

A MORTE COMO DIÁLOGO: ENTRE KIERKEGAARD E DOSTOIÉVSKI¹

Pedro João da Silva Bisneto

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

orcid.org/0000-0001-9270-4862

RESUMO: Fiódor Dostoiévski, proeminente romancista da Literatura russa, sempre foi muito marcado pela complexidade dos termos e das formas com as quais seus enredos se desenvolviam, indicando, em boa parte deles, uma necessidade de escavação e de estruturação de uma análise das individualidades e da natureza de cada um dos seus personagens, tanto que, durante muito tempo, alguns críticos o liam como um autor de Filosofia, o que, todavia, não acontece. Reconhecendo as particularidades do seu texto, pretendemos, aqui, estreitar uma relação clara e direta do texto literário com o texto filosófico, rompendo os limites de subordinação e/ou inferioridade entre as áreas, o que possibilita um amplo diálogo entre obras e conceitos distintos. Para isso, tomarei como ponto de partida a obra de Søren Kierkegaard, utilizando-a como uma chave hermenêutica de leitura do texto literário no dissecar do conceito de morte, tanto mediante a análise que Kierkegaard faz dele, partindo dos pressupostos da narrativa cristã, quanto, também, das distintas reverberações encontradas no texto de Dostoiévski, especificamente em seu derradeiro livro, *Os Irmãos Karamazov*, indicando as proximidades e diálogos que esses dois autores de obras tão vastas podem possibilitar.

PALAVRAS-CHAVE: Morte. Kierkegaard. Dostoiévski. Karamazov. Cristianismo.

DEATH AS DIALOGUE: BETWEEN KIERKEGAARD AND DOSTOEVSKY

ABSTRACT: Fyodor Dostoevsky, a prominent novelist in Russian literature, was always marked by the complexity of the terms and ways in which his plots were developed, indicating, in many of them, a need for excavation and structuring of an analysis of individualities and nature of each of his characters, so much so that for a long time, some critics read him as a philosophy author, which, however, does not happen. Recognizing the characteristics of your text, we intend, here, to strengthen a clear and direct relationship between the literary text and the philosophical text, breaking the limits of subordination and/or inferiority between the areas, which allows for a broad dialogue between works and distinct concepts. To do this, I will take Søren Kierkegaard's work as a starting point, using it as a hermeneutic key for reading the literary text in dissecting the concept of death, both through Kierkegaard's analysis of it, based on the assumptions of the Christian narrative, and, also, of the different reverberations found in Dostoevsky's text, specifically, in his last book, *The Brothers Karamazov*, indicating the proximity and dialogues that two authors of such vast works can enable.

¹ Este trabalho tem como fundamento ulterior os resultados obtidos no decorrer da pesquisa de Mestrado, por mim realizada, sob financiamento da Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CNPq). A devida referência encontrar-se-á no seu término.

KEYWORDS: Death. Kierkegaard. Dostoevsky. Karamazov. Christianity.

INTRODUÇÃO

Se considerada como um determinado recorte demarcada por uma delimitação temporal/espacial daquilo que a racionalidade ocidental produziu, a história da Filosofia parece ter encontrado uma necessidade de rompimento com os moldes e fundamentos que a caracterizavam, de modo que, cada vez mais, enxerga-se a necessidade de se estabelecer como *Filosofia* a análise de aspectos que, curiosamente, podem não ser nascidos em um seio puramente “filosófico”. Um bom exemplo dessa ocorrência é a difícil identificação do limiar Filosofia/Literatura, muitas vezes observadas em autores da Filosofia contemporânea, seja em romances que desenvolvem questões filosóficas, seja na construção de uma linguagem romanesca e poética da formulação de um texto de Filosofia. Obviamente que, ao pensar nesse “limbo” de produção, é quase inevitável não tentar olhar para as produções de autores francófonos, tais como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. No entanto, é importante compreender que, além dessa mudança não ser exclusiva à Filosofia francesa, as razões pelas quais ela ocorre são mais amplas do que uma simples vinculação geográfica/histórica.

A própria tentativa de decodificação do que seria esse limiar filosófico/literário já é uma questão a ser resolvida, considerando que a definição, canônica, do que é Filosofia não traz consigo uma possibilidade de abrangência para coisas como o texto literário. Pelo contrário: a Filosofia sempre fez questão de preservar a si, e somente a si, a condição de validade real e efetiva da intelectualidade, tanto que ela, ao longo de toda a história, desenvolve para si um papel de autoproteção que não deixa, e nem permite, a aproximação de outras coisas que não vinculadas à própria Filosofia. Isto nos ajuda a compreender que, de todas as Ciências Humanas, ela passa a ser a mais apartada, “pura” e menos interessada em se relacionar com outras produções de conhecimento. Isso fica nítido quando, ao se pensar na aproximação entre Literatura e Filosofia, se enxerga, quase que de forma automática, a estruturação de um afastamento originado na distância entre suas respectivas linguagens e especificidades. Como seria possível interligar dois produtos tão complexos, distintos entre si? O que se tornaria importante para nós: os conceitos, a estética, a estilística ou o conteúdo formal da Filosofia? Ou ainda a harmonia e o desenvolvimento cadente do texto poético-literário?

Para responder essas questões, primeiramente temos que entender que existem duas formas de se analisar esse contexto: a primeira consiste em analisar o texto literário como produtor de conteúdos da Filosofia ou, ainda, repensar o texto filosófico como a reprodução de um enredo que contém estrutura literária. Entretanto, enxergo essa forma, que denomino de *aproximação in-formal*,² como não adequada, considerando que o resultado dela é uma transformação dos limites estruturais do texto em um objeto distinto daquilo que ele foi pensado para ser. Isso não significa, de forma alguma, que a Filosofia e a Literatura são separadas por abismos irreconciliáveis, ou mesmo que não possa haver uma transposição dessas distinções. Contudo, não se é possível colocar tudo em uma caixa e considerá-las como iguais, descaracterizando séculos de produção que sempre tentaram definir o que é Literatura e o que é Filosofia. A segunda maneira – que chamo de *aproximação a-formal* – de analisar essa aproximação se dá pelo reconhecimento da existência de uma *Literatura metafísica*³ que

² Movimento proeminente dos movimentos franceses, adotados pelo Brasil, e que veem na literatura uma ferramenta a seu serviço. É o modo mais aceito pelas pós-graduações de se trabalhar literatura em programas de Filosofia.

³ Ao nos referirmos a um certo tipo de *literatura existencial*, tomamos como ponto de partida a delimitação de Simone de Beauvoir em seu texto *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*, do que viria a ser um *romance metafísico* que, mediante sua delimitação, passaria a configurar uma nova situação da literatura contemporânea. Essa perspectiva seria mediada pela necessidade separar bem as funções do texto literário em oposição ao texto filosófico: apesar de uma influência ou diálogo, cada texto dá conta de questões distintas. Apesar disso, cada vez mais, se percebe a aproximação desses gêneros, principalmente no que tange à literatura. Agora, essa aproximação precisa aceitar e reconhecer a possibilidade de o texto literário respeitar, utilizar ou mesmo se apropriar de conceitos (não esqueçamos que o conceito, por não ser objeto do fazer literário, pode aparecer para exercer alguma função requerida pelo autor), sendo que, normalmente, esse uso acaba por interromper o “prosseguimento do romance e demonstre muito mais a face de seu autor” (De Beauvoir, 1965, p. 82). Isso não ocorre porque a literatura é insuficiente para abarcar um conceito filosófico, mas, normalmente, porque o autor do texto apresenta um problema de linguagem para manter o conceito e a literatura de mãos dadas. A incompreensão desse fato gera uma certa apreensão que transforma o romance em um mero tratado da linguagem, ou seja, quão mais difícil é a leitura de um texto mais artístico e belo ele seria, mesmo que a dificuldade esteja vinculada ao uso de conceitos mal-empregados e com uma desnecessária necessidade de incompreensão. O romance, enquanto manifestação artística, “não é um objeto remanufaturado e é mesmo pejorativo dizer que é fabricado” (Idem, p. 83). Não se trata de como ele vai soar filosófico, difícil ou mesmo duro, mas de reconhecer que a literatura tem vida própria e que sua relação com a filosofia precisa ser aproximada mediante a própria naturalidade da escrita. Por isso mesmo que, puramente, levar a experiência conceitual ao plano do imaginário é insuficiente à construção de uma grande obra literária, ou melhor: a literatura não pode parecer um simples tradutor artístico daquilo que os filósofos pensaram ou se propuseram a fazer. Dessa forma, indicamos uma análise daquilo que se formula como uma literatura metafísica, em primeiro lugar, como a mais pura manifestação de “uma singularidade concreta” (Idem, p. 87) que se materializa num romance. Para além das definições tipológicas do romance, precisamos nos empenhar no desvelar de sua condição metafísica que, aqui, se estabelece não enquanto uma filosofia, mas como a realização da “atitude metafísica que consiste em pôr-se na sua totalidade em face da totalidade do mundo” (Ibidem), ou seja, trata-se de um processo de desvelar de si próprio que se revela numa busca de compreensão daquilo que não sou eu, que é exatamente o movimento possibilitado pelos grandes tratados da literatura, semelhante ao promovido pela filosofia. Não se pode, contudo, confundir a literatura metafísica como um simples processo de autodescoberta, ou mesmo de encantamento com os tratados psicológicos contidos no texto literário. Em segundo lugar, ao observarmos como a configuração responsável por romper com os meros limites da definição de sua forma, partindo da urgência da “descoberta da existência de que nenhum outro modo de expressão poderia fornecer o

permite uma aproximação com a Filosofia mediante a aplicação desta no desenvolvimento de uma chave hermenêutica de leitura que tem como objetivo promover um diálogo direto com algum texto, autor ou mesmo conceito da Filosofia clássica.

É, pois, utilizando dessa perspectiva que me permiti observar diálogos diretos (ainda que de forma subjetiva) entre autores da Filosofia e da Literatura. Aqui, especificamente, me proponho a analisar o conceito de morte que permeia as obras de Søren Kierkegaard (1813 – 1855) e de Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). E, para fazer isso, preciso tecer alguns esclarecimentos primordiais à plena compreensão dessa discussão. 1. Como disse anteriormente, o que me proponho aqui é montar uma chave hermenêutica de leitura, fundamentada em Kierkegaard, que auxiliará na leitura dos romances de Dostoiévski – já adianto que, devido a grandiosidade e complexidade de suas obras, me aterei, apenas, à discussão de *Os Irmãos Karamázov* –, sendo, então, desimportante observar se houve ou não um contato recíproco (ou de uma das partes) com as obras uns dos outros. Dito isso, nosso ponto de partida aqui será puramente teórico e isso, em nossa análise, faz total diferença, considerando que um mútuo reconhecimento entre os autores possibilitaria, inevitavelmente, a suposição de um certo tipo de influência ou mesmo uma tentativa de continuidade entre as questões a serem abordadas, o que não demonstraria, como queremos apontar, que as possíveis similaridades entre obras distintas são reflexos de uma abordagem permeada de preocupações circundantes à época, estilo ou incômodos dos autores que dialogam entre si, naturalmente e de forma involuntária.⁴ 2. Essa aproximação passa longe de ser uma tentativa de colocar a Filosofia e a Literatura numa mesma caixa, como se tudo fosse a mesma coisa. Não quero fazer parecer aqui que as obras de Kierkegaard e de Dostoiévski, tão distintas entre si, são lados diferentes da mesma moeda. Por exemplo: mesmo que seja plausível tomar o referencial filosófico como auxiliar para uma análise literária – sendo isso que, muitas vezes, faz a Literatura comparada –, esse movimento não pode ser confundido com a Filosofia. Dessa forma, partiremos de uma aproximação marcada, profundamente, pelo estreitamento da Literatura e da Filosofia como

equivalente” (De Beauvoir, 1965, p. 94) e desviando de uma pobre delimitação de gênero literário, mas agarrando-se no evocar “na sua unidade viva e na sua fundamental ambiguidade viva” (Idem, p. 95) como se aqui a urgência estivesse no “esforço para elucidar o sentido universal numa linguagem abstrata” (Idem, p. 88), busca-se, incessantemente, “reter o aspecto subjetivo, singular e dramático da experiência” (Idem, 1965, p. 89).

⁴ Isso é importante pontuar porque, por mais que o professor Luís Felipe Pondé afirme que “Dostoiévski possui poucas referências a leituras de filósofos como Kant, Hegel e outros e [...] não encontramos em sua obra nenhuma referência explícita a um conhecimento filosófico” (2003, p. 53), um contato prévio não significaria que *Os irmãos Karamázov* são uma continuidade da obra kierkegaardiana. Como dissemos anteriormente, reiteramos: são obras independentes e que circundam distintas reflexões.

uma maneira de compreender os desdobramentos que esse texto literário permite ao ser lido para além da própria Literatura. 3. É preciso entender que a Filosofia, ainda que objeto prioritário desta análise, tem que dividir seu local de análise primaz, o que gera uma importante questão: como a Filosofia lida com o exercício de uma análise dividida, na qual a sua profundidade precisa, de certa forma, ser compartilhada com um texto muito mais chamativo e sem as amarras do método filosófico? A resposta a essa posição perpassa o reconhecimento de que há uma visão assaz antiquada acerca da relação entre a Filosofia e a Literatura, e isso claramente se dá mediante um fomento do cânone filosófico e de suas tendências excludentes. Isso é bem identificado no fato de os filósofos, ao longo do tempo, sempre terem visto o fazer literário, tal qual aponta Deleuze, como a produção de “uma Literatura menor”, ou melhor, como a produção de uma abordagem artística que, por mais bela que fosse, não se igualaria jamais à importância da análise filosófica. Aparentava-se, aqui, a formação de um conflito quase que natural. A Filosofia – isso parece muito claro – abomina a Literatura na mesma medida que aceita sua existência, reconhecendo, entretanto, sua indiscutível inferioridade. E, exatamente por isso, como aponta Lukács (2000, p. 25), ela acaba se revestindo de um certo tipo de autoridade que a classifica como uma espécie de doadora de conteúdo da criação literária, estabelecendo-se enquanto o modelo de determinação de sua forma. Ou seja, tudo que provém da Literatura se constitui como uma mera consequência nascida de uma “superioridade” filosófica que, devido a essa “arte de formar, inventar, de fabricar conceitos” (Deleuze, 2010, p. 9), moldará e definirá os rumos disso que definimos como produção literária. Nessa perspectiva, a Literatura não passaria de uma simples corrupção da Filosofia, no sentido platônico⁵ de uma cópia permeada de imperfeições e impossível de atingir a grandiosidade do original.⁶

⁵ É válido apontar em Platão que a expulsão dos poetas de sua República expressa, de certa forma, a cisão inaugural entre a filosofia e a literatura. Ainda que fossem tidos como fonte de exemplo no qual se baseava toda a formação e cosmovisão do povo grego, os poetas viviam “envolvidos por um longo e múltiplo movimento de suspeição e acusação [...] dos seus erros, e da poesia que é mesmo tomada como mentira por palavras” (Gusmão, 2003, p. 239). E Platão assim o faz, estabelecendo como desimportante o caráter pedagógico dos poetas por entender a filosofia como morada do âmbito intelectual, enquanto a segunda não passa de uma atividade puramente passional que, até quando se propunha ao ensino, indicava uma mera “produção de ilusões sedutoras, mas enganadoras, constituem fábulas falsas, errôneas ou mentirosas” (Ibidem). Claro que não se trata de uma contrariedade pessoalizada, tanto que essa visão, completamente distorcida, se mantém até a contemporaneidade porque fazemos questão de enxergar uma manifestação artística como aceitável somente quando ela for “submetida a vigilância filosófica das verdades” (Badiou, 2002, p. 13).

⁶ Aqui não se trata mais de tomar a Filosofia como método de análise da relação Literatura-Filosofia, mas se trata de negar a possibilidade de uma outra forma de análise, considerando que a Literatura se manifesta como inferior, corrompida e insuficiente em comparação com o pensamento filosófico, aquele que é responsável por delimitar o que é ou não é válido.

Em *O texto da Filosofia e a experiência literária* o professor Manuel Gusmão afirma que, a partir dessa subalternidade literária – e a impossibilidade de rompimento dessa condição –, “o que encontramos é uma configuração da suspeita, da vigilância e da acusação da poesia, pela Filosofia” (2003, p. 239), assumindo “uma vontade de constituir uma espécie de tribunal da razão, que tutelaria o domínio literário” (Idem, p. 247). Por isso que, ao se propor como o definitivo “tribunal da razão”, a Filosofia coloca (ou tenta demonstrar) toda sua superioridade para com a produção artística e, principalmente, para a Literatura. A Filosofia acaba sendo compreendida como um tipo de conhecimento responsável pela decisão e conclusão da validade ou não-validade do fazer literário, na mesma medida que se mostra como responsável por tutelar a racionalidade e as reverberações desta, envolvendo desde as perspectivas políticas às compreensões epistemológicas/metafísicas e, principalmente, as manifestações artístico/literárias. Porém, ainda que essa visão de uma Literatura subalterna à Filosofia seja recorrente, ela não é definitiva, muito menos consensual. Mesmo porque a produção artística, enquanto uma produção intelectual, é vista por muitos como uma realidade permeada de maior complexidade,⁷ tendo em vista o nascimento da própria subjetividade, o que significaria que ela seria mais difícil de produzir, de compreender totalmente e, principalmente, de fazer sentido. É nesse contraponto que a produção artística passa a encarar a Filosofia como decepcionante pelo fato de ser “um alvo constante das críticas dos filósofos, quanto por sua inacessibilidade” (Badiou, 2002, p. 12), o que a coloca num pedestal longe de tudo e de todos. Obviamente que não se pode encarar toda a relação Filosofia-Literatura com uma visão simplista e maniqueísta, pois não se trata da defesa de uma das duas. Mesmo porque toda essa questão não pode se resumir ao grau de dificuldade de compreensão da produção literária e/ou filosófica, ou mesmo à sua capacidade de comunicação, como se toda essa questão se dividisse simplesmente “entre idolatria e censura” (Ibidem).

É por isso que circundar o conceito de morte, diante de Kierkegaard e Dostoiévski, além de ser uma forma de colocar em questão os limites do modo tradicional de produzir Filosofia em sua tentativa de subordinar à Literatura em uma condição de inferioridade,⁸ também

⁷ Porém, deve ser considerado que a filosofia busca responder, como apontam Deleuze e Guattari, que “as ciências, as artes e as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito. Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para conceitos. Eles devem ser inventados fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam” (2010, p. 12).

⁸ Lukács, ao longo de todo o livro *A teoria do romance*, chama atenção a essa guinada das produções intelectuais modernas. Os objetivos e elementos constituintes da produção literária mudaram (tal qual os da filosofia, das

possibilita a aproximação de questões que, mesmo publicizadas em “gêneros” distintos, encontram seu ressoar em semelhanças conceituais/filosóficas; e isso acontece de forma tão aparente e explícita que o professor Ricardo Quadros Gouvêa (2000, p. 54) defende que as reverberações nas produções desses dois autores os tornam “duplos espirituais”, já que, muitas vezes, eles partem dos mesmos pressupostos – tal como quando colocam o problema da existência e tentam localizar a relevância do homem diante da própria realidade. Essa proximidade em suas respectivas abordagens sobre a morte e, conseqüentemente, a finitude, permite Pondé afirmar, por exemplo, que suas obras, juntas, estão inseridas em uma “Filosofia religiosa pessimista”, pois há claramente “uma tentativa de romper, em vários momentos da história ocidental, com a ilusão naturalista que implica o esquecimento da presença ativa do transcendente no homem” (Pondé, 2003, p. 27). Essa percepção nasce, possivelmente, pelo fato de nossos autores produzirem suas obras a partir da “completa transformação do conceito de vida” (Lukács, 2000, p. 39), reverberando-se na transformação da ideia de morte, inerente, por conseguinte, à produção literária e filosófica de seus tempos. Essa transformação, inclusive, remonta a uma crítica direta à “própria ideia de ‘reconstrução’ do mundo e da sociedade deflagrada pela [...] aposta humanista-naturalista” (Pondé, 2003, p. 15) que, no que lhe concerne, consiste numa reflexão na qual “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-a à prova, encontrar a sua própria essência” (Lukács, 2000, p. 91) longe dos “vícios” da antiguidade e do medievo, e próxima da inventividade promulgada pelo pensamento moderno.

1 – UMA ANÁLISE DA MORTE EM KIERKEGAARD

ciências e da nossa sociedade como um todo) e essa mudança, fruto das tendências humanistas, ainda que mantenha o homem como objeto central, gera um interessante movimento na produção literária que permite, por assim dizer, nosso encontro com a diversidade do texto literário (esta entendida como consequência direta da morte da epopeia, o que permite a mudança estrutural da ordem romanesca, sua disposição de personagens e sua construção de protagonistas, heróis e enredos) e, também, com a diversidade dos mais diversos temas que, de repente, puderam adentrar no campo daquilo que é aceitável como filosófico. Isso pode ser melhor compreendido ao perceber que, apesar de o fim daquilo que o ocidente configura como método filosófico – o reverberar do método cartesiano enquanto desenvolvimento das reverberações canônicas da modernidade enquanto um projeto de humanidade totalizante/normativo – não estar posto, há um claro e urgente deslocamento de objetos antes desimportantes ao próprio cânone – como a própria literatura, antes escanteada a um patamar de desimportância – e que passam a figurar posições centrais para filósofos que se preocupam em produzir suas obras de forma impreterivelmente filosóficas, rompendo com o lugar de passividade e/ou de não importância construído pelo modelo de filosofia produzido pelo padrão europeu/ocidental.

A aproximação entre a visão de Kierkegaard e Dostoiévski sobre a morte, nesse viés, é tão possível quanto necessária. Para além de uma valorização das subjetividades, os dois autores são objetos de caracterização fundamentais para a compreensão da modernidade e, obviamente, daquilo que entendemos como a “disfuncionalidade do ser humano quando distante de Deus” (Pondé, 2003, p. 27), ou seja, o resultado do rompimento com as amarras do medievo que acaba por configurar o sofrimento da vida humana em sua potencialidade máxima: a finitude, o término da existência e o castigo dos homens que a Deus desobedece. E é nesse aprofundamento reflexivo sobre um “homem inacabado” que descobrimos nosso ponto de partida: a real condição existencial que torna, esse homem, um ser *des-graçado* que perde o acesso direto à divindade e é castigado com a morte. Isso é o que nos leva a compreender como esse “animal do infinito” (Idem, p. 159) que se percebe preso à temporalidade, nesse exílio degenerado em uma condição não-natural, se relaciona com sua existência, com a existência pós-queda e as complicações e desgraças de seu caminho – o sofrimento humano, o labor do trabalho e a finitude. Isso é interessante de se perceber em Kierkegaard porque, em toda sua obra, a natureza humana e a percepção identitária do sujeito frente a ela constituem-se como um elemento de extrema importância na compreensão e construção da existência. Esse conflito de autopercepção, constantemente observado pelo filho de Copenhague na natureza humana, se constitui como um conflito de consciência acerca da natureza ou da formação do indivíduo e desemboca, parcialmente, para nosso autor dinamarquês, na formulação de uma relação direta com os problemas clássicos do pensamento cristão,⁹ tais como a queda, o pecado original, o pecado hereditário e, obviamente, a morte.

Esses conceitos acabam sendo abordados mais claramente naquela que, muitas vezes, é definida como sua obra mais filosófica, *O Conceito de Angústia*, publicada sob o pseudônimo de *Vigilius Hafniensis*¹⁰ e que toma como objetivo geral a tentativa de refletir sobre o tornar-se cristão e como esse processo de descobertas para além de, em uma linguagem religiosa, constituir-se de “um caminho estreito”,¹¹ esbarra em uma dificuldade de compreensão em

⁹ Não esqueçamos que Kierkegaard “sempre foi um autor religioso, do princípio ao fim de sua carreira filosófica” (Silva, 2008, p. 18), sendo impossível dissociar sua interpretação da morte da fé cristã.

¹⁰ “Seu estilo é muito peculiar, de um professor de dogmática. Ele é o primeiro representante do estágio religioso, mas não completamente genuíno, pois parece-lhe faltar interioridade, olhando para as doutrinas do cristianismo ainda um tanto objetivamente, como conhecimento a ser alcançado, mais do que uma vida a ser vivida. O livro, não obstante, parece funcionar como sua própria educação para uma maior interioridade” (Gouvêa, 2000, p. 266).

¹¹ “Estreita é a porta e apertado é o caminho que conduz para a vida, e são poucos os que o encontram” (Matheus, Capítulo 7, Versículo 14).

olhares para além da fé, o que parece constituir-se como uma relação completamente paradoxal. Para completar esse caminho, *Vigilius*, utilizando-se da dialética, traça uma rota de conceituação que perpassa a formação do indivíduo, buscando compreender como ele encontra o pecado, como ele é atingido pela pecaminosidade, como se torna, propriamente, um pecador e, por fim, como ele encontra graça/juízo¹² em sua tentativa de fugir dos castigos e condenações no pós-morte, seguindo a narrativa judaico-cristã. Para isso, o que nosso autor faz é destrinchar conceitos basilares ao cristianismo na tentativa de indicar como a morte abarca uma relação direta para com todos eles.

Dito isso, é crucial repetir, para estabelecer bem as bases da análise do pensador *danês*, o caminho cristão da origem da finitude e, por consequência, da morte que passa a existir, na narrativa cristã, mediante o surgimento do pecado enquanto ocorrência real, já que o homem foi criado dentro da eternidade e em uma relação de síntese para com Deus. Apesar desse trajeto, Kierkegaard faz questão de não seguir, em sua compreensão do pecado, uma análise puramente religiosa,¹³ porque, se assim fosse, o pecado, por exemplo, acabaria sendo remetido a nós como

¹² Obviamente que tratar aqui de juízo e graça pode gerar no leitor uma percepção de que, diferentemente do que foi proposto, não analisaremos o tornar-se cristão, mas tentaríamos construir uma certa admissão do modelo de contrariedade existente entre graça e juízo. Contudo, deve-se compreender que, diante da narrativa cristã, tais conceitos não se apresentam enquanto contraditórios, mas sim enquanto complementos em um “projeto” divino de redenção de seu povo. Aos homens, só resta o juízo, resultado para além do esperado desde a queda e as consequências advindas do pecado originário. Na verdade, essas acusações parecem recair de forma mais intensa sobre a graça. Apesar disso, “a ideia de que o ser humano está em uma situação de pecado da qual não pode se libertar corresponde a graça que, através da fé, resgata, salva o indivíduo dessa situação. Entretanto, à medida que a noção da graça vem a se tornar desconectada da exigência do cristianismo (lei) e da consciência do pecado, pode se fazer necessário um corretivo, ou até mesmo um corretivo para o corretivo que a reforma é” (Ross, 2019, p. 109).

¹³ Nosso autor encara como um verdadeiro desafio a definição ou estabelecimento de responsabilidade acerca do lugar de estudo do pecado. Para ele, o viés religioso não abarca a profundidade necessária ao conceito. Entretanto, considerá-lo puramente um modo de agir, seja ele real ou ideal, e estabelecê-lo como objeto de estudo da ética também não é o caminho mais recomendado. Mesmo porque esta “quer introduzir a idealidade na realidade efetiva; mas seu movimento não consiste, inversamente, em elevar a realidade à idealidade” (Kierkegaard, 2010, p. 19). Além de que um estudo simplesmente das ações, necessidades, modo de conduta ou intencionalidade não abrangeria o pecado da forma que necessitamos para aprofundar uma plena reflexão acerca da morte, já que “quanto mais ideal é a ética, melhor” (Ibidem). Considerando a realidade da ocorrência do pecado e até mesmo da natureza dita pecaminosa, perde-se sua possível idealidade. O que nos leva a entender que o “pecado só pertence à ética na medida em que é nesse conceito que ela encaixa, mediante o arrependimento” (Ibidem). E o arrependimento traz toda idealidade necessária ao pecado. Sobre ele, entretanto, discorreremos mais à frente. Obviamente, afirmar a necessidade desse distanciamento de perspectivas puramente religiosas, para além de uma tentativa do heterônimo em questão, é também uma situação aparentemente complexa para uma análise desta e de outras obras de Kierkegaard. Ler *Temor e tremor* dessa forma é quase impossível. E isso não acontece somente porque o autor toma um “pseudônimo” para o processo de construção do texto, mas também porque, “[d]o ponto de vista de uma leitura teológica, aquilo que o autor percebe ser lugar comum em seu contexto religioso, aquilo que já foi afirmado e reafirmado, é muitas vezes tomado por Kierkegaard como pressuposto” (Ross, 2019, p. 73). Kierkegaard e suas vozes não deixam de partir de problemas advindos do cristianismo para construir seus aprofundamentos filosóficos. Agora, o autor se utiliza de todos esses conceitos não só para a elaboração de um

uma perversão da criação divina. Porém, “sempre que se fala do pecado como, por exemplo, de uma doença, de uma anomalia, de um veneno, de uma falta de harmonia, estará falseando também o conceito” (Kierkegaard, 2010, p. 18). Até mesmo porque “o pecado não é um estado” (Idem, p. 17) e nem a pecaminosidade “uma epidemia que se propague como a varíola do gado” (Idem, p. 41). O pecado, na verdade, se constitui como “um pressuposto que recai sobre os indivíduos” (Idem, p. 21), da mesma forma que “é também uma realidade indevida” (Idem, p. 119). E para que toda essa análise tenha coerência, far-se-á necessária a aceitação do caráter simbólico da narrativa bíblica.¹⁴ Entretanto, isso não significa desconsiderá-la, como um elemento sem correspondente histórico, puramente mítica, imaginária. Cometer esse erro é correr o risco de “o pecado se tornar abstrato e perder sua conexão com a humanidade, em termos amplos, e com cada indivíduo particularmente. O pecado é concreto e tem história” (Ross, 2019, p. 46).

Essa “realidade indevida” tem seu despertar a partir de um conflito – estando este localizado no surgimento da humanidade –, o qual denominamos de *queda*, responsável por delimitar o rompimento entre o natural e o sobrenatural, entre o sagrado e a sua transformação em profano, o humano e o divino. Assim, analisar a queda é analisar o início da humanidade que está, em sua condição, entre o deslize de Adão e a divisão de um estágio de inocência e graça. É a partir da desobediência de Adão em comer o fruto da árvore do conhecimento que pensamos seu lugar na história e as consequências da sua escolha. Por isso que esmiuçar o conceito do pecado é alcançar a compreensão da natureza desse rompimento entre o homem enquanto projeto divino e o homem enquanto ser deslocado de sua condição anterior. Adão, nesse caso, vê recair todas as consequências de suas escolhas em seus ombros, já que ele é o único responsável por elas. Curiosamente, é esse conflito e rompimento individual de Adão que estabelece a realidade do gênero humano e constitui o sentido de hereditariedade. É por isso que a voz heterônoma de Kierkegaard acerta em não visualizar uma situação de contágio, como se o pecado fosse uma epidemia que passa a infectar as pessoas que dele chegam perto, mas sim uma pura questão de fé, o que faz, muitas vezes, que essa realidade seja lida mediante um contexto paradoxal. Nesse aspecto, a queda, e aquilo que a cultura cristã define como pecado hereditário, precisam ser vistos como coisas separadas, já que não se constituem como

discurso religioso, mas sim para permitir, a partir de sua produção, a análise da existência, esteja ela ligada ou não a algum movimento de fé.

¹⁴ Exatamente por isso que toda essa discussão “enquanto análise psicológica se propusera apenas a descrever a possibilidade do pecado, e não afirmar sua realidade” (Ross, 2019, p. 111), ainda que esta não seja negada.

semelhantes. E, para nosso percurso, é fundamental saber que “o pecado de Adão, neste caso, é uma coisa mais que passada. O pecado hereditário é o presente, é a pecaminosidade, e Adão o único em que esta não teria ocorrido, pois veio ser por meio dele” (Kierkegaard, 2010, p. 28). Isso significa que o pecado de Adão recai somente sobre ele próprio, de forma que não somos condenados por sua queda. Mesmo porque nossos pecados também são constituintes desse mesmo significado de realidade indevida, tendo em vista que, semelhantemente a ele, caímos ao pecar, mas nosso pecado não constitui uma mudança qualitativa originária; por isso, além de diferente do pecado dele, se distingue também da queda.¹⁵

O que isso significaria? Que Adão, ao pecar, pecou enquanto Adão. Seu ato tem, em si, consequências que deverão pesar sobre ele por seu erro ser somente seu. Quando Adão come o fruto proibido, ele o faz sozinho e consciente de sua vontade. Entretanto, o primeiro homem, ao cometer o primeiro pecado,¹⁶ corrompe um projeto; nesse caso, o projeto de homem planejado pelo próprio Deus. Essa corrupção está longe de significar uma batalha “entre Deus e o Homem”. O infinitamente imperfeito não teria, qualitativamente, condições de corromper aquilo que é infinitamente perfeito. Porém, sua queda teve implicações para muito além de sua falha enquanto indivíduo. Quando me refiro a esse “projeto”, me refiro a Adão. Este tinha sobre si, tal qual todos nós temos, um peso individual em suas ações. Entretanto, pesava sob ele um julgamento enquanto um ser que faz parte e corresponde a um gênero que o “classifica”, o identifica e o apresenta a semelhantes. No caso, Adão, sozinho, era o responsável por carregar, sobre si, todos os atributos inerentes ao homem. Ele já era a cópia infinitamente imperfeita do infinitamente perfeito. Por isso Adão trazia consigo o significado do homem enquanto gênero. Não se tratava de uma representação. Adão não se “assemelhava” aos outros homens e via nisso o encerramento dessa relação. Ao invés disso, ele representava aquilo que denominamos de gênero humano, de modo tal que “o homem é *individuum* e, como tal, ao mesmo tempo ele

¹⁵ Trazer a diferença de significados do pecado de Adão e do nosso pecado é extremamente importante para estabelecer, em primeiro plano, a diferença dos lugares de cada ação. Meu pecado difere do de Adão, ainda que eles sejam semelhantes entre si. Minha responsabilidade é direcionada ao meu pecado. Não posso ser responsável pelo pecado de Adão. Contudo, por executar meu papel enquanto gênero, não posso desconsiderar que também sou co-partícipe de sua culpa. Na verdade, “a culpabilidade humana é, e não pode deixar de ser, solidária, no sentido de que cada um é responsável, individualmente, diante de todos os outros, pelas próprias culpas e pelas culpas de todos os outros. Cada um é culpado de tudo, por todos, diante de todos. [...] É preciso assumir sobre si a responsabilidade também pelas culpas não cometidas, em virtude da solidariedade que liga os homens entre si, no mal e no bem, e reconhecerem-se culpados também por aquelas” (Pareyson, 2012, p. 93).

¹⁶ Apesar do autor apontar algumas outras nomenclaturas existentes (pecado do primeiro pai, vício de origem, pecado original, pecado originante e originado), tentaremos, ao longo do texto, preservar a preferência de uso do autor que é a de *pecado hereditário*.

mesmo e todo o gênero humano, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo, e o indivíduo participa de todo o gênero humano” (Kierkegaard, 2010, p. 30). Ainda que a existência seja “individual e intransferível” (Ross, 2019, p. 15) – aqui não faria diferença uma leitura atea ou religiosa, pois o que se enxerga no homem, enquanto sujeito, é sua existência individual e sua realidade existencial enquanto gênero –, não podemos anular o fato de que, considerando que “cada homem é um exemplo particular de um conceito universal de homem” (Sartre, 1978, p. 19), a queda de Adão, para além de sua própria queda, representou a queda de toda a humanidade, ou seja, a queda de todo o gênero humano, e esta queda, que passa a ser delimitada por uma linha do tempo, é coroada com a possibilidade de morte a todos os indivíduos que estão dentro dessa divisão temporal. Não que a queda do gênero resulte na perdição total do indivíduo, mas esta também é uma consequência indesejada daquela. O pecado de Adão permite-o realizar um salto qualitativo que muda, completamente, aquela natureza que constituía seu ser, permitindo o precedente histórico que recairá sobre os homens posteriores. Adão não pode, contudo, simbolizar nosso quarto de despejo e receber toda a culpabilidade da queda, nem das falhas já estabelecidas da natureza humana; longe disso. Adão pecou como todos, porém, também foi alcançado pela graça como todos. A ideia de que cada um vale por si, sem relação com os demais, não se sustenta aqui.

Então, tomando esse contexto como base, o que podemos afirmar é que essa queda, enquanto geradora de uma mudança qualitativa, apresenta duas consequências principais na constituição do homem. A primeira, inegavelmente, é a destruição de sua inocência. Segundo *Haufniensis*, essa desestruturação se efetiva como um acontecimento comum a existência humana: o momento no qual o sujeito ganha consciência de sua realidade qualitativamente diferente da anterior. O pecado se apresenta, nesse sentido, como um fator de transformação do homem enquanto gênero. Isso acontece quando o homem, ao pecar, reconhece aquilo que sua ação representa qualitativamente e como ela, por suas implicações, constitui uma ação indevida. O homem só deixa de ser inocente por ter consciência dos seus desvios, o que, por conseguinte, significa que “a inocência não pode ser anulada senão pela culpa” (Kierkegaard, 2010, p. 38). E da mesma forma que isso sucedeu a Adão, todos os homens estão submetidos a essa vivência: depois da queda, o gênero humano não reconhece mais a inocência como uma condição de naturalidade, tendo em vista que ele não só reconhece seus excessos como também identifica o excesso alheio diante de quaisquer atos. O que se vê diante disso é que o homem teria sido projetado para a inocência e a culpa pela ação cometida não deveria atacá-lo. O homem foi

separado pela divindade para não ser acometido por isso. Contudo, após a queda de Adão, a natureza humana se estabelece pela corrupção, não da divindade, o que já se afirmou não ser possível, mas da própria ignorância, ou seja, da inocência, gerando, por assim dizer, uma mudança de estado e uma corrupção daquilo que o divino estabeleceu como vida ao gênero humano.¹⁷ A queda retira a plenitude desse movimento ao apresentá-lo a um sentimento de culpa que anula sua inocência – a não manifestação da ignorância do próprio ato cometido. E assim o faz porque essa queda retira do homem aquilo que a ignorância tinha como principal fator: o pudor. Este, por sua vez, constitui no homem anterior à queda uma profunda relação de distanciamento para com o desconhecido, estabelecendo um tipo de “proteção” que não se dirige ou direciona a nada, mas que o mantém no círculo da inocência.

E é exatamente aqui que encontramos a segunda – e, também, a mais brutal e temerária ao homem – consequência: a morte. Isso só se estabelece porque a queda rompe bruscamente essa condição do homem como forjado na inocência. O sujeito perde sua principal característica enquanto projeto divino: ele perde a máxima congruência para com a própria divindade. Por isso, pode-se afirmar que o homem passa a ser definido conceitualmente pelo pecado, o que dá início à sua história, constitui o gênero (enquanto um conjunto de subjetividades que compõem o todo, já que o “pecado não é assunto de rebanho, diz respeito à responsabilidade individual” (Ross, 2019, p. 56)) e quebra sua ignorância. Esse rompimento da relação sintética tem implicações diretas à própria dinâmica existencial que, a partir do estabelecimento do primeiro pecado, muda completamente e permite ao homem reconhecer que agora, após comer do fruto, “certamente morrerá”,¹⁸ tanto pela sua inserção na temporalidade como também pela consciência do seu erro que o coloca no caminho das possibilidades. Nesse sentido, o homem, anteriormente visto como uma síntese da relação entre o sensível e o espiritual, hoje, em um estado completamente diferente de sua condição inicial de inocência, se encontra em um estado de imperfeição e de rompimento daquela relação sintética, o que o coloca dentro de uma limitada linha temporal e o torna, por conseguinte, um ser finito a ser podado pela vida e visitado

¹⁷ Lembrando que esse processo aqui descrito não se refere a um movimento ético ou de superação/ultrapassagem de um determinado limite moral: “é uma contradição pretender entristecer-se esteticamente pela pecaminosidade” (Kierkegaard, 2010, p. 41).

¹⁸ Gênesis, Capítulo 2, Versículo 17. Apesar de tratar-se de um tema a ser explanado no capítulo final do texto, cabe lembrar, desde já, que a morte não surge na história humana como um castigo divino frente à desobediência do homem. Ela surge, na verdade, como uma consequência da limitação imposta pela escolha feita pelo homem. A morte é, nesse sentido, para o cristianismo, o resultado direto da finitude na qual o homem se coloca por meio do pecado.

pela morte. Isto gera nele um temor, somado a um apego à vida antes desconhecido, e, principalmente, uma relação de claro desconforto pela consciência da inevitabilidade da finitude. E a percepção dessa condição constitui uma relação direta para com nossa situação existencial, tendo em vista que:

[...] uma mobilidade dessas para o homem pagão, é fruição no imediato e às vezes se exalta até a embriaguez dionisíaca: em contrapartida, a “subjetividade cristã” sente isso como um sofrimento, já que o homem aí descobre seu estado de criatura separada do absoluto. Porque cada instante o arranca de si mesmo, o homem se vê como que privado da eternidade; e inversamente, porque é cortado da eternidade, o homem é incapaz de ir ao encontro de si mesmo (Starobinski, 2013, p. 309).

Esta concepção de morte, ao mostrar ao homem sua nova condição de finitude, parece ser a consequência mais abrupta da queda, tendo em vista o fato de a graça não ter alcance sobre ela. Pois a graça, ainda que promova salvação e o perdão aos perdidos, não impede o homem de morrer, ainda que prometa a ele a salvação eterna (marcada pela morte do corpo em contrapartida à salvação da alma). Nessa localização do homem diante de sua condição finita, *Vigilius* percebe que a maior dificuldade do indivíduo, em seu momento pós-queda, é lidar com a temporalidade, elemento com o qual não estava habituado. O homem, ao se ver como a síntese entre o eterno e o temporal, não estava submetido aos limites do tempo, considerando-o “a sucessão infinita” (Kierkegaard, 2010, p. 91). Todavia, após a queda, o homem se vê preso a “um desaparecer infinito” (Ibidem) ao qual damos o nome de presente, e que desenha a morte como futuro. O homem, que antes não estava submetido à temporalidade, se percebe em uma nova condição. Acerca dessa, ele afirma:

O eterno, pelo contrário, é o presente. Pensado, o eterno é o presente como sucessão abolida (o tempo era a sucessão que passa). Para a representação, ele é uma progressão, porém progressão que não sai do lugar, porque o eterno para a imaginação é o presente infinitamente pleno de conteúdo. No eterno, por sua vez, não se encontra separação do passado e do futuro, porque o presente é posto como a sucessão abolida. O tempo é, portanto, a sucessão infinita; a vida que apenas está no tempo e só pertence ao tempo não tem nenhum presente (Idem, p. 92).

2 – DOSTOIÉVSKI E A REVERBERAÇÃO DA MORTE NO CONTEXTO LITERÁRIO

É assaz importante estabelecer que encarar Kierkegaard como uma chave hermenêutica para ler Dostoiévski significa se aprofundar nos aspectos que permeiam a existência e a morte, diagnosticando como estas se apresentam e se relacionam em cada um dos autores. Para os dois

autores, curiosamente, o indivíduo é a mais importante das questões. E aqui pretendemos visualizar como a finitude ataca essas existências individuais e gera um forte impacto na forma como esses sujeitos encaram a existência, principalmente considerando a forma como o pensador danês circunda a relação do homem com a morte: ou o medo, ou o arrependimento e conversão para fugir do castigo. Tudo isso fica bem claro quando, ao nos aprofundarmos no texto de Dostoiévski, percebemos que ele faz de toda sua obra uma grande crítica à modernidade¹⁹ – inclusive com o desdém de que o pensamento moderno direciona à questão da finitude –, usando-a de embasamento para a construção de uma reflexão acerca dos processos de (de)formação da identidade Russa contemporânea a ele. Partindo dessa análise, *Os Irmãos Karamázov* se estabelece como nosso ponto de partida²⁰ e não somente como um tipo de símbolo ou representação, mas com uma total correspondência com nossa existência. Um dos motivos dessa escolha é o fato de a obra supracitada estabelecer bem o rompimento do autor com o drama, dando lugar à sua devoção pelo romance – enquanto uma narrativa moderna que se propõe a indicar o lugar da representação literária de uma “epopeia do mundo abandonado por Deus” (Lukács, 2000, p. 89). Suas construções de personagens provam isso ao seguir a psicologia demoníaca dos heróis contemporâneos: existe, claramente, uma “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (Idem, p. 117) e isso gera um sentimento de inconformidade para com sua própria existência, o que reverbera em uma luta constante com os sentidos da vida e da morte impregnados em cada personagem. Os heróis de Dostoiévski, por exemplo, vivem em um constante “questionamento sobre o sentido da vida” (Camus, 2000, p. 121) e, tal qual os homens comuns, sempre estão na iminência do conflito, estando assim por serem sujeitos e viverem em uma constante relação de comparabilidade para com o outro, questionando os caminhos sobre

¹⁹ Que fique claro, entretanto, que Dostoiévski não trava uma guerra específica nem com a modernidade nem mesmo com o niilismo enquanto produto dos homens modernos. Seu conflito se dá com tudo aquilo que rompia com o sobrenatural, seja o niilismo, o realismo ou o materialismo. Quando há esse rompimento e o homem passa a ser como que uma “autodefinição” da natureza, a natureza por ele planejada se constitui plenamente em uma degeneração jogada à des-graça. O grande problema para nós que somos seres que constituem a modernidade enquanto situação temporal, ou seja, somos fruto dela enquanto existimos, é que “Deus está de fato morto e falar de sobrenatural é fazer uma simples metáfora. Estamos querendo nos salvar à custa da nossa bondade, do conceito de inconsciente psicológico, de valores bons que a humanidade teria construído” (Pondé, 2003, p. 189).

²⁰ Acerca da derradeira obra de Dostoiévski, é válido salientar o tamanho magistral e sua importância fundamental para a história da cultura ocidental. Para muito além de arrebatar a Rússia burguesa, a história do parricídio e da crise entre 3 irmãos nos leva, até hoje, a profundos e intermináveis debates acerca da natureza humana, sua relação para com a liberdade e o lugar destinado à fé e, refletir acerca da sua obra, em especial deste livro em questão, é, na verdade, também refletir acerca da história da Rússia e seus conflitos. Tanto que, durante sua publicação, “nenhum leitor russo poderia evitar a associação de suas páginas profundamente inquisitivas com as tentativas cada vez mais frequentes de assassinar o tsar” (Frank, 2013, p. 897).

os quais caminham. Isto acaba gerando um certo tipo de não aceitação daquilo que são,²¹ pois, diferentemente da narrativa da epopeia, estes personagens não são mais capturados por questões puramente morais, mas embebidos das preocupações “modernas”, humanistas, tomados por questões metafísicas/existenciais. E sobre isto pesa a responsabilidade da construção de seus respectivos enredos/existências.

O romance, por conseguinte, se estabelece como a prosa do mundo contemporâneo, mudando completamente sua compreensão acerca da narrativa da existência, de maneira que Dostoiévski constrói toda a sua obra a partir da “imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (Lukács, 2000, p. 14).²² A Epopeia, diferentemente do romance, para espanto da contemporaneidade, valorizava o encontro precoce entre a morte e o herói como um fundamento “das mensagens do canto heroico” (Sloterdijk, 2012, p. 13) – o herói épico se relacionava diretamente com a morte (ou ao menos com o constante risco dela) antes de se relacionar com o amor, a paixão, os prazeres –, o que constitui uma contrariedade quase que natural aos modos de pensar e sentir da modernidade,²³ sendo uma das coisas que o autor russo ironiza de forma mais enfática mediante a caracterização de cada um dos *irmãos* de formas tão diferentes. É entendendo isso que compreendemos, mais facilmente, o porquê de, na caracterização de cada personagem, ser possível identificar a formação de um perfil mais religioso, de outro perfil mais filosófico/cético e de um terceiro perfil mais hedonista: a crítica

²¹ “Dito de outro modo, há contradições porquê e quando a relação entre determinações heterogêneas não admite nenhuma forma de apaziguamento, por assim dizer, o que significa que cada uma delas está em ato de excluir ou negar a contraditória. De fato, não haveria contradições se fosse possível eliminar a peculiar forma de relação que ocorre quando duas determinações opostas entram em conflito, isto é, se fosse possível eliminar o próprio conflito” (Ferro, 2012, p. 48). “A contradição ocorre porque o sujeito se reconhece como unidade de opostos. [...] De fato, se o sujeito fosse opaco e cego para si próprio, o fato de ser uma síntese desapareceria, porque nesse caso cada determinação seria só ela própria e não haveria relação à contrária – e vigoraria a lei do ser. Mas não é isso que acontece conosco e não é porque somos consciência, quer dizer, é na medida em que o sujeito se reconhece síntese, é só nessa medida, que ele é, por isso mesmo, síntese” (Idem, p. 53).

²² E esse mundo só se encontra em tal situação por ter se submetido à “era da pecaminosidade” (Lukács, 2000, p. 15).

²³ Isso é muito real em *Os Irmãos Karamázov*, principalmente na construção das críticas que Dostoiévski direciona à modernidade enquanto corrupção da fé cristã. Como se o verdadeiro conflito exposto pelo poema do grande inquisidor fosse entre o Cristo e a modernidade, adotada e escolhida como modo de vida pela própria criação, que se viu independente e sem a necessidade de uma figura divina. Dostoiévski via a modernidade como “um grande investimento na queda” (Pondé, 2003, p. 45). Aqui, entendendo a modernidade como esse “projeto de humanidade” que se estabelece junto ao humanismo. A partir disso, se toda a “reconstrução” proposta pela modernidade se baseia naquilo que vimos se constituir como uma degeneração do conceito inicial, a sociedade moderna não poderia ser diferente, sendo entendida como esse projeto que veio substituir o anterior, visto e compreendido como falho e insuficiente, trazendo consigo um ideal de reconstrução. Porém, “a própria ideia de reconstrução do mundo e da sociedade deflagrada pela modernidade é figura dessa inconsistente aposta humanista-naturalista” (Idem, p. 15). Esse conceito de modernidade vem trazendo consigo o estabelecimento daquilo que chamamos de horizontalidade. Então, “o que é, propriamente, a modernidade? É o investimento na horizontalidade do ser humano” (Idem, p. 184).

à modernidade estava na centralidade de sua discussão. Sabe-se, nesse sentido, que Dostoiévski se destaca no proeminente contexto da literatura russa por conduzir em seus textos discussões e aprofundamentos “filosóficos”²⁴ a partir de um contexto literário que permitia aos seus leitores não só travar debates e discussões sem fim,²⁵ mas inserir-se num contexto de reflexão acerca dos processos inerentes à existência humana e contribuir com “o desmascaramento da hipocrisia dos grandes ideais e a sincera denúncia da realidade” (Pareyson, 2012, p. 26).

Dessa forma, pode-se apontar que o enredo do nosso romance inicia com um interessante plano de fundo: o desvendar de um parricídio e uma complexa relação entre três irmãos: Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov, Ivan Fiódorovitch Karamázov e Dmitri Karamázov. É interessante que nenhum dos três filhos em questão é responsável direto pelo assassinato, e é esse contexto de suspeita que rege a tragédia em questão, de modo que “é a experiência vivida de um delito não cometido e, no entanto, expiado que se tornará o tema central de *Os irmãos Karamázov*” (Idem, p. 21) O Karamázov pai, Fiódor Pávlovitch Karamázov, além de principal vítima, é também o grande maquinista, ainda que inconsciente, dos conflitos e desdobramentos de toda a trama. Nosso “palhaço” (Dostoiévski, 2012, p. 64) traz, em toda sua história, peculiaridades que constituem sua complexidade e desembocam nas singularidades de sua organização familiar. Esta, resultado de dois casamentos, perpassava também a história de ascensão econômica do Karamázov mais velho, que o permitiu deixar de ser um “insignificante fazendeiro” para, ao morrer, deixar “uma quantia que beirava os cem mil rublos em dinheiro sonante” (Idem, p. 17). E, obviamente, este enriquecimento se deu por meios não convencionais. O dote do primeiro casamento (casara-se com Adelaída Ivanóvna), por exemplo, Fiódor Pávlovitch, “surrupiu-lhe na ocasião e de um só golpe todo o dinheiro mal ela o recebeu, os vinte e cinco mil inteirinhos, de sorte que desde então aqueles milharezinhos como que evaporaram” (Idem, p. 19). Este casamento que durou pouco mais de três anos, resultou no nascimento de Mítia, o filho mais velho do Karamázov, e terminou com uma fuga de Adelaída.²⁶ Apesar de aparentemente trágico, tal abandono favoreceu a narrativa do

²⁴ Camus, por exemplo, entende que: “se Dostoiévski se contentasse com essa análise, seria filósofo. Mas ele ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista” (2000, p. 121), como se todo esse movimento ganhasse representação subjetiva não dos conceitos, mas das questões metafísicas que afligem os homens.

²⁵ “Não se contam mais ‘histórias’, cria-se seu universo. Os grandes romancistas são romancistas filósofos, ou seja, o contrário de escritores com teses” (Idem, p. 118).

²⁶ Por fim, ela largou a casa e fugiu com um seminarista preceptor morto de fome, deixando com Fiódor Pavlovitch o filho Mítia, de três anos (Dostoiévski, 2013, p. 19).

“palhaço” a ponto de parecer que ocorrera o recebimento “de um título, de tão satisfeito que anda, apesar de toda sua amargura” (Dostoiévski, 2013, p. 19). Aqui, Fiódor Pávlovitch começa a mostrar o porquê de sua severa influência nos filhos. E,

[...] justo como pai aconteceu-lhe o que teria de acontecer, isto é, ele abandonou de vez e inteiramente seu filho com Adelaída Ivánovna, não por raiva dele ou quaisquer sentimentos de marido ofendido, mas apenas porque o esqueceu por completo. Enquanto ele importunava todo mundo com suas lágrimas e queixas e transformava sua casa num antro de devassidão (Dostoiévski, 2012, p. 20).

E com esse “esquecimento”, iniciava a doentia relação que o Karamázov pai construía com seus herdeiros e que levou ao seu assassinato. Dmitri, o mais velho dos filhos, passava a viver em completo abandono – tanto que, quando um primo de sua mãe, Piotr Alieksándrovitch, se colocou diante de Fiódor Karamázov como responsável por assumir sua educação, “este ficou por muito tempo com a expressão de quem não estava compreendendo absolutamente de que menino se tratava e até admirou ter um filho pequeno em algum canto da casa” (Idem, p. 22). E por ter tido uma infância completamente descontrolada, a mudança de ambiente não surtiu efeito, de maneira tal que seu crescimento não se deu de forma muito diferente. Chegou a mudar de casa “quatro vezes” (Idem, p. 23) e cresceu “convencido de que, a despeito de tudo, possuía certa fortuna e, quando atingisse a maioridade, seria independente” (Ibidem). Talvez, tenha sido por isso que

[...] sua adolescência e sua mocidade transcorreram em desordem: não concluiu o colégio, depois ingressou numa escola militar, mais tarde apareceu no Cáucaso, foi promovido no serviço, brigou em duelos, foi degradado, tornou a ser promovido, farreou e esbanjou um dinheiro considerável. Passou a recebê-lo de Fiódor Pávlovitch não antes de atingir a maioridade, e até então se meteu em dívidas (Dostoiévski, 2012, p. 23).

Em seu segundo casamento, o pai dos irmãos Karamázov não conseguiu nenhum dote e, mesmo doente, sua esposa lhe deu dois filhos: Ivan e Alieksiêi. Ela morreu quando o mais velho entre os dois tinha sete anos e o mais novo quatro. Semelhantemente a Dmitri, após se ver sozinho com os filhos, Fiódor Pávlovitch os esqueceu e deixa-os, novamente, aos cuidados de terceiros.²⁷ E Ivan, ao crescer, ganha total consciência desses abandonos e de que ele e seu irmão “eram criados no seio de uma família estranha às custas da caridade alheia, e que o pai

²⁷ Nesse caso, inicialmente, as crianças ficam sob os cuidados da benfeitora de sua mãe, uma viúva de um velho e conhecido general. Após sua morte, se tornam responsabilidade do principal herdeiro da velha, Iefim Pietróvitch Poliónov.

deles era um tipo sobre quem dava até vergonha de falar” (Dostoiévski, 2012, p. 29). Esses abandonos e a forma como ocorrem contribuem fortemente para a formação psicológica de cada um dos três irmãos, de modo que as diferenças tão acentuadas entre eles é o mero resultado da vida que os leva, cada vez mais, para distantes de seu seio familiar, sendo, contudo, todos surpreendidos pela necessidade de retorno.

De toda forma, o romance se desenrola a partir do reencontro dos três irmãos com o pai. O motivo dessa reunião familiar é uma tentativa de apaziguar um caloroso conflito entre Dmitri e seu pai acerca da herança que aquele afirma ser seu direito (enquanto Fiódor Pávlocitch insiste em afirmar que esta já foi entregue de forma parcelada ao longo da vida e dos constantes pedidos do filho). Ivan e Aliócha, ao também se reaproximarem da família, apesar do tempo em que viveram juntos, tomam esse momento como uma possibilidade de mútuo-conhecimento frente às suas dúvidas suficientemente metafísicas. Eles, aparentemente tão diferentes em personalidades, encontram nas questões referentes à existência, junto a crises de fé, sua intersecção. É como se passassem a ver a humanidade e fragilidade um do outro. Era interessante que, enquanto o primeiro mostrava completa repulsa pelo pai, o outro não conseguia não o amar. E pode-se até mesmo dizer que, da mesma forma que essa completa descrença de Ivan, inicialmente dirigida a seu pai e re-direcionada para a humanidade, o tornava único e interessante, essa amabilidade inerente a Alieksiêi também o tornava singular. Essa singularidade, curiosamente, significava um total distanciamento de tudo aquilo que seus irmãos e/ou pai poderiam representar. No que se refere ao caçula, cabe mencionar que

[...] 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 aos outros, mas era tão importante para ele que o fazia como que esquecer o resto. Mas amava os homens: parecia ter vivido a vida inteira acreditando plenamente neles, e, entretanto, nunca ninguém o considerara nem simplório, nem ingênuo. Nele havia qualquer coisa que dizia e infundia (aliás, foi assim pelo resto da vida) que ele 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 (Idem, p. 33).

Nessa compreensão, ao esmiuçar o texto do autor russo, é possível encontrar, em cada um dos irmãos e em suas respectivas posições diante da existência e da fé, uma boa exemplificação de como a sociedade cristã/ateia costuma lidar com a morte e com a finitude. A primeira forma era encarando a morte também enquanto uma consequência direta do pecado.

Construindo um direcionamento com base no reconhecimento da perda dos Karamázov, é possível localizar um maior encaminhamento dessa compreensão com a estrutura de pensamento que recaía sobre Aliócha. Mesmo porque sua construção, enquanto personagem, remontava claramente sobre a formação de um perfil diretamente ligado à perspectiva da inocência e sobre a distância que seu inocente espírito parecia ter para com sua família que se mostrava cada vez mais perdida. Assim, o considerado imanentemente puro não poderia, por exemplo, questionar o divino sobre a origem do seu sofrimento ou mesmo sobre a inevitabilidade da morte que recai sobre os homens, já que fazer isso indicaria uma inexistência dessa “pureza”. Posto isso, Aliêksiei parece enxergar as consequências do pecado desde a finitude até o mais remoto sofrimento humano como puramente consequente perante nossas escolhas enquanto sujeitos e humanidade. Ele, na verdade, parece viver o homem quando este descobre que pecou, quando descobre que está nu.²⁸ A cada conversa com seus irmãos ou seu pai, entende que não pode fugir de sua natureza e que, por mais distante que se veja de todos eles, ainda sobre ele pesa a culpa. O que antes parecia ser um desconhecimento, se constitui como uma negação. Ele ganha consciência do seu pecado e da perda, cada vez mais profunda, dessa sua inocência, e esse é um dos elementos geradores do sofrimento que ataca sua existência; por senti-lo, ele tenta visualizar sua ocorrência no resto da humanidade. Pode-se até pontuar que essa posição se assemelha muito às posições cristãs, conforme análise de Kierkegaard, já que o indivíduo é levado a estabelecer a morte enquanto castigo inerente à queda e, por isso, ele continua a sofrer com as consequências do pecado humano, principalmente porque

[...] não é incorreto dizer que a humanidade é culpada, que o gênero humano como um todo é culpado, pois todos pecaram. A ênfase de Haufniensis, entretanto, é que cada indivíduo torna-se culpado e é responsável por sua culpa diante de Deus. O pecado na humanidade é um fato, Haufniensis não o nega, mas isso não deve ser entendido como análogo a uma infecção necessária ao gênero humano. A humanidade é pecadora porque cada indivíduo tornou-se pecador (Ross, 2019, p. 56).

A queda de Adão que, por sua vez, caracteriza a queda daquilo que viria a ser entendida como humanidade, é significativa para a compreensão dessa pecaminosidade enquanto uma realidade e, conforme pensa Aliócha, para justificar a dor e o sofrimento intrínsecos à morte e à finitude. Não esqueçamos que o medo que Alieksiêi tem para com a morte decorre também

²⁸ Gênesis, Capítulo 3, Versículo 7.

da iminência da morte de seu pai, o que, acontecendo, impediria, nos ingênuos sonhos cristãos do irmão caçula, o verdadeiro arrependimento e conversão do velho palhaço.

Ademais, a segunda expressão do ideal de morte, em *Os Irmãos Karamázov*, se dirige a um certo tipo justificativa e aceitação dela enquanto realidade. A dor e o sofrimento passam a ser somente uma consequência quase que natural ao processo de arrependimento, uma naturalidade diante do plano de salvação. Sentir na pele todas essas implicações leva o sujeito ao arrependimento e segue-se da conversão, na medida que se reconhece a infinita multiplicação dessas dores após a morte quando não há uma conversão. O que se tem disso é que a morte passa a ser usada como objeto de barganha, trazendo consigo um sentimento de temor por medo do desconhecido destino que ela dará ao indivíduo, principalmente influenciado pelas narrativas cristãs de sofrimento e castigo destinado àqueles que não foram alcançados pela graça. Isso significa que a morte, para além de uma delimitação da finitude, se torna um fantasma no processo cristão de conversão, parecendo, inclusive, que o caminho de fuga desse “pranto e ranger de dentes” é a única realidade salvadora da graça divina. E esse é o lugar no qual Dmitri se encontra. Ele sabe que sua perdição é o que o permitirá ser encontrado. Dmitri quer se perder para poder ser achado, seguindo o mais próximo possível a narrativa de salvação e arrependimento que o livrará do sofrimento pós-morte. Saber de sua semelhança com o velho pai é ter a certeza de que se trata de uma alma em busca de redenção e, precisamente, do “recurso verdadeiramente decisivo que é o amor de Deus; sabe que o mal, levado ao extremo de suas possibilidades e reconhecido em toda sua força negativa, cede o lugar à positiva possibilidade do bem” (Pareyson, 2012, p. 91). Tanto é que Dmitri,

mesmo não tendo cometido o parricídio, é injustamente punido pela lei, mas aceita, voluntariamente, a imerecida pena externa como expiação pela culpa que sente ter cometido por haver desejado a morte do pai. Este desejo lhe aparece como uma culpa não menor do que se realmente tivesse cometido o parricídio. Dela se arrepende amargamente e quer o sofrimento da expiação, espiritualmente merecido, ainda que juridicamente iníquo, porque sabe que só através daquela dor se redimirá da culpa e nele nascerá o homem novo (Idem, p. 118).

Nesse sentido, a terceira reflexão sobre a finitude, retirada do texto literário, parece ser a mais combativa porque, diferente de Aliocha que se entrega totalmente à fé na aceitação da finitude, e de Dmitri que se joga na temporalidade como forma de buscar a conversão e o arrependimento, Ivan se mostra como irredutível a pensar a remota possibilidade da morte e da temporalidade serem lidas como acontecimentos eticamente aceitáveis.

Para Dostoiévski, a morte poderia ser vista também como uma perspectiva justificada de relação para com o divino, o castigo pela queda, a culpabilização do homem pelo seu pecado, contudo, diferentemente do caso anterior, aqui não há aceitação, tampouco uma busca pela conversão e pelo arrependimento. O que parece não ser a aceito por Ivan é o controle que as supostas divindades detêm sobre a vida humana enquanto uma deliberação sobre as existências, levando os indivíduos à dor e ao sofrimento sem uma justificativa para além do plano divino. É neste lugar que Ivan se encontra. Na verdade, ele merece bastante atenção nesse recorte já que “a figura principal em *Os Irmãos Karamázov* acaba sendo muito mais Ivan do que Aliócha” (Pareyson, 2012, p. 193), principalmente por ser combativo em sua contrariedade às incoerências das perspectivas cristãs/religiosas²⁹ e, enfaticamente, à aceitabilidade da morte como uma responsabilização humana. Ivan, diante de suas reflexões, buscava entender como os homens lidavam com a temporalidade e a possibilidade de morte, considerando que essa natureza pecaminosa, vivendo em total e completa liberdade, não passava de uma incoerência da narrativa cristã. Para ele, o problema não era o pecado, mas o próprio homem inserido na realidade tal qual estava: todo esse sofrimento não passava de um sofrimento inútil porque a própria vida, marcada por sua narrativa que desembocava na morte seguida ou do paraíso ou do inferno, não tinha sentido e não merecia ser vivida. Seu problema não era somente com seu pai, seus irmãos, sua organização familiar. Eles eram apenas mais alguns sobre os quais pesava sua repulsa. Mas sua revolta, efetivamente, era lançada “contra um Deus judaico-Cristão, em nome de uma compaixão angustiada pela humanidade sofredora” (Frank, 2018, p. 999). O que significa que, se houvesse um Deus, a culpa era dele, da sua formulação do pecado enquanto realidade e, principalmente, se sua condescendência com a queda e às consequências advindas dela.

Portanto, diante de todo esse contexto, é possível enxergar a queda, tal qual aponta Kierkegaard, como a pedra de toque na delimitação da idealização de morte da cultura cristã. E, apesar de a morte ser compreendida de três formas distintas por cada um dos irmãos, Dostoiévski parece entender bem que todas elas seriam formuladas apenas como exemplificações das diferentes formas do cristianismo entender a finitude. Contudo, era

²⁹ Isso gera certa curiosidade no desenrolar do romance. Ainda que todas as inquirições de Ivan sejam respondidas no livro, a natureza de suas questões encontra o leitor de forma muito direta. O estranho, digamos assim, é o fato deste encontro ser promovido pela representação da negação pela qual nada é gerado. Como afirma o Professor Luigi Pareyson, “como pode o vazio de uma alma produzir um ser e mover o mundo? Como pode um niilista pretender melhorar o mundo?” (Pareyson, 2012, p. 35).

necessário, ainda, pensar a morte para além de uma consequência da queda a fim de gerar uma maior implicação existencial, de maior profundidade na forma em que impacta a existência do homem. Por isso, o autor russo acerta em manter a centralidade do seu romance em Fiódor Pávlovitch Karamázov: o Karamázov pai, completamente entregue a perdição, sem nenhum interesse, tampouco vontade de ser salvo, diferente de seus filhos em todos os aspectos.

Ao velho palhaço não restavam alternativas: ele tinha escolhido os prazeres e não os trocaria, nem pela graça restauradora, nem pela promessa de salvação, e muito menos por um empreendimento teórico contra o divino, como cada um dos seus filhos, respectivamente, decidiu fazer. O que se via nele era um homem conscientemente embebido do “pior” que a natureza humana representava e que, mesmo assim, apesar de tudo isso, se mostrava como um fiel representante de um tipo muito comum de sentimento diante da finitude. O pai Karamázov ilustra bem como nem a salvação, tampouco a perdição, muda nossa relação com a morte: todos temos um medo profundo dela. Mesmo sem demonstrar, ele estava lá; é um medo colossal que fica claro quando, bêbado, ele relata seus temores à Vânia. Haufniensis vai chamar esse medo da morte, quando manifesto em uma existência que rejeita totalmente a fé, como *angústia latente* encontrada naqueles que rejeitam a fé (definidos também como sujeitos *a-espirituais*). Dostoiévski, por entender muito bem o conflito dessa relação, ao construir seus personagens, decide pôr aqui não só a oposição das formas cristãs de lidar com a morte (o que também não é abarcado pela mera abordagem ateísta), mas, principalmente, o confronto entre as duas faces do herói (o épico e o moderno) e as formas como elas, respectivamente, se relacionam com as múltiplas manifestações da finitude. O que o autor acaba por fazer é gerar, no enredo d’*Os Karamázov*, tanto a tentativa de não encontrar os temores pela inevitabilidade da morte, negando a narrativa cristã de dor e sofrimento, quanto a aceitação baseada na nutrição de uma esperança que leva os homens a alimentarem o anseio de alcançar o fim da vida que será coroado com uma recompensa eterna.

O Karamázov pai, por sua vez, ao ser o maior representante do homem perdido, jogado aos prazeres, tenta ignorar as complexidades da vida ao máximo. Por reconhecer sua escolha pela lascívia e a entrega total ao pecado, ele buscava saciedade na perdição por enxergar sua finitude advinda com a morte. Não se tratava puramente de medo, mesmo porque “essa vida o completa, não há nada pior que perdê-la” (Camus, 2000, p. 87), e nessa perdição é que ele

encontra abrigo.³⁰ O medo da morte, aqui, além de uma característica inerente ao homem perdido no pecado, também se constitui como um reflexo desse enorme apego àquilo que sua existência pode proporcionar.³¹ Porém, é cabível atentar que esse “conflito”, curiosamente localizado entre os heróis frente a seu tempo, levanta ainda uma percepção clara em suas respectivas caracterizações: a forma como eles encaram a morte. Enquanto o herói clássico olha a glória conquistada em sua morte seguidos de seus atos de nobreza, como se ele se sentisse “o braço da ira que realiza feitos notáveis” (Sloterdijk, 2012, p. 15), o herói moderno só enxerga a morte e a velhice.³² E assim o é porque o ponto de desenvolvimento da sensibilidade do sujeito contemporâneo é a sua relação com os problemas morais, esquecendo os problemas metafísicos.

O herói contemporâneo é corrompido e enxerga sua realidade de forma limitada³³ e, por saber disso, é que Dostoiévski constrói seu romance em forma de um romance que põe em cena

³⁰ “Até mesmo os homens sem evangelho têm o seu Monte das Oliveiras” (Camus, 2000, p. 112).

³¹ Dostoiévski retrata muito bem o recorte da modernidade responsável por promover uma deformação da figura dos heróis e os aspectos que antes o caracterizavam, corrompendo-os e transformando-os em uma figura menos brutal, com maiores galanteios e interesses: o Don Juan. A crítica moderna, muitas vezes, erra ao interpretar o Don Juan como o romântico por natureza. Voltamos à era do romantismo, compreendido como uma escola literária que visa uma supervalorização do amor enquanto um ideal. Kierkegaard rompe com essa leitura; basta lembrar que no *corpus* kierkegaardiano, a sensualidade, ainda que não se constitua como pecado, advém deste por ele próprio. E é na entrega total aos prazeres que o Don Juan encontra sua realização existencial, principalmente porque ele reconhece que sua existência não passa de um “breve instante de eternidade” (Le Blanc, 2003, p. 57). Sobre ele recaem “a sensualidade incorpórea e uma pesada e pragmática ausência de escrúpulos” (Adorno, 2010, p. 28) que precisam ser vividas pelo instante. Essa busca incessante por essa vida de instantes constitui o “objeto da existência” (Le Blanc, 2003, p. 57) do herói contemporâneo. Esta, entretanto, demonstra o fracasso e a pobreza do seu caminho, que é regado pelo tédio e encontra a angústia no vislumbre da finitude, ou seja, na morte. Ainda que o Don Juan reconheça essa constante tensão à qual está submetido, sua sensibilidade não lhe permitirá encontrar outros prazeres e esses, independentemente de quais forem, serão avaliados pelo nível de satisfação de forma que ele “ignora a qual prazer seus caprichos o levarão” (Ibidem). E é nesse sentido que é plausível afirmar que nossos autores fazem questão de deixar claro que o papel de herói foi corrompido pela modernidade, de tal maneira que o Don Juan não passa de uma farsa que deveria ser esquecida, estabelecendo uma necessidade de retorno ao clássico. Kierkegaard, por exemplo, reconhece o vazio do herói moderno ao analisar que sua busca por prazeres é, simplesmente, “um efeito do tédio” (Ferro, 2012, p. 34). O herói das possibilidades, inserido no paradoxo de fé, não é, por sua vez, atacado pelo tédio, tendo em vista que, para além da consciência de sua realidade enquanto sujeito, se tem uma plena compreensão de que o caminho do existir é completamente entregue ao sofrimento e que toda e qualquer tentativa de contorno deste é apenas uma ilusão acerca do inevitável. Por isso, muitas vezes, Ivan e Aliócha parecem aceitar melhor as realidades e os conflitos inevitáveis, e o segundo, ainda que apontado por Dostoiévski como o seu herói, o é sem ser ou trazer consigo quaisquer aspectos de grandiosidade. Kierkegaard via nesse herói clássico, deslocado do seu tempo e inserido em uma modernidade mal projetada, uma ligação direta com o divino que extrapolava as razões do niilismo moderno. Para ele, o Don Juan, em todo seu complexo de disfuncionalidade, não conseguiria estabelecer um caminho de possibilidades frente à morte ou mesmo a angústia. Ele seria inutilizado, escanteado e jogado ao tédio, antes de se perder em meio aos prazeres sensíveis. O verdadeiro herói deveria ser o exato contrário do Don Juan. Esse herói compreende o sofrer Cristão e, para além de uma aceitação deste, demonstra uma compreensão da necessidade do mesmo frente ao paradoxo de fé, mesmo que, diante deste, se estabeleça aquilo que Charles Le Blanc denomina como “experiência da crise” (2003, p. 19).

³² “Ele é consciente dela na medida em que não oculta de si mesmo o seu horror” (Camus, 2000, p. 90).

³³ “Enquanto estes apelam para os terapeutas ou digitam o número da polícia, os sábios de outrora dirigiam-se ao mundo superior” (Sloterdijk, 2012, p. 11).

seus heróis como homens vivos em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida, de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça pouco a pouco o claro destino; de modo a fazer com que, por meio da sua flama, tudo o que é meramente humano reduza-se a cinzas para que, então, a vida nula dos simples homens dissipe-se na nulidade, mas as afeições dos heroicos sejam calcinadas em paixões trágicas; e estas os retemperem em heróis sem escórias (Lukács, 2000, p. 41).

CONCLUSÃO

De forma objetiva, Fiódor Pávlovitch edifica todo o seu medo em um inimigo único: a morte.³⁴ Halfniensis observa esse movimento como que comum, porque “quando a morte se mostra em sua verdadeira figura como a segadeira esquelética e tristonha, nós não a olhamos sem horror” (Kierkegaard, 2010, p. 101). Assim, enquanto o homem de fé vê a morte como consequência do seu pecado e como o encerramento da temporalidade, tal qual Aliócha e Dimitri (ainda que em posições diferentes em seu caminho de fé), o homem a-espiritual sofre

³⁴ Dostoiévski e Kierkegaard exercerão influência sobre diversos pensadores. Um deles, Freud, partirá de contextos nas obras dos respectivos autores para desenvolver justificativas em seus posicionamentos teóricos. Aqui, nesse caso, percebe-se uma real possibilidade de tal proposição emitida por Ivan ser caracterizada simplesmente como aquilo que o pai da psicanálise denomina Instinto de Morte. Afirma-se isso a partir de uma observação primordial: o Instinto de Morte se constitui como o instinto responsável pela dissolução das unidades estabelecidas pelo sexual e pelo erótico, sendo o responsável pelo direcionamento da agressividade. Esta, entendida como “base de toda relação de afeto e amor entre as pessoas” (Freud, 1978, p. 168). E, assim, a “restrição dessa agressividade dirigida para fora estaria fadada a aumentar a autodestruição, a qual, em todo e qualquer caso, prossegue” (Idem, p. 173). Nesse caso, sua manifestação pode se direcionar à autodestruição ou à destruição alheia, de maneira tal que a agressividade encontre manifestação. Assim, ao se indispor com seu próprio eu, Ivan encontra dois objetos para concretizar seu instinto. 1) sua partida, concretizando-se como uma tentativa de não intervir na agressividade alheia como uma manifestação de sua própria contra seu pai. 2) a descrença em uma aceitação da continuidade da vida após os 30 anos de exercício de sua natureza Karamazoviana. Tais situações podem ser comprovadas pelo próprio Ivan que, ao ser indagado pelo irmão acerca da mediação do conflito entre o primogênito e o progenitor, afirma: “por acaso sou o vigia do meu irmão Dmitri? É a resposta de Caim a Deus pelo irmão morto, hein? Será que estás pensando isto neste momento?” (Dostoiévski, 2012, p. 320) Sua agressividade parece ser conduzida pela inversão daquilo que Freud denomina “Narcisismo das Pequenas Diferenças”, constituído pela possibilidade de “unir um considerável número de pessoas no amor, enquanto sobram outras pessoas para receberem as manifestações de sua agressividade” (Freud, 1978, p. 169). Neste caso, a agressividade de Ivan é direcionada à sua própria natureza ou, também como possibilidade, àquilo que a melhor representa: seu pai. Seu relacionamento se estreita com seus irmãos não pelo amor ao sangue, mas pelo ódio ao pai e a tentativa de expressão de uma agressividade que não é característica dele, mas que encontra em Dmitri uma pulsante possibilidade de manifestação. O que significa que Ivan percebe o teor de sua própria fala quando a associa à fala de Caim, e também compreende, de antemão, o teor dos pensamentos de Smierdiakóv. Tudo soa quase como sádico, já que o instinto de morte, mesmo não sendo guiado por Ivan, o permite satisfazer suas pulsões de ódio para com o pai, ocorra pela não intervenção, e também contra si mesmo, já que ele reconhece seu prazo de validade. Até porque, mesmo que dessa forma, “não podemos deixar de reconhecer que a satisfação do instinto se faz acompanhar por um grau extraordinariamente alto de fruição narcísica, devido ao fato de presentear o ego com a realização de antigos desejos de onipotência deste último” (Idem, p. 175).

com medo dela. Os outros sentimentos inerentes à existência passam a parecer desimportantes porque, a esse homem, o vislumbre da morte o intimida e o tira completamente dos trilhos da razão. Quando ele diz que tem “mais medo de Ivan do que do outro” (Dostoiévski, 2012, p. 206), assim o faz por ter certeza de que, enquanto Dmitri o quer matar, Ivan não faria nada para impedir.³⁵ E, para homens como Fiódor Pávlovitch, só em vislumbrá-la, “apossa-se dele um profundo pavor” (Kierkegaard, 2010, p. 101). Principalmente porque a morte sempre se assemelha a um fantasma que ronda a sua existência e o homem está sempre temendo o momento no qual ela aparecerá. Junto à morte, ele tem medo de, como o destino, se entendido como “a unidade de necessidade e casualidade” (Idem, p. 102), levará a ela.³⁶ Esse sujeito não está nem um pouco preocupado em se relacionar com a temporalidade,³⁷ já que não reconhece nela uma condição de limitação ou mesmo de medo. Seu tempo precisa ser utilizado como um instrumento gerador de prazeres. Ele também não tem em si um sentimento semelhante à culpa ou arrependimento, pois não recai sobre ele qualquer tipo de prospecção acerca do que se poderia ter feito ou do que se fará, como erroneamente se pode levar a crer, tendo em vista tratar-se de um homem sem fé, que em algum momento poderia se arrepender.

Longe disso, na verdade. A queda, teoricamente, não atingiu a consciência do sujeito que não reconhece a existência da fé, tal qual Fiódor Pavlovitch. Entretanto, apesar disso, ele não consegue fugir dos limites impostos pelo tempo.³⁸ Ele é diferente dos outros homens e é essencialmente igual aos outros homens, sendo o destino da humanidade também sua responsabilidade. Todas as manifestações religiosas, por sua vez, buscam encontrar um objeto que tenha por principal função remediar a ocorrência desse sentimento, puramente humano, diante da morte. Nessa tentativa, tanto o sacrifício quanto a automutilação aparecem como possibilidades libertadoras.³⁹ Entretanto, nada disso liberta o homem da morte enquanto

³⁵ “Um réptil devorando outro réptil, esse é o caminho dos dois” (Dostoiévski, 2008, p. 205).

³⁶ O homem não consegue conviver plenamente com o destino sem encontrar nele algum tipo de “angústia”, principalmente porque, “assim como neste mesmo instante o destino é o necessário, no instante seguinte é o contingente” (Kierkegaard, 2010, p. 103).

³⁷ “A vida temporal não tem mais outra função além de mascarar e preservar a interioridade de relação com o eterno” (Starobinski, 2013, p. 318)

³⁸ “A culpabilidade humana é, e não pode deixar de ser, solidária, no sentido de que cada um é responsável, individualmente, diante de todos os outros, pelas próprias culpas e pelas culpas de todos os outros. Cada um é culpado de tudo, por todos, diante de todos. [...] É preciso assumir sobre si a responsabilidade também pelas culpas não cometidas, em virtude da solidariedade que liga os homens entre si, no mal e no bem, e reconhecerem-se culpados também por aquelas” (Pareyson, 2012, p. 93)

³⁹ É importante compreender que, ao nos referirmos a “sacrifício e automutilação”, assim o fazemos para construir uma comparação frente às práticas dos movimentos religiosos, ainda que não façam parte destes. Contudo, essas manifestações não são religiosas. Ao homem a-espíritual, o sacrifício é compreendido como uma prática de autocompensação, tendo em vista que se direciona a uma tentativa de construir, ao abrir mão de algo, uma

acontecimento inevitável. A culpa pode até sumir em algum momento posterior ao sacrifício, mas esse medo se manifesta novamente.⁴⁰ Essa manifestação frente à morte gera esse pavor em homens como o Karamázov pai por estar, mais uma vez, frente ao indeterminado (já que “não há experiência da morte” (Camus, 2000, p. 30)), constituindo-se como uma nova possibilidade que certamente o matará.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad.: Alfredo Bosi. São Paulo: M. Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: construção do estético*. São Paulo: Unesp, 2010.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BÍBLIA. *Nova Versão Internacional*. Trad.: Comissão da Tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Vida Nova, 2002.

CAMPOS, Fabiano Victor de O. “O conceito de angústia como reflexão filosófica sobre a liberdade humana”. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, jan.-jul. 2017, pp. 187-210.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2018.

DE BEAUVOIR, Simone. *O existencialismo e a Sabedoria das Nações*. Trad.: Manuel de Lima e Bruno da Ponte. Lisboa: Editorial Minotauro, 1965.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Trad.: Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamázov*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2012.

_____. *Humilhados e ofendidos*. Trad.: Oleg Almeida. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

significação puramente humana deste sentimento. Ele encontra, na dita “transformação” do seu modo de agir, uma fuga para seu existir e tudo isso é “eticamente inútil” (Žižek, 2017, p. 73). Já a automutilação, nesse caso, a situação que melhor se adequa ao Karamázov pai, se destina a um tipo de destruição do seu eu a fim de apagar os vestígios que essa angústia diante da morte pode causar. Nesse caso, Fiódor Pavlovitch encontrava-a na sensualidade e nas perversões sexuais que o faziam não encarar a angústia e, conseqüentemente, a morte. Contudo, quando esses momentos chegavam ao fim, a angústia retornava, trazendo consigo a racionalidade que parecia ficar adormecida.

⁴⁰ Não só a angústia como também aquele “profundo pavor” que atinge os a-espirituais.

FERRO, Nuno. *Estudos sobre Kierkegaard*. São Paulo: LiberArts, 2012.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor em seu tempo – a biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. *Paixão pelo paradoxo: uma introdução a Kierkegaard*. São Paulo: Novo Século, 2000.

_____. *A palavra e o silêncio*. São Paulo: Custom/Alfarrábio, 2002.

GUSMÃO, Manuel. O texto da Filosofia e a experiência literária. *Scripta: Linguística e Literatura*. Belo Horizonte, v. 7, n. 12, jan.-jul. 2003, pp. 235-257.

KIERKEGAARD, S. A. *Diário de um sedutor*. Trad.: Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1979b, pp. 1-105. (Coleção *Os Pensadores*).

_____. *Migalhas Filosóficas: ou um bocadinho de Filosofia de João Clímacus*. Trad.: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

_____. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1974, pp. 249-327. (Coleção *Os Pensadores*).

_____. *O desespero humano: doença até a morte*. Trad.: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979c, pp. 187-279. (Coleção *Os Pensadores*).

_____. *O conceito de angústia*. Trad.: Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

LIMA, Fransmar C.; ALMEIDA, Jorge M.; ARAÚJO, Humberto de; SOUZA, Quaglio. (Org.). *O filósofo da Dinamarca: vários estudos sobre Søren Kierkegaard*. São Paulo: LiberArts, 2019.

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche: a ruptura revolucionária no pensamento do século XX, Marx e Kierkegaard*. São Paulo: Unesp, 2013.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: 34, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, romance, experiência*. Trad.: Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a Filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: 34, 2003.

ROSS, Jonas. *Tornar-se Cristão: Paradoxo e Existência em Kierkegaard*. São Paulo: Editora Liber Ars, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad.: Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 1-32. (Coleção *Os Pensadores*).

SILVA, Marcos Érico do Nascimento. *Liberdade e não-liberdade em O Conceito de Angústia de Soren Kierkegaard*. João Pessoa: [s.n], 2002.

SILVA BISNETO, Pedro João da. *A revolta: diálogos entre Kierkegaard e Dostoiévski na construção do conceito de angústia como paradoxo fundamental ao caminho de fé*. 2021. 121f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUTO MAIOR, Patrícia Silva. *O dever da angústia: um diálogo entre Kierkegaard e Dostoiévski*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto: Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte. Ouro Preto, 2017.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VALLS, Alvaro. Apresentação. In: KIERKEGAARD, S. A. *Migalhas Filosóficas: ou um bocadinho de Filosofia de João Clímacus*. Trad.: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011, pp. 9-18.

WEBB, Eugene. *Filósofos da Consciência: Polanyi, Lonergan, Voegelin, Ricoeur, Girard, Kierkegaard*. Trad.: Hugo Langone. São Paulo: É Realização, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2017.

I – INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR

Possuo graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2018) e mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2021). Atualmente, sou Doutorando em Filosofia pela UFRN, na linha de metafísica. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Kierkegaard, Dostoiévski, Teorias Decoloniais e Denise Ferreira da Silva. E-mail: 78.filosofia@gmail.com



II – INFORMAÇÕES SOBRE O ARTIGO

Recebido em: 09 de abril de 2024

Aprovado em: 14 de maio de 2024

Publicado em: 26 de junho de 2024