



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Ironia e seriedade no romance  
russo: anotações para ler  
Dostoiévski sob o ponto de vista  
de Kierkegaard**

---

**Irony and seriousness in the  
Russian novel: notes to read  
Dostoevsky from Kierkegaard's  
point of view**

Autor: Jimmy Sudário Cabral

Edição: RUS Vol. 11. Nº 15

Data: Junho 2020

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.169009>



# Ironia e seriedade no romance russo: anotações para ler Dostoiévski sob o ponto de vista de Kierkegaard<sup>1</sup>

Jimmy Sudário Cabral\*

**Resumo:** O artigo considera que as análises de Kierkegaard da ironia romântica carregam um potencial crítico e explicativo capaz de lançar luz sobre o significado filosófico e estético da obra romanesca de Dostoiévski. Considerando o juízo de Bakhtin, que reconheceu no romance polifônico de Dostoiévski uma expressão de superação do solipsismo filosófico do romantismo, o artigo propõe que o conceito kierkegaardiano de “ironia dominada”, presente na última parte da sua dissertação sobre *O conceito de ironia*, pode ser utilizado como uma chave de interpretação da estética de Dostoiévski, bem como de seu diagnóstico e de sua tentativa de superação do niilismo estético dos românticos.

**Abstract:** The article considers that Kierkegaard’s analyzes of romantic irony carry a critical and explanatory potential capable of shedding light on the philosophical and aesthetic significance of Dostoevsky’s romanesque works. Considering the judgment of Bakhtin, who recognized in Dostoevsky’s polyphonic Novel an expression of overcoming the philosophical solipsism of romanticism, the article proposes that the kierkegaardian concept of “dominated irony”, present in the last part of his dissertation on *The concept of irony*, can be used as a key to the interpretation of Dostoevsky’s aesthetics, as well as his diagnosis and attempt to overcome the aesthetic nihilism of romantics.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; Kierkegaard; ironia; romantismo; niilismo  
**Keywords:** Dostoevsky; Kierkegaard; irony; romanticism; nihilism

**A procura da própria palavra é, de fato, procura da palavra precisamente não minha, mas de uma palavra maior que eu mesmo; é o intento de sair de minhas próprias palavras, por meio das quais não consigo dizer nada de essencial [...] tal procura levou Dostoiévski à criação do romance polifônico. Ele não encontrou um discurso para o romance monológico. Tolstói seguiu a via paralela no sentido dos contos populares (o primitivismo), da inserção de citações do Evangelho. Outra via era a de fazer o mundo falar e prestar ouvidos nas palavras do próprio mundo (Heidegger).<sup>2</sup>**

**M. Bakhtin**

**Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem.<sup>3</sup>**

**Kierkegaard**

## I

A relação feita por Bakhtin entre Dostoiévski, Tolstói e Heidegger, como um triunvirato do pensamento moderno que procurou uma outra linguagem através da qual o pensador ou o artista pudessem sair de si mesmos, sair das suas “próprias palavras”, por meio das quais eles não poderiam mais “dizer nada de essencial”, aponta para o significado da *torção* provocada pela obra do alemão e dos dois russos no pensamento ocidental. Os ecos de Dostoiévski no pensamento de Heidegger não são negligenciáveis, e sabemos que, além de cultivar um retrato do último em seu escritório, este foi o único pensador moderno não alemão a quem Heidegger dirigiu-se atentamente.<sup>4</sup> O fenômeno do niilismo e a sua relação com a ciência, a

\*Professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói, Nerd. <https://www.ufjf.br/nerdt/>. E-mail: [sudarioc@hotmail.com](mailto:sudarioc@hotmail.com) <https://orcid.org/0000-0001-6598-0554>

1 As principais ideias do presente artigo foram elaboradas como parte das atividades como pesquisador visitante no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP entre os meses de junho a agosto de 2019. Agradeço aos professores Bruno Gomide e Fátima Bianchi pela interlocução e acolhimento.

2 BAKHTIN, 2017, p. 47-48

3 KIERKEGAARD, 1991, p. 19.

4 SCHMID, 2011, p. 37-45

função da obra de arte, a desintegração de todos os valores no mundo burguês são temas do pensamento heideggeriano que remetem, inegavelmente, à sua leitura da obra de Dostoiévski. Nenhuma outra obra do século XIX determinou com tanta envergadura o pensamento moderno e contemporâneo, e sabemos que Nietzsche, Freud, Camus, entre outros, povoam a constelação de pensadores afetados pelas questões incensuráveis de uma obra romanesca inesgotável. A questão levantada por Bakhtin, e a qual buscaremos explorar, refere-se ao lugar do romance russo no diagnóstico do niilismo moderno e do “intento” presente na obra romanesca de Dostoiévski (como também, por outros caminhos, na obra de Tolstói e Heidegger) de superar o solipsismo filosófico e estético do pensamento moderno, ou seja, “sair das próprias palavras”, como definiu Bakhtin, com o intuito de “dizer algo de essencial”.

Há no romance russo do século XIX, especialmente em Dostoiévski e Tolstói, um diagnóstico do niilismo moderno e, ao mesmo tempo, um sofisticado exercício de superação desse hóspede indesejado. A estética da literatura russa encontra-se, nesse sentido, dentro da mesma atmosfera de juízo romântico ao decadentismo burguês e científico, e inaugura dentro desse universo uma forma de *seriedade* que procurou superar o puro estetismo da arte europeia. Articulado à luz das análises de Kierkegaard do conceito de “ironia”, o conceito de “seriedade”, que procuramos encontrar especialmente na obra de Dostoiévski, deve ser interpretado como uma atividade literária que buscou ultrapassar o solipsismo estético da arte moderna e superar a experiência do simples refúgio estético na interioridade, o que Jean Paul Richter classificou como “niilismo poético”.<sup>5</sup> A ironia, como um sintoma de desvelamento do niilismo na arte moderna, deve ser interpretada aqui como um *método qualitativo* que subverteu e esvaziou os conteúdos positivos da realidade e inaugurou, enquanto “infinita e absoluta negatividade”,<sup>6</sup> os fundamentos de uma existência subjetiva. No horizonte da nossa argumentação, entendemos

---

5 VOLPI, 1999, p. 21; Cf. também KLEINERT, 2008, p. 155-170.

6 KIERKEGAARD, Op. cit., Tese VIII, p. 19.

que foi na forma de “ironia dominada”,<sup>7</sup> conforme a criterio-  
logia de Kierkegaard, que se alcançou na literatura russa um  
conceito de seriedade que constituiu o núcleo dos grandes ro-  
mances de Dostoiévski e Tolstói. Nesse sentido, o que George  
Steiner definiu, por exemplo, como a “alta seriedade” de *Anna  
Karenina* em relação a *Madame de Bovary* poderia ser inter-  
pretado a partir do conceito kierkegaardiano de “ironia domi-  
nada”, e definiria a atividade literária de Tolstói e Dostoiév-  
ski como um exercício de ultrapassagem do niilismo poético  
através de uma “ênfase adequada na realidade”.<sup>8</sup> Assim, para  
além da clássica oposição entre arte religiosa e arte secular,  
segundo os critérios interpretativos de Steiner, a estética do  
romance russo representaria uma busca por *transcendência* e  
*alteridade*, que teve como ponto de partida a negatividade da  
ironia do escritor moderno. A dupla constatação do jovem Lu-  
kács de que “a transcendência é inevitável quando a rejeição  
utópica do mundo convencional objetiva-se numa realidade  
igualmente existente” e o fato de uma tal possibilidade não ter  
sido “dada à evolução histórica da Europa Ocidental”<sup>9</sup> abrem  
vistas para a singularidade do romance russo e do seu con-  
fronto com o niilismo.

Donna Orwin demonstrou como a ironia apareceu na litera-  
tura russa do século XIX como um traço de identidade nacio-  
nal e conferiu os caminhos de fortalecimento da subjetividade  
e o cultivo de uma vida interior que soube resistir aos deter-  
minismos sociais e psicológicos de um atomismo científico e  
burguês. Para Orwin,

It is enough to compare the atmosphere of Tolstoy's *Anna  
Karenina* (1875-1877) to that of a comparable masterpiece  
of European realism, Gustave Flaubert's *Madame Bovary*  
(1857), to appreciate the greater respect accorded subjecti-  
vity in the Russian novel, and also to begin to understand  
the consequences of this. In both novels, the eponymous he-  
roine follows her subjective daimon wherever it leads her  
and perishes as a result. Both characters are loved by their

---

7 Ibidem, p. 275.

8 Ibidem, p. 279.

9 LUKÁCS, 2000, p. 151.

creators and consequently by readers, yet only Anna rises to the level of tragic heroine, while Emma remains a victim of her surroundings and her own delusions. Flaubert's respect is reserved for true science, as represented by the great doctor who arrives too late to save Emma at the end of the novel but sizes up the situation at a glance. Tolstoy loves Anna as the reposit of sincere feeling but also respects her as a free agent, and he therefore holds her accountable for her own demise [...] Even as an emotive being, Anna differs from Emma. The essential love of life that wells up in her at the end is fundamentally moral, while Flaubert counts such love of life as amoral. So Tolstoy judges Anna more harshly than Flaubert does Emma, but in so doing the Russian author honors his heroine more than the French one does his. Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy all share this complex attitude toward subjectivity; it affects every aspect of Russian psychological realism. The self that Russian realists construct is made up of matter not visible under a microscope, and we confirm its existence only because we feel its motive power in ourselves.<sup>10</sup>

A entropia subsumida no decadentismo estético de Flaubert contrasta-se com a rejeição utópica do mundo convencional e com a incansável procura por uma experiência de alteridade que deu forma ao romance russo. Como notou D. Orwin, o crítico V. Belinski reconheceu a persistente presença de uma “consciência religiosa” na literatura russa,<sup>11</sup> descolada de toda e qualquer forma de crença em um tipo tradicional de religião. Não estaríamos longe da verdade se associássemos esse tipo de consciência religiosa à ironia romântica e à tão significativa presença do idealismo e do romantismo alemão na *intelligentsia* filosófica e artística do século XIX russo.<sup>12</sup> A proteção da subjetividade através dos invólucros de uma experiência romântica capaz de blindar um eu exposto ao materialismo burguês e científico ganhou um *status* canônico no pensamento russo e experimentou todas as consequentes aporias do romantismo.

---

10 ORWIN, 2007, p. 10.

11 Ibidem, p. 31.

12 Cf. PRATT, 1984.

Argumentamos que a estética do romance russo, e de uma forma particular a obra de Dostoiévski e Tolstói, experimentou um aprofundamento da ironia romântica e, ao mesmo tempo, buscou ultrapassar os limites solipsistas do romantismo. A tese de Kierkegaard, segundo a qual “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”,<sup>13</sup> ilumina o conceito de seriedade que encontramos no romance russo e oferece uma chave de interpretação da obra de Dostoiévski e Tolstói à luz da compreensão kierkegaardiana do conceito de “ironia dominada”. Os limites da ironia romântica aparecem na autossuficiência de uma subjetividade que perdeu o seu contato com a realidade e encontrou em sua interioridade a única fonte de todo o “seu dever ser em oposição à vida”.<sup>14</sup> Essa forma de decadentismo estético, que perdeu o sentido do real e rendeu-se à entropia estética de um niilismo poético,<sup>15</sup> caracterizou-se pela sua renúncia de toda e qualquer possibilidade de alteridade e transcendência. O romance de Dostoiévski aparece, como prenunciou o jovem Lukács, como uma tentativa de ruptura com essas formas históricas do romantismo europeu, anunciando uma experiência de alteridade e transcendência que buscou ultrapassar os limites de uma interioridade romântica, um *autrement qu’être* da experiência estética, o que na linguagem de Kierkegaard poderia ser nomeado como um “movimento de dominação da ironia”.

## II

A obra de Dostoiévski deve ser lida no contexto da história do romance ocidental e interpretada, fazendo uso das considerações de Kierkegaard sobre Goethe, como o reflexo de “um acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade”.<sup>16</sup> Em seu ensaio de 1936 sobre o romance de Goethe, Lukács

---

13 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 333.

14 LUKÁCS, Op. cit., p. 122.

15 O ensaio *Dovol’no*, de Ivan Turguêniev, oferece um bom exemplo de niilismo poético no contexto da literatura russa. Cf. KELLY, 1998.

16 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 276.

considerou que “o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade, que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua fenomenologia do espírito”.<sup>17</sup> O romance de Goethe, então, responderia ao esgotamento do Romantismo, entendido como interioridade abstrata, o ser prisioneiro das próprias palavras, e procurou oferecer uma alternativa ao que considerou ser uma “revolta cega” da “falsa poesia” romântica.<sup>18</sup> O contexto de recepção de Wilhelm Meister, sobretudo se nos atemos ao juízo de Novalis, que considerou o romance como uma história burguesa e poetizada na qual o elemento romântico desaparece, tem uma significativa relevância para a nossa discussão na medida em que nos aproxima das elaborações de Kierkegaard sobre o *lugar* e a *função* da ironia romântica.

Para Kierkegaard, ironia é romantismo, e a sua aparição no interior do círculo romântico dos irmãos Schlegel, na forma de um “princípio fichteano, no qual a subjetividade, o eu, tem validade constitutiva”,<sup>19</sup> abriu o cenário para o aparecimento do demoníaco em filosofia e na arte moderna, possibilitando a constituição plena da interioridade como liberdade e como negação da ordem prosaica do mundo burguês. Embora o juízo de Kierkegaard sobre a ironia não tenha sido menos severo do que o juízo de Goethe, a distância tomada pelo primeiro da condenação hegeliana da ironia romântica deu lugar à experiência qualitativa de uma subjetividade livre que subverteu, como escreveu Kierkegaard na dissertação sobre o conceito de ironia, a “seriedade bitolada” de um universo burguês que tem uma “ênfase na conveniência e na utilidade, uma *miserável teleologia* idolatrada por tantos homens e que exige como vítima adequada o sacrifício de todas as ambições infinitas”.<sup>20</sup> A arte romântica, com seu princípio na ironia, apareceu no mundo moderno como uma experiência de subversão da rea-

---

17 LUKÁCS, 2009, p. 590.

18 Ibidem, p. 591.

19 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 237.

20 Ibidem, p. 248.

lidade utilitária e circunscrita às medidas tradicionais de um temperamento burguês, na qual os homens encontravam-se “petrificados numa ordem social definitiva” e onde “tudo seguia o bater das horas”.<sup>21</sup> O espaço oferecido pela ironia no pensamento de Kierkegaard é, nesse sentido, fundamentalmente distinto do juízo hegeliano, no qual uma objetividade filosófica procurou demonizar, em nome de uma seriedade especulativa, a aparição da ironia na arte moderna. O que podemos chamar aqui de a *seriedade de Hegel* e o seu juízo da ironia distingue-se da recepção de Kierkegaard da ironia romântica e do conceito de *seriedade* que o último forjará a partir da sua leitura dos românticos. Em sua estética, Hegel colocou *sub judice* a liberdade romântica, o “sentido de viver como artista e configurar sua vida *artisticamente*”<sup>22</sup> em nome de valores objetivos que se encontravam na “esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino” e que seriam esferas objetivas da realidade que se contrapunham ao *eu* fictício dos românticos. Reagindo ao caráter meramente performático da ironia romântica, Hegel denuncia nela uma *ausência de seriedade*, pois:

segundo este princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira *seriedade* neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação geral. Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e possível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao forma-

---

21 Ibidem, p. 260

22 HEGEL, 2001, p. 82.

lismo do eu [...] Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-la. Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo sólido, de obrigatório e de essencial.<sup>23</sup>

O juízo de Hegel poderia ser aplicado, com toda justeza, à primeira parte da novela de Dostoiévski *Memórias do Subsolo*, na qual o homem do subsolo observa, sob um ponto de vista irônico, a partir do *subsolo*, e, portanto, do alto da sua ironia, “todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade ainda valem para eles como algo sólido, de obrigatório e de essencial”. O que nos importa aqui é a articulação do conceito de seriedade hegeliana, a partir do qual Hegel tabuíza a ironia romântica em nome de uma substancialidade que se consolida nas esferas objetivas de uma realidade burguesa. Em nome de uma “firmeza e substancialidade” que “constituem o tom fundamental do caráter”, Hegel denuncia a *falta de caráter* do indivíduo irônico pelo fato de este fundamentar-se em uma mera performance artística e não conseguir por isso mesmo “perseverar junto a fins sólidos e importantes”.<sup>24</sup> Eis o ponto de vista da *seriedade* hegeliana! Não poderíamos senão nos aproximar da ironia do homem do subsolo: “Oh, se eu não fizesse nada unicamente por preguiça! Meu Deus, como eu me respeitaria então! Respeitar-me-ia justamente porque teria a capacidade de possuir em mim ao menos a preguiça; haveria, pelo menos, uma propriedade como que *positiva*, e da qual eu estaria certo. Pergunta: quem é? Resposta: um preguiçoso”.<sup>25</sup> A rejeição da ironia por Hegel significa, à luz das diatribes do homem do subsolo, a desconsideração da dimensão abissal da subjetividade, en-

---

23 HEGEL, 2001, p. 82-83.

24 Ibidem, p. 84.

25 DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 31.

tendida, por exemplo, no contexto da literatura russa, como *vólia*, através da qual o homem do subsolo experimenta uma ausência de fundamentos e “cada causa primeira arrasta atrás de si outra, ainda anterior, e assim por diante, até o infinito”.<sup>26</sup>

Em suas considerações escritas como prefácio ao *Conceito de Ironia*, A. Walls afirmou que, “se a ironia romântica não é séria”, Kierkegaard tem condições de questionar também o direito da seriedade hegeliana para condenar os abominados românticos do círculo dos irmãos Schlegel”.<sup>27</sup> A distância tomada por Kierkegaard da seriedade de Hegel nos dá a dimensão do *lugar* e da *função* da ironia e da potência qualitativa que ela guarda no pensamento e na arte moderna. É a partir dela que se desenrolará no pensamento de Kierkegaard um conceito de seriedade que não está atribuído a uma experiência de adequação a um objeto “essencial” da realidade histórica, como o definiu Hegel, para quem

a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade [...] em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir.<sup>28</sup>

A seriedade em Kierkegaard não adviria de uma experiência de adequação a conteúdos da realidade histórica interpretados no horizonte do direito e da eticidade, entendidos, na perspectiva de uma especulação filosófica hegeliana, como sólidos e essenciais. Ao contrário de uma experiência com uma realidade histórica substancial, detentora de valores morais e éticos compartilhados, cheia de conteúdos, a seriedade que encontramos em Kierkegaard pressupõe o movimento da ironia romântica que torna nulo tudo o que uma determinada época considerou como objetivo e carregado de substancialidade: torna nulo o conceito de eticidade hegeliana e o universo prosaico da realidade burguesa. Em um trecho de sua

---

26 Ibidem, p. 29.

27 WALLS, In: KIERKEGAARD, Op. cit., p. 11.

28 HEGEL, Op. cit., p. 82.

dissertação, Kierkegaard considera o lugar do acontecimento filosófico e estético inaugurado pela ironia romântica.

A gente se apaixonava ao completar vinte anos; às dez horas em ponto a gente ia para a cama. A gente ganhava filhos, ganhava preocupações caseiras... a gente entendia o mundo, e educava os filhos para que estes também chegassem a isto, e uma noite por semana a gente se entusiasmava ouvindo o hino de um poeta sobre a beleza da existência; e de novo a gente era tudo para os seus, ano após ano, com segurança e precisão, sem se atrasar um minuto. O mundo se infantilizava, ele precisava rejuvenescer. E neste sentido o romantismo fez bem. Atravessa o romantismo uma rajada de vento fresco, uma refrescante brisa matinal vinda das florestas virgens medievais ou do éter puro da Grécia; os filisteus sentem um calafrio perpassar-lhes a espinha, porém isto é necessário para varrer o mau cheiro bestial que até então a gente tinha respirado”.<sup>29</sup>

A ironia, para Kierkegaard, é o caminho de articulação de uma *seriedade qualitativa*, mas essa seriedade só poderia vir à luz caso o homem fosse tomado por uma experiência interior de constituição de si provocada pela ironia. Aqui estamos diante da última tese que abre a dissertação: “como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem”.<sup>30</sup> E será sob esse prisma que encontraremos ao final da sua dissertação o que Kierkegaard chamou de *experiência de dominação da ironia*, e que se tornará o fundamento qualitativo de um tipo particular de seriedade. A ironia romântica encontra-se, nesse sentido, entre duas seriedades: a seriedade positiva da filosofia hegeliana, “a *realidade dada* com todo o seu miserável espírito filisteu”,<sup>31</sup> e uma outra seriedade, a seriedade do romance moderno, em relação à qual Kierkegaard mira-se no exemplo de Goethe e que nascerá do aprofundamento e, ao mesmo tempo, de uma experiência de não permanência nos limites subjetivos da ironia.

---

29 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 260-261.

30 Ibidem, p. 19.

31 Ibidem, p. 261.

O estetismo que encontrou na arte um refúgio e modulou um tipo de religião da arte, povoando o século XIX com uma confraria de sacerdotes, encontrou seu ponto de partida na ironia, pois, como observou Kierkegaard, “quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre a sua obra poética”.<sup>32</sup> Mas, se essa ironia romântica por si mesma não é séria, pelo fato de negar toda realidade histórica, a fim de abrir lugar a uma realidade autoproduzida e partindo dela *viver poeticamente*, a ironia dominada, segundo Kierkegaard, faz com que o poeta, em lugar de apenas *poetizar a si mesmo*, aprenda a cultivar um exercício poético de realização da realidade. A ironia torna-se, assim, um método. Para Kierkegaard,

A ironia é um disciplinador (*Tugtemester*, pedagogo), que só é temido por quem não o conhece. Quem simplesmente não compreende a ironia, quem não tem ouvidos para seus sussurros, carece *eo ipso* daquilo que se poderia chamar o *início absoluto da vida pessoal*, carece daquilo que em certos momentos é indispensável para a vida pessoal, carece do banho de renovação e de rejuvenescimento, do banho de purificação, que salva a alma de ter a sua vida na finitude, mesmo que viva aí com força e energia; ele não conhece o frescor e a força que se encontram quando, sentindo o ar pesado demais, nos despimos e nos atiramos ao mar da ironia, naturalmente não para aí permanecermos, mas para tornarmos a nos vestir saudáveis e alegres e leves.<sup>33</sup>

Para Kierkegaard, é quando o indivíduo está corretamente orientado, e ele o está quando a ironia foi limitada, que então a ironia adquire sua justa significação, sua verdadeira validade. Se a ironia romântica, quando fixada nela mesma, não é séria – como denunciou o próprio Hegel, pelo fato de o sujeito não conseguir se libertar da solidão do seu retraimento em si mesmo, e por não superar essa interioridade insatisfeita e abstrata, tornando-se por isso presa de uma nostalgia,<sup>34</sup> como encontramos, por exemplo, na nostalgia de Novalis pelo mundo medieval –, será através da dominação da ironia que

---

32 Ibidem, p. 272.

33 Ibidem, p. 277.

34 HEGEL, Op. cit., p. 83.

se poderia experimentar o nascimento dessa *outra* seriedade advogada por Kierkegaard. Para o filósofo, “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”.<sup>35</sup> E será a partir desse início de mundo da subjetividade inaugurado pela ironia, no qual todos os elos com uma determinada realidade histórica foram quebrados,<sup>36</sup> que se estabelecerá uma relação qualitativa e, ao mesmo tempo, criadora com a realidade. E é dentro desse espaço qualitativo que a vida pessoal “adquire saúde e verdade” e no qual se aprende, como mostrou Kierkegaard, a colocar a ênfase adequada na realidade: “a ironia ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase adequada na realidade”.<sup>37</sup>

Será no romance de Goethe, e também na ironia de Shakespeare, que Kierkegaard buscará o exemplo de uma ironia dominada, o exemplo de uma forma de realismo que estará no fundamento do seu conceito de seriedade. Para ele, “o que faz a grandeza da existência poética de Goethe (*Digter-Existentis*) é que ele sabia estabelecer um acordo entre a sua própria vida de poeta (*Digter-Tilvaerelse*) e a sua própria realidade. Mas *para isso é preciso novamente a ironia*, porém, bem-entendida, *ironia dominada*”.<sup>38</sup> Será no espaço literário e, portanto, no romance de formação de Goethe, que Kierkegaard visualizará os acenos de superação, por um lado, do miserável espírito filisteu preso a uma *realidade dada* e, por outro, a superação de um esteticismo sem conteúdos de um eu preso aos delírios poéticos da sua própria subjetividade.

### III

À luz da interpretação de Kierkegaard sobre o conceito de ironia, consideramos que Dostoiévski deve ser lido dentro do contexto da história do romance ocidental, e a sua obra interpretada como o reflexo de um acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade. Esse acordo representa o

---

35 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 278.

36 HEGEL, Op. cit., p. 83.

37 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 279.

38 Ibidem, p. 276.

fundamental da experiência nomeada por Kierkegaard como *ironia dominada*.

G. Lukács terminou o seu ensaio *A Teoria do Romance* afirmando que "Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo".<sup>39</sup> O tom apocalíptico de Lukács sobre o significado da ruptura de Dostoiévski<sup>40</sup> com os quadros mentais que deram forma ao romance europeu pode ser melhor avaliado à luz da leitura de Kierkegaard da ironia romântica. Apesar de não oferecer, como o próprio autor reconhece, uma "análise formal" das obras de Dostoiévski, Lukács aproxima-se, ainda que não conceitualmente, do significado da *viragem* dostoiévskiana, nomeada mais tarde por Bakhtin como "polifonia". A ruptura com a linguagem monológica apresenta-se como uma saída do romantismo e da mistificação da vida interior que apançou o decadentismo estético da arte europeia. A monologia do niilismo poético representou o estado de desenraizamento de um eu artístico que se instalou na ironia, a fim de viver poeticamente e poetizar a si mesmo, experimentando, conforme considerou Kierkegaard, uma vitória sobre a realidade que consistiu muito mais numa emigração para fora da realidade do que num permanecer nela.<sup>41</sup> Para Kierkegaard, a obra de Goethe sinalizou uma possibilidade de reconfiguração poética e de aprofundamento do real capaz de integrar o homem na realidade à qual ele pertence. No entanto, esse tipo particular de vida poética só foi possível através de uma experiência de dominação da ironia que, imprimindo verdade e conteúdo ao real, estabeleceu as condições de superação de um realis-

---

39 LUKÁCS, 2000, p. 160. O ensaio de Lukács origina-se com sua tentativa de escrever uma obra sobre Dostoiévski. Cf. carta de agosto de 1915 ao poeta Paul Ernst: "I have already given up my Dostoevsky book; it has become too big a project. Out of it emerged a large-scale essay, called "The Aesthetic of the Novel". LUKÁCS, 1986, p. 252.

40 Sobre a tonalidade apocalíptica do jovem Lukács em relação a Dostoiévski, ver LÖWY, 2016, p. 36-54.

41 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 262.

mo idolátrico e, ao mesmo tempo, evadiu-se de um solipsismo estético desprovido de realidade. É nesse sentido que Kierkegaard considera que

a ironia, como um momento dominado, mostra-se em sua verdade justamente nisso: que ela ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase *adequada na realidade*. Daqui não se segue, de jeito nenhum, a conclusão bem saintsimoniana de que se deve idolatrar a realidade, ou negar que há em cada homem, ou deveria haver, uma nostalgia por algo mais perfeito. Mas esta nostalgia não pode esvaziar a realidade, muito pelo contrário, o conteúdo da vida tem de ser um verdadeiro e significativo momento numa realidade mais alta, cuja plenitude atrai a alma. Com isso a realidade adquire o seu valor, não como um purgatório – pois a alma não deverá ser purificada de modo a, digamos, sair desta vida totalmente nua, branca e despojada –, mas sim como história, na qual a consciência se entrega sucessivamente – porém, de tal modo que a felicidade não consiste em esquecer tudo isso, mas em permanecer presente aí. Por isso, a realidade não quer ser recusada, e a nostalgia deve ser um amor sadio, não uma forma medrosa e efeminada de fugir do mundo. Pode então ser verdade, quando o romantismo suspira por algo mais alto; mas assim como o homem não deve separar o que Deus uniu, assim também ele não deve nunca, jamais reunir o que Deus separou; mas uma nostalgia mórbida é uma tentativa de querer ter o perfeito antes do tempo. A realidade adquire, portanto, sua validade *na ação*. Mas a ação não deve degenerar em uma certa insistência estúpida, ela deve ter um *a priori* em si, que a impeça de perder-se numa infinidade sem conteúdo.<sup>42</sup>

O diagnóstico kierkegaardiano da ironia romântica encontra-se muito próximo do cenário filosófico da estética russa do século XIX e tem uma clara convergência com os juízos de Dostoiévski em relação ao lugar e à função da arte moderna. O seu juízo crítico em relação ao niilismo poético de Turguêniev, bem como a sua rejeição de um tipo de realismo que se caracterizou por uma “idolatria do fenômeno” talvez nos aproximem do sentido daquilo que Kierkegaard procurou traduzir com o conceito de “ironia dominada”.

A pintura feita por Dostoiévski de São Petersburgo repre-

---

42 Ibidem, p. 334.

senta a encarnação mais evidente do acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade. Como considerou L. Grossman, “nineteenth-century Petersburg, in spite of all the fantastic coloring Dostoevsky imparted to its description, has not been depicted by anyone more exactly, more sharply, more palpably, or more truly”.<sup>43</sup> O realismo de Dostoiévski distinguiu-se, como já foi fartamente demonstrado pela fortuna crítica, do simples realismo dos seus contemporâneos, e deve ser interpretado como um aprofundamento do significado da modernidade russa. Como o próprio Dostoiévski considerou em sua carta de dezembro de 1868 a Appollon Máikov:

I have completely different ideas about reality [*dejstvitel'nost'*] and realism [*realizm*] than do our realists and critics. My idealism is more real than their realism. Good Lord! If one simply recounted everything that all of us Russians have experienced in the past ten years in our spiritual development, would not the realists shout that this was fantasy? And yet this was pure, authentic realism! This is what realism is, only deeper, but they merely skim the surface.<sup>44</sup>

A crise dos anos de 1860 na *intelligentsia* russa, interpretada por Dostoiévski como um momento de “desenvolvimento espiritual”, significou o aprofundamento da modernidade russa em seu confronto com o niilismo. Com a publicação de *Pais e Filhos* (1861) por Turguêniev, de *O que fazer* (1863) por Tchernichevski e da novela de Dostoiévski *Memórias do Subsolo* (1864), encontramos a tradução literária da modernidade russa como uma experiência de discernimento e de aprofundamento do niilismo. É dentro desse cenário que o realismo de Dostoiévski ganhou os seus contornos e confrontou as reduções materialistas do que poderíamos nomear como “niilismo científico” (Tchernichevski) e como “niilismo poético” (Turguêniev).

Turguêniev foi um herdeiro sofisticado do romantismo, e suas representações do homem supérfluo podem ser vistas como a expressão mais acabada da estética europeia em solo russo. O estado de orfandade social e ontológica dos seus

---

43 GROSSMAN, In: FANGER, 1998, p. 129.

44 DOSTOEVSKY, In: STACY, 1974, p. 87.

hamlets e o completo desacordo com a realidade dos seus tipos literários conferiram à sua obra um grau incontornável de distopia. Esse “romântico da desilusão essencialmente europeu”,<sup>45</sup> conforme o definiu Lukács, trouxe para dentro do mundo romanesco um elaborado pessimismo filosófico e emitiu um juízo da modernidade russa sob o prisma metafísico e estético do romantismo alemão. O seu niilismo poético deu forma à configuração trágica do tipo supérfluo e traduziu um estado de desenraizamento que buscou a sua ancestralidade na orfandade de Hamlet. Entre a experiência de Rúdin, ao descobrir que não tem “o chão sob os pés”,<sup>46</sup> até a tragédia de Bazárov, desenha-se um juízo da realidade que elevou o tipo supérfluo a um *status* de dignidade que só uma grande arte pode oferecer. A aversão ao tipo supérfluo, a recepção de Turguêniev no âmbito da crítica democrática dos homens novos e de ação e a rejeição à paralisia de tipos como Rúdin e Bazárov aproximam-se da rejeição crítica de Hegel à negatividade e à falta de solidez dos românticos. A inutilidade dos tipos supérfluos significa, no contexto da crítica a Turguêniev, o reconhecimento da inutilidade de Shakespeare e da nulidade de seus hamlets. A demora no negativo de uma existência observada *sub specie ironiae* significou, do ponto de vista utilitarista dos críticos radicais, uma incapacidade de ação concreta que desvelou o caráter inativo da figura do “homem supérfluo”.<sup>47</sup> Se pudéssemos parafrasear Kierkegaard, ao comentar o destino de Solger no contexto da estética de Hegel, poderíamos pensar em Turguêniev como uma vítima oferecida ao sistema positivo dos homens de ação.<sup>48</sup>

A relação entre Dostoiévski e Turguêniev tem maior complexidade e pode ser interpretada a partir da singularidade da crítica kierkegaardiana aos românticos. A resistência do primeiro ao niilismo estético de Turguêniev não se deu em nome de uma positividade que se considerou imune às contradições

---

45 LUKÁCS, 2000, p. 153.

46 TURGUÊNIEV, 2014, p. 171.

47 BIANCHI, 2014, p. 198.

48 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 275.

de uma época negativa. Ao contrário, a riqueza imagética do realismo de Dostoiévski passa pelo seu discernimento do lugar ocupado pelo tipo supérfluo no contexto social e filosófico da modernidade russa. A recusa do estetismo de Turguêniev, a paródia impiedosa que encontramos, por exemplo, na figura do grande escritor Karmazinóv, em *Os Demônios*, manifesta-se no seu reconhecimento da realidade inequívoca da “infinitude interior” que deu forma à existência poética dos seus tipos literários e que, ao mesmo tempo, revelou a negatividade não menos radical de uma “existência” que “carece de existência”.<sup>49</sup> A novela *Memórias do Subsolo* representa o diagnóstico de Dostoiévski do niilismo russo e europeu e principia uma *viragem* na estética russa que se contrapôs aos dois niilismos, ao científico e ao poético, instaurando uma torção negativa que reformulou os caminhos da literatura moderna. O homem do subsolo representa a pintura de Dostoiévski do tipo supérfluo e deve ser interpretado como o caminho de tematização dos limites da ironia romântica e do princípio da *viragem* dostoiévskiana que traduziu, a partir de dentro, a carência de substância do romantismo. A novela de 1864 prenuncia o nascimento de um tipo de *seriedade* que tem convergências filosóficas com a tematização kierkegaardiana do conceito de ironia, e ofereceu os fundamentos filosóficos e literários, em contexto russo, para o que Kierkegaard chamou de “ironia dominada”. Ao contrário de uma seriedade hegeliana, que alcançará a geração democrática dos anos de 1860 através da materialização literária das teses de um hegelianismo de esquerda encarnado nas ideias de Feuerbach e Büchner, as quais sustentarão, por exemplo, a saída de Vera Pavlovna do subsolo, em *O que Fazer*<sup>50</sup> o homem do subsolo pavimentará, através da ironia, os caminhos de *formação* de uma existência autêntica. A ironia que conduz a suspensão de toda eticidade objetiva na primeira parte da novela, o recolhimento absoluto de um eu que se separa efetivamente da realidade através de uma negatividade absoluta (como um Sócrates negativo, para quem toda a substancialidade do helenismo havia perdido a valida-

---

49 Ibidem, p. 247.

50 SUDÁRIO-CABRAL, 2019, p. 263.

de) confrontam-se com “todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito e a eticidade ainda valem para eles como algo sólido, obrigatório e essencial”.<sup>51</sup> O diagnóstico dostoiévskiano do niilismo aproxima-se da estética e do romantismo de Turguêniev na medida em que assume o desprezo à cultura filistina dos homens de ação, seu servilismo científico e utilitário, e ao mesmo tempo identifica na sua paralisia poética uma *decadência* e um *ressentimento* que carecem de enfrentamento. O desfecho da primeira parte anuncia um exercício de *dominação da ironia* romântica através de um movimento de saída de si que procurou desfazer-se de uma gramática solipsista incapaz, como considerou Bakhtin, de dizer qualquer coisa de essencial.

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada!  
O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo!  
Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bília, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. Não, não, em todo caso, o subsolo é mais vantajoso!) Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentindo agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo!<sup>52</sup>

Um ano depois da aparição da novela de Dostoiévski, Turguêniev publica o ensaio *Dovol'no* e faz uma vez mais da sua poesia a expressão da “inércia consciente” do seu niilismo:

There's only one way for an individual to remain upright, not to fall to pieces, not to sink into the mire of self-oblivion... or self-contempt. That's calmly to turn away from everything, to say, “Enough!” and, folding one's empty breast, to retain the ultimate, the sole attainable virtue, the virtue of recognizing one's own insignificance”.<sup>53</sup>

Para além do esforço em transformar Shakespeare em um contemporâneo, o ensaio de Turguêniev pode ser lido como uma leitura poética do pessimismo romântico de Schopenhauer.

---

51 HEGEL, Op. cit., p. 82-83.

52 DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 50-51.

53 TURGENEV, 1994, p. 759.

nhauer e interpretado no contexto da estética russa como a elaboração mais acabada de um niilismo poético. Na dissertação de 1841 sobre o conceito de ironia, Kierkegaard anteviu o esgotamento do romantismo como a expressão da impossível reconciliação entre a virtude interior de uma existência autêntica e o filisteísmo nauseabundo da *realidade dada*. O diagnóstico de Kierkegaard da ironia romântica antecipa uma postura filosófica de resistência ao niilismo poético e reflete o seu intento de superar a solidão estética e a inércia do romantismo. Os parágrafos de conclusão do seu ensaio conjugam um grau de *seriedade* e de *beleza poética* que são por si mesmos a tradução de uma compreensão religiosa da arte e do seu papel de imprimir verdade e conteúdo à realidade. Para Kierkegaard,

É preciso coragem para não ceder aos conselhos engenhosos ou misericordiosos do desespero que permitem a alguém riscar-se a si mesmo do número de viventes; mas daí não se segue de maneira alguma que qualquer vendedor de toucinho, cevado e nutrido em autossuficiência, tenha mais coragem do que aquele que cede ao desespero. É preciso ter coragem para resistir ao encanto da tristeza, quando nos quer ensinar a falsear toda alegria em melancolia, toda nostalgia em privação, toda esperança em lembrança; é preciso coragem para querer aí ser alegre; mas daí não se segue de jeito nenhum que um adulto que não passe de uma criança grande, com um sorriso de náusea e com um olhar bêbado de alegria, tenha mais coragem do que aquele que, curvado pelos cuidados, não sabe mais sorrir. Assim também como a ironia. Se é preciso se precaver contra a ironia como diante de uma sedutora, igualmente é preciso *recomendá-la como guia para o caminho* [...] A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho.<sup>54</sup>

Heidegger considerou que o critério “para avaliar a autenticidade e o vigor de um filósofo é ver se ele capta, logo radicalmente, no ser do ente, a proximidade do nada. Quem não viver essa experiência ficará, de modo definitivo e sem esperança, fora da filosofia”.<sup>55</sup> O mesmo veredito deve servir para a literatura. Acompanhando o critério de Heidegger, não há dúvidas de que, caso a obra de Dostoiévski se esgotasse na pe-

---

54 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 278.

55 HEIDEGGER, 2007, p. 382.

quena e explosiva novela *Memórias do Subsolo*, já teríamos o suficiente para considerá-lo um autêntico filósofo e artista. O seu diagnóstico do niilismo e a exposição da “infinitude interior” de uma existência desprovida de “causas primeiras” e que se vê confrontada pela autossuficiência parva e limitada dos homens de ação foram o ponto de partida do seu caminho romanesco. À luz da criteriologia de Kierkegaard, para quem “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”, podemos afirmar que o princípio qualitativo definidor não só da *autenticidade*, mas da *força* de uma obra de arte encontra-se na sua capacidade de não sucumbir ao niilismo. Como mostrou A. Walls, “O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates contém a verdadeira plataforma, o programa em seus aspectos temáticos e metodológicos que se desenvolverão ao longo da produção kierkegaardiana”.<sup>56</sup> Da mesma forma, *Memórias do subsolo* deve ser lido como a plataforma da produção dostoienskiana na qual a ironia foi colocada como “guia para o caminho”, estabelecendo, ao mesmo tempo, a consciência lancinante da necessidade de ultrapassagem dos limites de uma existência interior. O conjunto da obra de Kierkegaard e seus inumeráveis exercícios de confronto com o nada podem ser interpretados como um intento filosófico de ultrapassagem do niilismo estético do *mesmo*, no qual o solilóquio de uma ironia romântica confrontou-se, insistentemente, com a possibilidade redentora de uma transcendência religiosa. A obra de Dostoiévski que se seguiu ao subsolo caracterizou-se, e a isso Bakhtin nomeou *polifonia*, pela incontornável descoberta da realidade como *alteridade*. A sua atividade romanesca realizou o movimento filosófico de Kierkegaard na medida em que a “infinitude interior” da ironia se abriu para um exercício de “realização da realidade”, que significou o abandono da solidão metafísica de “uma alma tornada interioridade”.<sup>57</sup> O que definimos como o “acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade”, para além de representar

---

56 WALLS, In: KIERKEGAARD, Op. cit., p. 10.

57 LUKÁCS, 2000, p. 151.

o que Donald Fanger chamou de “realismo romântico”,<sup>58</sup> revela um grau de *seriedade* estética e filosófica detentora de um inaudito antiniilismo. Sua arte e pensamento triunfam sobre a superfície ilusória de um niilismo científico incapaz de traduzir uma terça parte da realidade e, ao mesmo tempo, ultrapassam o aprisionamento solipsista de um niilismo estético que, invariavelmente, sucumbe aos “conselhos engenhosos do desespero”. A singularidade da estética de Dostoiévski nos faz saber, com Kierkegaard, que “é preciso ter coragem para resistir ao encanto da tristeza” e “para querer aí ser alegre”.

As raízes da *força* que sustenta o antiniilismo de Dostoiévski encontram-se na singularidade do seu realismo. As definições de Robert Luis Jackson têm, nesse sentido, absoluta precisão: “reality for Dostoevsky always is pregnant with an inner truth, a poetry that can at any moment suddenly make itself felt (and *suddenly* is one of his favorite words)”.<sup>59</sup> A percepção do *inacabamento* de uma realidade grávida de acontecimentos e insubmissa à lógica científica ou filosófica deu à luz uma experiência messiânica que assumiu a imprevisibilidade absoluta de um real não submetido a um possível. No espaço romanesco de Dostoiévski, “o real é propriamente impossível antes de ser, porque precede qualquer possibilidade, ele a antecipa e a surpreende. Eis onde se encontra a “marca viva” do acontecimento, a “lesão” que este inflige a uma vida previsível”.<sup>60</sup> O que Lukács definiu como “o poder estéril do meramente existente”, e que poderia facilmente esmagar as “meras esperanças” que “proclamam a chegada do novo”,<sup>61</sup> desfaz-se à medida que é confrontado pela absoluta contingência de uma realidade inobjetivável. As modulações dostoiévskianas do real lançam luzes no déficit de verdade do realismo científico e na sua incapacidade de alcançar a “marca viva” dos fenômenos mais nuançados da existência. A incomensurabilidade de um real que precede qualquer possibilidade e o movimento dostoiévs-

---

58 FANGER, 1998.

59 JACKSON, 1992, p. 240.

60 BENSUSSAN, 2019, p. 5.

61 LUKÁCS, Op. cit., p. 161.

kiano rumo ao “imprevisivelmente-outro”<sup>62</sup> modularam uma escatologia romanesca que libertou a linguagem poética dos limites do *mesmo*, dos limites de uma interioridade propensa a se entregar ao desespero por não encontrar em si mesma nenhuma razão para esperar. Para Bakhtin, em Dostoiévski os limites do romance monológico cederam lugar ao romance polifônico, o que possibilitou um *autrement qu’être* da experiência estética na qual o conceito de *alteridade* tornou-se medular. A alteridade de outrem e a exterioridade do mundo transformaram-se, dessa forma, na matéria-prima *imprevisível* da linguagem poética, elevando a atividade artística a uma seriedade de *criação* e *espera* que não se entregou ao filisteísmo de uma “realidade dada” e, ao mesmo tempo, guardou-se de não sucumbir aos acenos do niilismo por estar diante de um real que pode, *subitamente*, revelar-se poeticamente necessário.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Ed. 34, 2017.

BENSUSSAN, G. *Como Dostoiévski narraria uma vida*. In: II SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS DA RELIGIÃO EM DOSTOIÉVSKI E TOLSTÓI, Juiz de Fora, 24 e 25 de outubro de 2019.

BIANCHI, F. Os últimos dos moicanos. In: TURGUÊNIEV, I. *Rúdin*. Tradução, posfácio e notas: Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2014.

DERRIDA, J. *L’écriture et la différence*. Collection “Tel Quel”. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas: Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FANGER, D. *Dostoevsky and Romantic Realism*. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol, Evan-

---

62 DERRIDA, 1967, p. 141.

- ston: Northwestern University Press, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, v. 1. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- JACKSON, R. L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. California: Stanford University Press, 1992.
- KELLY, A. *Toward Another Shore. Russian Thinkers Between Necessity and Chance*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia*. Constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KLEINERT, M. Jean Paul: Apparent and Hidden Relations between Kierkegaard and Jean Paul. In: *Kierkegaard and His German Contemporaries*. Tome III: Literature and Aesthetics. Ed. Jon Stewart. Ashgate, 2008.
- LUKÁCS, G. *Selected Correspondence (1902-1920)*. Editado por Judith Markus e Zoltan Tar. Nova York: Columbia University Press, 1986.
- LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, G. Posfácio. In: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- LÖWY, M. O jovem Lukács e Dostoiévski. In: **Numen**: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 36-54, 2016.
- ORWIN, D. *Consequences of Consciousness*. Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy. California: Stanford University Press, 2007.
- PRATT, S. *Russian Metaphysical Romanticism. The poetry of Tiuchev and Boratynskii*. Stanford University Press, 1984.
- STACY, R. *Russian literary criticism, a short history*. Syracuse University Press, 1974.
- SUDÁRIO-CABRAL, J. The Gospel of Chernyshevsky: Nihilism, Art, and Religious Asceticism. *Dostoevsky and World*

*Culture. Philological journal*. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, v. 2, p. 242-269, 2019.

SCHMID, U. Heidegger and Dostoevsky: Philosophy and Politics. *Dostoevsky Studies, New Series*, v. XV (2011), p. 37-45.

TURGENEV, I. *The Essential Turgenev*. Evanston: Northwestern University Press, 1994.

TURGUÊNIEV, I. *Rúdin*, Tradução, posfácio e notas: Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2014.

VOLPI, F. *O niilismo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

Recebido em: 23/04/2020

Aceito em: 03/05/2020

Publicado: em junho de 2020