

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PAULA CECÍLIA BORGES MENDES

CIDADE, CRIME E CASTIGO:

Uma leitura da modernidade em Dostoiévsky.

Uberlândia
2017

PAULA CECÍLIA BORGES MENDES

CIDADE, CRIME E CASTIGO:

Uma leitura da modernidade em Dostoevsky.

Monografia apresentada a Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para a obtenção do título de licenciatura e bacharelado.

Orientador: Prof. Dr. Florisvaldo Ribeiro Júnior.

Uberlândia
2017

PAULA CECÍLIA BORGES MENDES

CIDADE, CRIME E CASTIGO

Uma leitura da modernidade em Dostoevsky.

Monografia apresentada a Universidade Federal de Uberlândia como parte das exigências para a obtenção do título de licenciatura e bacharelado.

Uberlândia, ____ de ____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Florisvaldo Ribeiro Júnior
Orientador

Prof. Dr. Gilberto César de Noronha

Mestranda Luciana Angelice Biffi

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, expresso a Deus minha gratidão: por me dar a chance única de aprender com meus erros, adquirir experiências e a perspectiva de melhorar sempre, o presente de conviver com as pessoas que tentarei agradecer nas poucas linhas abaixo, a paciência e a resignação que me foram necessárias nesse longo processo de crescimento e formação que agora finda, por esse imprevisível e maravilhoso percurso que tem sido a vida.

Aos meus avós, por terem me dado a consciência moral, o exemplo a ser seguido e a fé de que tudo encontra seu lugar.

Aos meus pais, Izaias e Cleidmar, e ao meu irmão, Caio, por serem parte fundamental de tudo o que sou. Por serem meu norte magnético quando todo o resto falha, meu cais quando não tenho mais espaço no mundo. Meus amores.

Ao meu querido primo Cyro Borges, pelas intermináveis conversas sobre política, religião, filmes e músicas, pela presença que transcende os laços sanguíneos e passam a seara das almas amigas.

À alma de artista que completa minha alma espectadora, Bruna Nunes – a razão pela qual posso me considerar um sujeito de sorte porque, afinal de contas, “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

Ao amigo mais antigo, o que trago de outras vidas, Bruno Póvoa, por estar ao meu lado em todas as dramáticas reviravoltas e nas mais pacíficas casualidades, e pela companhia quando o chão está desabando debaixo de nós.

À pessoa que faz de cada amanhecer uma aventura, que divide comigo sua liberdade e que percebe o melhor em mim, Iuri Resende.

Ao admirado mestre, Jorge Conceição, pois sem ele minha formação não seria completa e o final desta etapa de minha vida não passaria de um mero devaneio.

À primeira pessoa a ouvir a ideia que aqui defendo e me mostrar os caminhos para que isso se desse, que não deixou eu me perder nos labirintos da baixa autoestima e da desconfiança de meu próprio conhecimento, Érick Ribeiro.

Ao meu estimado orientador Florisvaldo Ribeiro Júnior, pela paciência que me dedicou, por lutar ao meu lado nas agruras durante a graduação e por ser um exemplo em sua profissão.

Finalmente, agradeço ao professor Gilberto Noronha e à mestrandia Luciana Biffi pela disposição para participar dessa banca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. HISTÓRIA, LITERATURA E HISTORIOGRAFIA DO URBANO	8
1.1 História, Estudos Literários e Estudos Urbanos: Intersecções	12
2. SÃO PETERSBURGO COMO PALCO CRIATIVO E MORAL RUSSO	17
3. MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO CRIME E CASTIGO	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

INTRODUÇÃO

Fiódor Dostoiévski é um dos escritores mais influentes da literatura mundial. Em pleno século XIX, a Rússia passava por um período de modernização forçada e o povo russo (ainda dividido em castas) sofria bastante com esse processo. Esse acontecimento fez com que a cultura russa florescesse fazendo da filosofia e literatura dessa época dimensões sociais de grande relevância nas imaginações e inteligências daqueles territórios.

Devidos as grandes mudanças (sociais, econômicas, culturais), a população russa parece ter, de alguma forma, perdido o que deveria ser sua bússola interior: o seu senso moral, e Dostoiévski consegue retratar em sua obra, em seus personagens, essa perda. Neste sentido, Dostoiévski, segundo Bernardini, se interessa pelo “homem em si, com suas angústias e suas esperanças. Sobre tudo o homem que se encontra naquele estado intermediário entre a loucura e a lucidez, sofrendo por não saber distinguí-las” (Bernardini, 2004).

O processo de modernização russo traz consigo influências da civilização europeia, deixando para trás os ensinamentos católicos e colocando em prática a teoria iluminista do indivíduo como centro de tudo. Segundo Dostoiévski, essa teoria, em solo russo, tomou direcionamentos radicais, como mostra Marques (2005): “Em sua carreira como jornalista, Dostoiévski frequentemente polemizava com esses radicais, sempre atentando para a *irracionalidade* presente no cerne dessas ideias, expondo a contradição desse pensamento uma vez que esse é justamente o momento em que a racionalidade é eleita como mote, especialmente quando esta é associada ao egoísmo.”

Essa mudança profunda introduzida pelos processos de modernização nos permite entender, ou nos aproximarmos do comportamento do protagonista Raskólnikov: um jovem pobre e instruído, obcecado com a solidão humana, provocando a sociedade para reiterar seu ego, espelhando uma sociedade cujo norte não mais existia e prestes a se desintegrar. Dostoiévski faz da personagem principal de *Crime e Castigo* a expressão máxima do projeto racionalista do século XIX, mostrando a ruína do encadeamento racional de ideias, como afirma Rancière (2001).

O presente trabalho versa sobre visões da modernidade expressas no *Crime*

e *Castigo* de Dostoiévski, obra publicada em 1866 e lida aqui sob um enfoque de intersecção entre estudos literários, históricos e urbanos. Tradicionalmente, considera-se que a cidade de São Petersburgo se apresenta na obra apenas como o palco das escolhas morais do personagem Raskólnikov. Como Berman, porém, nossa escolha será pela avaliação da maneira como a representação da cidade pode ser ocasião de análise das complexidades sócio-históricas inerentes à Rússia do século XIX e aos homens e mulheres que a habitaram, ainda que Raskolnikov sirva como símbolo de outras personalidades.

Devido à natureza da proposta que ora se apresenta, recorrer-se-á metodologicamente à revisão bibliográfica para a promoção de um estudo exploratório e teórico fundamentado em artigos científicos, obras completas e demais produções científico-acadêmicas que se mostrem úteis e pertinentes à pesquisa em tela. Os dados serão avaliados através de interpretação, análises e comparações de visões contrastantes de autores acerca dos assuntos trabalhados, a fim de responder à hipótese, colocada por Berman, mas não explorada pelo autor na análise de *Crime e Castigo*, de que a cidade moderna é um cenário de atomização e decomposição moral das classes mais baixas, bem como cenário de problemas e complexidades morais que não tinham sido experimentados até o nascimento do século XIX.

Dessa forma, a bibliografia pertinente ao tema será analisada, interpretada e comparada, de modo que, ao fim, este trabalho apresentará conclusões acerca dos objetivos teóricos que o tema propõe, abrangendo seus aspectos sociológicos e literários.

Tendo em vista a produção acadêmica a respeito de Dostoiévski - e seus maiores pares russos, Tolstói e Tchekhov - no Brasil, bem como a quantidade de traduções das obras de Dostoiévski que tem sido publicada por editoras nacionais, o presente estudo preenche algumas lacunas - e, em outros aspectos, conglomera opiniões e as resume, comparando-as de modo dialético - a respeito do tema.

1. HISTÓRIA, LITERATURA E HISTORIOGRAFIA DO URBANO

O desenvolvimento das cidades no século XIX foi um acontecimento que marcou sobremaneira a história europeia, uma vez que cidades como Paris e Londres observaram uma grande alteração em seu cotidiano. Esse evento despertou o interesse de alguns estudiosos, entre eles Fustel de Coulanges, Max Weber e George Simmel, intelectuais estes que representaram de maneira marcante as mudanças das urbes europeias.

Fustel de Coulanges, considerado o primeiro historiador moderno a estudar esse tema, tinha a visão de que o espaço urbano era essencial para o desenvolvimento do “ser político”, e que a cidade era oposta à particularidade, à liberdade individual. Em contrapartida, o historiador Gustave Glotz afirma que “não se trata de figuras geométricas, e sim de seres vivos, que só duram e só conservam a sua identidade se se modificarem de maneira profunda.” (GLOTZ, 1928). Destarte, é possível afirmar que a cidade, o progresso do poder político e a liberdade individual não são contrários, e sim as peças-chaves para o desenvolvimento das sociedades contemporâneas.

Surgido com os estudos de Max Weber, o método comparativo buscava em civilizações antigas características *urbanas* para só então compará-las, ignorando completamente os fenômenos sociais, econômicos e culturais que ocorrem e se desenvolvem através do tempo, a *diacronia*. Embora estudasse as semelhanças e disparidades de variadas cidades, Weber só deu destaque as particularidades das diversas urbes que estudou, como explica Ronald Raminelli:

As funções econômicas e administrativas das cidades, em tempos e espaços os mais diversos, são incessantemente comparas em suas similitudes e disparidades. Weber não considerou a possibilidade de um período histórico conter o ‘germe’ da época seguinte, por isto despreza o que é comum a várias ou a todas as épocas e ressalta o que é peculiar a cada uma delas.” (RAMINELLI, 1997)

Weber discorreu ainda sobre a natureza econômica da cidade: com a pacificação dos burgos, as urbes receberam outros objetivos, concentrando-se, então, nas atividades financeiras. Seus estudos serviram como base para outro

historiador, Henri Pirenne que acredita que o ressurgimento das cidades no século XIX está intrinsecamente ligada ao capitalismo; para ele, a palavra cidade está estreitamente vinculada a causas econômicas e sociais, a transformação das cidades (ou da vida urbana) no século XIX seria uma expressão de uma cultura burguesa em ascensão.

Com o passar do tempo, surgiram novas abordagens da História urbana, os objetos de pesquisa estenderam-se, e variados aspectos, tais como as relações sociais, políticas e econômicas receberam destaque. Um dos expoentes dessas novas abordagens, David Herlihy detalha que a História urbana

(...) apontou três núcleos principais: (1) as funções da cidade e seu vínculo com o fomento da urbanização; (2) os efeitos da vida urbana sobre os ciclos vitais dos indivíduos, sobre o trabalho e a família; (3) as mudanças espaciais e ecológicas na cidade, provocadas pelo desenvolvimento econômico e social. (HERLILY apud RAMINELLI, 1997)

Herlily comenta ainda que essas novas vertentes costumam considerar a industrialização o impulso maior para a urbanização. Claramente alicerçada em Weber e Pirenne, autores que consideram o desenvolvimento econômico responsável pelo crescimento das áreas urbanas, essa teoria nem sempre se corrobora, visto que cidades como Odessa, Washington e São Petersburgo foram criadas a partir de éditos.

Outro historiador de renome nessa área, Lewis Mumford, se mostra alarmado com o estado do homem nesse fenômeno urbano conhecido como metrópole:

Esse estado de desamparada submissão aos mecanismos econômicos e tecnológicos que o homem criou é estranhamente disfarçado de progresso, liberdade e domínio da natureza pelo homem. Em consequência, tudo o que é permitido passou a ser compulsão mórbida." (MUMFORD, 1969 apud RAMINELLI, 1997)

A teoria de Mumford assinala que a cidade barroca é excessivamente retilínea, tornando o centro o núcleo de um universo, além de obeliscos, estátuas e grandes espaços vazios que foram feitos com a intenção de representar o poder dos governantes. No período do surgimento desse novo estilo urbanístico, foram

destruídos a harmonia e o equilíbrio que a cidade medieval oferecia. O historiador percebe a cidade barroca como o princípio da desumanização da cidade, do caos urbano (MUMFORD, 1969 apud RAMINELLI, 1997).

Em relação à cidade na era moderna, há outro estudioso que serviu de referência: George Simmel. O sociólogo estudou profundamente a relação campo *versus* cidade e como isso influenciava cidadãos e imigrantes, principalmente no âmbito da individualidade, além de tentar entender como a cidade e sua arquitetura age no homem. Segundo Raminelli:

as grandes cidades fornecem a seus habitantes uma enorme quantidade de estímulos, promovendo alterações no sistema nervoso. O fundamento psicológico sobre o qual se constrói o tipo de individualidade das metrópoles foi denominado por Simmel de *intensificação da estimulação nervosa*. Os habitantes da metrópole são bombardeados a todo instante por informações, que se fixam na mente devido às diferenças que distinguem umas das outras. Esta percepção é uma capacidade vital para o homem, pois ele é um ser de diferença: sua consciência movimenta-se pela diferença entre impressão de um instante e aquela que a precede. Nos grandes centros urbanos, há uma alteração brusca e ininterrupta entre estímulos interiores e exteriores. (SIMMEL apud RAMINELLI, 1997)

O autor afirma ainda, tratando da individualidade própria das metrópoles, aquela formada pelo encontro de idiosincrasias próprias dos seus habitantes e espaço, que, de modo geral

os homens das grandes cidades expressam sensações e emoções destituídas de vigor, pois perderam paulatinamente o prazer na vida, tornaram-se *blasés*. Em contrapartida, os homens do campo e das pequenas cidades levam uma vida sensível e intelectual em ritmo mais lento, vida pautada pelas relações afetivas e por hábitos muitas vezes ininterruptos. (ibidem)

Walter Benjamin também teve como objeto de estudo a relação homem-cidade. O crítico literário alemão, que tinha entre suas formações Filosofia e Sociologia, utilizava de fontes diferentes: livros de literatura do século XIX, principalmente Baudelaire e Balzac. Afastando-se da historiografia tradicional, Benjamin aproximou-se bastante de Simmel, dado que trabalha com a perda de sensibilidade que o homem cidadão experimenta, tanto do foro íntimo, quanto do

derredor. A grande quantidade de pessoas, movimentos, prédios e outros edifícios, afirmava, favorece a vulgarização de tudo, inclusive do próprio ser humano.

Seguindo o mesmo fio de estudos, há o cientista político Marshall Berman, que em *Tudo que é sólido desmancha no ar* analisou os problemas sociais, econômicos e políticos através de *Fausto* de Goethe e *Crime e Castigo* de Dostoiévski, além de outros livros de ficção. Sobre a Rússia, o autor tenta entender o funcionamento da cidade de São Petersburgo, em que o corpo social tradicional e economicamente estagnado que bruscamente, depois da revolução de 1917, muda sua arquitetura e relações sociais e econômicas. Vários escritores deixaram como fonte suas histórias, suas versões de como a população reagiu a essa mudança da cidade e consequentemente do relacionamento entre seus habitantes.

Como qualquer área de estudo, a História da cidade traz consigo variadas visões, leituras e compreensões. Para entender as vertentes que hoje se contemporizam nas interpretações dos fenômenos urbanos, é preciso fazer uma recapitulação de sua trajetória e seus principais colaboradores. Embora no começo do século XX o tema cidade e História já aparecesse em livros e publicações, era uma produção sem definição clara, que trilhava caminhos já traçados por outras áreas, como arquitetura e urbanismo, ou acabava, ainda, por virar uma biografia urbana, sem abordagens sociais, econômicas ou políticas (SILVA, 2004). Somente em meados do mesmo século é que começaram a aparecer os primeiros indícios de que esse setor se tornaria específico e depois ficaria conhecido como *História urbana*.

Nesse período, no qual os estudiosos estavam delineando as fronteiras do que era ou não história da cidade, houve uma cisão entre produtores ilustres desse conhecimento. Essa separação foi marcada não só pela diferença de nacionalidades (Inglaterra e Estados Unidos principalmente), mas também pelas diferentes crenças em relação à cidade e a sua importância no cotidiano social: os norte-americanos, em sua maioria, defendiam a cidade como sítio, ou seja, somente um local onde acontecem as transformações sociais e os abaloamentos:

Diamond aponta a falta de uma definição clara do que seria cidade, e a inconsistência da sua utilização como elemento causal na interpretação do desenvolvimento histórico. Para ele, as classes sociais tinham um potencial

explicativo muito maior do que as condições de cidadão ou não em relação, por exemplo, às posições políticas ou ao comportamento demográfico (natalidade, mortalidade, etc.)” (DIAMOND, 1941 apud SILVA, 2004)

Já os ingleses defendiam a “cidade como processo”, um lugar onde o desenvolvimento econômico, a industrialização e o avanço tecnológico, por exemplo, influenciavam nas vivências, convivências e acontecimentos sociais. Silva exemplifica:

Sob a liderança de Hershberg, esse projeto investigou, num contexto de industrialização, o desenvolvimento metropolitano, e os comportamentos de diferentes subgrupos sociais em relação a variáveis como localização industrial, residência, transporte e equipamentos. A importância desse projeto, além do seu caráter coletivo (num período em que a maior parte das pesquisas se desenvolvia de forma individual), foi o emprego de instrumentos de análise informatizados que podiam estabelecer conexões entre organização espacial e relações sociais, eventualmente contrariando teorias então existentes (HERSHBERG, 1983 apud SILVA, 2004).

Nas décadas seguintes, nos anos 70 e 80, a produção acerca desse tema aumentou consideravelmente. Eventos eram realizados, revistas publicadas ganharam renome e outros países, como Alemanha e França, iniciaram uma produção relevante. Embora a produção da História da cidade estivesse cadenciada, na década final do século XX o estudo desse tema ruiu ao sistema de cobrança quantitativa. Segundo o autor Luís Octávio da Silva, a redenção da história urbana é perceber a vastidão de interpretações que podemos ter em relação a esse assunto:

O campo de interesse do urbano e da cidade, pela sua própria complexidade e pluridimensionalidade, necessariamente abarca diferentes modalidades historiográficas. (...) A apreensão de um objeto tão multifacetário como o urbano implica necessariamente a adoção de perspectivas privilegiadas. (SILVA, 2004)

1.1 História, Estudos Literários e Estudos Urbanos: Intersecções

Ana Claudia Veiga de Castro mostra alguns caminhos que a literatura abre para uma compreensão melhor da sociedade e de como ela funciona, principalmente depois do surgimento do romantismo no século XIX. Isso se deve à mudança da

experiência urbana advinda da Revolução Industrial e de como o homem percebe e vive essa mudança. Segundo a autora, a

(...) literatura produzida então torna-se indissociável dessa nova experiência urbana. Mas além do conjunto de experiências dos habitantes das cidades narrado pelos literatos, o que se nota nessas obras é que a própria cidade passava a ser, ela mesma, uma personagem, deixando de ser apenas palco ou cenário dos acontecimentos. " (CASTRO, 2015)

A autora separa dois livros específicos que analisam essa transformação das cidades: *O Campo e A Cidade na História e na Literatura* (2009), de Raymond Williams, e *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade* (1990), de Marshall Berman, e faz uma análise adventícia dos dois escritos, na qual afirma que ambos não têm como intersecção a cidade exatamente, mas a modernidade. Quanto a primeira obra, a autora mostra como Williams procurava na literatura as mudanças da cidade em metrópole, como a Revolução Industrial transformou a sociedade inglesa em seu âmago.

A experiência inglesa – dirá Williams – é especialmente significativa na medida em que uma das transformações decisivas nas relações entre campo e cidade ocorreu na Inglaterra muito cedo e num grau tão acentuado que, sob certos aspectos, não encontra paralelo. A Revolução Industrial não transformou só a cidade e o campo, ela baseou-se num capitalismo agrário altamente desenvolvido, tendo ocorrido muito cedo desde o desaparecimento do campesinato tradicional. (WILLIAMS apud CASTRO, 2015)

Williams mostra ainda como a questão cultural é muito mais de ordem “sentimental” que ideológica, e para isso parte do conceito de “estrutura de sentimento”, que são, basicamente, as práticas sociais e os hábitos mentais se coordenando com as formas de produção e de organização socioeconômica, que por sua vez as estruturam em termos de dar sentido à experiência do vivido. Já Berman tenta em sua obra modelar a imagem da modernidade. Ele faz isso por meio de recortes temporais e físicos, mostrando, por meio da literatura, como as modificações se deram.

O autor divide o livro em três fases: em um primeiro momento (século XVI até final do século XVIII) quando as pessoas têm as primeiras experiências da vida

moderna. Quando o capitalismo mercantil se instala, economias e nações europeias de formam e a estrutura feudal desaparece aos poucos. O segundo momento se dá durante a Revolução Francesa que para Bermann é quando a população francesa e europeia se dá conta de viver em um novo tempo, mas sem romper completamente com as ideias do passado. Aqui surgem as ideias de modernismo e modernização e ainda o “modernismo do subdesenvolvimento”, ou seja, a periferia do capitalismo, a velha Rússia e entre o Oriente e o Ocidente. E finalmente o terceiro momento (século XX): a modernidade tomou conta do globo, e ainda que cada lugar tenha suas especificidades, para o autor, ela é avassaladora e destruidora sempre.

Segundo a leitura de Ana Claudia,

A cidade, que se constitui como questão fundamental para os modernos, tornou-se uma paisagem inevitável, polo de atração e repúdio, paradoxalmente. E a literatura explorada por Bermann parece qualificar essa experiência, dando corpo a essa percepção. (CASTRO, 2015)

Pesavento (2003) também analisa como a literatura pode ser vista como fonte de estudo e análise para a História e desenvolvimento das cidades. A autora afirma:

Ao admitir que, por intermédio de caminhos diferenciados, a História, como a literatura, constrói ‘verdades’ e se propõe a dar visibilidade ao ‘real’, acaba referindo-se à riqueza do cruzamento de fontes de informação e conclui: *o que não é visível num plano, verifica-se no outro, de maneira que cada domínio de saber fornece uma chave de entrada ao objeto* (PESAVENTO, 2003).

Percebendo o discurso literário como fonte, Pesavento tenta buscar nos escritos literários os atributos que estariam na formação do modo de pensar, agir, sentir e de repensar o mundo. A memória coletiva, para a autora, é construída pelos homens da atualidade e o que eles entendem e consideram do espaço urbano. Como exemplo, a autora usa a Paris do século XIX: cidade que experimenta os resultados do capitalismo francês, mudanças políticas, transições de valores e pensamentos tradicionais, e percebe, através das tramas literárias que a urbe é uma colisão constante entre passado e presente, um rasgar e costurar perpétuo entre a confirmação da existência da cidade e a conservação das tradições e dos antigos costumes.

Em uma perspectiva de mesma amplitude, Eloísa Pereira Barroso (2013) abrange também cidade e literatura, e como essa relação pode ser usada para melhor entendimento do homem e suas vivências sociais modernas. Embora tenha uma certa desobrigação com a realidade, a literatura traz em seus personagens, espaços e acontecimentos retratos da realidade do autor, podendo, na maioria das vezes, servir como análise do universo social urbano. É tarefa, então, do historiador fazer uma análise do texto literário e separar a experiência *real* do literato, transformando isso em teorias de interpretação da urbe. A autora afirma que “Fazer análise historiográfica via texto literário, é entrar em um mundo de convergências e revelações” (BARROSO, 2013). Em se tratando especificamente das cidades, “[são possíveis] contrapontos entre modernidade e modernismo, racionalização e alienação, encanto e desencanto” (ibidem).

Este estudo requer muito cuidado, uma vez que a realidade social encontra-se tanto no mundo ficcional quanto no mundo real e a força do discurso de ambos formam uma realidade ambígua ora sim, ora não, mas que segundo Eloísa, é ideal para observar a cidade real.

A busca da verdade na literatura se norteia frequentemente pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil que seja bastante geral para ir além da particularidade e bastante concreta para não se descarnar em abstração. Por isso é decisiva a maneira pela qual são tratados os elementos particulares, os pormenores que integram uma descrição ou narrativa, seja da vida interior, seja do quadro onde vivemos.” (CÂNDIDO, 1973 apud BARROSO, 2013)

Barroso acredita que a linguagem é um discurso por si só, o que faz dela um modo de produção qualificado para mediar a relação do homem com a sua dimensão social. Para dar base teórica a isso, traz a teoria de Bakhtin (2002) de que não existe ato de fala individual. A fala sempre será produzida para se dirigir a alguém; alguém que tem suas próprias vivências, espaços, percepções etc.

A literatura moderna, focada no homem citadino e suas experiências, no desenvolvimento da cidade e suas consequências, é o melhor exemplo para entender como o mundo real e o ficcional estão quase sempre em comunhão. A linguagem usada pelos autores modernos para descrever suas cidades, suas situações, suas personagens são intensas, cheias de paixão, desalinho, movimento

perpétuo, assim como é a cidade e a mente do homem que habita a cidade real (palavra usada pela autora). “Na literatura, a cidade se coloca quase sempre como uma espécie de prolongamento do indivíduo. A cidade é sempre uma possibilidade de o homem permanecer vivo” (BARROSO, 2013) Nestas palavras pode-se, talvez, antever uma breve faísca de compreensão para os atos de Raskolnikov e como sua mente perturbada percebia tudo ao seu redor.

2. SÃO PETERSBURGO COMO PALCO CRIATIVO E MORAL RUSSO

Depois de passar algum tempo na cidade de Amsterdã, o Czar Pedro I apaixonou-se pela sua modernidade, pelos seus canais, avenidas largas, etc.

Doía-lhe na alma viver e admirar a cultura holandesa e saber que a qualquer momento haveria de assumir um país que era exatamente o contrário da Holanda: atrasado, de senhores gordos e parasitas; sem saída para qualquer mar, afundado numa tradição medieval que parecia sem escapatória. (FONSECA FILHO, 2011)

Quando o destino se cumpriu e Pedro se viu obrigado a assumir o trono russo, ele decidiu construir uma cidade na qual pudesse implementar as mudanças necessárias para que o pensamento moderno pudesse assumir seu lugar, e em cima de mais de cem mil vidas, surgiu a cidade de São Petersburgo. A realização desse sonho de construir uma cidade europeia na Rússia veio acompanhada de várias outras mudanças: aumento severo de impostos, diminuição das intervenções da Igreja Ortodoxa, até mesmo obrigou os homens a cortarem suas barbas.

Como Isaiah Berlin (1988) mostra em *Pensadores Russos*, na Rússia não houve Renascimento: as artes, a arquitetura e a pouca literatura que existia estavam todas embebidas em fé ortodoxa. Quando do surgimento de São Petersburgo, isso começa a mudar, e a sociedade russa começa a caminhar ao lado da Europa. Em pouco mais de um século a cidade já contava com 1/8 da população russa, cerca de 40 milhões de habitantes. Navios de todas as partes da Europa eram vistos nos cais petersburgueses.

Feliz com o sucesso do seu projeto, Pedro achou ter criado uma cidade-modelo, mas Fonseca Filho explica que o crescimento das cidades não é fruto de uma imposição e sim de uma insatisfação do homem com o campo, da migração do campo para a cidade. Querendo romper com a tradição rural e até mesmo com qualquer tradição citadina russa, o czar Pedro I quebrou todos os precedentes.

Grosso modo, porém, não é exagero dizer que São Petersburgo surge da vontade de um homem – o czar Pedro I, que a fez com o intuito de criar uma cidade à moda europeia na Rússia. Para isso, claro, tornou-se bastante impopular quando adotou certas medidas extremas a fim de garantir o sucesso do seu desejo. Proibiu, por exemplo, que os russos levantassem casas de pedra, posto que precisaria delas

para montar a cidade. Também estatizou o comércio de bebidas alcoólicas. Depois de pronta, São Petersburgo passou a ter, por conta de Pedro I, vários atrativos para quem quisesse se mover para a cidade, facilidades especificamente criadas para os proprietários de terras que lá quisessem morar (ibidem)

A cidade cresceu. Ruas, avenidas, cais. Tudo com rapidez foi sendo construído e moldado, e a burocracia russa transferida. O czar, satisfeito, julgou ter construído uma cidade modelo – e o seu modelo, naturalmente, era a própria pedra, fria e indiferente, alheia a tudo o que formalmente compõe uma verdadeira cidade: as qualidades humanas, a interação, mutabilidade entre seus moradores. De todo modo, a cidade estava pronta, desenvolvia-se, era bela, moderna, morada de tantos ricos senhores de terra. O embelezamento da cidade não foi capricho único do czar Pedro I – depois dele, outros também investiram quantidade humana e econômica para modernizar a cidade. Catarina II, por exemplo, exerceu sobre a cidade a construção de obras de arte que revelavam o apoio à modernidade e à tendência iluminista.

São Petersburgo foi construída sobre um pântano gélido. Um terreno inóspito, pouco desejável, pouco adequado à construção de uma cidade, que sofreu, nos seus anos, muitas enchentes, catástrofes naturais, de modo que pensavam – coisa que, aliás, foi dos elementos importantes na literatura russa – que a cidade haveria de um dia desaparecer sob a brutalidade de uma enchente e voltar ao seu estado natural. Há na boca dos literatos russos essa voz de medo que até então estava contida no coração do povo da terra, a insegurança diante do desconhecido, do que *poderia acontecer*. Naturalmente, os elementos fundantes do medo e da insegurança não eram poucos, e o povo, pouco a pouco, tinha de saber conviver com eles.

Catarina II mandou construir a imagem de Pedro I no centro da cidade. Uma estátua de bronze que representava o ideal do lugar. Aleksander Púchkin (1999) aproveitou essa história, como outros escritos, e criou Evgueni, que, quando vítima de uma enchente, consegue se salvar abraçando a estátua de Pedro. A mistura entre o ideal da cidade e a insegurança do povo frente às catástrofes foi transposta em literatura.

A estátua foi construída para sinalizar alguma ideia. Homenagear algum conceito, própria e pendida que era a inteligência de Catarina às tendências

europeias do iluminismo. A estátua estava ali, no centro, de braços abertos, querendo deixar clara ao povo a mensagem de resolução, da presença sempre presente da figura do criador da cidade. Pedro, de braço estendido, triunfante sobre seu cavalo.

Os escritores entenderam o recado e o anotaram ao gosto das suas interpretações. Pedro não salvava a cidade, descendo do corcel. Pedro não protegia ninguém. Era, se muito, o elemento imóvel e figurativo. O símbolo impotente que a nada reagia e pelo povo nada poderia fazer: a ideia de que a cidade seria engolida a qualquer tempo era elemento mais onipresente e mais poderoso do que a simbologia da estátua do cavaleiro.

Evgueni é personagem de um poema de Puchkin: *O Cavaleiro de Bronze*, clara referência à estátua de Pedro I.

Dos seus bens não quer saber. Cedo
Se torna alheio ao mundo. Vagueia
A pé todo o dia, à noite dorme
No cais. Do bocado se alimenta
Que lhe estendem do postigo.
Rasga-se-lhe a roupa gasta
E apodrece. Cruéis petizes
Apedrejam-no pelas costas.
O cocheiro bruto às vezes
Fustiga-o com o chicote
Porque Evguéni anda sem rumo,
Pasmado e ensurdecido
Pelo barulho aflito
Da ânsia que traz lá dentro.
Assim ele arrastava a vida,
Mísero, nem bicho nem homem,
Nem isto nem aquilo, nem vivo
Nem assombração...

Essa é a indefinição do homem da cidade de São Petersburgo, esmagado pela insegurança, pela incerteza, pela pobreza. Evgueni é o homem do povo, sem sobrenome, sem posse, rastejando-se à lama, ao pântano. Homem que surge do lodo e da miséria e que sofre, sem alternativa, o destino comum daqueles submersos na angústia da catástrofe. A catástrofe, a angústia, o destino do homem: todos esses elementos são integrantes à personalidade daquele que vive em São Petersburgo. Pouco a pouco a cidade vai conquistando para si a autonomia do princípio vital, passa a mover-se por si mesma, a invocar sentimentos por si mesma. São Petersburgo é imagem móvel. Tem vida. Puchkin retira da cidade a matéria movediça do seu poema: o homem pobre indefeso diante da cidade.

O poema de Puchkin foi escrito em 1825, e foi o primeiro passo, dizem-nos diversos críticos (GROSSMAN, 1967) para que a literatura russa adquirisse características próprias. Um exame rápido dos escritos de Tolstói, Tchekhov e Dostoiévski nos revela uma desajeitada enxurrada de críticas aos franceses. Ainda que àquela altura se pensasse que isso era questão de higiene e de conquista nacional, a crítica aos franceses, por parte dos escritores, é também uma tentativa de vencer e ultrapassar àqueles que até então eram o substrato da sua cultura. Em uma imagem banal e agressiva: Puchkin foi o primeiro pé russo a pisar na cabeça dos seus antepassados – nenhuma dívida paga, nenhum tributo ou indenização. São Petersburgo, em certo sentido, forneceu elementos bastantes para a construção de uma identidade própria que caracterizasse a narração de um povo. Foi isso o que Puchkin fez. Depois dele, Gogol.

São Petersburgo não era cidade de indústrias, sede do capitalismo, morada de grandes comerciantes. Era, antes de tudo, cidade e palácio central da burocracia russa – eminentemente agrário, militarizado. Como dito anteriormente, da criação da cidade o czar Pedro I transferiu para lá toda a burocracia do país. Daí que existissem quatorze classes da nobreza em São Petersburgo. Os homens-livres eram divididos pelos títulos referentes às classes, e por este modo subdividia-se a sociedade e as partes da sociedade. As classes amiúde não se misturavam, sendo impróprio a alguém de classe mais baixa participar de um salão destinado à gente de um alto escalão estatal, por exemplo.

Gogol foi o que, aceitando de mão aberta o material fornecido por Puchkin – que tratou do problema dos *títulos* no seu escrito *O Chefe da Estação* –, agarrou para si o problema da subdivisão social, e, sobretudo, o das mazelas da vida no estamento burocrático, da vida monótona, pausada, acompanhada sempre pelo tic-tac da máquina, da caneta e do papel do amanuense, da vestimenta própria a cada classe, do destino do homem vazio, do homem estatal, engolido pelas diligências dos ofícios, das portarias, das declarações. Gogol, como se sabe, é o grande pai de afortunada família: a dos escritores russos. *O Capote* é o ventre literário da Rússia.

Akáki Akákievitch, personagem central de *O Capote*, é amanuense de certo departamento estatal, sujeito praticamente estéril, ingênuo, quase angélico e às bordas da inocência. Sem nenhuma alegria na vida, Akáki vai desconhecendo os prazeres, as mulheres, a riqueza, vai lá, dia após dia, copiando cartas, pareceres e

outras das atividades comuns aos amanuenses. Gosta do trabalho, tem certo prazer nele. O prazer do desconhecimento,

[Akáki] tinha algumas letras favoritas, e quando, na labuta, deparava com elas, ficava que não cabia em si de contentamento: sorria, e piscava, e remedia os lábios de tal maneira que parecia deixar de ler em seu rosto qualquer letra que a sua pena traçasse. (GÓGOL, 2010: 10)

Tinha mesmo tanto gosto pelo trabalho que até em casa o desenvolvia. Quando, porém, surgiu-lhe a ideia de um novo capote, o homem se pôs em um outro estado de espírito. Akáki passou a infernizar a vida das pessoas com perguntas sobre o pano, a cor, o preço e outros detalhes sobre o capote. Queria fazê-lo. Sonhava com ele.

Desde então foi como se sua própria existência tivesse adquirido mais plenitude, como se ele houvesse se casado, como se contasse com outra pessoa a seu lado, como se não estivesse sozinho e uma simpática companheira tivesse concordado em percorrerm juntos a estrada da vida – e essa companheira não era outra senão o capote novo de algodão grosso e forro resistente. Ele se tornou de certo modo mais vivo, inclusive mais firme de caráter, como uma pessoa que já escolheu um objetivo e se definiu por ele. Do seu rosto e dos seus atos desapareceu aquela dúvida natural e a indecisão. (GÓGOL, 2010: 14)

A vida do homem preenchida por um detalhe, o destino do homem, a substância do homem. O escritor pretende que toda a vida russa esteja ali. Gogol termina o conto com uma narração fantástica, não podendo fazê-lo de outro modo. A banalidade tão entranhada e o vazio tão persistente não podem fazer por si só a história de uma vida. É preciso que nela *algo* aconteça. O capote é roubado e Akáki tem de lidar com uma imensa angústia existencial a que se soma as ordens burocráticas pelas quais ele tem de passar para tentar reaver a sua roupa. Diante de um burocrata que, disseram-lhe, poderia ajudá-lo, Akaki se vê na seguinte situação:

Meu caro senhor – continuou ele com voz entrecortada -, o senhor por acaso não conhece o regulamento? Não sabe onde se encontra? Como se encaminham as coisas? O senhor devia ter antes apresentado uma solicitação à repartição; esta a enviaria ao chefe da seção, ao chefe do departamento, depois ao secretário e então o secretário a passaria para mim... (GÓGOL, 2010: 16)

A culpa é do clima de Petersburgo, diz o narrador. De fato, Akáki é engolido pela cidade, que primeiro lhe escondeu as mais subidas esferas da vida, e depois se estendeu, de corpo duro, entre ele e aquele seu sentido de vida que ele havia

encomendado do alfaiate.

Também assim em *Diário de um Louco*, Gogol vai construindo as categorias fundamentais da vida russa: aquelas íntimas ao povo de São Petersburgo, da gente ansiosa, insegura e atormentada por todas as esquinas. Não só a vida interior, atarraxada à miséria opressiva da cidade, mas também a própria São Petersburgo é bem retratada na literatura. Gogol pintou a Névski, Dostoiévski, os bairros pobres. Noites Brancas é um passeio pela Rússia. Daqui e dali tanto a vida interior como o cenário de casas, de pontes, avenidas e bares.

Depois de Gogol vem uma geração de bons romancistas, alguns contistas, poetas. Em *Anna Karenina*, Tolstoi nos mostra claramente a dualidade entre as cidades de Moscou e São Petersburgo. Toda a obra, aliás, é duplicada em sentidos, dividida entre extremos: Moscou é vista como agrária, ordenada, a terra de Lievin, com suas moças em saia, seus cavalos, sua aragem, as questões da reforma agrária, do verdadeiro sentido da vida. Lievin, personagem característico e representativo, vai às apalpadelas e a muito custo procurando o sentido da sua própria existência. Sempre ligado à terra, à caça. Tolstoi muito admirava Homero, e daí que tanto *Anna Karenina* quanto *Guerra e Paz* contenham elementos próprios da epopeia.

Um exemplo de como Tolstói (2011: 277) descreve a simplicidade da vida rural:

A carga foi amarrada. Ivan desceu de um salto e conduziu pela rédea o cavalo manso e bem nutrido. A camponesa jogou o ancinho para cima da carga, na carroça, e a passos firmes, abanando os braços, seguiu na direção das camponesas que se haviam reunido numa roda para dançar. Ivan, depois de tomar a estrada, incorporou-se ao comboio das demais carroças. As camponesas, com os ancinhos sobre os ombros, radiantes em suas cores claras e palpitantes, com suas vozes sonoras e alegres, caminhavam atrás das carroças. A voz rústica e bruta de uma camponesa entoou uma canção, cantou até o refrão, quando meia centena de vozes variadas e sadias, agudas e graves, todas unidas e em harmonia, retomaram a mesma canção desde o início. As camponesas que cantavam aproximaram-se de Liévin e ele teve a impressão de que uma nuvem, com uma trovoadas de alegria, descia sobre ele.

A nuvem apoderou-se de Liévin e do monte de feno sobre o qual estava deitado, assim como dos outros montes de feno, da carga das carroças e do prado inteiro, com os campos mais além – tudo se pôs a marchar e a ondular, ao compasso dessa canção rústica e festiva, acompanhada de gritos, assovios e palmas. Liévin sentiu inveja desse júbilo saudável, sentiu vontade de tomar parte na expressão dessa alegria de viver. Mas nada podia fazer, senão ficar ali deitado, olhar e ouvir. (TOLSTÓI, 2011: 122)

A simplicidade da vida pastoril é contrastada com a vida burocrática e atormentada de São Petersburgo. Os personagens que ali se vão demorando demonstram grande desprazer pela vida, sempre cambaleando entre extremos, futilidades, a vida aristocrática, os salões, as conversas intelectuais. Tudo isso resulta numa turbulência psicológica mais íntima aos conceitos da moral – são personagens que, em momento ou outro, têm por elevados os problemas do bem e do mal relativos às suas próprias consciências. Lievin também os tem, mas a felicidade fácil e tranquila dos ventos da vida na terra lhe leva a outras paragens e ele alcança, ao contrário dos outros personagens, certezas sobre o destino do homem.

A clara dicotomia entre as cidades é também a dicotomia entre espíritos – entre, digamos assim, cosmologias íntimas. Em *Guerra e Paz*, Pierre e Andrei são inteligências mais próprias à cosmologia de Moscou. Pouco aguentam – por falta de estômago, de paciência, e pelas escolhas morais – a vida fútil e banal de São Petersburgo. Os salões e as conversas vazias, os títulos e as etiquetas, tudo aquilo lhes incinera o coração e os distancia dos seus propósitos mais fundamentais. Pierre e Andrei querem o sentido da vida. Querem o perdão, a harmonia. O livro é sobre isso: como tornar-se humano, verdadeiramente humano, quando há guerra fora e guerra dentro – às inteligências dos nossos personagens, a ofensa moral que causa a presença de Napoleão não é pior do que a do príncipe Vassili, por exemplo.

As incertas se vão aglutinando, e o povo russo é retratado como colérico, desordenado, agressivo. Um lugar difícil, mesmo inóspito, às personalidades mais melancólicas, às que, de algum modo, querem outra coisa que não o vazio terrível de uma convivência fictícia, artificial.

Cena que ilumina este aspecto é aquela memorável sobre a casa nova de Bóris, um soldado. Bóris havia se casado há pouco com uma mulher rica, montara uma casa e chamara a sociedade para conhece-la. Ordenara tudo quase que com precisão geométrica, queria ser reconhecido na sociedade e queria que lhe reconhecessem o seu posto social. Estava ansioso. Quando Pierre entra e puxa uma cadeira – desta forma desarrumando a organização superficial que Bóris arranjava – a sensação é a da agressão. Bóris sente-se ofendido. Tolstói quer nos mostrar como aquela personalidade grande, gorda, rotunda e verdadeira de Pierre desordena pela própria presença o espírito superficial de uma vida de mentira. Um homem de

verdade, um homem de espírito: há para ele pouco lugar ali, e sempre que aparece, sempre que com suas largas passadas se apresenta em público, tudo se desorganiza e tudo parece mudar de sentido. Sua presença agride porque provoca as pessoas ao pensamento.

Na festa de Anna Pávlovna, Tolstói assim descreve os encontros dos grandes salões de São Petersburgo:

E, após separar-se do jovem que não sabia como se conduzir, voltou-se para as suas ocupações de anfitriã e continuou a escutar e a observar, pronta a prestar socorro onde quer que a conversa esmorecesse. A exemplo do patrão de uma oficina de tecelagem que, depois de instalar os operários em seus lugares, anda de um lado para o outro pela fábrica e, ao notar alguma trava ou anormalidade num fuso, que range com um som alto demais, vai até lá rapidamente, prende ou solta o mecanismo para girar na velocidade devida, assim também caminhava Anna Pávlovna em seu salão de visitas, aproximando-se de um círculo que emudecera ou que falava em excesso e, com uma palavra ou com uma troca de posições, restabelecia mais uma vez a regular e decorosa máquina de conversação. (TOLSTÓI, 2011: 153)

Gontcharóv, outro grande escrito contemporâneo a Tolstói e Dostoiévski, escreveu a obra prima *Oblomóv*. Ali conseguiu retratar, de forma definitiva e perfeita, o espírito do homem inativo de São Petersburgo. Do homem sem destino, do homem imóvel. A inação é o tema da peça – a inação e suas consequências. *Oblomóv* é atormentado pelos pequenos desprazeres da vida, que vai acumulando desde o incômodo com a teia de aranha grudada no ângulo do teto, até o incômodo com as suas propriedades abandonadas, deixadas ao acaso.

Em seu espírito tímido, formava-se dolorosamente a consciência de que muitos lados de sua natureza simplesmente não haviam despertado, outros mal tinham sido tocados, e nenhum deles havia sido trabalhado até o final. No entanto, Oblomóv sentiu de forma dolorosa que dentro dele, como num túmulo, estava enterrado algum princípio bom, luminoso, talvez agora já morto ou jazido como o outro no âmago da montanha [...]. Mas o tesouro estava enterrado no fundo sob uma pesada camada de lixo e sedimentos. Alguém parecia ter roubado e enterrado em sua alma as riquezas que lhe foram concedidas como uma dádiva do mundo e da vida. Algo o impedia de lançar-se na arena da vida e voar por ela, com as velas da inteligência e da liberdade desfraldadas. Algum inimigo secreto pusera a mão pesada sobre ele logo no início do caminho e o empurrara para bem longe do objetivo humano correto. (GONTCHARÓV, 2012: 95)

Mesmo na história de um homem totalmente indolente, a preocupação do escritor é sobretudo com o sentido da vida, com o desenvolvimento do homem, com a conclusão do destino particular a cada um. Gontcharóv associa a vida da infância,

ingênua e pura, à liberdade rural de Moscou. A vida adulta, com casamentos e empregos públicos, ele a descola a São Petersburgo. São desenvolvimentos da vida a que o autor não pode escapar: a dualidade continua, imperiosa, a movimentar-se simbolicamente por entre as veredas da vida russa.

A essa geração não faltaram a perícia em descrever realidades, e, sobretudo, o talento e a percepção de descobrir os verdadeiros anseios do povo russo e a sua relação com as cidades: causadoras, sobretudo, de infortúnios, desgostos, tristezas. A literatura russa não falha em descrever o modo com que a sociedade pode fazer desgarrar o homem do seu destino particular, fazendo sair dele a sua joia interior e em seu lugar oferecer-lhe os artefatos de uma sociedade vazia, moribunda, decadente, que, tentando mascarar o medo, as incertezas e as inseguranças, fazem uso de aparentes organizações sociais, com os seus vestidos, as suas conversas, os seus intelectuais, a sua vida produzida inteiramente por um alfaiate.

3. MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO CRIME E CASTIGO

A obra *Crime e Castigo* foca nos conflitos morais do protagonista, o jovem e decadente ex-estudante Rodion Raskolnikov. No início da trama, Rodion vive em um minúsculo quarto alugado em São Petersburgo e mesmo passando por dificuldades financeiras recusa ajuda de todos seus amigos. Desesperado, Raskolnikov começa a criar um plano: matar e roubar uma velha agiota desagradável, Alyona Ivanovna. Ele acredita que a senhora mereça esse destino, e que ele é predestinado a cumprir isso por uma força sobre a qual não tem controle. Na noite do crime, além de assassinar a velha com um machado, ele acaba matando também sua meia-irmã Lisavieta, que testemunhou tudo. Chocado com suas próprias ações, Rodion não rouba praticamente nada – apenas um punhado de itens – e deixa a maioria da riqueza da agiota para trás. Ainda assim, ele conseguiu fugir sem ser pego.

Contudo, depois do seu crime, Rodion torna-se obcecado com o assassinato e cada vez mais paranoico. A obsessão e preocupação excessiva do personagem principal apenas serve para denunciá-lo. O crime torna-se um assunto comum na cidade, e toda vez que é mencionado em sua presença o rapaz têm reações estranhas. Em seus delírios, ele vaga pelas ruas de São Petersburgo sem rumo. Ele vê que um amigo bêbado, Marmeladov, foi atropelado por uma carruagem e morreu, e assim ele corre à sua família para oferecer suporte, entregando o pouco dinheiro que ainda lhe resta à sua filha, Sonya, uma prostituta.

Enquanto isso, sua mãe e sua irmã chegam à cidade para uma visita. A irmã de Rodion irá casar-se às pressas, por conta de uma confusão em seu antigo trabalho: ela era governanta na casa de uma família nobre, mas o marido atraiu-se por sua beleza, e ofereceu fugir com ela. A moça recusou, mas perdeu seu trabalho, e agora deve casar-se às pressas com um pretendente modesto para ajudar a manter sua família. No dia em que Rodion vai conhecer o pretende da irmã, que está apressando o casamento, ele está em seu estado de delírio, recusando que ele case-se com sua irmã.

Aos poucos, as pressões sobre Rodion aumentam: o antigo patrão de sua irmã, ainda apaixonado por ela, descobre o seu segredo e passa a chantageá-lo. Ele admite o seu pecado a Sonya, com quem aos poucos vai se envolvendo, e ela o encoraja a admitir para a polícia. Finalmente, o delegado conta a Rodion de suas suspeitas, afirmando que se ele se entregar pode reduzir sua pena. No final, o patrão apaixonado suicida-se quando percebe que não vai conquistar o amor da irmã de Rodion, e este acaba confessando seu crime à polícia, e passando oito anos preso na Sibéria.

A obra resumida acima é trabalhada por Berman em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, no qual faz uma crítica à modernidade e como ela transforma o homem, seja para bem ou para mal. Por meio de variados livros de literatura e autores, Berman tenta delinear um caminho e demonstrar como o desenvolvimento da cidade, nos séculos XIX e XX trouxe transformações imensas para a condição humana. Usando literatos famosos como Goethe, Marx e Dostoiévski, o autor mostra aspectos políticos e sociais do Ocidente e do Oriente.

No capítulo IV, 'Petersburgo: O Modernismo do Subdesenvolvimento', Berman descreve os aspectos característicos do modernismo na parte oriental do globo, especificamente em São Petersburgo, na Rússia do século XIX. Em cidades como Paris, Londres e Nova Iorque, a arte e o pensamento modernos vieram da mistura entre empatia e ironia, entrega romântica e visão crítica. O autor se questiona, então, o que houve nas áreas fora do Ocidente, onde não houve uma modernização evidente. Dividindo o capítulo em partes, o autor de *Tudo que é Sólido se Dissolve no Ar* tenta dar resposta a esse questionamento e, por meio de Dostoiévski, Gógol, Eisenstein, Zamiatin e Mandelstam, mostra os reflexos de um subdesenvolvimento moderno, opressor e caótico.

Ainda no começo do século XVIII, como já dito, Pedro I inicia a construção de uma cidade que seria, segundo ele, a janela da Rússia para a Europa, São Petersburgo. Quando o czar tira a capital de Moscou e passa para a nova cidade, ainda em construção, há uma quebra nas tradições e na aura religiosa que até então vigorava. As influências deveriam ser todas europeias, vindas de países como Inglaterra, França, Holanda e Itália. A nova cidade era singular pelas suas imensas proporções, e também pelas diferenças ideológicas e ambientais. “Uma disparidade que gerou uma resistência violenta e uma polarização duradoura; por fim, a extrema

instabilidade e volatilidade de uma cultura que brotava das necessidades e temores de governantes despóticos.” (BERMAN, 1989: 196)

Essa diferença e as mudanças impostas verticalmente fizeram com que os peterburgueses, na metade do século seguinte, iniciasse uma tradição literária

[...] brilhante, obsessivamente centrada na sua cidade como símbolo de uma modernidade estranha e desvirtuada e que lutava para se apoderar imaginativamente dessa cidade em nome da espécie peculiar de homens e mulheres modernos que produziu... (Ibidem, 198)

No século XIX, Nicolau I assume o trono da cidade que era o símbolo da determinação russa em se modernizar e o implode; implantou “uma política de atraso forçado no meio de formas e símbolos de uma modernização forçada – [que] fizeram de Petersburgo a origem e a inspiração de uma forma de modernismo caracteristicamente estranha”, o que Berman resolveu caracterizar como o “modernismo do subdesenvolvimento”. É nessa época sem precedentes que autores como Gógol e Dostoiévski encontram inspiração para suas personagens na turba de homens anônimos que lutavam pelo direito ao espaço público, mesmo que tal luta surgisse, em partes, de mágoa, angústia, ressentimento e até inveja.

Perdidos nessa cidade com prédios e estruturas que prometiam um futuro moderno, as personagens como Akakiévitch, de O Capote, e Raskólnikov, de Crime e Castigo, eram sempre humilhados pela classe dominante “que governa[va] a vida da rua e a sua vida cultural, se ria[m] dele, dos seus sapatos remendados, da sua alma esfarrapada.” (Ibidem, 228) Berman define então a característica principal dos personagens dessa literatura moderna, o homem do subsolo, aqueles que são “funcionários comuns de Petersburgo que enlouquecem ao reivindicarem dignidade numa cidade e sociedade que lhes negam isso.” (Ibidem, 230)

Dostoiévski viveu por vários anos na região central de São Petersburgo. Seu primeiro contato com a cidade se deu quando o escritor tinha apenas 17 anos: feita a mudança para estudar na Escola de Engenharia Militar, teve que testemunhar o espancamento de um mujique, marca de um tipo de opressão hierárquica e brutalidade que dificilmente testemunharia em Moscou, sua cidade natal. Dostoiévski era sem dúvidas sensível à majestade da cidade, mas sobretudo à condição dos seus moradores mais desafortunados (ele mesmo um deles em tantos momentos de sua vida). Em uma passagem um pouco anterior ao assassinio de Crime e Castigo,

Raskolnikov imagina uma reforma da cidade destinada ao melhoramento das condições de vida dos miseráveis. Raskolnikov não pode de modo algum ser interpretado como um agente moral independente das influências da despersonalização associada à cidade moderna, ao enfraquecimento dos esquemas racionais dos seus habitantes atomizados, ao seu enfraquecimento moral por meio da inveja e da humilhação.

Raskólnikov é só mais um nessa legião de homens comuns. "Nos começos de julho, por um tempo extremamente quente, saía um rapaz de um cubículo alugado, na travessa de S..., e caminhando devagar, dirigia-se à ponte de K..." (DOSTOIEVSKI, 2001:19), lê-se logo no início do Crime e Castigo. Considerada na sua precedência sobre todos os outros acontecimentos da obra, a sentença talvez tenha uma importância simbólica maior do que a revelada em um primeiro momento. Não é difícil perceber que ela contém boa parte dos motivos do resto da obra: a referência ao tempo extremamente quente, que estabelece a já asfixiante atmosfera do verão de São Petersburgo, mas também uma insinuação do inferno que o jovem atravessaria por causa do crime, o cubículo alugado, que marca o seu isolamento e despreendimento do elemento humano que lhe rodeia, seu passo vagaroso, que prefigura a indecisão do estudante excepcional no seu ato homicida. Vinte páginas depois, Raskólnikov experimenta com mais detalhe o mesmo inferno em plena expansão urbana:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, calor por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro de verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo – tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem. (IBIDEM, 20)

Mais de um crítico já expressou (GROSSMAN, 1967) que a sentença que abre o Crime e Castigo não trata apenas dos elementos sugeridos, porém. A própria ponte, artefato urbano de travessia, parece estar ali como símbolo da posição moral intermediária em que Raskólnikov se encontra. É um ponto nodal relacionado a toda a sequência de complexos atos internos e externos que compõem o romance – a ponte como lugar intermediário entre dois mundos, lugar de ensaio para o homicídio que lhe tornará outro homem.

O *motivo* dos homens miseráveis e alienados pela cidade já foi tratado aqui, mas a descrição (BERMAN, 1989: 235) dá mais cor ao assunto:

Presos na armadilha da servidão a tirânicos superiores ou a rotinas embrutecedoras, voltando das fábricas ou dos escritórios para quartos exíguos, escuros, frios e solitários, parecem encarnar tudo o que o século XIX tenha a dizer sobre a alienação da natureza, dos outros homens e de si próprio. E mesmo assim, nos momentos decisivos, saem da clandestinidade, para afirmar seu direito à cidade; procuram a solidariedade de outros solitários, para tornar a cidade de Pedro a sua cidade.

Apesar da importância da cidade para Dostoiévski e seus personagens, o autor não é em nenhum momento dado a longas descrições naturalistas. O escritor reconhece, como Balzac, Dickens e Gogol, a potência simbólica e as possibilidades na vida urbana, e coloca a cidade sempre quase como um aspecto dos seus personagens. Nesse sentido, São Petersburgo é a um só tempo cenário físico e espiritual para o desenvolvimento das almas que maneja pela narrativa – a cidade tem a atmosfera propícia para o sufocamento de Raskólnikov por um lado; por outro, quase simboliza sua condição psíquica. E a condição de Raskólnikov, como já dito, está longe de ser única, pois todos os miseráveis de Petersburgo

São incessantemente atormentados e paralisados pela riqueza e complexidade das suas vidas interiores e, no entanto, para surpresa geral, principalmente para sua própria surpresa, são capazes de ir para as ruas e as avenidas para agir publicamente. Mostram-se refinada e dolorosamente sensíveis à mutável singularidade do ar da cidade, onde ‘tudo o que é sólido se dissolve no ar’ e tanto a moral derradeira como a realidade cotidiana se desfazem em pedaços.” (IBIDEM, 1989: 307)

As praças e ruas lotadas, as tabernas turbulentas, o barulho incessante, tudo se apresenta na forma de figuras cheias da condição mental do protagonista de *Crime e Castigo*: “O cheiro insuportável das tabernas, especialmente numerosas nesta parte da cidade, e os bêbados, que apareciam a cada instante, apesar de ser dia útil, completavam o colorido repugnante e triste do quadro”. Os labirintos sujos erguidos pelo czar são ocasião de profundo asco para o jovem Raskólnikov. Seus passos são tortuosos e perturbados como os seus processos afetivos, a sua capacidade de equacionamento das suas condições e merecimentos, seu lamentável drama interior. O cruzamento que Raskólnikov faz da primeira parte na

primeira sentença lhe leva ao bairro da usurária. Sua casa é precisamente do outro lado do canal que separa seu cubículo do lugar que lhe faria sentir primeiro um agravo em seu autodesprezo e autopiedade, depois uma torturante introspecção, prenhe de pensamentos de assassínio.

Em um sonho, Raskolnikov tem um insight na forma de uma vitória topográfica sobre seu habitat:

Atravessou assim todo o Vassílievski Óstrov, foi ter ao Pequeno Nievá, atravessou a ponte e voltou a Ostrov. A princípio, aquela verdura e aquela frescura deleitaram os seus olhos cansados, acostumados ao pó da cidade, com o seu gesso e as suas casas enormes, tenebrosas e opressivas. Ali não havia nem angústia, nem mau cheiro, nem tabernas. (DOSTOIÉVSKI, 2001: 69)

Raskolnikov passando da cidade a um retiro idílico é representação subjetiva de uma transição do lado paradoxalmente desumano e sem conexões da cidade a um outro mundo esperançoso, exterior à cidade. O verde, a vegetação, o frescor sentido são elementos telúricos de uma vivificação que São Petersburgo não pode fornecer a nenhum dos seus habitantes. Para ele, a modernidade citadina pela qual vaga é um afastamento completo das condições de uma vida humana digna. Na São Petersburgo da sua realidade febril, a usurária acaba por lhe parecer, ainda que só por alguns momentos, justa vítima dos seus maus sentimentos. Talvez seja a cidade que o tenha desumanizado lentamente.

Depois de sua excursão onírica, Raskolnikov vê da ponte imagens com associações tradicionais russas: a luz do sol e a beleza de um panorama amplo, a catedral ortodoxa, as águas do Nievá, imagens cuja receptividade representarão, mais tarde no romance, uma possibilidade de redenção. Normalmente, porém, aquele "panorama infundia-lhe sempre uma frialdade inexplicável; uma alma muda e surda animava para ele aquele vistoso quadro..." (DOSTOIEVSKI, 2001). A lembrança desse fato faz com que ele volte a se isolar na sua pequena habitação. Esse percurso visual de Raskolnikov, condicionado pelas paisagens urbanas, parece ser um percurso comum na sua mente: da tranquilidade de altos ideais até o isolamento, depois a irritação e o desespero profundos.

O desejo de Raskolnikov por um outro ambiente é também um desejo de

integração entre intelecto e sentimento, entre moralidade e pulsão, desintegração que sente tanto mais forte por causa dos ares da cidade. Seu crime é cometido em 'cisão', com uma intencionalidade turvada como as águas sob a Ponte Nikolaevski. Seu crime é divisão entre o que há de melhor na sua personalidade -- Raskolnikov é descrito como um ser humano excepcionalmente bom em outras passagens do livro -- e os impulsos da pobreza que o humilhava. Como nos lembra Berman, a "singularidade de São Petersburgo residia, primeiro, no gigantismo de suas proporções; segundo, na disparidade radical, em níveis ideológico e ambiental, entre a capital e o resto do país, uma disparidade que gerou resistência violenta e polarização duradoura" (BERMAN, 1989). São Petersburgo é campo de divisão e insensibilidade, não poderia ser tão diferente com as almas que lá viviam.

Nem em sonhos, porém, Raskolnikov, livra-se do seu amargor. Logo pensamentos irritadiços lhe pervadem novamente o humor. Para o personagem, acordar é repetidamente uma experiência de choque com uma realidade local enojante:

Acordou amargo, irascível, com raiva, e olhou com ódio para o cubículo. Era uma gaiola minúscula, de um seis passos de comprimento, do aspecto mais deplorável, com papel de parede já amarelado, empoeirado e todo descolado, e tão baixa que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado, com a impressão permanente de que a qualquer momento bateria com a cabeça no teto. O mobiliário correspondia ao cômodo: eram três cadeiras velhas, não exatamente inteiras, uma mesa pintada num canto, com vários cadernos e livros em cima; pelo estado empoeirado em que estavam, já se via que mão nenhuma os tocava havia tempo; por último, um sofá grande e desajeitado, que outrora fora coberto de chita mas agora estava esfarrapado, ocupava quase toda a parede e metade de toda a extensão do quarto e servia de cama a Raskolnikov." (DOSTOIÉVSKI, 2001: 44)

São Petersburgo não é sufocante apenas nas suas ruelas, pontes e canais. Toda a espacialidade dos interiores é descrita por Dostoiévski com idêntica claustrofobia. O quarto de Sônia é grande, mas "extremamente baixo", e a sua existência parece eternamente relacionada à vida de outros moradores por meio de ângulos, paredes e portas desconfortavelmente dispostos:

Na parede oposta, à direita, havia mais uma porta, sempre hermeticamente fechada. Ali já ficava outro apartamento, do vizinho, com outro número. O quarto de Sonia parecia uma espécie de galpão, tinha o aspecto de um quadrado muito irregular, o que lhe dava uma aparência feiíssima. Uma parede com três janelas, que davam para o canal, cortava o quarto de um

modo meio oblíquo, razão por que um dos cantos, formando um ângulo terrivelmente agudo, sumia em profundidade, de sorte que não dava para distingui-lo direito sob iluminação fraca; já o outro canto formava um ângulo excessivamente obtuso. Em todo esse quarto grande quase não havia móveis. (Ibidem: 325)

Mas é na rua, conforme nos avisa Berman (1989), que os personagens de Dostoiévski encontram identidade ou encaram de frente as dúvidas sobre quem são. Raskolnikov se sente, assim como seus companheiros pobres e sofredores, demasiado abalado interiormente para sofrer qualquer exposição ao fluxo social de Nevski. Berman indica que Raskolnikov sente, na oposição entre a sua figura imediata e a de tantos outros homens pelas passagens de São Petersburgo, uma certa indecisão: não sabe se se faz um inseto ou Napoleão. A confrontação com estranhos é uma constante das obras de Dostoiévski – na confrontação de outros tão desfigurados e fragmentados pelo mundo como eles, definem-se melhor. Por isso Svidrigailov pára na frente de uma torre de observação, de onde pode contemplar toda a cidade, e então atira na própria cabeça.

Simultaneamente, no momento culminante do livro, Raskolnikov entra na praça do Mercado de Feno, no meio de uma agitada favela, em pleno centro da cidade, atira-se no chão e beija a calçada, antes de se dirigir à delegacia de seu bairro (recentemente instalada, produto das reformas legais dos meados da década de 1860) para confessar e se entregar (BERMAN, 1989).

A cidade participa dos momentos de momentos de clímax sentimental e moral de maneira quase ativa. É causa de desintegração e ocasião de conhecimento de si, mas principalmente uma máquina fria, que quase moe os personagens, principalmente o hipersensível Raskolnikov:

Caminhava sem parar. Estava com uma terrível vontade de distrair-se de algum modo, mas não sabia o que fazer e o que empreender. Uma sensação nova e insuperável o dominava cada vez mais quase a cada minuto: era uma repulsa infinita, quase física, persistente, raivosa, odiosa a tudo o que o encontrava e o cercava. Achava nojentos todos os transeuntes com que cruzava – eram nojentos seus rostos, seu andar, seus movimentos. Simplesmente cuspiria em alguém, morderia, parecia, se alguém começasse a conversar com ele... (DOSTOIÉVSKI, 2001:124)

São Petersburgo não pode ser separada do drama pessoalíssimo de Raskolnikov. Não é apenas palco da sua complexa odisséia moral, mas também a imposição de um padrão dialético que parece transcendê-lo, jogando-o em uma

confusão própria dos excluídos da modernidade. É essa modernidade que o atrai a tabernas, hotéis e delegacias de polícia, que lhe permite a convivência, mobilidade e testemunho de riquezas que lhe parecem completamente inacessíveis.

Como diz o Homem do Subterrâneo, São Petersburgo é “a cidade mais abstrata e intencional do mundo”. A intenção principal na sua construção foi levar a Rússia para a modernidade, tanto no plano material quanto no plano simbólico/cultural. Mesmo um século depois da morte de Pedro, porém, suas intenções não estavam plenamente realizadas: uma variedade de classes e ideias se aglomerou na cidade, mas na sua vida social e política o ranço da autocracia de castas e as aristocracias burocráticas ainda eram suficientemente fortes para levar pessoas ambiciosas e ousadas para o subterrâneo ou o desespero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura moderna tem como foco o homem que vive nas cidades, as experiências associadas ao convívio urbano e o desenvolvimento das suas personalidades dentro do ambiente cosmopolita. Autores como Dickens, Balzac e Dostoiévski utilizaram-se da sua própria vivência social e cronotópica para situar seus personagens e dar-lhes um senso agudo de verossimilhança, concretude. Paris, Londres e São Petersburgo aparecem quase como extensões dos indivíduos cujas mentes se desdobram por suas vielas, pontes, becos, tabernas, portos. O indivíduo morre constantemente e também se mantém vivo unicamente por causa da cidade. A cidade é todo o conjunto de possibilidades da vida desses personagens, bem como dos seus leitores.

A cidade por vezes tem, como em *Crime e Castigo* e *Anna Kariénina*, uma atmosfera de gosma, de cola, que cerca seus transeuntes e neles inflige por força da sua presença umas quantas afecções, por vezes até sentimentos profundos como a tristeza, o desgosto e o ódio. Não à toa Liévin busca o campo. Não à toa Pierre está sempre viajando e Andrei sempre volta às suas propriedades rurais. Em Dostoiévski, Aliocha, de *Os Irmãos Karamázov*, é o exemplo mais característico. Enquanto outros personagens parecem atrelados e reféns dos climas gerais das cidades, Aliocha vai passando como um ectoplasma que à cidade é imune. Ao contrário, parece querer vencê-la - quer vencer o mundo, a matéria - e propor a seus irmãos Dmitri e Ivan uma alternativa celeste que ali, na terra, nas ruelas da cidade eles não podem perceber ou alcançar.

No mesmo sentido, Raskolnikov, como visto, lida com elementos metafísicos: o homem que lhe aparece, a prostituta Sônia e o perdão que ela lhe exige. Há, assim, vários elementos que parecem querer puxar, resgatar os personagens do seu envolvimento afetivo com a cidade, regastá-lo daquela captura emocional e trazê-lo de volta à vida. Recuperar seus olhos, a direção da sua miragem, e lhe dizer que há outra coisa além daquela. Não existem só essas ruas. Importante é a cena em que Sônia pede a Raskolnikov que peça perdão e beije a terra. A terra - símbolo duplo e alargado que, como uma flecha potente e vagante, perfura as estruturas semânticas da vida terra e da vida celeste.

A utilização de fontes literárias como parte do trabalho historiográfico não é tarefa impossível: basta que na literatura sejam encontrados modos de pensar, agir e reagir às circunstâncias de um mundo, como qualquer outro, representado pelos autores. No percurso narrativo há necessariamente uma parcela de experiência do literato, e nas experiências do literato estão colocadas impressões sobre as cidades, sua imponente, importância, miséria, poder. No âmbito específico do romance da época da modernização das grandes cidades europeias, toda a alienação, atomização e desumanização de certas classes figura de maneira bastante destacada.

São Petersburgo foi construída pela vontade do Czar Pedro I, que sentiu, após subir ao trono russo, que precisava modernizar sua nação. As alterações necessárias no espírito russo o czar calculou que poderia realizar através de medidas urbanas: uma cidade moderna conclamará modernidade, e São Petersburgo foi definitivamente uma cidade moderna. O projeto da cidade é muitíssimo semelhante ao do bulevar parisiense, mas sempre esteve a "mundos de distância", como afirma Berman (ibidem), de Paris em termos sociais, econômicos e políticos. Na Rússia ainda semi-agrária, monárquica, pré-revolucionária, a principal função do Estado é a contenção dos servos, jamais a sua emancipação. A baixa nobreza e a aristocracia burocrática se encontram ansiosas pelas novidades materiais da Europa ocidental, mas não dirigem suas energias para a organização de atividade produtiva considerável, preferindo viver, como sempre, de benesses tradicionais. São Petersburgo é um cenário moderno dentro do qual vive uma sociedade profundamente antiquada, sem espaço para qualquer tipo de ousado desenvolvimento.

No XIX, porém, São Petersburgo não consegue atingir os objetivos de modernização imaginados por Pedro. Isso não impede a cidade de desenvolver problemas atribuídos a cidades modernas. A estratificação social é tanto maior por unir características de uma sociedade tradicional às condições de vida das classes baixas de grandes metrópoles europeias. É por causa de uma coexistência cosmopolita de classes que Raskolnikov testemunha com maior intensidade sua miséria e as alturas sociais para as quais sua alma parece ter sido criada.

Dostoiévski encontra exatamente na multidão de homens anônimos e, como ele, frequentemente com dificuldades econômicas terríveis, a matéria dos seus

escritos. E é no embate entre esses personagens, na arena urbana de Petersburgo, que esses personagens revelam tanto sobre a cidade, o povo russo e a própria ideia de modernidade. Na sua luta, na alteridade e nas angústias, no isolamento e no assassinio, nos seus pesadelos nunca livres das influências da topografia, percebemos a atomização e inquietação típicas do homem moderno, e um sofrimento talvez amplificado por esse modernismo de um fundo econômico subdesenvolvido, igualmente esfumaçado e insalubre, mas com ares de *Ancien Régime*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9ª edição. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC ANNABLUME, 2002

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**; tradução de Paulo Bezerra. - 5ª ed - Rio de Janeiro: editora Forense Universitária, 2010

BARROSO, Eloísa Pereira. História e literatura: um percurso metodológico no estudo da cidade. **Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades**, n. 16, 2015.

BERLIN, Isaiah. **Pensadores Russos**. Introdução de Aileen Kelly; tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. - São Paulo: Companhia das Letras, 1988

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Leão Tolstói e F. Dostoiévski**. Gazeta Mercantil (caderno Fim de Semana), São Paulo, p. 1 - 1, 09 jul. 2004

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Rio de Janeiro, 1987. (v. VI)

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **A cidade narrada**: a literatura como fonte para a história urbana. XXVIII Simpósio Nacional de História, Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, Florianópolis, julho de 2015.

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

FRANK, Joseph. **As Sementes da Revolta, 1821 – 1849**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003

_____. **Os Anos de Provação, 1850-1859**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Os Efeitos da Liberação, 1860-1865**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Os anos milagrosos 1865 - 1871**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003

_____. **Pelo prisma russo: Ensaios sobre literatura e cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

FREITAG, Bárbara. (org.). **Cidade e Literatura**. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, nº 132, 1998.

GÓGOL, Nikolai. **O Capote e Outras Histórias**. São Paulo: editora 34, 2010.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **Dostoiévski é pop em filme, peça e livro**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 09 ago. 2004. Disponível em: <http://www.cbl.com.br/news.php?recid=1277>. Acesso em: 2017.

GONTCHARÓV. **Oblomóv**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo, ed. Cosac Naify, 2012.

GLOTZ, Gustave. **A Cidade Grega**. trad. Henrique de Araújo Mesquita e Roberto Cortes de Lacerda, São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial, 1980.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoievski Atista**; Tradução boris schneiderman. Rio de Janeiro, ed Civilização Brasileira, 1967

GRUNER, Clóvis. **As letras da cidade ou quando a literatura inventa o urbano: leitura e sensibilidade moderna na Curitiba da Primeira República**. Estud. hist. (Rio J.), Rio de Janeiro , v. 23, n. 45, p. 51-70, junho 2010.

LÖWY, michael e SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o Romantismo na Contramão da Modernidade** / Michael Löwy e Robert Sayre. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995

MARQUES, Priscila Nascimento. **A Condição Humana em Crime e Castigo: Análise psicossocial da construção da subjetividade tendo em vista as emoções**. 2005. 113 f. TCC (Graduação) - Curso de Psicologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura**. História da Educação, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

_____. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano** - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. - 2ª ed. - Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002

PÚCHKIN, Aleksandr. **O Cavaleiro de Bronze e outros Poemas**. Seleção, tradução, introdução e notas de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

MORAES, REGIS de. **Dostoievski, o Operário dos Destinos**. São Paulo: ed. Brasiliense, 1982.

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História: Suas Origens, Transformações e Perspectivas**. Tradução de Neil R. da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998

NOGUEIRA, Hamilton. |Dostoievski. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: ed José Olympio; Brasília, INL, 1974

RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: FLAMARIOM, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Cap. 7. p. 271-296.

RANCIÈRE, Jacques. **De um Dostoiévski a Outro**. Folha de São Paulo. São Paulo, 06 maio 2001. Caderno Mais!.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra, o Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997

SILVA, Luís Octávio da. **Cidade e História**: Um olhar epistemológico. In: **Integração**, São Paulo, v. 37, n10. p.111-126, 30 abr. 2004.

SIMMEL, Georg. **A Metrópole e a Vida Mental**. In: VELHO, Otávio G. (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

TOLSTÓI, Liev. **Ana Kariênina**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.