

A liberdade em *Os Irmãos Karamázov*

Thiago Henrique de Camargo Abrahão¹

Resumo: *A liberdade, desnecessário dizer, é fundamental para a literatura: autores e leitores, quando são devidamente livres, podem exercer satisfatoriamente sua imaginação. Entre a consciência criadora e a consciência que interpreta, a obra literária apresenta um modo de pensar a liberdade ao tratar de personagens cujas idiosincrasias revelam modos de ser livre. Com isso em mente, e à luz dos trabalhos de Mikhail Bakhtin, sobre a polifonia, de Michel Zéaffa, sobre a personagem, e de Jean-Paul Sartre, sobre a liberdade, evidenciaremos como e por que esta se encontra no último romance escrito pelo autor russo Fiódor Dostoiévski, Os irmãos Karamázov (1880), história do assassinato (ou do parricídio) de Fiódor Karamázov, cujos filhos demonstram significados particulares para a liberdade: algo visceral para Dmitri, algo cerebral para Ivan, algo espiritual para Alieksiêi e algo irracional para Smierdiakóv. Dessa forma, para além do que há de explícito na superfície textual, sublinharemos que a liberdade se encontra, também, nos elementos que estruturam e dão forma à obra, os quais denominaremos, neste estudo, de “indícios de liberdade”, isto é, aspectos narrativos capazes de ampliar, para as personagens e para o leitor, a indeterminação (e, conseqüentemente, a exigência imaginativa) relacionada ao que é narrado.*

Palavras-chave: Teoria literária; Liberdade; Os irmãos Karamázov.

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/IBILCE (campus de São José do Rio Preto). E-mail: thabrahao@outlook.com.

Considerações iniciais

São poucos os livros capazes de nos convencer sobre nós mesmos, sobre quem — ou, por vezes, o que — somos. Obras literárias sérias o fazem porque evidenciam questões demasiado humanas, como a liberdade, e o fazem concomitantemente ao trabalho propriamente formal do texto enquanto construção artística. É o caso d’*Os irmãos Karamázov*, último romance do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821–1881). Publicado em 1880, a história do assassinato (ou do parricídio) de Fiódor Karamázov apresenta não apenas uma construção narrativa complexa, mas, também, discussões relacionadas, direta ou indiretamente, com a liberdade.

Por “liberdade” entendemos a possibilidade humana de não apenas fazer escolhas, mas de escolher os princípios que embasam tais escolhas. Ser livre é, portanto, condição necessária, mas não suficiente, para a existência humana autêntica, que se dá, não obstante, em meio a outras existências potencialmente livres. Some-se a isso que, em virtude do jogo intersubjetivo estabelecido a partir da coexistência de duas ou mais consciências, cada subjetividade é uma incógnita para a outra, formando uma relação dialética cujo resultado não depende de apenas uma delas.

Isso se dá não só entre as personagens, mas, sobretudo, entre as personagens e o leitor, e, nesse sentido, poderíamos concordar com Jean-Paul Sartre sobre a obra de arte ser “um apelo livre e incondicionado [de um autor] a uma liberdade [a do leitor]” (SARTRE, 1948, p. 188). Isso significa que, enquanto construção a exigir um processo imaginativo, seja em sua redação, seja em sua leitura, o texto literário necessita da liberdade (de expressão, de consciência) para oferecer os significados que é capaz de *compreender*.

A relação que aqui pretendemos evidenciar entre literatura e liberdade não é, contudo, uma novidade oriunda da produção literária de Dostoiévski, porquanto pode ser encontrada muito antes, no romance grego, o qual “representa uma das mais fundamentais características da liberdade humana: a capacidade de recusar o dado a fim de buscar o ideal” (PAVEL, 1998, p. 596; grifo do autor). É com a possibilidade de fundamentar suas próprias escolhas que o homem se capacita a propriamente escolher e a entender suas opções, incluindo-se suas responsabilidades em face das consequências de suas ações.

A literatura, desde cedo, sempre permitiu ao homem a insatisfação pelo dado, mas a obra do romancista russo provoca, como poucas, uma discussão fundamental sobre o que é a liberdade. A esse respeito, evidenciaremos que

cada personagem – d’*Os irmãos Karamázov*, em particular, e da literatura, em geral – sugere um sentido para a liberdade. Por conseguinte, cada irmão da família Karamázov apresenta, explícita (por meio de suas palavras) ou implicitamente (por meio de suas ações e de seus silêncios), um significado particular de ser livre: algo visceral para Dmitri, algo cerebral para Ivan, algo espiritual para Alieksiêi e algo irracional para Smierdiakóv. Disso se seguem consequências – admitidas ou não por seus agentes, aceitas ou não por seus atores – que acompanham as personagens ao longo da narrativa e as influenciam mutuamente.

Sabedores de que a própria literatura exige certa liberdade para existir e deve a sua existência artística às potencialidades imaginativas da linguagem verbal, passíveis de serem exploradas por uma consciência necessariamente livre, investigaremos, portanto, como a liberdade pode ser encontrada em *Os irmãos Karamázov*, seja em seu conteúdo mais evidente – como nas discussões entre as personagens, que assumem perspectivas por vezes radicalmente diferentes –, seja em seus aspectos estruturais – como na característica polifônica do romance. Além disso, interessa-nos tratar de como a liberdade se processa fora do texto literário, ou seja, pretendemos considerar, ainda que em sobrevoo, o contexto em

que autores e leitores (como nós) lidam com sua liberdade.

Esperamos ser possível perceber, com essas considerações iniciais, que nosso esforço, para além da análise literária e da investigação teórico-crítica, almeja, em segundo plano, reforçar uma discussão (no caso, sobre a liberdade) cujas consequências, por seu excesso ou por sua falta, interferem diretamente na existência humana.

A liberdade da literatura

A realidade da Rússia tsarista do século XIX, pautada no atraso econômico e social, suscitou em Dostoiévski questionamentos cuja magnitude chamou a atenção de, dentre muitos outros, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Albert Camus, interrogações que convergem para a crise da razão que se estabeleceu no século XX e que ainda se insinua no horizonte histórico-social de nosso século. Dostoiévski, envolvido nas discussões políticas, filosóficas e literárias de seu momento histórico, soube traduzir, em arte, uma realidade contraditória habitada pelo ser essencialmente moral que é o homem, cuja responsabilidade por sua existência sócio-histórica contingente o obriga a lidar com um fardo que, não raro, suplanta suas forças.

Como afirma a esse respeito um dos maiores estudiosos da obra do escritor russo, Mikhail Bakhtin (2013, p. 31), “as contradições objetivas da época determinaram a obra de Dostoiévski [...] no plano da visão objetiva dessas contradições como forças coexistentes, simultâneas”. Não por acaso, orbita na “galáxia Dostoiévski” (CATTEAU, 1994, p. 7) não apenas o estético, mas, também, o ético – não havendo, contudo, submissão de um âmbito a outro. O acento, desse modo, recai na relação conflituosa, e sempre aberta, entre o eu e o outro, agentes e pacientes dos efeitos que eles mesmos causam entre si. Por conseguinte, toda a obra dostoiévskiana pode ser compreendida como “uma exploração raivosa do enigma do homem” (CATTEAU, 1996, p. 25), esfinge cuja consciência, porque insondável, não pode ser exatamente prevista em suas ações e reações – delícia e martírio da espécie.

Diante da grande e eterna interrogação que é o homem para si mesmo, Dostoiévski “soube captar na confusão das lutas de opiniões e de ideologias (das diversas épocas) a natureza inacabada do diálogo sobre as grandes questões (na escala da grande temporalidade)” (BAKH-TIN, 1997, p. 393). Isso, artisticamente, resultou na criação da polifonia, um instrumento narrativo que, dentre outros, forma a estrutura d’*Os irmãos Karamázov* e sugere a ideia

de “liberdade” ao apresentar, para o leitor, personagens intelectualmente emancipadas da voz narrativa. O texto literário – por narrar o mundo, o homem, o mundo do homem, o homem no mundo – suplanta a dicotomia preto/branco da página em que está impresso, e dá ao leitor o constante desafio de lidar com a complexidade moral das personagens e com a construção polifônica de suas vozes.

O esforço, contudo, é recompensado, pois se “a forma artística não formaliza um conteúdo já encontrado e acabado, mas permite, pela primeira vez, percebê-lo e encontrá-lo” (BAKH-TIN, 2013, p. 50), então a leitura de obras como *Os irmãos Karamázov* permite ao leitor notar e questionar aquilo que, antes (consciente ou inconscientemente), ignorava. Se não, vejamos.

A liberdade na literatura

A liberdade é fundamental para nossa existência histórico-social. De modo análogo com a arte e, mais precisamente, com a literatura: para além da liberdade necessária ao autor, para que crie, e ao leitor, para que leia criticamente, a liberdade no texto literário pode ser notada a partir do que denominaríamos de “indícios de liberdade”, ou seja, todo sinal, todo indicador, todo traço constitutivo, em um romance, capaz de ampliar, para as personagens e

para o leitor, a indeterminação quanto ao futuro. Trata-se, portanto, de um fenômeno narrativo oriundo do contato entre as personagens, consciências opacas que se influenciam mutuamente porque envolvidas num jogo intersubjetivo a partir do qual não têm acesso à subjetividade alheia, o que dificulta prever, com segurança, as ações e reações das consciências ficcionais em interação no romance. Tais “complicações” narrativas reforçam a liberdade das personagens porque as contextualiza cada vez mais em uma condição, em uma situação que as desorienta – e, também, o leitor – por sua abertura a muitas possibilidades e alternativas, já que sabem que os outros podem, como elas, eleger os valores que fundamentam suas ações, suas escolhas, seus pensamentos.

Evidentemente, indícios de liberdade podem ser encontrados em qualquer obra literária, não sendo, pois, algo exclusivo do último romance de Dostoiévski – afinal, situações que sugerem descontrole quanto ao que acontecerá estão em praticamente todos os romances, de modo que ainda hoje, a propósito, discute-se se Capitu traiu Bentinho. Não obstante, queremos evidenciar tais indícios numa obra que, dentre outros fundamentos, estrutura-se profundamente sobre a liberdade. Não falamos apenas de recursos mais básicos e evidentes – como o uso de palavras e

expressões como “inesperadamente”, “de chofre”, “súbito”, “repentinamente”, “de repente” etc., que contribuem para com o inesperado da história –, mas, sobretudo, de recursos narrativos os mais variados, como a polifonia, para sugerir a liberdade ao ampliar a indeterminação quanto ao que vai acontecer na história narrada.

Mas, antes de continuarmos a explorar os indícios de liberdade, vejamos, em linhas gerais, o enredo de nosso *corpus*. Em *Os irmãos Karamázov* temos a história de uma família em crise, da qual o patriarca, Fiódor Pávlovitch Karamázov, de 55 anos, é um homem devasso e mesquinho, cujas poses são oriundas dos dotes recebidos em dois casamentos, sendo seu filho Dmitri (ou Mítia) fruto do primeiro matrimônio, e Ivan e Alieksiêi (ou Aliócha), do segundo. Pelo desleixo paterno, todos os filhos foram criados, na infância, pelos empregados domésticos do pai, o casal Grigori e Marfa, passando, depois, a serem criados por parentes. Dmitri, o primogênito, se parece com a figura paterna pela libertinagem irresponsável, enquanto que os irmãos de sangue Ivan e Alieksiêi são mentalidades opostas: este se volta para a espiritualidade; aquele, para o livre-pensamento. Consideraremos, também, um quarto filho, embora ilegítimo, Pável Fiódorovitch (ou Smierdiakóv), supostamente gerado pelo estupro, cometido

por Fiódor Pávlovitch, de Lizavieta Smierdiáschaia, jovem louca que vagava pela cidade. Esta é, a propósito, uma das muitas circunstâncias ambíguas e em aberto que encontramos no romance e que ajudam a torná-lo e a mantê-lo inconclusivo quanto aos fatos narrados.

O enredo básico diz respeito ao assassinato, seguido do roubo de três mil rublos, que vitimou o patriarca “Fiódor Pávlovitch Karamázov, muito famoso em sua época [...] por seu fim trágico e obscuro” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 17). O principal suspeito do crime é um dos filhos, Dmitri, embora seja igualmente possível, como ainda veremos, suspeitar de Smierdiakóv. Todavia, as suspeitas recaem sobre aquele, que é, aliás, julgado e condenado com base em uma série de indícios materiais e imateriais, dentre os quais seu ódio declarado ao pai devido tanto a uma disputa financeira (Mítia alegava que faltariam três mil rublos para o pai repassar-lhe a herança a que tinha direito) como à disputa por uma mesma mulher, a jovem e provocante Grúchenka. A partir desse brevíssimo resumo, e voltando nossa atenção para os indícios de liberdade, comecemos pelo próprio crime, para o qual existem, pelo menos, duas versões: aquela que considera Dmitri como o assassino (logo, tratar-se-ia de um parricídio) e aquela que considera Smierdiakóv como autor do

assassinato. O julgamento de Mítia, embasado por provas duvidosas, deixa em aberto, por esse motivo, a possibilidade de sua inocência. Há todo um jogo sobre o que vai acontecer no julgamento: as variáveis são muitas, já que se inter-relacionam muitas consciências opacas, conflituosas, dúbias, descontroladas — que se tornam ainda mais complexas e imprevisíveis por indicarem ter alguma perturbação mental.

Note-se, a esse respeito, a aproximação do que aqui investigamos em *Os irmãos Karamázov* com a ideia de “romance” que encontramos na própria narrativa, pela voz do advogado de defesa de Mítia, Fietiukóvitch, para quem o campo romanesco é o campo da imaginação (o que pressupõe, acrescentaríamos, a liberdade). Para nós, como sabemos, é esta a raiz da criação literária, embora para o advogado, talvez por estratégia retórica, o romanesco seja visto como algo negativo, porque ambíguo: “[a]contece, porém”, diz ele, “que a psicologia, senhores, embora seja uma coisa profunda, ainda assim parece uma faca de dois gumes” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 937), e complementa, mais adiante, que “[a] psicologia convida ao romance até os homens mais sérios” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 940). Sua estratégia se encontra na suspeição em relação à inexistência de provas peremptórias, irrefutáveis, capazes de condenar seu cliente. O advogado, por

exemplo, contesta o depoimento do velho Grigori, única testemunha ocular, visto que, na ocasião do crime, o criado estava ébrio devido a um tratamento médico caseiro. Tal fato, afinal, “podia deixar o vermezinho da dúvida tanto no público como nos jurados” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 862).

Indícios de liberdade, no romance, seriam exatamente tais “vermes da dúvida”: desassossegam, desorientam, sugerem, incitam, insinuem uma abertura de futuro, seja para as personagens, seja para o próprio leitor. O advogado argumenta, pois, que a alegação da promotoria contra o réu está no “campo dos romances” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 942), visto que não há prova irrefutável nem sobre o assassinato, nem sobre o roubo dos três mil rublos. Embora possamos concordar com Fietiukóvitch, chegamos, contudo, a conclusões diferentes: se, por um lado, o advogado interpreta o “romanesco” negativamente, por outro lado, sua perspectiva nos é favorável, pois o romance seria, de fato, um âmbito artístico que não apenas acolhe bem os indícios de liberdade, como, talvez, não possa existir sem eles, pois são tais indícios, afinal, que fazem da leitura a criação e a saciação livre de curiosidades criativas.

É o caso, logo no início do romance, da reunião da família Karamázov com o mentor espiritual de Aliócha,

o monge ancião Zossima. Nessa cena, há, em segundo plano, uma conjuntura de elementos que sugerem conflitos e indeterminações sobre o que ocorrerá em virtude, por exemplo, dos arroubos do pai: “E de repente a palhaçada feita por Fiódor Pávlovitch, desrespeitando o recinto em que se encontrava, deixou os presentes, ao menos alguns deles, surpresos e estupefatos” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 69). Ou, ainda: “Mestre! [...] o que devo fazer para herdar a vida eterna? – Até num momento como esse era difícil decidir: ele estava de brincadeira ou tomado mesmo de tamanha comoção?” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 72). Citemos, também, alguns outros casos que aumentam a tensão narrativa, como a epilepsia de Smierdiakóv e suas imprevisíveis convulsões, os arroubos doentios de Mítia, a “febre nervosa” que acomete Ivan no período do julgamento ou a morte iminente do velho Zossima, o qual promete dizer para Aliócha suas últimas palavras em vida, embora o jovem tenha de se afastar do mosteiro sem saber se conseguirá voltar a tempo para ouvir o moribundo, que “[n]os últimos tempos da doença chegava vez por outra a desmaiar de tão esgotado. Uma palidez quase idêntica à que aparecia antes dos desmaios espalhava-se agora por seu rosto, os lábios estavam brancos” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 95).

Some-se a isso, como exemplos de situações inesperadas para todos, a verborragia repentina de um inimigo de Zossima, o padre Fierapont, conhecido por seu rígido voto de silêncio; a súbita afirmação do religioso Aliócha quanto à sua crença em Deus, “palavras por demais inesperadas, algo excessivamente misterioso e excessivamente subjetivo, que talvez não estivesse claro nem para ele mesmo mas que sem dúvida já o torturava” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 304); a hostilidade repentina de Ivan contra o pai, “inesperada até para Fiódor Pávlovitch” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 379); ou o ato súbito de Grúchenka se sentar no colo de Aliócha. Não obstante, citemos também o momento narrativo em que o crime ocorre:

O asco pessoal crescia insuportavelmente. Mítia estava fora de si e de repente arrancou do bolso a mão do pilão de cobre...

.....
(DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 522)

Note-se, pelo trecho, que nada está ali: a série de pontos, a completarem uma linha, rasga a narrativa e a suspende. Ao mesmo tempo, tudo está ali: todas as possibilidades, todos os suspeitos. Entre o nada e o tudo está o leitor, presa de si próprio, a imaginar o que ocorreu de *fato* nessa *ficção*, a depender de um narrador que, como vere-

mos, admite suas limitações, e de personagens que não necessariamente admitem as suas.

Nessa situação — ou seja, nessa caracterização conjugada do tempo e do espaço no texto romanesco —, as personagens, enquanto modos de ser livre, coexistem com outras e estabelecem um horizonte histórico. As questões relativas ao tempo (que não volta para o homem) e ao espaço (que não se curva para ele), enquanto contexto das consciências ficcionais, servem como forças contrárias a contrabalançarem (e, com isso, fazer perceptível) a liberdade única que é cada personagem. O contexto d’*Os irmãos Karamázov*, que se passa em meados do século XIX, evidencia, de imediato, um momento histórico no qual, na Europa e na Rússia, fervilhavam correntes de pensamento radicais, como o anarquismo, o ateísmo e o niilismo, que, desnecessário dizer, reservam em seu emaranhado conceitual uma atenção particular para o que se entende por “liberdade”. A história se passa na cidade russa (e fictícia) de “Skotoprigónsk” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 745), ou “Skotoprigónievsk” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 854), que, como nos informa o tradutor d’*Os irmãos Karamázov* Paulo Bezerra, poderia ser traduzida por “encurrulado”. Note-se que a casa (e local do assassinato) de Fiódor Pávlovitch, onde havia “diver-

sos quatinhos de despejo, vários esconderijos e escadinhas imprevistas” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 141), enquanto indício de liberdade sugere indeterminação, imprevisibilidade, algo próprio para, potencialmente, garantir a surpresa de uma emboscada.

Em relação ao tempo, saliente-se que nos romances de Dostoiévski, como compreende Bakhtin (2013, p. 32-33), “não há causalidade, [...] explicações do passado, das influências do meio [...]. Cada atitude da personagem está inteiramente no presente e nesse sentido não é predeterminada; o autor a concebe e representa como livre”. Encontramos como eixo norteador, portanto, “um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro)” (BAKHTIN, 1988, p. 424), o que estabelece às personagens romanescas um amanhã a escolherem ativamente, não um destino trágico a terem de sofrer. Não por acaso, como expressou o promotor de justiça Hippolit Kirílovitch, “um Karamázov vive apenas o presente” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 924), e completa sua argumentação, relacionada ao possível suicídio de um acusado (Dmitri) fora de si: “não sei se nesse instante Karamázov [...] poderia, como Hamlet, pensar no que haverá além. Não, senhores jurados, eles têm os seus Hamlets, já nós temos por enquanto os Karamázov!” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 925).

A narrativa romanesca, nesse sentido, é levada a considerar sua abertura para problemas que sempre foram demasiadamente humanos, quais sejam, aqueles derivados do ser livre e das consequências posteriores das escolhas que são feitas no presente — escolhas evidentemente restringidas por questões históricas, sociais, culturais e psicológicas. Para tais escolhas, é mister a existência de atores, as personagens, que, a partir de sua situação particular, escolhem e, ao escolherem, escolhem-se. Isso se dá, contudo, com todo o legado oriundo do passado e sem a possibilidade de a personagem conhecer o futuro — embora, por ele, seja responsável. São restrições que, antes de negarem a liberdade, pelo contrário, reforçam-na, pois, como sabemos desde Sartre (1943), não seria possível perceber a liberdade caso esta não se delineasse a partir do que não é liberdade. Tendo-se em mente o romance em questão, exige-se que as personagens, com as barreiras situacionais que encontram — o suicídio de Smierdiakóv na véspera do julgamento, por exemplo —, demonstrem qual é o valor que dão à liberdade, pois elas precisam agir, tomar decisões, responsabilizar-se, ser livres em meio às adversidades que balizam suas escolhas.

Em *Os irmãos Karamázov*, o narrador é responsável por algumas dessas restrições (ou liberdades) ao

ocupar o seu papel de instância ficcional organizadora do texto narrativo, tendo controle (ou sugerindo ter domínio) sobre o modo como narra – “apenas três ou quatro horas antes de certo incidente, de que adiante muito se falará, Mítia não tinha um copeque no bolso [...], ao passo que três horas depois viu-se de repente com milhares de rublos nas mãos... Mas estou me antecipando” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 509). Sua posição, entretanto, é dupla. Por um lado, temos sua ignorância humana quanto a alguns elementos “factuais” da história – “certo tipo de pesca no rio ou corte de madeira na mata, não sei ao certo,” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 22) –, o que seria um indício de liberdade ao mostrar a consciência narrativa como uma instância humanizada a fazer escolhas quanto ao modo de narrar e a ter de lidar com sua perspectiva parcial de perceber e interpretar a sua realidade, criando, com isso, incertezas a respeito da história. Por outro lado, encontramos momentos narrativos de subjetivação das personagens em que nos é comunicado aquilo que elas pensam, sobretudo a partir da voz delas mesmas: “ali não havia pensamentos, havia algo muito indefinido e, o mais importante, sumamente inquieto” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 381).

Para além desses breves apontamentos sobre a instância

narradora, o que chama a atenção em *Os irmãos Karamázov* é aquilo que, como já antecipamos, Bakhtin denominou de “polifonia”, um “novo modelo artístico do mundo” (BAKHTIN, 2013, p. 1). Criado, como se sabe, por Dostoiévski – e, aqui, é importante ter em mente o contexto histórico-social do autor russo –, o modo de narração polifônico permite que a personagem romanesca possua “competência ideológica e independência”, sendo “interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena, e não como objeto da visão artística final do autor” (BAKHTIN, 2013, p. 3). Disso se segue que a técnica polifônica – ao permitir que as personagens desenvolvam sua subjetividade (e, conseqüentemente, sua liberdade) com independência em relação à intervenção de uma voz narradora organizadora (e, por vezes, dominadora) – é, portanto, um importante indício de liberdade: o número de vozes que fazem parte do discurso polifônico é diretamente proporcional à dificuldade que se coloca para as personagens (e para o leitor) em prognosticar o que irá acontecer, dado um número cada vez maior de incógnitas a serem consideradas em seus cálculos mentais.

Ora, a ordem causal é abalada: de “a” não se segue segura e necessariamente “b”, mas, sim, “b”, “c”, “d” ou quaisquer outras possibilidades

que passam a existir concomitantemente à existência de algum elemento narrativo capaz de obnubilar os efeitos que serão causados pelas ações e palavras das personagens – em suma, de algum indício de liberdade. Dentre outros fatores, isso se dá porque “a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem [...] é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras” (BAKHTIN, 2013, p. 36). Nesse sentido, acrescenta-se que “[o] principal na polifonia de Dostoiévski é justamente o fato de ela realizar-se *entre diferentes consciências*, ou seja, de ser interação e a interdependência entre estas” (BAKHTIN, 2013, p. 41; grifo do autor), o que confere, a cada uma, a necessidade de ser sujeito e objeto do discurso, de agir e reagir de acordo com as ações e reações alheias, num jogo dialético sempre aberto e imprevisível.

É o caso do primeiro diálogo entre Ivan e Smierdiakóv, no qual encontramos insinuações e silêncios que sugerem, mas que nada asseguram e confirmam, o que instabiliza a narrativa de tal modo que Smierdiakóv traduz de maneira distorcida a opinião e os planos de Ivan sobre querer ou não que seu pai morra. Importa notar, nesse sentido, que a polifonia, ao prover o

mundo romanesco de uma “multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico” (BAKHTIN, 2013, p. 17), dá à personagem a possibilidade de exercer sua liberdade por não estar sob os auspícios de uma voz narradora a homogeneizar (e a pasteurizar) todas as vozes em apenas uma perspectiva ideológica. Ora, as personagens principais de Dostoiévski (pensemos, em particular, na família Karamázov) “*são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (BAKHTIN, 2013, p. 5; grifos do autor), um discurso significativo não apenas para as demais personagens que coabitam a mesma situação fictícia, mas, também, significativo para o leitor, cuja leitura crítica inevitavelmente aventará hipóteses sobre o desenvolvimento dos fatos ficcionais a partir dos vestígios que encontrar em sua leitura, pois ele também é uma consciência imaginativa e livre a acompanhar a trama narrativa.

A polifonia, por esses breves apontamentos, é, talvez, o mais importante recurso narrativo em *Os irmãos Karamázov* – ao menos em relação à liberdade –, visto que fundamenta um panorama do homem, do mundo, do homem no mundo e do mundo no homem, com todo o seu movimento dialético de razões e desrazões,

apreendendo – como diria a voz narrativa – “a unidade essencial do todo” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 14). Dessa forma, a infinidade de vozes das mais variadas naturezas, ideologias e liberdades se entretêm e alinham o tecido sócio-histórico, compondo um mosaico de consciências que não se encontram sob a tutela de um narrador que as subjuga.

Nesse panorama, as personagens literárias, enquanto construções fictícias que tencionam representar o ser *humano*, apresentam, dentre outros aspectos de sua constituição, modos de existência específicos que fundamentam uma ideia de liberdade. Isso significa que cada personagem tem – ou não (o que também é significativo) – uma compreensão e uma vivência sobre o que é fazer escolhas, sobre o que é ser responsável, sobre o que e quais são as implicações histórico-sociais de seus atos individuais. Nesse sentido, cada personagem, além de ser a representação de um papel social e de uma visão de mundo, evidencia, a partir de sua existência intersubjetiva, de suas ações e reações, de suas limitações e imprevisões, seu modo particular e singular de ser livre. São, contudo, consciências opacas, únicas – como o ser humano em sociedade, afinal –, algo muito próximo do que Sartre, na década de 1940, defendeu em sua teoria literária, a saber, a

importância de as personagens serem “consciências semilúcidas e semiobscuras [...] que não terão ponto de vista privilegiado sobre o evento [narrativo] nem sobre si mesmas” (SARTRE, 1948, p. 253).

Nesse sentido, para a personagem dostoiévskiana, “[t]udo é [...], ao mesmo tempo, sentido e contrassenso” (ZÉRAFFA, 2010, p. 367), sobretudo porque, na relação intersubjetiva que estabelece com outras personagens, as certezas, as razões, as morais estremecem: há, agora, *outra* consciência imprevisível a influenciar todas as demais, *outro* jogador nessa disputa de vontades. Como assinala provocativamente Frédéric François (2010, p. 26), “Dmitri, Ivan e Aliócha são ‘verdadeiros outros’ com os quais, de certa forma, podemos discutir, enquanto que não se discute com as personagens de *A educação sentimental*”. Além de complementarmos a lista de irmãos com Smierdiakóv, ressaltaríamos, ainda, que não apenas poderíamos discutir com uma personagem como Dmitri ou Ivan, mas que, também, não saberíamos, naturalmente, quais seriam suas ações e reações.

É nesse sentido que, numa de suas muitas passagens de beleza e profundidade, Bakhtin afirma que “à semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos

(como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2013, p. 4). É o que encontramos em *Os irmãos Karamázov*, cujas personagens – consciências livres em situações contingentes e, portanto, fora de seu controle – se nutrem “da paixão mais impetuosa, mais karamazoviana” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 908). O adjetivo, oriundo do sobrenome da família, é inventado pelo promotor de justiça a fim de, no tribunal, explicar a natureza da agitação do réu Dmitri, em particular, e dos Karamázov, de modo geral: “capazes de encerrar todas as oposições possíveis e contemplar de uma vez [...] um abismo que está acima de nós, o abismo dos altos ideais, e o abismo que está abaixo de nós, o abismo da queda mais vil e funesta” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 905). A esse respeito, o advogado, ao apresentar a defesa de Dmitri, salienta que “[u]m Karamázov é justamente essa natureza de duas faces, de dois abismos” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 944-945). Disso se segue que, se existem dois abismos, então há uma escolha a fazer, a depender, esta, da subjetividade de quem escolhe e da situação de fundo em que essa consciência se encontra, na qual o outro é uma incógnita e, para nós, um indício incontornável de liberdade.

Quanto ao romance, para além de outras personagens singulares que poderiam ser investigadas – incluindo-se as secundárias, como os meninos Kólia e Iliúcha, ou a senhora Khokhlakova e sua filha Lise –, restamos evidenciar qual é (para sermos sartrianos) o caminho da liberdade de Alieksiêi, Dmitri, Ivan e Smierdiakóv em meio aos fatos relacionados ao assassinato do patriarca Fiódor Pávlovitch Karamázov. Enfatizaremos, para nossos propósitos, a relação entre Ivan e Smierdiakóv, posto que, no primeiro, há liberdade conjugada com responsabilidade, enquanto que, no segundo, não há liberdade (no sentido da compreensão de seus limites) nem responsabilidade. Assim, por serem antípodas, contrastam duas das visões mais radicais sobre o que é ser livre. Antes, porém, atentemo-nos para o irmão mais novo, Alieksiêi, e o irmão mais velho, Dmitri.

Dmitri Fiódorovitch Karamázov (ou Mítia) é o filho primogênito de Fiódor Pávlovitch. Tem, na época dos fatos narrados, vinte e oito anos. Como todos os irmãos, foi esquecido pelo pai, sendo assistido pelos criados deste e, posteriormente, por parentes. Por isso, explica-nos o narrador que Dmitri Karamázov “[v]iu e conheceu [...] seu pai, pela primeira vez já depois da maioridade, quando apareceu deliberadamente em nossas paragens

com o objetivo de lhe pedir esclarecimentos sobre seus bens”; em seguida, completa: “[p]arece que não gostou do genitor” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 23). Para além da expressão “parece que” (um indício de liberdade, visto que *enfraquece uma certeza*), temos, nesse excerto, um dos mais grossos fios dessa trama narrativa: o retorno de Dmitri, filho pródigo, em busca de satisfações sobre a parte que lhe cabe de uma herança, o que iniciou a “abjeta voragem em que se metera por sua própria vontade” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 491). Para seu pai, Dmitri já teria recebido tudo o que deveria receber: “[o] rapaz ficou estupefato, suspeitou de trapaça, de embuste, quase se descontrolou e como que perdeu o juízo”, o que redundou, segundo o narrador, “na catástrofe cuja exposição é o objeto do meu primeiro romance, ou melhor, o seu *aspecto externo*” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 24; grifo nosso).

Quanto ao seu aspecto interno, a liberdade é um de seus componentes, e, se nos fosse possível classificá-lo sem o perigo de reducionismos, diríamos que Dmitri é livre, mas não propriamente responsável. O primogênito, muito parecido com o pai em sua licenciosidade – considerando o patriarca um “Esopo”, um “Pierrô” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 863) –, é um libertino que, portanto, exige liberdade,

mas que desconhece, ou rejeita, a responsabilidade por suas ações. Pelo dinheiro e pela mesma amante, estabelece-se, entre pai e filho, uma relação instável e explosiva, pois se trata, como resumiu Ivan Karamázov, de “[u]m réptil devorando outro réptil” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 262). Dmitri é, pois, um caráter dissoluto e inconsequente, cuja irresponsabilidade é um indício de liberdade – mal empregada pela personagem, mas liberdade. Apaixonado por Grúchenka, como seu pai, Dmitri é noivo da rica Catierina Ivánovna (por quem Ivan teria interesse), dona de três mil rublos que deveriam ser enviados pelo noivo para parentes dela. Esse dinheiro, contudo, não é enviado, mas gasto por Dmitri (segundo sua própria versão), sendo isso um elemento essencial para compreendermos seu sentimento de culpa, de vergonha e de arrependimento, quando, mais ao fim do romance, ele começa a entender o que é a responsabilidade: “[d]evolvo o dinheiro a Catierina Ivánovna: então com que recursos levo Grúchenka embora?” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 945).

Julgado e condenado, Dmitri apreende (ou dissimula apreender) sua responsabilidade e conclui que será redimido com o preço do sofrimento. Nesse processo, em que é assistido por Grúchenka, esta também passa a ser

salva por ele, pois ela encontra, por meio da salvação dele, um motivo para dar sentido à sua vida. Após o julgamento que o condenou, na cela de paredes descascadas, Mítia conversa com seu irmão mais novo e faz referência ao sonho que teve com um bebê (a representação evidente do futuro): “todos são culpados por todos. Por todos os ‘bebês’. É por todos eles que eu vou, porque alguém tem de ir por todos. Não matei meu pai, mas preciso ir. Aceito!” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 768). Dmitri, caso não aja de má-fé – que, para Sartre, é a ação de “mascarar uma verdade desagradável ou de apresentar como uma verdade um erro agradável” (SARTRE, 1943, p. 83), sobretudo no que concerne ao real alcance de sua liberdade –, teria, então, entendido o que é verdadeiramente ser livre, ou seja, teria compreendido a parcela inexorável de responsabilidade em relação às suas ações, provando, pois, que “consciência já é arrependimento” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 953).

Muito de sua transformação se deve ao seu irmão caçula, Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov (ou Aliócha). Com vinte anos no momento do assassinato, Aliócha era o único filho legítimo que morava próximo ao pai:

simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano, e se se lançou no caminho do mosteiro, foi apenas porque, na ocasião, só ele lhe calou fundo e lhe ofereceu, por assim dizer,

o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor. (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 32)

A fé de Aliócha, porque intensa, é a fé de quem segue dogmas e, mesmo que afirme o livre-arbítrio, sabe o que deve “escolher”. Sua perspectiva cristã do mundo se interessa, na realidade, pela responsabilidade (sua e da humanidade), pela dor alheia (como a da família de Iliúcha, uma criança moribunda, ou a de sua própria família em meio ao assassinato do pai). Embora abandone o monastério na época dos fatos narrados, em meio à morte do pai e de Zossima – mudança que o transforma, evidentemente, de algum modo –, classificaríamos Aliócha como menos livre do que responsável. Diferentemente de Dmitri, o irmão caçula sabe o que é a responsabilidade, mas parece não se importar em ser (ao menos individualmente) livre, isto é, em agir segundo seus próprios valores, pois ele se coloca sob a égide de valores dogmáticos.

Sua visão espiritual e pura do mundo vai de encontro, portanto, ao ateísmo de seu irmão Ivan Fiódorovitch Karamázov, de vinte e quatro anos, o qual “revelou logo muito cedo, quase que desde tenra infância (ao menos era o que diziam), aptidões extraordinárias e brilhantes para os estudos” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 29). Afora o

indício de liberdade entre parênteses, Ivan é um livre-pensador, uma mente “euclidiana, terrena” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 325) em meio às ideias radicais em voga na Rússia em ebulição política naquele momento histórico. Sua visão ateuísta de mundo é concebida, em grande medida, por causa de sua revolta quanto à indiferença do homem em face de suas próprias brutalidades, sobretudo aquelas, as mais hediondas, que vitimam crianças e as fazem agonizar por meio dos mais inomináveis tormentos. Ivan é um “Fausto russo” (BAKHTIN, 2013, p. 26) em meio ao célebre dilema entre o bem e o mal, “tão devoto ao Homem como Aliócha o é a Deus” (DAVISON, 1968, p. 316), de modo que, como bem resume Dmitri, “Ivan não tem Deus. Tem ideia” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 770).

Dentre suas ideias, destaquemos aquela tão célebre por incitar o pensamento de Nietzsche e provocar tantos outros “mestres da suspeita”: “destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato [...] toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 110). Essa “revelação terrível que a burguesia se esforçou para esconder” (SARTRE, 1948, p. 157) é a ideia de que, sem um deus, sem uma tábua de valores como aquela em que se

agarra Aliócha, suspeita-se da possibilidade de ação moral. Nesse particular, saliente-se que a liberdade é implicada porque, escusado dizer, em um mundo sem um deus, exige-se do próprio homem a criação de seus próprios valores e significados, um fardo com o qual Ivan, mesmo que possua um caráter forte, tem dificuldade de lidar.

Essas e outras inquietações filosóficas desse “fidalguinho russo magnificentíssimo e amabilíssimo”, desse “pensador jovem e grande apreciador de literatura e de coisas belas” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 839), podem ser encontradas dramatizadas em seu célebre texto “O Grande Inquisidor”, breve mas profunda narrativa que ilustra as consequências práticas de suas ideias. Trata-se da visão de um futuro – paradoxalmente, numa narrativa que ocorre na Sevilha do século XVI, em plena Inquisição, “quando, pela glória de Deus, as fogueiras ardam diariamente” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 344) – em que a paz de espírito é garantida sob o preço da liberdade. Dito de outro modo, trata-se de um mundo no qual comportamentos como a antropofagia são evitados por meio das restrições morais impostas por orientações religiosas. O receio de Ivan é que, com um esclarecimento cada vez maior da humanidade, esta perceba quão frágeis são tais restrições que evitam o colapso

do mundo sócio-histórico. Na visão do Grande Inquisidor, “hoje, e precisamente hoje, essas pessoas estão mais convictas do que nunca de que são plenamente livres, e entretanto elas mesmas nos trouxeram sua liberdade e a colocaram obedientemente a nossos pés” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 348), e assim o fizeram porque os homens não lidam bem com responsabilidades: são livres *apesar de serem livres*. Como diz o Grande Inquisidor para o Cristo encarcerado na masmorra,

Queres ir para o mundo e estás indo de mãos vazias, levando aos homens alguma promessa de liberdade que eles, em sua simplicidade e em sua imoderação natural, sequer podem compreender, da qual têm medo e pavor, porquanto para o homem e para a sociedade humana nunca houve nada mais insuportável do que a liberdade! (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 351)

E completa, mais à frente: “o homem não tem uma preocupação mais angustiante do que encontrar a quem entregar depressa aquela dádiva da liberdade com que esse ser infeliz nasce” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 352-353). É explícito, na narrativa filosófica de Ivan, o peso dado à liberdade. Trata-se de uma personagem que, se não aceita bem o que é ser livre – e tudo o que está, nisso, implicado –, ao menos mostra investigar o assunto, discuti-lo, provocá-lo e provocar-se.

Não é igualmente explícito, contudo, o que Ivan gostaria que acontecesse com seu pai. Sabemos ser um fato narrativo, ao menos, que Ivan volta para Skotoprigónsk a fim de ser “o mediador e conciliador entre o pai e seu irmão mais velho” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 32) a respeito das questões financeiras já aludidas. Nesse ínterim, ocorre a fatídica conversa com Smierdiakóv, no portão da casa de Fiódor Pávlovitch, quando o criado subentende, nas palavras e intenções de Ivan, que este gostaria de ver o pai morto. Como o criado explica posteriormente para Ivan, “ao falar com o senhor subentendia ou apenas supunha que me compreenderia sem circunlóquios e, sendo um homem inteligentíssimo, não desejaria uma conversa direta” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 796). Para Smierdiakóv, Ivan deveria se afastar da cidade caso quisesse que algo acontecesse com o pai; do contrário, deveria ficar, até mesmo para proteger o progenitor dos descontroles de Dmitri.

Ocorre que Ivan nada imagina a respeito – ou, se o imagina, não o aparenta, guardando para si sua vontade de ver o pai morto por Smierdiakóv –, e resolve se afastar da cidade, talvez sabendo exatamente o que irá acontecer. Assim, aceita a versão de que o assassino é Smierdiakóv. É, então, essa atitude de Ivan o sinal

esperado pelo criado para matar o patriarca Karamázov. O jogo entre liberdade e responsabilidade, pelo qual passa Ivan, relaciona-se com o fato de que, se Smierdiakóv matou, então o assassinato do pai seria a consumação de sua ideia por meio de seu suposto meio-irmão. Com isso em mente, reflete o filho intelectual: “Se não foi Dmitri, mas Smierdiakóv quem matou, então é claro que na oportunidade fui solidário com ele porque o incitei. Se o incitei, ainda não sei. Mas se só ele matou e não Dmitri, então é claro, eu também matei” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 799). É o que revela Smierdiakóv para o próprio Ivan, às vésperas do julgamento: “se pressentia que eu seria capaz de tal coisa e mesmo assim viajou, então era como se estivesse me dizendo: és tu que podes matar meu pai, e eu não vou impedi-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 797). Não obstante, por esse mesmo raciocínio, poderíamos, também, considerar Dmitri responsável pelo assassinato do pai, pois, como revela o próprio Smierdiakóv, se o filho mais velho não estivesse presente na casa no momento do crime, “[e]ntão nada teria acontecido. Sem ele, eu não me atreveria” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 810). Mas Dmitri estava presente, e o crime ocorreu.

Atormentado por sua inteligência, Ivan começa a agir estranhamente com o peso da

liberdade. Em uma de suas visitas a Smierdiakóv após a morte brutal do pai, quando o ex-criado se recupera das crises epilépticas e conta sua versão, encontramos um indício de liberdade que apresenta uma variação da forma como Ivan entende seu ser livre. Ele, em direção à casa de Smierdiakóv em uma noite com neve, esbarra num bêbado, que “esparramou-se como um baralho no chão gelado, dando apenas um gemido doentio [...]. ‘Vai congelar!’, pensou Ivan, e retomou o caminho da casa de Smierdiakóv” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 803). Mas, ao sair da casa do possível meio-irmão, depois de uma discussão tensa e reveladora, “tropeçou em algo e por pouco não caiu. Parando, distinguiu a seus pés o mujiquezinho que havia derrubado, ainda estirado no mesmo lugar, sem sentidos e imóvel. A nevasca já lhe cobrira quase todo o rosto. Ivan o agarrou de chofre e o carregou nos ombros” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 818). Importa notar que a consciência dessa personagem é consequência “[d]a nulidade geral da existência [que] faz com que se perceba, mais cedo ou mais tarde, a nulidade da própria via pessoal, por mais que se trate de forçar todo tipo de saídas de emergência ou de engajamentos à Sartre” (LAVRIN, 1969, p. 162). A doença de Ivan — que, segundo Aliócha, teria relação com “[o]s tormentos de uma decisão altiva, a

consciência profunda” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 848) — é o resultado de uma percepção muito clara e profunda do que é ser livre e responsável num mundo sem tábuas morais sólidas.

Mas Ivan é teórico. Seu lado prático, sua versão inconsequente, a pôr à prova seu “tudo é permitido”, chama-se Pável Fiódorovitch (ou Smierdiakóv). O filho ilegítimo de Fiódor Pávlovitch cresceu sob os cuidados dos criados Grigori e Marfa, passando a infância a “enforçar gatos e depois enterrá-los com cerimônia” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p. 183). Tornou-se cozinheiro da casa, ganhando, aos poucos, a confiança de Fiódor Pávlovitch. Para todos os efeitos, Smierdiakóv é “uma galinha doente de epilepsia” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 915), como o definiu o promotor Hippolit Kirílovitch, no julgamento, possuindo papel central em *Os irmãos Karamázov* não apenas porque é, para o nosso caso, um paradigma de personagem não livre e não responsável, mas também porque sua relação com Ivan, como já adiantamos, estabelece-se como um grande indício de liberdade.

Consideramos, nesse particular, a versão plausível de Smierdiakóv a respeito do crime: aproveitando-se do álibi de um ataque epiléptico, “agarrei aquele pesa-papéis de ferro fundido que ele tinha na mesa, está lembrado?,

que deve pesar umas três libras, levantei o braço e por trás bati com a ponta em plena têmpera” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 813). A partir de sua própria variante dos fatos, consideramos Smierdiakóv ignorante sobre a liberdade porque ele abre mão de escolher (embora, sartrianamente, isso já seja uma escolha), já que suas ações são sugeridas (e acatadas) por outrem. Smierdiakóv não escolhe matar Fiódor Pávlovitch: ele espera que Ivan lhe dê o aval. De igual maneira, consideramos Smierdiakóv ignorante de sua responsabilidade porque, para ele, exatamente por ter sido Ivan quem escolheu matar o pai, o ônus do crime é, também, de Ivan. Smierdiakóv, contudo, se enforca na véspera do julgamento.

Para além do fato de que a personagem Smierdiakóv sugere ser uma liberdade enfraquecida porque sua loucura teria sido transmitida por sua mãe — um fenômeno genético, determinista —, seu suicídio, embora seja um indício de liberdade por tornar ainda mais complexa e imprevisível a situação geral da narrativa (sobretudo no que concerne ao julgamento de Mítia), é oriundo de sua índole egoísta e, “longe de ser um triunfo de seu livre-arbítrio, representa um fracasso sombrio de seu intelecto” (STREM, 1957, p. 23). Ivan levado às últimas consequências, Smierdiakóv age sem

estofo moral, sem valores humanos, sem considerar o alcance de suas ações – pois, mesmo que o tentasse, não teria como prever as reações da liberdade das outras pessoas.

Considerações finais

À luz do que discutimos, não seriam todos os seres humanos, em alguma medida, “naturezas amplas, karamazovianas” (DOSTOIÉVSKI, 2012b, p. 905)? Dmitri, Aliócha, Ivan e Smierdiakóv são consciências ficcionais que, de acordo com aquilo que são, têm e fazem, apresentam-se como paradigmas de algum grau de liberdade – como qualquer personagem ou como qualquer ser humano. Vimos como cada personagem alude a uma ideia de ser livre e o faz em uma situação narrativa cujos aspectos formais sugerem a liberdade a partir do seu questionamento e da sua representação literária – ambígua porque livre, livre porque ambígua –, algo que se iguala (ou, por vezes, suplanta) em importância a própria definição filosófica desse e de outros termos.

A esse respeito, como diria o Grande Inquisidor, “não existe nada mais sedutor para o homem que sua liberdade de consciência, mas tampouco existe nada mais angustiante” (DOSTOIÉVSKI, 2012a, p.

353). Com a literatura é possível dar vazão a essa liberdade de consciência porque o texto literário (e, mais especificamente, o romance), dentre outros motivos, requisita nossa imaginação, nosso ser livre. Hoje, num mundo ainda (porque, talvez, sempre) karamazoviano, questionar o que é “liberdade” é, paradoxalmente, um imperativo. Daí a importância de saber o que a literatura teria a dizer sobre a liberdade e, evidentemente, de fruí-la – a literatura, a liberdade ou, idealmente, ambas.

O caso d’*Os irmãos Karamázov* é paradigmático, nesse sentido, pelo que apresenta sobre as grandes questões humanas. Trata-se de um romance que julga o romance: a grande e complexa cena do julgamento, repleta de indícios de liberdade, para além de buscar um veredicto para um crime, apresenta ao leitor a discussão crítica dos fatos narrados, cujas características e incertezas são colocadas em discussão: ainda que Mítia seja condenado, sabemos que essa condenação pode ter sido injusta, e o sabemos porque o enredo permite a ambiguidade quanto ao ator do assassinato. Ao julgarem Dmitri Karamázov, julga-se o que é a liberdade. Mais do que isso, no tribunal de Skotoprigónievsk julga-se, também, a liberdade dentro e fora dos livros, para a qual falta uma sentença, e esta

sempre dependerá da liberdade do leitor.

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: EdUNESP, 1988.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CATTEAU, J. De l'esprit du nihilisme chez Dostoiévski. **Revue Russe**, n. 10, p. 21-34, 1996. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1996_num_10_1_1905. Acesso em: 13 maio 2021.

CATTEAU, J. La remontée des années profondes dans les grands romans de Dostoiévski de 1866 à 1879. **Revue Russe**, n. 7, p. 7-16, 1994. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1994_num_7_1_1832. Acesso em: 13 maio 2021.

DAVISON, R. Moral ambiguity in Dostoevski. **Slavic Review**, v. 27, n. 2, p. 313-316, 1968. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2493717>. Acesso em: 13 maio 2021.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamázov**: romance em quatro partes com epílogo. I. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamázov**: romance em quatro partes com epílogo. II. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012b.

FRANÇOIS, F. Quelques réflexions autour de la lecture bakhtinienne de Dostoiévski : *Les Frères Karamazov*, dialogisme, communauté et hétérogénéité. **Bakhtiniana**, v. 1, n. 4, p. 25-37, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4296>. Acesso em: 13 maio 2021.

LAVRIN, J. A note on Nietzsche and Dostoevsky. **The Russian Review**, v. 28, n. 2, p. 160-170, 1969. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/127505>. Acesso em: 13 maio 2021.

PAVEL, T. Freedom, from romance to the novel: three anti-utopian american critics. **New Literary History**, v. 29, n. 4, p. 579-598, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20057501>. Acesso em: 13 maio 2021.

SARTRE, J.-P. **L'être et le néant**: essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1943.

SARTRE, J.-P. "Qu'est-ce que la littérature ?" In: SARTRE, J.-P. **Situations, II**. Paris: Gallimard, 1948.

STREM, G. The moral world of Dostoevsky. **The Russian Review**, v. 16, n. 3, p. 15-26, 1957. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/125940>. Acesso em: 13 maio 2021.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanescos dos anos 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia; J.

Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Abstract: *Freedom, needless to say, is fundamental to literature: authors and readers, when properly free, can satisfactorily exercise their imagination. Between the creative conscience and the conscience that interprets, the literary work presents a way of thinking about freedom when dealing with characters whose idiosyncrasies reveal ways of being free. With this in mind, and in light of the works of Mikhail Bakhtin, on polyphony, Michel Zérafra, on the character, and Jean-Paul Sartre, on freedom, we will show how and why this is found in the last novel written by Russian author Fyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov (1880), story of the murder (or*

parricide) of Fyodor Karamazov, whose children demonstrate particular meanings for freedom: something visceral for Dmitri, something cerebral for Ivan, something spiritual for Alieksiêi, and something irrational to Smierdiakov. Thus, in addition to what is explicit in the textual surface, we will emphasize that freedom is also found in the elements that structure and shape the work, which we will call, in this study, “signs of freedom”, that is, narrative aspects capable of amplifying, for the characters and for the reader, the indeterminacy (and, consequently, the imaginative demand) related to what is narrated.

Keywords: *Literary theory; Freedom; The brothers Karamazov.*