

---

## A Singularidade do romance *O adolescente* no conjunto literário de Fiódor Dostoiévski de 1861 a 1881

CORREIA, João Gabriel Antonio<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo destacar a singularidade do romance *O adolescente* no conjunto literário produzido pelo escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) de 1861 a 1881, que não reside apenas na caracterização do gênero “romance educativo”, mas também por representar muitas das transformações ocorridas no pensamento de Dostoiévski desde seu exílio forçado na Sibéria, em 1850. Em *O adolescente* vemos a sólida crítica feita pelo autor à chegada da modernidade, sendo ela a responsável por corroborar a desagregação e a individualização do homem no Leste europeu, podemos assim, acompanhar as críticas do autor sobre a sociedade e a literatura moderna russa e europeia assim como a crítica que ele faz ao homem do seu século e sua instrução.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; literatura; *O adolescente*.

### The Singularity of the novel *O adolescente* in the literary set of Fiódor Dostoiévski from 1861 to 1881

**ABSTRACT:** The current article means to highlight the singularity of the romance *The adolescent* on the literary set produced by the Russian writer Fiódor Dostoiévski, between 1861 and 1861, that is not only on the description of the educational genre, but also a turning point on Dostoiévski's thoughts, remarkable since his forced exile to Siberia, in 1850. In *The adolescent* we see the author's solid criticism of the arrival of modernity, which is responsible for corroborating the disintegration and individualization of the man in Eastern Europe, we can thus follow the author's criticisms about society and modern Russian and European literature as well as the criticism he makes of the man of his century and his education.

**Keywords:** Dostoiévski; literature; *The adolescent*.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo destacar a singularidade do romance *O adolescente* no conjunto literário produzido pelo escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) de 1861 a 1881. Sendo um de seus grandes romances escritos na maturidade — ao lado de *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869), *Os demônios* (1872), e *Os irmãos Karamazov* (1881) — *O adolescente* é o menos conhecido entre eles e o único caracterizado como romance de formação por excelência que, segundo Mazzari (2010), se caracterizam como aqueles romances nos quais o caminho evolutivo do indivíduo e a busca por sentido e meta para a própria vida se

---

<sup>1</sup> Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina (2015). Email: joao.gabriel.correia@outlook.com.

---

orientam “[...] numa época em que as normas e ordens tradicionais já se encontram num estágio mais avançado de desagregação” (2010, p. 96).

No entanto, a singularidade presente na obra não está apenas na caracterização do gênero, mas também por representar muitas das transformações ocorridas no pensamento de Dostoiévski desde seu exílio forçado na Sibéria, em 1850. Em *O adolescente* vemos a sólida crítica feita pelo autor à chegada da modernidade, sendo ela a responsável por corroborar a desagregação e a individualização do homem no Leste europeu. Processo que encontra raízes no incremento de uma noção estético-moral da obra de arte no panorama da cultura europeia do século XVIII para o XIX, período do qual partiremos com a finalidade de sondar de maneira acurada tanto o modo/lócus de Dostoiévski no quadro artístico europeu, quanto, aquando do escrutínio específico da obra *O adolescente*, sua “porta de saída”, conformada pela fundação de uma cor local para a narrativa do leste, então convertida em proposição normativa, tal como prescrito pelo gênero romanesco de formação.

## **ARTE NOS SÉCULOS XVIII E XIX: O BERÇO DA LITERATURA DE DOISTOIÉVSKI**

De origem latina, o primeiro sentido da palavra *arte* está ligado à técnica e à habilidade por parte daquele que a produz, portanto, os primeiros séculos que recorrem desde a primeira observação do conceito — tendo em vista a perspectiva histórico-cultural de Jacob Burckhardt (1860/2009) — vão encontrar na técnica do artesanato sua melhor definição.

No século XVIII, com o barroco e o rococó, o conceito de fluidez se impõe, despossuindo a arte de sua utilidade, bem como da materialidade prática à que a produção artística estava ligada. Para Luc Ferry (1994), em *Homo Aestheticus*, ao passo que para os Antigos a obra era entendida por um microcosmo representado por um macrocosmo, uma diferente definição é criada pelos Modernos: a subjetividade, expressando-se pela individualidade, constitui também uma obra de arte. Pode-se dizer, ainda, que o século XVIII é aquele em que a liberdade é mais fortemente defendida no âmbito da arte. Esse pensamento é marcado pela presença e necessidade do *sujeito*: o artista é aquele que cria, não é aquele que é criado. Não é mais, portanto, a educação artística ministrada e certificada por outrem que gera o artista. Ele próprio deve possuir gênio o suficiente para, incrementando sua

---

instrução, gerar-se, comprovando sua existência, bem como a de seu gênio, na fina camada da aparência da obra.

Nesse mundo de aparências, filósofos como Nietzsche verão ainda uma dimensão moral. Em *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872, Friedrich Nietzsche afirma que somente no fenômeno estético podem o mundo e a existência justificar-se eternamente (2007). Segundo Nietzsche, esse mundo havia sido fundado numa ligação entre música e tragédia, tendo como principal amálgama a religiosidade, ou, ao menos, um sentido de divindade onde tudo está repleto de deuses (BESANÇON, 2006).

Para o autor, essas ideias nascidas no mundo helênico são difundidas e *adaptadas* em uma Roma moderna, aonde logo são transmitidas como retórica (BESANÇON, 2006). Segundo Nietzsche, o mundo passa, pouco a pouco, a deixar de ser a morada universal do divino para se tornar uma imperfeita representação do próprio homem.

Representação que servirá como base para o pensamento cristão, que se configura a partir de uma dupla relação antagônica de categorias distintas cindidas pelo pensamento socrático: o real e o aparente. Nessa operação, trata-se de “rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as ‘aparências’ ou fenômenos [...], mas entre os ‘enganos’, como [...], ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte” (NIETZSCHE, 2007, p. 17).

Da cisão homem *versus* consciência também partem teorias como a marxista, em que o conceito de alienação do sujeito ocupa um espaço central na compreensão da arte e dessa como compreensão do mundo. Para Jean Starobinski, o conceito emerge na passagem do século XVIII para o XIX e não se efetiva sem as repressivas regras da moral vitoriana: “A idade de ferro da indústria e das revoltas democráticas via desaparecer atrás de si uma idade de ouro coberta de fitas e de máscaras, uma época da ‘doçura de viver’ em que a própria morte e a própria guerra” (STAROBINSKI, 1994, p. 05).

não eram nem verdadeira guerra, nem verdadeira morte. Nesse terreno, valoriza-se a capacidade de autenticidade da arte, ou seja, a habilidade do artista de despir-se da cultura para mostrar aquilo que de mais eterno ou profundo existiria nele próprio, tocando, pela universalidade de sua linguagem, um número maior de apreciadores.

Como movimento da alma, a arte garante uma vez mais a instrução como seu principal aliado. Todavia, nesse momento, a educação artística se amplia para o

---

campo moral, entendida por Marx como ideológica, no sentido de efetivar-se, muitas vezes, sem o conhecimento ou a concordância daqueles que a pactuam. Mecanismo possível uma vez que a arte também se forja em uma sociedade desigual, refletindo seu meio, como aponta Karl Marx.

Para Marx, o discurso e a arte ganham definitivo corpo na subjetividade. Na moderna concepção do homem, a obra *per se* só passa a ter sentido em referência à subjetividade. Nesse sentido, Luc Ferry observa a modernidade do autor, para quem o homem “não quer ser mais em nada um espelho do mundo, mas sim a criação de *um* mundo, o mundo no interior do qual se move o artista e no qual temos sem dúvida, permissão pra ingressar” (1994, p. 23) sem de modo algum, impor um universo comum *a priori*.

Ferry aponta Baumgarten e Lambert como os primeiros representantes de uma estética moderna, na qual Kant inscreveu suas *Crítica a Razão Pura* e *Crítica a Faculdade de Julgar*, apresentando uma sistematização filosófica fundada sobre a autonomia do sensível frente ao inteligível. Da ruptura proposta por Kant, ao seu extremo, liderado por Nietzsche, “o mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo” (2007, p. 34), ou seja, a arte, como objeto útil constituído por norma única, se mantém, mas também se expande, uma vez que a interpretação e o comentário ganham estatuto científico.

Friedrich Engels, principal parceiro intelectual de Karl Marx, atentou para a questão da arte e sua autonomia, bem como para a suposição do fim da primeira sendo influenciado pelas ideias da “Jovem Alemanha” e seguindo uma tradição de Börne e Heine, em que anunciavam o fim do período artístico, isto é, “o fim daquele período no qual, sob a influência do velho Goethe, atribuía-se à arte uma significação autônoma, fechada em si mesma e que se manifesta como algo situado acima das lutas sociais e políticas” (LUKÁCS, 2010, p. 19). Para Engels, bem como para Marx, a atividade literário/artística acontecia no meio da luta de classes, representando uma disputa ideológica pela hegemonia cultural que, ao fim e ao cabo, conformava-se como hegemonia econômica – e vice-versa. Não obstante, com a iminência do fim da luta de classes, pela irreversibilidade do processo de incremento do socialismo, ocorreria também o fim da arte. Destarte, o principal fim da arte, no sentido aprovado pelo marxismo, seria acabar com a própria arte, gerando um discurso livre de ideologia. Até que tal patamar fosse alcançado, a arte

deveria engajar-se na recuperação da cisão homem *versus* consciência, promovendo o fim da alienação.

No âmbito literário, talvez porque a escrita fosse a argamassa com a qual ambos lidavam, o tom conscientizador requerido da arte era ainda mais acentuado. A crítica literária de Engels e Marx se pauta na ideia de um público moldado pelo escrito, tornando-se semelhante ao que recebe, ou seja, “deixa-se *imprimir* pelo texto e como o texto que lhe é imposto” (CERTEAU, 1998, p. 261). Portanto, “[...] os textos são os mesmos para os leitores populares e para aqueles que não o são” (CHARTIEU, 2014, p. 69). Desta forma, a fala que o lê e a imagem que o duplica, o torna “acessível mesmo para aqueles que não podem decifrá-lo ou que por si mesmos só podem ter dele uma compreensão rudimentar” (CHARTIEU, 2014, p. 375-6). Passa a arte, nesta moderna concepção, a ser diversamente apreendida, manipulada e compreendida.

Como aponta Luiz Costa Lima em seu livro sobre *História, ficção e literatura*, “Desde que a individualidade deixou de ser estabelecida por uma fronteira externa [...], não temos uma educação que nos prepare para o paradoxal e contraditório que somos” (2006, p. 139). Dessa forma, no século XVIII e início do XIX o livro será visto como capaz de reformar a sociedade (CERTEAU, 1998), portanto, também de instruir.

Nesse ensejo, Goethe no final do século XVIII irá inaugurar um novo gênero de romance conhecido posteriormente como romance de formação (*Bildungsroman*)<sup>2</sup>. Tarefa que Goethe empreende com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em 1795. *Os anos de aprendizado* foram

A primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão de *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas (MAZZARI, 2017, p. 8).

No entanto, a gênese do gênero pode ser vista, como aponta o crítico austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux, no poema épico alemão *Parzival*, escrito no século XIII pelo poeta Wolfram von Eschenbach. O *Parzival*, como conclui Carpeaux, é o romance da evolução religiosa de uma alma (CARPEAUX, 2008) e antecederá, portanto, os numerosos romances de formação modernos nos quais a busca do indivíduo passa a ser a evolução de si mesmo.

---

<sup>2</sup> O termo “romance de formação” é usado pela primeira vez em uma conferência em 1810 por Karl Morgenstern (MAZZARI, 2017).

O romance de formação se consolida na Alemanha do século XIX<sup>3</sup> e ganha espaço na literatura de outros países europeus. Este é o caso do romance *O adolescente* (*Podróstok*), publicado em 1875 pelo escritor russo Fiódor Dostoiévski, um dos maiores nomes da literatura universal.

## FIÓDOR DOSTOIÉVSKI E SEU ROMANCE DE FORMAÇÃO

Fiódor Dostoiévski nasceu em Moscou em 1821 e com 17 anos ingressou na Escola de Engenharia Militar de São Petersburgo. Lá aprofundou seus conhecimentos na literatura russa e francesa. Em 1843, Dostoiévski rompeu com o exército para dedicar-se exclusivamente à literatura. Seu primeiro livro, *Gente pobre*, é publicado em 1846 e como destaca o biógrafo do autor, Joseph Frank (2008), é bem recebido pela crítica russa, em especial pelo crítico literário Belinski, no entanto, após seu envolvimento com o círculo revolucionário de Petrachévski Dostoiévski é preso e mandado para a Sibéria em 1849; lugar decisivo para sua formação. Ao sair dos trabalhos forçados na Sibéria Dostoiévski inaugura uma nova fase. O socialismo utópico uma vez idealizado por ele é deixado de lado. Seus livros começam a ser mais introspectivos e a transparecer a busca para resolução do enigma do homem.

*O adolescente* é o quarto dos cinco grandes romances escritos por Dostoiévski na sua maturidade, a saber: *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869), *Os demônios* (1872), e *Os irmãos Karamazov* (1881). O romance possui pouco reconhecimento na vasta crítica de Dostoiévski, sendo geralmente lembrado como romance de formação e salvo algumas exceções que o contextualizam na tradição congênere europeia (BEZERRA, 2015).

O romance de Dostoiévski é de formação e se apresenta desta forma por vários motivos. Primeiro, o livro é narrado em primeira pessoa pelo personagem principal, o adolescente<sup>4</sup> de vinte e um anos Arkadi Makárovitch Dolgorúki. Dolgorúki vive em Petersburgo — em um ano que o autor não diz ao leitor, mas indica ser consoante ao período em que escreve —, e dá a esse período o nome de seus

---

<sup>3</sup> A gênese do gênero pode ser vista, como aponta o crítico austro-brasileiro, Otto Maria Carpeaux, no poema épico alemão *Parzival*, escrito no século XIII pelo poeta Wolfram von Eschenbach. O *Parzival*, como conclui Carpeaux, é o romance da evolução religiosa de uma alma (CARPEAUX, 2008) e antecederá, portanto, os numerosos romances de formação modernos nos quais a busca do indivíduo passa a ser a evolução de si mesmo. O romance que dará definitiva forma ao gênero nos moldes modernos da busca individual será *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, escrito nos anos de 1796-97.

<sup>4</sup> Na Rússia do século XIX o conceito de adolescência era usado até os vinte e um anos de idade, quando o jovem adquiria maioridade social e jurídica (BEZERRA, 2015).

---

primeiros passos “na escada da vida”. O livro, entretanto, começa por uma digressão sobre seus primeiros anos de vida: “Sem que conseguisse me conter, dei início à história dos meus primeiros passos pela vida, ainda que até pudesse deixar de fazê-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 9).

Desta feita, Dostoiévski não apresenta um personagem pronto com problemas e características definidos, mas sim a origem e a construção destes. Observamos nos diálogos travados por Arkadi com as outras personagens o processo de educação e criação de uma personalidade.

Além disso, para discutir e criticar a sociedade russa e europeia do seu tempo, Dostoiévski apresenta um panorama das criaturas que se forjam neste ambiente, colocando no centro do romance a formação do seu personagem principal para, desta maneira, desvelar os catalisadores dos processos que levam ao desmantelamento das relações humanas na modernidade.

Não obstante, os títulos onomásticos da obra de Dostoiévski são intencionais e fazem parte de sua poética, *Podróstok* é a fusão do prefixo *pod*, que entre seus muitos significados está o de estar sob processo; com o substantivo *rost*, que implica na ideia de movimento. Esta fusão resulta num herói nomeado pelo movimento e crescimento e é neste crescimento que percorre a narrativa do romance (BEZERRA, 2015). Como destacou Paulo Bezerra:

Mesmo sendo *podróstok* um substantivo dos mais comuns na língua russa, uma análise de sua semântica revela sua associação imediata com a ideia de formação. Ele deriva do verbo *podrastat* (подрастать), que significa crescer um pouco, e deste verbo forma-se o particípio, agregado ao substantivo *pokólénie*, isto, geração, forma a expressão *podrastáyuschee pokólénie* (подрастающее поколение), que [...], significa geração em crescimento, em formação (2015, p. 598).

Se seu último romance, *Os irmãos Karamazov*, é conhecido por conter uma síntese de seus personagens anteriores em quase mil páginas, o penúltimo deles, *O adolescente*, deve ser por expressar as ideias de Dostoiévski sobre a modernidade, a Rússia, o capitalismo e o socialismo. Bem como no limite acerca da História, uma vez que é por meio da narração da formação do seu herói, que nosso autor nos apresenta seu modo de avaliar a maneira como a história – ainda que individual – se desenrola, bem como o caminho a ser tomado para sua eventual mudança. No lugar de um narrador-historiador, como pontuou Paulo Bezerra em breve análise do romance, um dos personagens-chave da trama, Viersílov, poderia ser visto como porta voz deste narrador das aventuras do jovem e inseguro mundo novo:

Dostoiévski delega a Viersílov qualidades que muito o aproximam do pensamento de seu criador, a ponto de torná-lo um quase porta-voz da evolução de seu pensamento entre os anos 1860 e o fim de sua vida. [...] Viersílov, nobre arruinado, é um homem muito culto (como Dostoiévski concebia o verdadeiro nobre) e representante superior do pensamento russo. Nesta condição, cria uma utopia da nobreza como casta superior [...]; poderia continuar sendo uma casta superior enquanto preservadora da honra, da luz, da ciência e de uma ideia superior (BEZERRA, 2015, p. 610).

Mikhail Bakhtin, intérprete das obras de Dostoiévski e do gênero romanesco, assinala ser o romance em foco o único gênero a nascer em plena luz do dia histórico, e por isso, ser o único capaz de dar conta da história (BEZERRA, 2015). Por este viés, há nos romances de Dostoiévski uma excepcional sensibilidade aos processos históricos da modernidade ocidental. Em *O adolescente*, sua ideia de desfalecimento das relações humanas pelas ações individuais e egoístas está no centro do romance.<sup>5</sup> O desenvolvimento dessa ideia parte de um dos princípios da modernidade observados por Dostoiévski: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor” (BERMAN, 2007, p. 24); no entanto, esta desintegração tropical incute um poderoso desejo de destruição e autodestruição, resultado dos egoísmos opostos.

O resultado de ações egoístas de duas das personagens centrais d’*O adolescente* — Arkadi e seu pai Viersílov — é justamente a destruição moral e ética que debelam os alicerces da família; para Dostoiévski a instituição basilar da ordem social. Arkadi e Viersílov são movidos por *suas ideias* isoladas, despindo-se de valores familiares.

Nesse ensejo, a “palavra ‘ideia’ é, sem dúvida, a mais usada na obra de Dostoiévski, não só no *Diário de um escritor*, mas também nos romances. [...] suas personagens, vivem de ideias [...]” (PAREYSON, 2012, p. 33) e vivem por suas ideias; este é o caso de Arkadi:

Viersílov, meu pai, [...] chamou-me pessoalmente a Petersburgo por um bilhete escrito a próprio punho [...]. Resolvi partir [...]: “Veremos o que vai acontecer — pensava —, em todo caso permaneço ligado a eles só por um tempo, talvez o

---

<sup>5</sup> Em *O idiota* Dostoiévski delega a Míchkin “[...] o grau supremo da evolução [...]” i.e., “[...] quando ele é capaz de sacrificar-se em benefício de todos.” (BEZERRA, 2002, p: 11). Abdicar sua individualidade e seu egoísmo por um bem coletivo era o próprio ideal de Dostoiévski o qual ele atribuiu a Míchkin. A dissolução deste *eu* seria a superação do egoísmo burguês. Nesse ensejo o homem poderia viver em concórdia, uma vez que este egoísmo “[...] inviabiliza a vida do homem na face da terra” (BEZERRA, 2002, p: 11). No entanto, a ideia do romance permeia outras instâncias: Míchkin é puro de coração e por isso manipulado por pessoas de uma sociedade corrompida; neste cenário a trama se desenvolve em crises e situações existenciais.

mais curto. Tão logo percebe que esse passo, apesar de condicional e curto, ainda me afasta do *principal*, rompo no ato, abandono tudo e me recolho à minha carapaça”. Justamente à carapaça! “Eu me escondo nela como tartaruga”; gostava muito dessa comparação. “Não estarei só [...]; terei comigo minha ideia que nunca hei de trair [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 22).

A *ideia* de Arkadi é “[...] tornar-se um Rothschild; não apenas rico, mas tal qual Rothschild” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 86). Arkadi reconhece o poderio conquistado com o dinheiro e nele almeja seu objetivo. O “dinheiro é um tema recorrente em toda a obra de Dostoiévski. Para o romancista, o dinheiro é um fator de reformulação, desintegração e destruição do psiquismo humano” (BEZERRA, 2002, p. 14). Arkadi diz sobre o dinheiro: “O dinheiro, evidentemente é o um poderio despótico, mas ao mesmo tempo é a suprema igualdade e nisto reside sua força principal. O dinheiro nivela todas as desigualdades!” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 96). No entanto, Arkadi deseja o poderio despótico do dinheiro com um único fim, o de isolar-se em sua carapaça e viver na solidão de seu ser:

Não preciso de dinheiro, ou melhor, não é o dinheiro que preciso; e nem mesmo de poderio; preciso apenas do que se conquista com o poderio e sem poderio não se pode conquistar: a consciência solitária e tranquila da força! (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 97).

Esta reclusão social, típica dos romances dostoiévskianos, irá se traduzir nas crises éticas e sociais modernas. Nesse ponto, vê-se a crítica de Dostoiévski aos homens modernos e a força destruidora do capital, pois ele liberta o homem das teias da sociabilidade, “o dinheiro leva seu detentor a superar a ordem social e humana e projetar-se à ordem cósmica na condição de um novo Júpiter” (BEZERRA, 2015, p. 602). Os raios do novo Júpiter resultam, para Dostoiévski, na destruição causada pelos demônios modernos, os mesmos encontrados no seu livro publicado em 1872, *Os demônios*. Lembremos-nos de Stavróguin, um dos personagens principais deste romance e seu trágico fim:

O seu poder era grande, entretanto, por um desdobramento maldito, degenera em destruição e culmina na destruição de si. Numa nota dos cadernos de *Os demônios*, Dostoiévski escreve: “Caráter sombrio, apaixonado, demoníaco, desordenado sem medida; coloca-se o problema supremo: ser ou não ser? Viver ou destruir-se:” E se destrói. Num mundo no qual podia ser tudo, ele não deseja nada e, por conseguinte, não é nada: a sua força é somente negação, destruição, autodestruição (PAREYSON, 2012, p. 52).

Stavróguin escolhe a infelicidade e o mal por uma liberdade reivindicada em *Memórias do subsolo*, a qual torna o homem árbitro de si. Ao negar Deus e buscar

---

tornar-se um homem-Deus, assim como Kirílov, personagem da mesma trama, Stavróguin rebaixa a si mesmo a uma condição inferior ao homem, o sub-homem.

Ante essa degradação, como poderia o homem regenerar-se? “A resposta de Dostoiévski é nítida: por meio da dor” (PAREYSON, 2012, p. 117), uma dor fecunda, pela qual Arkadi passa e resulta em transformação: “Mas essa vida nova, esse caminho novo que se abriu de mim é minha própria ‘ideia’, aquela mesma antiga, mas agora com uma forma absolutamente distinta [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 584).

Esta relação dialética da liberdade a qual o homem escolhe a submissão ou a vontade de superar Deus resulta em um dos escopos em que se desenvolvem os romances de Dostoiévski: “Essa é a dialética da liberdade, que constitui o eixo central do pensamento de Dostoiévski” (PAREYSON, 2012, p. 40), pois, para o autor, a história humana está centrada na luta entre Deus e o demônio, o bem e o mal.

Arkadi se distancia dos raios de Júpiter através das enigmáticas figuras do velho príncipe Sokólski e Makar Ivánovitch, seu pai legal. Curiosamente o velho Sokólski, antes da chegada de Makar instruíra o adolescente Arkadi a amar tudo o que é belo: “*Cher enfant!*<sup>6</sup> [...] amemos tudo o que é belo...” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 203). Contudo é por Makar que Arkadi encontra seu novo ideal: “— Estou contente com o senhor. Eu o esperava talvez há muito tempo. Não gosto de nenhum deles: neles não há beleza... Não vou segui-los, não sei para onde vou, vou com o senhor...” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 380).

Em Makar há uma alegria de viver sem igual, um sorriso sincero e a ausência de qualquer amor-próprio. Arkadi atribui à razão de sua beleza principalmente à sua humildade e sinceridade. Na velhice Makar ganha consolo para todas as suas tristezas, pois sabe que as maiores riquezas não são as dadas pelo dinheiro. O valor nem sempre é material. Esta é uma das maiores lições aprendidas por Arkadi; sua ideia antes de enriquecer-se e isolar-se no deserto é transformada em algo diferente.

Arkadi começa seus escritos sem qualquer pretensão de ser um literato, expõe sua história não para os leitores, mas por uma necessidade interior (DOSTOIÉVSKI, 2015). Pois Arkadi julga torpe arrastar a beleza da descrição dos

---

<sup>6</sup> Querido menino.

---

seus sentimentos para o mercado literário. No entanto, ao terminar de redigir seus escritos, Arkadi os envia para seu antigo educador, Nikolai Semiónovitch, para pedir-lhe sua crítica. Nikolai encerra por dizer:

[...] *Escritos* como o seu poderiam, parece-me, servir de matéria para uma futura obra de arte, para o futuro panorama de uma época sem ordem, porém já passada. Oh, quando os temas de hoje tiveram passado e vier o futuro, então o futuro artista encontrará formas belas até para representar a desordem e o caos do passado. É então que serão necessários escritos como o seu, e eles fornecerão o material — contanto que seja sincero — até a respeito de toda a sua natureza caótica e casual... (DOSTOIEVSKI, 2015, p. 589).

Há neste último parágrafo citado, com o qual Dostoiévski encerra *O adolescente*, o que estudiosos como Berdyaev (2009) e Pareyson (2012) dizem ser esperado pelo autor em relação à obra de arte e os sentimentos humanos, Pareyson (2012), em sua análise sobre as obras de Dostoiévski, diz que para ele a verdadeira face do homem reside em sua interioridade, relevada poucas vezes pelo físico rosto humano e que o verdadeiro olho do artista

[...] é vidente enquanto sabe colher no rosto tenebroso e incerto, porque é “humano, demasiado humano”, do homem o raio do rosto divino e sabe torná-lo visível aos outros. O verdadeiro artista reproduza a beleza não quando procura embelezar o visível mediante a ilusão, mas quando sabe tornar visível o que está escondido, secreto [...] (PAREYSON, 2012, p. 37).

Dostoiévski representa artisticamente em suas obras os problemas éticos e morais de seu país, que não se constroem sem antes a desagregação e individualização não alheia ao restante da Europa do século XIX já desagregada pela força política e social. Entretanto, uma vez existente a forte mão do Estado e da Igreja, a Rússia encontrava-se “unificada” sob tais figuras de poder, dando a esse país do Leste europeu, ares de submodernidade, similares àqueles conferidos à América Latina, consagrados no termo subdesenvolvimento. Nessa comparação reside, ainda, um dos nossos principais motivos para desenvolver a presente pesquisa.

Para Georg Lukács, como bem assinalou Fátima Bianchi, Dostoiévski capta com sua arte os sintomas da degradação psíquica consoante ao advento da modernidade. “Para o crítico, ‘o gênio de Dostoiévski manifesta-se precisamente no acontecimento que ele reconhece e exprime ainda em seu primeiro germe [...]’” (BIANCHI, 2017, p. 9). Há o germe do mal em *Os demônios*, que em uma crítica ao socialismo utópico e à estética marxista, o autor desvela ao leitor as consequências

da destruição moral e ética da sociedade russa, assim como há vários germes na mesma e outras obras escritas pelo autor.

Há uma crítica do bem em *O Adolescente*, em que as ideias e a educação, não raras vezes reconhecidas como princípios da tomada de consciência que iria suprimir a alienação do homem promovendo a “evolução” socialista, figuram como *leitmotiv* de uma sucessão de enganos. Partindo do princípio da confusão que assola os homens modernos, Dostoiévski, “em seu vivo processo criador procura penetrar naquilo que pode verdadeiramente gerar a formação de novos tipos humanos e constituir o sentido da vida” (BIANCHI, 2017, p. 8).

A busca de Arkadi é também a busca de Dostoiévski. Seus livros, de uma maneira ampla, acompanham o desenvolvimento da modernidade com pessimismo e sem indicar resolução para tais problemas. Por sua vez, *O adolescente* apresenta uma estrutura na qual o leitor, ao acompanhar o processo de desenvolvimento da personalidade e educação de Arkadi, pode observar caminhos e desvios onde o resultado é o encontro de si mesmo em um mundo caótico.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Se a arte é aparência e como tal interpretação, para Harold Bloom, crítico literário e estudioso da obra de Shakespeare, sua operação é empreendida nos dias atuais mediante uma combinação entre as teorias de Foucault e Marx, constituindo apenas mais um episódio na interminável história do platonismo (BLOOM, 1995). O principal risco de seguir essa tradição é a imensa perda de tempo no reconhecimento da arte e sua capacidade de inovação em face de um cientificismo positivista que “sempre acarreta uma grande queda do nível da problemática, um empobrecimento objetivo submetido a estudo, e até a substituição desde objeto” (BAKHTIN, 1990, p. 126).

T.S. Elliot (1988) atentou, antes ainda que Bloom e Bakhtin, para a questão situando a problemática no campo da cultura. Para o autor, só poderemos entender o valor conceitual da arte após a observação e compreensão do contexto histórico no qual o conceito está inserido. Para mais, é recorrente que o homem busque em suas representações as justificativas para provar a si sua existência e seu mundo; inserindo-se em suas próprias representações, o homem se cria. Criador e criatura, forja-se como a própria obra de arte e essa obra de arte é cultural por várias razões.

---

Para Clifford Geertz, na busca por uma interpretação das culturas, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (1989, p. 04). Essa teia, a cultura, também pode ser definida como um conjunto de mecanismos de controle para governar o comportamento e é o homem o animal mais dependente desses mecanismos para a ordenação do pensamento.

Em *Mirror of a man*, Kluckhohn (apud Geertz, 1989) define cultura como o modo de vida global de um povo; o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar, sentir e acreditar; uma abstração do comportamento, entre outros. De uma maneira ou de outra, vale destacar que a arte irá se instalar no nosso mundo através de um aparato cultural de regulamentação da forma normativa de um fenômeno que ocorre e envolve uma maneira de pensar, sentir (como passará a ser observado no fenômeno da modernidade) e acreditar. Nesse ensejo,

O que quer que seja que a antropologia moderna afirme [...], ela tem firme convicção de que não existe de fato homens não-modificados pelos costumes de lugares particulares, nunca existiram e, o que é mais importante, não poderiam pela própria natureza do caso (GEERTZ, 1989, p. 26).

Para Argan (1988), entre os objetos de estudo da Antropologia moderna se situa a arte, também apropriada pela História. Em ambos os casos, para o autor, uma intersecção metodológica é não apenas salutar, como necessária. Isso porque ao estudarmos a arte, estudamos o homem e também sua história. Não obstante, Argan (1988) observa a tentativa de reduzir a arte à fenomenologia, após 1945, como uma tentativa de dissociação entre arte e história. Segundo o autor, após o drama da Segunda Guerra Mundial, a ideia de uma história progressista da humanidade em direção à liberdade e concórdia foi reduzida pela tragédia do nazismo. Afastando, inclusive moralmente, a arte da história, tal como se observou em correntes europeias ligadas ao pensamento existencialista, mas também em correntes americanas influenciadas por Dewey.

O retorno da ligação entre arte e história será promovido pelas crises de fundo historicista, uma vez que, como bem observa o crítico austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux (2008), a relação entre história e arte/literatura não funcionam como mera dependência, é uma relação de dependência recíproca e independência. A arte não existe por si só, pelo contrário, esta apresenta-se em uma conjuntura mediada por um tempo e espaço específicos guiados por fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e materiais (sociais e econômicos) (CARPEAUX, 2008). Assim como na tentativa de Henry Adams em desenvolver uma teoria na qual o

progresso e história eram tematizados ao mesmo tempo (KOSELLECK, 2006), a investigação sobre a arte/literatura deve ser definida sobre as estruturas temporais históricas.

Como vimos, a legitimidade da arte e da literatura para a História passará por diversos mecanismos de autoridade para defini-la como tal. Consoante, o discurso sobre o objeto artístico está ligado a uma série de autoridades que serão responsáveis pela sua distribuição. O crítico, o historiador da arte, o historiador da literatura e o esteta, entre outras personagens, são algumas dessas autoridades responsáveis por dizer o que é arte (COLI, 1995) e o quanto de História se pode depreender de ambas, quanto a nós, resta a tarefa de seguir nossos estudos no sentido de compreender a relevância da sinergia História e Literatura na obra *O adolescente*, tarefa cujo pontapé inicial pretendemos dar no presente texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Guilio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp: Hucitec, 1990.
- BERDYAEV, Nicolai. *Dostoievsky: An interpretation*. Sematron Press: San Rafael. CA, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. pp. 33-55.
- BEZERRA, Paulo. “Notas de tradução”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O adolescente*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Notas de tradução”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1995.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do renascimento na Itália*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. (Edições do Senado Federal; v. 107-A).
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 3ª ed. Editora vozes: Petrópoles, 1998.

---

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

ELLIOT, Thomas Stearns. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os anos de provação 1850 a 1859*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC: 1989.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAZZARI, Vinicius Marcus. *Labirintos da Aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Editora34, 2010.

\_\_\_\_\_. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora34, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou o helenismo e o pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade, 1700-1789*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

## FONTES

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O adolescente*. São Paulo: Editora 34, 2015.

Recebido em: 12/02/2018

Aprovado em: 23/08/2018