A narração do episódio feita por Lise na mesma conversa, inclusive, ilustra bem essa ideia tão defendida por Ivan, visto que ele é o visitante que concorda com a opinião final de Lise, como se pode comprovar a seguir:

- [...]. Aliócha, é verdade que os *jides*<sup>24</sup> roubam e devoram crianças na Páscoa?
- Não sei.
- Pois eu tenho um livro, eu li sobre um julgamento ocorrido em algum lugar, no qual um *jide* primeiro arrancou os dedinhos de ambas as mãos de um menino de quatro anos e depois o crucificou na parede, pregou com pregos e crucificou, e depois declarou no julgamento que o menino tinha morrido logo, quatro horas depois. Como foi depressa! Diz ele: gemia, gemia sem parar, enquanto ele, postado, deliciava-se ao contemplá-lo. Isso é bom!
- Bom?
- Bom. Às vezes penso que fui eu mesma que o crucifiquei. Ele está pendurado e geme, enquanto me sento à sua frente e tomo compota de ananás. Gosto muito de compota de ananás. Tu gostas?
- Aliócha calava e olhava para ela. O rosto pálido-amarelado dela ficou subitamente desfigurado, os olhos brilharam.
- Sabes, assim que li sobre esse *jide* passei a noite inteira tremendo em lágrimas. Imagino uma criancinha gritando e gemendo [...] e toda essa ideia da compota não me deixa um instante. Pela manhã mandei uma carta a uma pessoa pedindo que viesse *sem falta* me visitar. Ela compareceu, e de repente eu lhe contei sobre o menino e a compota, contei *tudo, tudo*, e disse que “aquilo é bom”. Ele deu uma súbita risada e disse que aquilo era realmente bom. Em seguida levantou-se e foi embora. Ficou apenas cinco minutos (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 758, grifos do autor).

O segundo episódio acontece quando Alieksiêi visita seu irmão Dmitri na cadeia um dia antes do julgamento da morte de Fiódor Pávlovitch, no qual o mais velho, confirmando sua “psicologia da indecisão”, seu “desacerto da presumida premeditação” (FRANK, 2007, p. 372), afirma:

<sup>24</sup> “De *jid*, denominação depreciativa de judeu” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 24, N. do T.).

[...] estaremos acorrentados e privados de vontade, e então, em nossa grande aflição, tornaremos a ressuscitar na alegria sem a qual já não é possível o homem viver nem Deus existir, porque Deus traz a alegria, este é o seu privilégio, grande... Que o homem se consuma na oração, Senhor! Como ficarei sem Deus lá debaixo do chão? [...].

Mítia<sup>25</sup> quase arfava ao pronunciar seu discurso extravagante. Empalideceu, seus lábios tremeram, lágrimas rolaram de seus olhos.

– Não, a vida é plena, existe vida até debaixo da terra – recomeçou. – Não vais acreditar, Aliócha, como quero viver agora, que sede de existir e ter consciência renasceu em mim justamente entre estas paredes descascadas! [...]. Aliás, o que é o sofrimento? Não o temo, mesmo que ele seja infinito. Agora não o temo, antes temia. Sabes, talvez eu não responda durante o julgamento... Parece que agora esta força é tamanha em mim que vencerei tudo, todos os sofrimentos, só para falar e dizer para mim mesmo a cada instante: eu existo! Entre milhares de tormentos – eu existo. Contorcendo-me no suplício – eu existo! Mesmo acorrentado a um pilar, eu existo, veja ou não veja o sol, mas sei que ele existe. E só saber que eu existo já é toda uma vida. Aliócha, meu querubim, todas essas filosofias estão me matando, o diabo que as carregue! O irmão Ivan... (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 769-770).

Dmitri subitamente interrompe seu discurso, o que faz com que Alieksiêi, ao se preocupar com o que viria a descobrir sobre seu irmão uterino que desde o início lhe provocou curiosidade, pergunta: “O irmão Ivan o quê?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 770).

Dmitri, então, continua:

– Vê, antes eu não tinha nenhuma dessas dúvidas, mas tudo isso estava oculto dentro de mim. Talvez eu bebesse, e brigasse, e me tomasse de fúria justamente porque ideias desconhecidas se desencadeavam dentro de mim. Eu brigava para saciá-las em mim, para reprimi-las, esmagá-las [...]. O irmão Ivan é uma esfinge e cala, está sempre calado. Já a mim, Deus tortura. Não faz senão torturar. Mas e se Ele não existir? E se Rakítin tiver razão, ao dizer que isso é um artifício humano? Então, se Ele não existe, o homem é o chefe da Terra, do universo. Magnífico! Só que, como ele será um virtuoso sem Deus? É um problema! Sempre bato nessa tecla. Porque quem ele, o homem, haverá de amar? A quem será grato, em louvor de quem cantará seu hino? Rakítin ri. Rakítin diz que se pode amar a humanidade também sem Deus. Bem, esse sujeitinho ranhoso só pode afirmar uma coisa dessas, mas eu não consigo entendê-lo [...]. Pois o que é a virtude? Responde-me, Alieksiêi. Minha virtude é uma, a do chinês, outra – logo, é uma coisa relativa. Ou não? Ou não é relativa? É uma questão insidiosa! Não rias se te digo que passei duas noites sem dormir pensando nisso. Agora só me admira como as pessoas vivem sem pensar nada a respeito. Fatuidade! Ivan não tem Deus. Ivan tem ideia. Isso está acima de minha compreensão. Mas ele cala [...]. Eu lhe perguntei, ficou calado. Tentei beber de sua fonte – silêncio. Só uma vez disse uma palavrinha.

– O que ele disse? – atalhou Aliócha.

– Eu lhe disse: já que é assim, quer dizer que tudo é permitido? Ele franziu o cenho: “Fiódor Pávlovitch, o nosso paizinho, diz ele, era um porco, mas pensava certo” [...].

– Sim – confirmou amargamente Aliócha (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 770).

Após uma longa discussão que culmina na questão de Ivan acreditar ou não na inocência de Dmitri, Alieksiêi vai embora “banhado em lágrimas” e seu coração fica “trespassado” por “uma dor pungente” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 775). A referida

<sup>25</sup> “Diminutivo de Dmitri” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 19, N. do T.).

personagem, então, vai ao encontro do irmão Ivan com a certeza de que este “não o atormentava menos que Mítia, e agora, depois do encontro com Mítia, mais do que nunca” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 775), como melhor explicado no terceiro exemplo.

O terceiro e último exemplo escolhido se dá em uma discussão entre Alieksiêi e Ivan, quando a personagem, após o encontro descrito acima com Dmitri, assume saber que seu irmão uterino se sentia culpado pela morte do pai sem mesmo estar presente no momento em que Ivan confessa isso em uma de suas conversas com o Diabo:

– Tu o disseste a ti mesmo muitas vezes quando ficaste só nesses dois terríveis meses – continuo Aliócha com voz baixa e nítida. Mas já falava como tomado de extrema excitação, como movido não por sua vontade, obedecendo a alguma ordem indefinida. – Tu te acusaste e confessaste a ti mesmo que o assassino não era outro senão tu. Mas quem matou não foste tu, estás enganado, não és tu o assassino, ouve-me, não és tu! [...].  
Ambos calavam. Um longo minuto durou esse silêncio. Os dois estavam postados, fitando-se nos olhos. Estavam pálidos. Súbito Ivan tremeu todo e agarrou com força um ombro de Aliócha.  
– Tu estavas em minha casa! – murmurou, rangendo os dentes. – Tu estavas em minha casa na noite em que ele veio... Confessa... tu o viste, viste? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 780).

Esse trecho comprova que, de fato, Alieksiêi por vezes se mostra como um duplo de Ivan, como já mencionado, exatamente pelo fato de saber de algo que não viu e ser o único a confirmar a dúvida do irmão mais velho no que diz respeito à culpa pelo assassinato do pai, já que inúmeras vezes Ivan foi acusado por Smerdiákov, por exemplo, de saber de antemão que o parricídio aconteceria e, ainda assim, nada ter feito para evitá-lo, como se pode comprovar no trecho a seguir:

– Escuta aqui, meu caro: que absurdo foi aquele que disseste quando eu estava te deixando no hospital, que, se eu silenciasses que és um mestre em simular um ataque epiléptico, tu não revelarias tudo ao juiz de instrução, ou seja, a respeito daquela nossa conversa ao portão? Que quer dizer *tudo*? O que poderias dar por subentendido naquele momento? Estarias me ameaçando, é isso? Insinuando que eu teria feito alguma aliança contigo, que estaria com medo de ti, é isso?  
[...]  
– O que eu então subentendi, e por isso disse aquilo, foi que o senhor, sabendo de antemão do assassinato do próprio pai, o largou à mercê do sacrifício para que depois as pessoas não concluíssem alguma coisa ruim sobre seus sentimentos, e talvez até mais alguma outra coisa –, eis o que eu então prometi não comunicar às autoridades.  
[...]  
– Como? O quê? Será que estás regulando bem?  
– Estou regulando perfeitamente bem.  
[...]  
Smerdiákov continuou examinando Ivan Fiódorovitch em silêncio e com o mesmo olhar descarado.  
– Fala, tratante fedorento, que “mais alguma outra coisa”? – berrou Ivan.

– A “outra coisa” que eu subentendi significava que o senhor mesmo talvez desejasse muito a morte de seu pai naquele momento (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 794-795, grifo do autor).

Essa questão do duplo Ivan/Alieksiêi também pode ser comprovada pela passagem em que a referida personagem, após se revoltar pela morte do *stárietz* e ser provocado por Rakítin, que questiona “Então estás agora zangado com teu Deus, te rebelaste como quem diz: não prestaram as devidas honras a ele, nem o condecoraram para a festa! Sim senhor!”, reproduz a fala do irmão: “Não é Deus que não aceito, entende isso, é o mundo criado por ele, o mundo de Deus que não aceito e não posso concordar em aceitar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 325) sobre sua crença em Deus: “– Contra Deus eu não me rebelo, apenas ‘não aceito o seu mundo’” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 460-461). Logo depois, Alieksiêi intenciona quebrar o jejum ao consumir carne e bebida alcoólica, o que deixaria Ivan muito admirado, segundo Rakítin (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 461).

Torna-se interessante apontar que, após o episódio já mencionado do conhecimento de Alieksiêi sobre o encontro de Ivan com o Diabo, a referida personagem ausenta-se do romance e o foco passa a ser os três encontros entre Smerdiakóv e Ivan, nos quais o irmão uterino de Aliócha se torna a única testemunha da confissão do verdadeiro assassino de seu pai, visto que Smerdiakóv se enforca na noite anterior ao julgamento do assassinato, logo depois de seu último encontro com o autor de “O Grande Inquisidor”. Não por acaso, Alieksiêi volta a entrar em cena após a última conversa que Ivan trava com o Diabo, no qual este verbaliza seu papel nessa nova configuração de mundo que se instaura:

[...] eu, por exemplo, exijo simples e francamente a minha destruição. Não, vive, dizem, porque sem ti não haverá nada. Se tudo no mundo fosse sensato, nada aconteceria. Sem ti não haveria quaisquer acontecimentos, e é preciso que haja acontecimentos. E então trabalho a contragosto para que haja acontecimentos e crio o insensato cumprindo ordem. Os homens, a despeito de toda a sua indiscutível inteligência, tomam toda essa comédia por alguma coisa séria. Nisto reside sua tragédia. E então sofrem, é claro, mas... em compensação, vivem apesar de tudo, vivem na realidade, não na fantasia; porque o sofrimento é que é vida. Sem sofrimento, que prazer poderia haver em viver? [...] (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 831).

Ademais, o próprio Diabo assume que, mesmo ele, sofre com a situação em que se encontra o mundo e confessa não saber se é irrefutável a existência de Deus, visto que o mundo da modernidade já não mais abriga aquele segredo da perfeição do helenismo, no qual o homem conhece respostas, mas nenhuma questão, somente soluções, mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhuma desordem (LUKÁCS, 2009), como se pode observar no trecho a seguir:

Bem, e eu? Sofro, e no entanto não vivo. Sou o x de uma equação indefinida. Sou uma espécie de espectro da vida, que perdeu todos os fins e princípios e acabou esquecendo até como se chama. Estás rindo... não, não estás rindo, estás novamente zangado. Vives eternamente zangado, gostarias que houvesse apenas inteligência, mas torno a repetir que daria toda essa vida sob as estrelas, todos os títulos e honrarias unicamente para encarnar na alma de uma comerciante de sete arrobas e acender uma vela a Deus.

– E tu também não crês em Deus? – riu Ivan com ódio.

– Bem, como te dizer?, se é que estás falando sério...

– Deus existe ou não? – tornou a gritar Ivan com uma insistência furiosa.

– Ah, estás perguntando a sério? Meu caro, juro que não sei [...] (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 831).

Retomando, Aliócha somente reaparece no romance ao interromper a última conversa de Ivan com o Diabo e, posteriormente, só volta a ter voz ao testemunhar a favor de Dmitri no julgamento da morte de seu pai da seguinte maneira:

– Seu irmão lhe teria ao menos dito que tinha intenção de matar o pai? – perguntou o promotor. – O senhor pode não responder se o achar necessário – acrescentou ele.

– Diretamente não falou – respondeu Aliócha.

– Como assim? E indiretamente?

– Uma vez ele me falou de seu ódio pessoal por nosso pai e que temia que... num momento extremo... num momento de asco... talvez até pudesse matá-lo.

– E ao ouvi-lo, o senhor acreditou nisso?

– Temo dizer que acreditei. Mas sempre estive convicto de que algum sentimento superior sempre o salvaria no instante fatal, como realmente o salvou, porque *não foi ele* quem matou nosso pai – concluiu Aliócha com firmeza e em voz alta para que todos ouvissem. O promotor estremeceu como um cavalo de combate ao ouvir o sinal de ataque.

– Fique certo de que acredito plenamente na mais completa sinceridade de sua convicção, sem condicioná-la nem equipará-la minimamente a seu amor por seu infeliz irmão. Sua visão original de todo esse episódio trágico ocorrido em sua família nós já conhecemos pela instrução criminal. Não lhe escondo que ela é sumamente particular e contraria todos os outros depoimentos recebidos pela promotoria. Por essa razão, considero necessário lhe perguntar, já insistindo: quais foram precisamente os dados que nortearam o seu pensamento e o orientaram para a convicção definitiva da inocência de seu irmão e, ao contrário, da culpa de outra pessoa, que o senhor já mencionou sem rodeios na instrução criminal?

– Na instrução criminal respondi apenas às perguntas – pronunciou Aliócha com voz baixa e tranquila –, e não compareci com acusação pessoal contra Smerdiakóv.

– E mesmo assim o mencionou.

– Mencionei com base nas palavras de meu irmão Dmitri. Ainda antes do interrogatório me contaram o que havia acontecido durante sua prisão, e que ele apontara pessoalmente Smerdiakóv. Tenho a plena convicção de que meu irmão é inocente. E se não foi ele quem matou, então...

– Então foi Smerdiakóv? Mas por que precisamente Smerdiakóv? E por que logo o senhor se convenceu de maneira tão definitiva da inocência de seu irmão?

– Eu não podia deixar de acreditar em meu irmão. Sei que ele não mentiria para mim. Pela expressão de seu rosto vi que não estava mentindo.

– Só pela expressão do rosto? Nisso estão todas as suas provas?

– Não tenho outras provas.

– E no tocante à culpa de Smerdiakóv, o senhor também não se baseia em nenhuma outra prova mínima a não ser nas palavras de seu irmão e na expressão de seu rosto?

– Sim, não tenho nenhuma outra prova.

Nesse ponto o promotor interrompeu o interrogatório. As respostas de Aliócha causaram no público a impressão mais decepcionante (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 874-875, grifos do autor).

Torna-se claro o fato de que, nesse trecho, se ainda houvesse em Alieksiêi alguma esperança e inocência, posteriormente ela seria aniquilada no epílogo do romance, no qual a referida personagem expressa sua opinião sobre a não aceitação do mundo em que vive, ao confirmar seu receio “de que nos tornemos maus” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 998) para os meninos que o acertaram pedras no primeiro volume do romance exatamente pelo simples fato da personagem ser um membro da família Karamázov.

Ao largar “a sotaina” do mosteiro para vestir “uma sobrecasaca de belo corte” e “um macio chapéu redondo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 692), Alieksiêi abandona o “ser raro” que buscava se tornar, chegando até mesmo a ser acusado em um jornal de ter “arrombado a caixa do mosteiro” e sumido com o *stárietz* (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 745). Como previsto por Kólia<sup>26</sup>, que considerava “o Karamázov [...] um enigma” para si mesmo (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 685), o misticismo da personagem é curado pelo “contato com a realidade” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 720), já que não se sabe realmente se um “Karamázov poderia, como Hamlet, pensar no que haverá além. Não [...], eles têm os seus Hamlets, já nós temos por enquanto os Karamázov!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 925).

Em adição, a condenação de Dmitri, mesmo não sendo o responsável pelo assassinato do pai, e da morte do menino Iliúcha, tardiamente adorado por seus colegas de classe, comprovam e exacerbam mais ainda em Alieksiêi a percepção da crueldade do mundo que o recebe após sua saída do mosteiro, visto que o mundo agora criado para os homens por si mesmos não mais é um lar paterno, como era seu recolhimento junto ao *stárietz*, mas um aprisionamento, no qual a vida própria da interioridade só se torna possível e necessária quando a dessemelhança em meio aos homens se tornou um abismo insuperável no qual os deuses não existem e a interioridade se divorcia para sempre da aventura (LUKÁCS, 2009).

O desfecho do romance ilustra novamente a questão central que ronda os principais conflitos e dúvidas da referida personagem: a não existência do divino como representação de bondade na nova configuração de mundo da modernidade, na qual há apenas a presença de demônios. Tal ideia é ilustrada pela tomada gradual de consciência por Alieksiêi da extinção do sentimento de querer se tornar algo como resultado da exacerbação do entendimento de não poder ser o que almeja já apontada anteriormente e que faz com que a angústia e a inquietude resultem no sentimento de insatisfação e decepção pela incapacidade

---

<sup>26</sup> Uma das crianças do episódio da agressão com as pedras.

de cumprir a tarefa de reconciliação dada a ele pelo *starietz* Zóssima exatamente pelo fato de não conseguir lidar com a própria realidade a sua volta quando se vê parte da família.

O próprio Diabo, inclusive, chega a assumir em uma de suas conversas com Ivan que, de fato, conduz as pessoas “alternadamente entre a crença e a descrença” e que nisso está seu objetivo terreno (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 834), ao considerar que se torna cada vez mais retrógrado “crer em Deus em nossa época” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 830). Assim, Alieksiêi, após todas as provações pelas quais passou durante os dois volumes do romance como uma tentativa de solucionar os problemas que rondavam sua família que sofre “da paixão mais impetuosa, mais karamazoviana” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 908), repleta de um “descomedimento louco e da susceptibilidade dos Karamázov”, (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 925), sentindo-se como parte da “barafunda karamazoviana, onde ninguém conseguia entender a si mesmo nem se definir” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 863), acaba por confirmar, como já aludido, seu receio “de que nos tornemos maus” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 998), visto que, segundo a própria personagem, o demônio “encarnou-se nesse amor-próprio e infiltrou-se em toda uma geração” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 725).

Em outras palavras, Alieksiêi não possui aquela superação tanto externa quanto interna antes presente no herói épico (LUKÁCS, 2009); em sua trajetória, o membro mais novo dos Karamázov evidencia o fato de que a divindade se torna coadjuvante no mundo moderno, visto que Alieksiêi tem seu destino em suas próprias mãos, o que faz dele não um semideus como os heróis épicos, mas um herói problemático que carrega em si uma característica altamente humana que é incapaz de isentá-lo das vacilações, dos erros, das provações e dúvidas.

A personagem inicia o romance como um mediador dos conflitos que acredita ter e poder carregar a benevolência em sua alma, mas acaba por se dar conta de que também faz parte deles ao sucumbir ao sentimento de inquietude que o leva à decepção, representando, assim, o indivíduo isolado, que não pode mais conseguir falar exemplarmente sobre si mesmo e seus sentimentos, que não recebe conselhos e nem sequer sabe dá-los (BENJAMIN, 1985, p. 201), como pode ser exemplificado pelo trecho em que é afirmado que a situação toda “se convertera num problema difícil para Aliócha, porque só a ele Grúchenka<sup>27</sup> confiava seu coração e pedia conselhos continuamente; às vezes ele mesmo não estava em condições de lhe dizer absolutamente nada” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 734).

---

<sup>27</sup> Agrafiëna Alieksándrovna Svietlova, mulher disputada por Fiódor Pávlovitch e Dmitri.

Ao entrar em contato com seus demônios, Alieksiêi constata que o mundo buscado no mosteiro e na segurança de seu *stárietz* cede lugar ao mundo karamazoviano no qual Deus não existe; em contato com sua família, a solidez de sua fé esfarela no ar como argila seca e, ainda que tente se segurar em sua crença, acaba por perceber que é inútil lutar contra a realidade que o rodeia (LUKÁCS, 2009).

O abandono do mundo por Deus é revelado na inadequação entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental entre alma demoníaca e mundo exterior que acarreta a solidão e a problemática de Alieksiêi que amplia seus ideais ao mesmo tempo em que a totalidade se torna cada vez mais inalcançável (FONTES, 2010). No mundo em que se encontra, a personagem se apresenta como um ser em conflito (ARTEAGA, 2011) e, como consequência, a serenidade inicial de sua alma dá lugar à dúvida permanente da modernidade: “Aí reside a ‘força terrena dos Karamázov’ [...]. Não sei nem se o espírito de Deus paira lá no alto sobre essa força”; e o questionamento é respondido quase como um eco da impureza que carrega sem escolha em sua alma: “também sou um Karamázov” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 302). Ao assumir que também é um Karamázov, Alieksiêi abandona de vez sua vontade inicial de querer se tornar algo e passa a um estado de conformação ao compreender que o “eu” procurado em sua ida ao mosteiro como representação da busca pela totalidade perdida se une ao “não eu” que surge do seu contato com a família como representação da realidade a sua volta, ocasionando, assim, a percepção absoluta do infinito que o limita (FONTES, 2010), visto que ele jamais será um ser total e definido.

Alieksiêi percebe, então, que, de fato, faz parte de uma família repleta de características negativas e depreciativas que impregnam cada vez mais o homem que habita o mundo moderno e que, ilustrando esse tipo de indivíduo que deixou para trás o ser uno, cujos valores morais eram o exemplo a ser seguido (ARTEAGA, 2011), é descrita da seguinte forma pelo advogado de acusação no julgamento da morte de Fiódor Pávlovitch:

De fato [...], o que á família Karamázov, que subitamente ganhou tão triste fama em toda a Rússia? Talvez eu esteja exagerando demais, no entanto parece que no quadro dessa familiazinha como que se vislumbram alguns elementos fundamentais e gerais de nossos círculos intelectuais de hoje – oh, não todos os elementos, e eles ainda se vislumbram apenas em forma microscópica, “como o sol numa minúscula gota d’água”, mas ainda assim algo se refletiu, mesmo assim algo se manifestou. Olhem para aquele infeliz, para aquele velhote desenfreado e devasso, aquele “pai de família” que terminou de maneira tão triste sua existência. Um nobre de linhagem, que começou sua carreira como um parasita pobre, que recebeu, mediante um casamento accidental e inesperado, um pequeno capital como dote; era no início um pequeno malandro e palhaço bajulador, dotado de um embrião de faculdades mentais – se bem que nada fracas –, mas acima de tudo um agiota. Com o passar do

tempo, isto é, com o crescimento de seu capitalzinho, ele vai ganhando ânimo. A humildade e a bajulação desaparecem, restando apenas o cínico galhofeiro e malvado, e o lascivo. Todo o lado espiritual murchou, mas a sede de viver é extraordinária. Chegou a um ponto em que não via nada mais na vida senão os prazeres lascivos, e assim ensinou aos filhos. Obrigação espiritual de pai – nenhuma. Zomba dos seus filhos, educa suas criancinhas na casa dos fundos e fica feliz quando as levam de sua presença. Até as esquece completamente. Todas as normas morais do velho são: *après moi le déluge*. É tudo o que há de oposto ao conceito de cidadão, é a separação mais plena e até hostil da sociedade: “Que o fogo consuma o mundo inteiro contanto que só eu fique bem”. E ele se sente bem, está plenamente satisfeito, deseja viver mais uns vinte ou trinta anos. Rouba o próprio filho e com o dinheiro deste, herança de sua mãe, que ele se nega a lhe entregar, tenta tomar a amante de seu próprio filho [...]. Lembremos, não obstante, que se trata de um pai, de um dos pais de nossos dias. Estarei ofendendo a sociedade dizendo que ele é até um dos muitos pais de nossos dias? Ai, muitíssimos dos pais de nossos dias só não se revelam tão cnicamente como esse porque são mais bem-educados, mais bem instruídos, mas no fundo professam quase a mesma filosofia que ele! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 900-902).

Após descrever primeiramente o patriarca, Fiódor Pávlovitch, o advogado de acusação, inicia o discurso sobre Ivan:

Vede [...] os filhos desse velho, desse pai de família: [...]. Um deles, o mais velho, é um dos jovens atuais que tiveram uma formação brilhante, de inteligência bastante forte, que, não obstante, não acredita em nada, que em sua vida já renegou e refutou muita coisa, coisas demais, tal qual seu pai. Todos o ouvimos, foi recebido amigavelmente em nossa sociedade. Não escondeu suas opiniões, fez até o contrário, totalmente o contrário, o que me permite a ousadia de falar dele agora com certa franqueza, é claro que não como alguém isolado, mas como membro da família Karamázov. Aqui morreu ontem Smerdiakóv, suicidou-se num arrabalde da cidade, um idiota doente, fortemente envolvido neste caso, ex-criado e talvez até filho bastardo de Fiódor Pávlovitch. Durante a investigação criminal, ele me contou, entre lágrimas históricas, como esse jovem Karamázov, Ivan Fiódorovitch, o deixara horrorizado com o seu descomedimento espiritual. “Tudo, segundo ele, é permitido, tudo o que existe no mundo, e doravante nada deve ser proibido – eis o que ele sempre me ensinou”. Parece que com essa tese que lhe ensinaram o idiota enlouqueceu definitivamente, embora, é claro, sua perturbação mental tenha sido influenciada também pela epilepsia e por toda essa terrível catástrofe que desabou sobre cada um deles. Mas esse idiota deixou transparecer uma observação muito, muito curiosa, que seria meritória até vinda de um observador mais inteligente do que ele, e é por isso que estou tocando nesse assunto: “Se entre os filhos – disse-me ele – existe uma que mais se parece com Fiódor Pávlovitch pelo caráter, esse é Ivan Fiódorovitch!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 902).

Alieksiêi, é claro, também não fica ausente da descrição de sua tão notável família:

O outro filho – oh, ainda juvenzinho, honrado e sereno, contrariando a visão de mundo sombria e desintegradora do irmão, procura aderir, por assim dizer, aos “princípios populares”, ou ao que alguns círculos teóricos da nossa intelectualidade pensante definem com essa expressõzinha complicada. Ele, observai, aderiu ao mosteiro, esteve a ponto de tomar hábito. Parece-me que nele se manifestou, de modo meio inconsciente e muito precoce, aquele desespero tímido com que hoje em dia muitos em nossa pobre sociedade, por temer seu cinismo e sua devassidão e

atribuindo equivocadamente toda o mal à ilustração europeia, lançam-se, como dizem eles, ao “solo natal”, por assim dizer, aos braços maternos da terra natal como crianças assustadas por fantasmas, e anseiam ao menos adormecer tranquilamente no peito ressecado da mãe debilitada e até passar o resto da vida dormindo, contanto que não vejam os horrores que os assustam (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 903).

Hippolit Kirílovitch, então, finaliza seu discurso sobre os lascivos Karamázov ao apontar certas características presentes no acusado Dmitri:

Mas eis o terceiro filho do pai de uma família moderna – continuou Hippolit Kirílovitch –, está ali no banco dos réus, à nossa frente [...]. Contrariando o “europeísmo” e os “princípios populares” de seus irmãos, ele como que encarna a Rússia natural [...]. Oh, somos uns medíocres, somos o bem e o mal numa mistura surpreendente [...], e ao mesmo tempo andamos pelas tavernas fazendo arruaças e arrancando o cavanhaque de tipinhos bêbados, nossos companheiros de copo. Oh, também somos bons e magníficos, mas só quando nós mesmos nos sentimos bem e magnificamente. Ao contrário, somos até dominados – precisamente dominados – pelos mais nobres ideais, mas só sob a condição de que eles sejam atingidos por acaso, que nos caiam do céu sobre a mesa e, principalmente, que sejam gratuitos, gratuitos, que nada paguemos por eles. Abominamos pagar, mas em compensação gostamos muito de receber, e isso em todos os sentidos. Oh, daí-nos, daí-nos todos os bens possíveis da vida (precisamente todos os possíveis, menos não aceitamos) e sobretudo não imponhais obstáculo ao nosso direito ao que quer que seja, e então demonstraremos que também podemos ser bons e magníficos. Não somos cobiçosos, não, mas, não obstante, daí-nos dinheiro, mais, mais, e quanto mais for possível, e vereis com que magnanimidade, com que desdém pelo vil metal nós o esbanjaremos em uma noite num regabofe desenfreado [...]. Lembremos uma ideia brilhante que acabou de ser expressa por um jovem observador, que contemplou a fundo e de perto toda a família Karamázov, o senhor Rakítin: “A sensação de baixeza da queda é tão necessária a essas naturezas descomedidas, incontidas, com a sensação de suprema nobreza” – e isso é verdade: são eles mesmos que necessitam dessa mistura artificial constante e contínua. Dois abismos, dois abismos, senhores, em um só instante – sem isso somos infelizes e insatisfeitos, nossa existência não está completa (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 903-905).

Dessa maneira, é possível perceber como Alieksiêi, ainda que munido inicialmente de sua inocência de crença em um mundo de amor cristão, realmente não é “um santo, como alguns canonizadores antigos e atuais de Dostoiévski querem incutir”, mas “reúne em si todos os abismos da alma humana” (BEZERRA, 2008, p. XIII). Exatamente pelo fato de reunir em si esses “dois abismos extremos que um Karamázov pode contemplar”, “essa natureza de duas faces, de dois abismos” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 945), a referida personagem flutua entre a busca por uma totalidade perdida e a consciência de que ela jamais será encontrada. Alieksiêi surge como uma representação da transição histórico-filosófica (LUKÁCS, 2009) a qual Dostoiévski estava vivenciando, a transição de dois séculos – final do século XIX e início do século XX – como palco da mudança da vida econômica e a substituição da economia de livre concorrência por uma economia de monopólios e de cartéis (GOLDMANN, 1976) que fazem com que o individualismo do século XVIII e a inclinação de

alguns romancistas para a criação de um herói positivo como símbolo dos representantes de uma classe em ascensão seja levado ao desaparecimento pela tomada de consciência da degradação dos valores humanos trazidos por essa mesma civilização pela mercantilização de todas as relações (ANTUNES, 1998). Tal transição somente evidenciou a exigência da modificação do gênero romanesco exatamente pelo fato de ser insuficiente um discurso monofônico para lidar com a fragmentação do indivíduo moderno que se mostrava cada vez mais indefinido.

O mais jovem membro da família Karamázov não se mostra, diferentemente do que afirma Frank (2007, p. 379), como representação “do poder da pessoa humana para livrar-se das amarras do egoísmo e transformar-se, se não o mundo, numa realização pessoal da lei do amor estabelecida por Cristo”, mas sim como representação desse ser moderno que habita o novo mundo, de “um Karamázov” que “sempre vive apenas o presente” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 924): faz parte de uma família na qual o dinheiro dita a maioria das relações, na qual somente com três mil rublos<sup>28</sup> “o homem é homem em qualquer parte” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 927), na qual pai e filho disputam uma mesma mulher em uma relação de ódio, pois o mundo saiu dos eixos (LUKÁCS, 2009) e a moral perdeu seu sentido; uma família na qual as discussões acerca da existência ou inexistência de Deus se tornam símbolos que apontam para uma questão muito mais ampla e representativa da modernidade – a de que viver em um mundo abandonado pelos deuses, onde até mesmo o crime se torna algo permitido, é, de fato, algo insuportável; viver em um mundo no qual questões advindas de catástrofes, como “por que estão aí em pé essas mães vítimas de incêndio, por que as pessoas são pobres, por que o bebê é pobre, por que a estepe é nua, por que eles não se abraçam, não se beijam, não cantam canções alegres [...], por que não alimentam o bebê?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 663) não encontram respostas e somente resultam em uma reflexão muito mais profunda do desejo de não mais querer “viver neste mundo: ‘Será que vale a pena, será que vale a pena?’” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 668).

Talvez seja por esse motivo que Lukács (2009) aponta os romances dostoiévskianos como um potencial de transformação da vida em algo mais uma vez substancial, visto que a nova configuração de mundo se torna tão intolerável que, para ser superada, é necessário o surgimento de um novo homem que nada tem a ver com o homem moderno: “Um novo homem há de surgir, isto eu compreendo... E mesmo assim me dá pena

---

<sup>28</sup> Quantia que Fiódor Pávlovitch havia guardado para entregar a Grúchenka e convencê-la de escolhê-lo ao invés do filho na noite em que foi assassinado e que Dmitri também gastou na mesma noite em uma farra e que, posteriormente, tornou-se uma das provas contra o acusado.

de Deus” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 765). Esse surgimento de um novo homem aludido no referido romance se esclarece de maneira mais satisfatória no seguinte trecho:

Quando a humanidade, sem exceção, tiver renegado Deus [...], então cairá por si só, sem antropofagia, toda a velha moral, e começará o inteiramente novo. Os homens se juntarão para tomar da vida tudo o que ela pode dar, mas visando unicamente à felicidade e à alegria neste mundo. O homem alcançará sua grandeza imbuindo-se do espírito de uma divina e titânica altivez, e surgirá o homem-deus. Vencendo a cada hora, com sua vontade e ciência, uma natureza já sem limites, o homem sentirá assim e a cada hora um gozo tão elevado que este lhe substituirá todas as antigas esperanças no gozo celestial. Cada um saberá que é plenamente mortal, não tem ressurreição, e aceitará a morte com altivez e tranquilidade, como um deus. Por altivez compreenderá que não há razão para reclamar de que a vida é um instante, e amará seu irmão já sem esperar qualquer recompensa. O amor satisfará apenas um instante da vida, mas a simples consciência de sua fugacidade reforçará a chama desse amor tanto quanto ela antes se dissipava na esperança de um amor além-túmulo e infinito (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 840).

Porém, posteriormente, a futilidade da batalha termina com a vitória definitiva da realidade (LUKÁCS, 2009) – “Bartleby” mostra-se “um niilista *avant la lettre*”, Gregor Samsa transforma-se em um inseto da noite para o dia, “K. jamais alcançará o castelo que talvez desse rumo a sua vida; Meursault é um ausente de seu próprio destino”, “Roquentin desconhece-se enquanto figura humana” (MANZANO, 2011, p. 113) e Godot<sup>29</sup> jamais vai chegar. Assim, é possível notar como Alieksiêi, ao entrar em contato com o inacabado, com o incompleto assim como a própria época que está se fazendo (BAKHTIN, 1988), é, de fato, um predecessor dessas personagens pertencentes ao processo de rarefação da literatura, que, ao invés de refletir o surgimento de um novo homem como queria Dostoiévski, acabou por ser a representação da desumanização do indivíduo como consequência da abolição de suas necessidades e ações em um mundo caótico no qual as relações humanas e a própria identidade vão se extinguindo exatamente por serem cada vez mais impossíveis de se expressar (MANZANO, 2011). Afinal, ainda vivemos em um mundo no qual “nosso horror está justamente no fato de que esses casos sombrios”, como um parricídio, “já não nos horrorizam mais!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 897) e, ao fim de todo julgamento em que a frase final for “Sim, é culpado!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 969), o maior sentimento resultante estará relacionado com a angústia do esforço de conter a vontade de bater no peito e dizer em voz alta: “também sou um Karamázov” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 304).

---

<sup>29</sup> Personagens de Melville, Kafka, Camus, Sartre e Beckett, respectivamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho foi possível atestar como a nova configuração de mundo que não mais compreende a totalidade e o sentido de comunidade da epopeia clássica exigiu uma nova forma que teria condições de representar textualmente a era moderna – o romance. Tal gênero só se mostrou possível com uma modificação histórico-filosófica que ocorreu com a transição do feudalismo para o capitalismo e, conseqüentemente, com a ascensão da burguesia. Nesse novo mundo, vimos como o objeto de representação artística deixa de ser, como na epopeia homérica, o destino de uma comunidade e passa a ter como foco a reflexão que se volta para si própria e que é característica da era moderna – o individualismo.

Tendo, então, o romance surgido em uma era na qual a orientação intelectual geral era a de se afastar da herança clássica e medieval por meio da rejeição dos valores universais, a correspondência entre literatura e vida encontrada no romance só poderia possuir a consistência das particularidades da experiência individual, como muito dos teóricos citados apontam. Assim, com o sentido de comunidade antes presente na era clássica e representado pela epopeia propriamente dita, mas que agora está impossibilitado de ser reproduzido em um mundo onde o valor universal é aniquilado, o romance, mais do que qualquer outro gênero, exatamente pelo fato de ser um gênero não ossificado e por ainda estar em transformação, assim como a época e o indivíduo que representa, possui condições de reproduzir a busca da verdade tida como uma tarefa individual – característica do indivíduo moderno que não mais encontra a totalidade do sentido imanente de comunidade.

O herói problemático presente no romance, então, desempenha um papel incontestavelmente essencial na representação do indivíduo que habita este mundo moderno, sendo capaz de demonstrar a inadequação, a falta de correspondência entre interior e exterior, entre herói e mundo ao sair em uma investigação degradada que tem como objetivo o conhecimento de si mesmo. No entanto, considerando que a nova configuração de mundo não mais abriga a segurança do auxílio dos deuses, já não mais compreende a possibilidade de uma totalidade e o próprio indivíduo já não mais é um ser uno, a busca jamais será bem-sucedida.

A transformação da personagem nobre de cavalaria que *Dom Quixote* parodiou e que posteriormente se tornou mais individualista, fez com que se tornasse inevitável a tentativa de ressurreição do épico por alguns romancistas até desembocar no ponto em que a personagem romanesca vai se extinguindo ao lado das relações humanas que

cada vez mais se tornam impossíveis de se expressar, como é perceptível de maneira mais evidente nos romancistas dos séculos XX e XXI.

Dostoiévski insere-se nesta chamada crise do romance que ocorreu na transição da segunda metade do século XIX para o século XX. Contudo, foi possível notar como as novidades romanescoas propostas pelo escritor, em especial, os traços característicos de suas personagens, favoreceram o surgimento de textos críticos cujos aparatos teóricos não estavam preparados para receber tais inovações, como exemplificado pela crítica russa inicial sobre a obra do autor russo, bem como a crítica literária brasileira nos anos 1920 e 1930.

É necessário, entretanto, o reconhecimento de que a crítica brasileira conseguiu notar nos romances dostoiévskianos, mesmo com todas as limitações e dificuldades, uma inquietação merecedora da atenção do discurso crítico vigente na época, desempenhando um papel crucial para a crítica posterior que, já munida de melhores traduções diretas do russo, do aparato crítico já feito anteriormente e também de estudos mais aprofundados antes não publicados, mostrou-se altamente capacitada em notar muitas das particularidades antes despercebidas presentes tanto nas obras iniciais quanto nas posteriores de Dostoiévski, como em *Os Irmãos Karamázov* (1880).

Esta última obra escrita pelo autor russo foi a escolhida para a análise neste trabalho e, a partir da teoria consultada e do aparato crítico já realizado, foi possível perceber como Alieksiêi, de fato, não é um santo, como muitos críticos afirmam, mas carrega em si todos os abismos da alma humana que vão se revelando conforme ele sai em busca de algo que seja capaz de emancipá-lo da perversidade presente nessa nova configuração de mundo; o abismo impenetrável que reside no indivíduo moderno que sai em um processo de busca de aventuras para conhecer a si mesmo e encontrar sua essência perdida.

Neste processo, Alieksiêi passa por distintos estados de alma que representam a percepção gradativa da realidade exterior que não mais abriga uma segurança épica, um mundo onde aventura e interioridade não mais estão divorciadas e não mais possibilitam uma reconciliação entre herói e mundo, sendo eles: a certeza e a fé de acreditar e querer ser benevolente ao sair em busca de sua emancipação da maldade mundana ao escolher ir para o mosteiro; o abandono da crença e da certeza que cedem lugar a angústia e a aflição resultantes da percepção de Alieksiêi de que quer e precisa se tornar algo, mas que não pode exatamente por ter tomado um caminho sem volta ao se envolver nos conflitos de sua própria família; a insatisfação e a decepção de não ter conseguido cumprir a tarefa de reconciliação dada a ele pelo *stárietz* e que, posteriormente, resultam em um estado de conformação ao

compreender que sua busca jamais será bem-sucedida, pois a vitória definitiva é sempre a da realidade.

Alieksiêi Karamázov, então, mostra-se como uma representação do ser em conflito, do indivíduo que quer e precisa se tornar algo, ainda que inicialmente munido de uma inocência em acreditar na possível existência de um mundo fundado no respeito mútuo do amor cristão. A serenidade inicial da alma de Alieksiêi, ao longo do romance, dá lugar às dúvidas permanentes da modernidade: a existência ou inexistência de uma força superior e a possível ou não possível realização da busca por um ideal. A busca da referida personagem desemboca em um desfecho que deixa clara a conclusão da questão: viver em um mundo abandonado por Deus, onde até mesmo o crime se torna algo permitido, é, de fato, algo insuportável. Isso posto, foi possível concluir que Alieksiêi Karamázov é realmente a representação de duas épocas – transição do século XIX para o século XX – ao reunir em si uma natureza de duas faces, de dois abismos e, por consequência, flutuar entre a busca por uma totalidade perdida e a consciência de que ela jamais será encontrada. Alieksiêi, assim, mostra-se o predecessor de uma época na qual a dúvida insuportável traz a inquietude e o tormento que se instauram no homem moderno e funda um processo de rarefação da literatura com personagens que simbolizam a desumanização do indivíduo como consequência da abolição de suas necessidades e ações em um mundo caótico no qual as relações humanas e a própria identidade vão se extinguindo. Tais questões exacerbam a distância entre herói e mundo e fazem com que se torne evidente o fato de que as personagens posteriores, de fato, carregam em suas vozes o eco da frase que Alieksiêi, após constatar que o mundo saiu dos eixos, teve coragem de assumir em alto e bom tom: somos todos Karamázov.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ALMEIDA, G. T. de. Pelo prisma biográfico: Joseph Frank e Dostoiévski. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2011.

ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coimbra: Gráfica de Coimbra Lda, 2000.

ARTEAGA, C. G. O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos. 2011. 131 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Editora da Unesp, 1988.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BIANCHI, Fátima. O Caminho da Criação. In: CAVALIERI, A. *et al.* (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 385-394.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente Pobre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaíos Reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.

CARVALHO JÚNIOR, D. B. A morte do herói – Introdução ao estudo de sobrevivência de modelos míticos nas Histórias em Quadrinhos. 2002. 100 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

CORRÊA, Mariana Resende. Literatura brasileira: a crítica e a construção da identidade nacional. *Mafuá*, Florianópolis, ano 7, n. 11, mar. 2009.

DAFFERNER, Silvia. Do romance burguês ao expressionismo. *Academos: Revista Eletrônica da IFA*. São Bernardo do Campo, v. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.intranet.fainam.edu.br>>. Acesso em: 6 ago. 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.

FEHÉR, Ferenc. *O Romance Está Morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FONTES, R. L. M. O romance como epopéia de uma era: um estudo do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FRANCHETTI, Paulo. Crítica e Saber Universitário. In: SANTOS, Alcides Cardoso (Org.). *Estados da crítica*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski As Sementes da Revolta 1821 a 1849*. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski Os Anos de Provação 1850 a 1859*. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski Os Efeitos da Libertação 1860 a 1865*. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski Os Anos Milagrosos 1865 a 1871*. São Paulo: EDUSP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski O Manto do Profeta 1871 a 1881*. São Paulo: EDUSP, 2007.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio [1928]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 205-223.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALLO, R. “A Teoria do Romance” e “O romance como epopeia burguesa”: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács. 135 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GAZONI, F. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 135 f. Tese (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. 2004. 702 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. Clóvis Bevilacqua e o romance russo: entre naturalismo superior e emancipação literária. *Revista Inventário*. 4. ed., jul. 2005.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

KLAUCK, Ana Paula. O herói problemático de Georg Lukács: aplicação da teoria em Os Ratos, de Dyonélio Machado. *Revista Voz das Letras*, Concórdia, n. 12, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

\_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. *Revista Ensaio Ad Hominem*, n. 1, tomo II. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudo e Edições Ad Hominem, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio. In: LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. A crítica nos anos 20 e seu papel subsidiário das inovações literárias. *Terra Roxa*, Londrina, v. 16, p. 35-44, set. 2009.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANZANO, Thais Rodegheri. A era da ansiedade. In: \_\_\_\_\_. *E se a literatura se calasse?* São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 36, p. 2-10, jun. 2008.

MARTINS, Willian Mendes. A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács. *Revista de Iniciação Científica da FFC*, Marília, v. 8, n. 3, p. 263-273, 2008.

MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra Roxa*, Londrina, v. 5, p. 50-61, 2005.

OLIVEIRA, M. H. Dom Quixote como o Primeiro Romance Moderno. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. n.p.

OLIVEIRA, I. T. de. Sociedade e forma na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011. Curitiba. *Anais...* Curitiba: ABRALIC, 2011. n.p.

PAZ, Octavio. A ambiguidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHNAIDERMAN, Boris. Crítica Ideológica e Dostoiévski. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 1, p. 105-116, 1974.

\_\_\_\_\_. *Turbilhão e Semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem Gyogy Lukács. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006.

SIMONE, Lucas. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TACCA, Oscar. A personagem no romance moderno. *Letras*, Curitiba, n. 25, p. 293-299, jul. 1976.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.