

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ana Paula dos Santos Pinto

# **Entre os labirintos da culpa:**

Uma análise comparativa entre o niilismo de Dostoiévski e de Kafka

Rio de Janeiro

2024

Ana Paula dos Santos Pinto

# **Entre os labirintos da culpa:**

Uma análise comparativa entre o niilismo de Dostoiévski e o de Kafka

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elitza Bachvarova

Rio de Janeiro  
2024



À minha família, amigos e a todos que estiveram ao meu lado durante todo o período da graduação. Sozinha eu jamais conseguiria.

## AGRADECIMENTOS

Aos Minkisi, pois sem *ngunzu* eu não teria conseguido chegar a este momento final da graduação.

A Njila, em especial a Seu Zé Pilintra das Almas, meu querido Ijeru, a quem devo, sobretudo, a coragem de ir até o fim em busca dos meus sonhos.

Aos meus pais, Ziza e Paulo, pessoas de bom coração que me ensinaram a caminhar por esse mundo sem medo dos tropeços e me ensinaram também que o estudo formal, embora não tão presente em suas vidas, pode ser um bonito caminho.

A Mateus, meu companheiro e parceiro de vida, quem enxugou minhas lágrimas em momentos difíceis e também sorriu junto a mim nos momentos gloriosos.

Ao meu segundo pai, Julio, que me ensina a ser paciente e resiliente na busca pelos meus objetivos e também me ensina a ver beleza na calma.

A Elitza, minha orientadora amiga, que me guiou na feitura deste trabalho, ensinando-me que há, em cada pesquisa acadêmica, uma parte de nós, algo inconfundível, único e inominável.

Às minhas amigas Juliane, Nathália e Letícia, que conseguem fazer a jornada acadêmica mais adorável. Obrigada por me acolherem nos momentos mais duvidosos.

Por fim, à Faculdade de Letras, por publicar este trabalho e também por me lembrar todos os dias que sou, de fato, uma profissional que, em certa medida, ama o que faz.

## RESUMO

Pinto, Ana Paula dos Santos. **Entre os labirintos da culpa. Uma análise comparativa entre o niilismo de Dostoiévski e o de Kafka.** Monografia (Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Os ambientes arquitetônicos possuem, segundo Olivier Clément, o poder de humanizar o espaço. Todavia, tais ambientes, em contrapartida, também podem desumanizar os habitantes. A literatura moderna frequentemente discorre os ambientes urbanos como um simbólico reflexo de conflitos internos das personagens do romance. Tal arquitetura, ou até mesmo uma inteira cidade, podem assumir um papel protagonista na narrativa e no destino dos heróis da ficção, como é o caso de Raskolnikov em Crime e Castigo, de Dostoiévski, e de K em O Processo, de Franz Kafka. A presente pesquisa pretende analisar comparativamente o impacto da modernidade, focando na emergência de uma arquitetura anti-humana – a dialética do vazio, da falta de sentido intrínseco à existência, que permeia o avanço exacerbado do niilismo tratado nas obras dos autores citados. As bases desse “mundo desencantado”, o mundo da alienação (“*unbrotherliness*”, na visão de Max Weber), o espírito do niilismo na forma da claustrofobia do “subsolo” petersburgiano e o labirinto espiritual que absorve a vida do acusado K pelo inexorável tribunal kafkiano, constituem o objeto principal dessa análise. Admita-se que os ambientes excedem a esfera dos constituintes secundários e tornam-se também personagens, atribuindo um teor trágico às obras. Ao focar a espacialização e em como ela influencia os personagens, Dostoiévski e Kafka destacam o não reconhecimento da própria pessoa como sujeito, mas sim como um instrumento, seja de uma ideia fixa, como Raskolnikov, seja da substituição da vida real do protagonista K pelo pesadelo onipresente que absorve e aniquila sua existência. Portanto, tal trabalho visa a examinar o impacto dos cenários “psico-espaciais” na representação da modernidade distópica abordada pelos autores, elaborando uma leitura crítica dos ambientes nos quais os protagonistas principais transitam nos respectivos romances. Os trabalhos de N. Berdiaev, Hannah Arendt, Claudia Drucker e Robert Alter, entre outros, são as referências principais para essa pesquisa inicial.

Palavras chaves: Ambiente. Dostoiévski. Kafka. Modernidade. Niilismo. Desumanização.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>3</b>
<b>2. ENTRE GLÓRIAS E DESGRAÇAS: DOSTOIÉVSKI E O HOMEM RUSSO DE XIX.....</b>	<b>8</b>
<b>3. CRIME E CASTIGO: ENTRE VOZES E CONSCIÊNCIAS.....</b>	<b>13</b>
<b>4. FRANZ KAFKA: A PUBLICAÇÃO DE “O PROCESSO” E A INFLUÊNCIA DE DOSTOIÉVSKI.....</b>	<b>17</b>
<b>5. O PROCESSO: O ENREDO DE UM HORROR MODERNO.....</b>	<b>19</b>
<b>6. O NILISMO NAS DUAS OBRAS.....</b>	<b>21</b>
<b>7. ENTRE OS LABIRINTOS DA CULPA: NILISMO REFLETIDO NA TOPOGRAFIA E NOS AMBIENTES.....</b>	<b>28</b>
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>37</b>
<b>9. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>39</b>

## 1. Introdução

Com origens múltiplas, o termo “niilismo”, enquanto corrente filosófica a qual este trabalho aborda, levanta uma questão radical: e se tudo o que você acredita— seus valores, suas certezas, sua própria existência—fosse desprovido de qualquer fundamento objetivo? E se o universo fosse indiferente à sua busca por sentido, e todas as suas convicções morais e espirituais fossem meras ilusões culturais? Diante de todas as diversas significações, a definição de niilismo, de certa forma unânime, corresponde a uma corrente filosófica que sustenta a ausência de sentido, valor ou propósito intrínseco na vida, nas instituições sociais e nos sistemas de crenças. Segundo a pesquisadora Claudia Drucker,

“O termo “niilismo”, na Rússia, pode ser entendido como um sinônimo puro e simples para a ação política radical, ou como a doutrina que justifica essa ação. Os movimentos revolucionários posteriores à abolição da servidão começaram a chamar a si mesmos niilistas, em virtude da sua disposição de aniquilar todos os mecanismos institucionais tradicionais.” (DRUCKER, 2016, P.102)

A partir de uma literatura concordante em relação ao termo, o niilismo, objeto de estudo desta análise, representa a negação de qualquer fundamento absoluto para a moralidade, a verdade ou a existência, afirmando que todas as verdades e valores são, em última análise, contingentes e sem base objetiva, motivos pelo qual não merecem ser respeitadas.

Para além de uma simples corrente filosófica, o niilismo possui diversas outras camadas de atuação. Fiódor Dostoiévski e Franz Kafka, por exemplo, são autores que discorreram sobre o niilismo não como uma simples filosofia isolada de seu processo fomentador, ou seja, uma discussão pura e exclusivamente teórica, mas como uma consequência, um brutal resultado de uma sociedade cuja tradição se rompe ao peso da modernidade e da razão. Dessa maneira, o niilismo torna-se um sintoma de uma modernidade, que corrompe a ideia da crença e do sentido.

A modernidade, enquanto processo histórico e cultural, trouxe transformações radicais no modo como o ser humano se relaciona com o mundo, consigo mesmo e com o sentido da vida. No cerne dessas mudanças, encontra-se um fenômeno amplamente discutido por

filósofos e sociólogos, especialmente por Max Weber: *o desencantamento do mundo*. Tal conceito descreve a transição da visão de mundo pré-moderna, impregnada de magia, mito e religiosidade, para uma era em que a razão, a ciência e a técnica predominam como as principais formas de entendimento da realidade. Embora esse processo tenha sido fundamental para o desenvolvimento do pensamento crítico e para o avanço tecnológico, também trouxe consigo uma crise existencial profunda, na qual o ser humano se vê diante de uma realidade desencantada e fragmentada.

Na era pré-moderna, pode-se dizer que o homem observava o mundo como um cosmos integrado, em que cada fenômeno natural ou social possuía um significado mais amplo, muitas vezes ligado a uma ordem transcendente, metafísica. O sagrado, por vezes, permeava os aspectos da vida cotidiana, oferecendo uma compreensão holística da existência. A modernidade, por sua vez, com seu impulso racionalizador e secularizante, desmontou essa visão. O progresso material, em uma tentativa de desvendar as leis do universo, trouxe consigo a dissolução dos antigos sistemas simbólicos que conferiam sentido ao existir.

Max Weber, em sua análise sociológica, argumentou que o processo de desencantamento está diretamente ligado à racionalização:

“O destino de nossa época, caracterizado pela racionalização, intelectualização e, sobretudo, pelo ‘desencantamento do mundo’, consiste em que os valores supremos se retiraram da vida pública para o domínio do misticismo ou da vida interna de cada indivíduo. [...] A ciência moderna não nos oferece mais um sentido último para nossa existência, mas apenas ferramentas e métodos para compreender e controlar o mundo.” (WEBER, 1917, p.32)

Ao transformar a sociedade e a cultura com base na razão instrumental, a modernidade cria um ambiente onde a eficiência, o cálculo e a objetividade predominam sobre valores estéticos, morais e espirituais. Esse processo, embora tenha proporcionado avanços significativos em termos de domínio sobre a natureza e organização social, também esvaziou o mundo de seu sentido existencial, transformando-o em um sistema de recursos a serem explorados.

Como consequência de um mundo desintegrado, cria-se um vazio simbólico, no qual o ser humano moderno, desprovido de encanto, encontra dificuldades para atribuir sentido profundo à sua vida, como aponta Volpi:

“a ‘falta de sentido’ que desponta quando desaparece o poder vinculante das respostas tradicionais ao porquê da vida e do ser. É o que ocorre ao longo do processo histórico no decorrer do qual os supremos valores tradicionais que ofereciam resposta àquele ‘para quê?’ Deus, a Verdade, o Bem perdem seu valor e perecem, gerando a condição de ‘ausência de sentido’ em que se encontra a humanidade contemporânea.” (VOLPI, 1999, p. 55)

Assim, o niilismo, como consequência direta da modernidade, é o colapso de todos os fundamentos éticos e espirituais, deixando o homem à deriva em um mundo sem sentido intrínseco e também sem vontade nem desejo de criá-lo. Para Deleuze, esse vazio é originado pelo rebaixamento da vida ao Nada:

Já não significa uma vontade, mas uma reação. Reage-se contra o mundo suprassensível, nega-se toda sua validez. Já não se trata de desvalorização da vida em nome de valores superiores, mas sim da desvalorização dos próprios valores superiores. Desvalorização já não significa valor de nada tomado pela vida, mas o nada dos valores, dos valores superiores.” (DELEUZE, 1983, p. 147-148).

Para ele, o niilismo não se limita à constatação de que os valores perderam seu significado; ele é, sobretudo, um processo ativo que nega a afirmação da vida. Essa negação, conforme Deleuze, não decorre apenas da ausência de fundamentos, mas de uma estrutura que prioriza o ressentimento, a negação e a vontade de não ser. Dessa forma, o niilismo representa um aprisionamento da vitalidade em formas de pensamento que subordinam o devir e a potência criativa da existência a categorias fixas, estéreis e negativas.

Essa reação à vida e aos valores sociais, que permeia uma crise existencial ao indivíduo moderno, é delineada como um sintoma, que desencadearia em uma espécie de desintegração. Por essa perspectiva, Hannah Arendt afirma que “nesta situação de niilismo inerente à nossa época como desvalorização dos valores”, há uma “enorme dificuldade em encontrar princípios para a ação [...] uma espécie de crepúsculo dos deuses, uma catástrofe na ordem moral do mundo” (ARENDR, 2009, 156). Além disso, a pensadora nos apresenta o que seria a consequência maior dessa cultura, neste caso, a consequência de um “processo que durante séculos solapou basicamente a religião e a tradição” seria marcada por uma “situação objetiva de niilismo em que o nada e o ninguém ameaçam destruir o mundo” (ARENDR, 2009, p. 269).

Entretanto, essa transformação do mundo em uma catástrofe afeta não apenas as interações humanas, mas também os ambientes em que os indivíduos habitam. As cidades modernas, com sua arquitetura funcionalista e seu ritmo acelerado, refletem essa fragmentação. Prédios de vidro e aço, grandes muralhas de concreto, escadas espiraladas, a ausência de áreas de convivência: a arquitetura dos ambientes urbanos também possui o poder de intensificar a sensação de solidão e alienação já vivida pelos indivíduos modernos e de personalizá-los, transformando-o em apenas mais um elemento no fluxo incessante do cotidiano.

Ao levar essa discussão à Literatura, embora oriundos de contextos históricos, culturais e geográficos distintos, dois grandes escritores se sobressaem: Fiódor Dostoiévski e Franz Kafka. Em algumas de suas obras, como “*Crime e Castigo*” e “*O Processo*”, os autores denunciam o niilismo resultante de uma modernidade fragmentadora revertido não só na crença das personagens ao *nihil - o nada* -, como também nos ambientes e topografias que constataam a angústia, a confusão e o desassossego enfrentado por eles.

Tais autores, com suas particularidades, compartilharam uma profunda inquietação com a condição humana e com a busca por sentido em um mundo cada vez mais desprovido de certezas e fundamentos transcendentais expressado pelos espaços em que os próprios indivíduos transitam: em Dostoiévski, o cenário muitas vezes espelha o estado de espírito das personagens, com paisagens urbanas sombrias e claustrofóbicas, que intensificam a sensação de desespero e isolamento; em Kafka, o ambiente assume uma dimensão quase metafísica, no qual a opressão e a burocracia se manifestam em labirintos intermináveis e processos judiciais absurdos, que simbolizam a impotência do indivíduo frente a um sistema incompreensível e alienante.

Assim, as obras *Crime e Castigo* e *O processo* foram escolhidas, visto a dinâmica de reflexão atribuída aos ambientes, tanto em relação a São Petersburgo quanto aos tribunais e cartórios, instituições jurídicas de uma cidade moderna. A cultura niilista, nas duas obras, parece contagiar os espaços por onde transita o homem moderno; e essa espécie de contágio também transforma tais espaços em personagens influentes na narrativa, capazes de enfatizar o horror vivido pelos indivíduos: incorporados por ideias niilistas, os cenários assumem determinada função de intimidação.

Entretanto, discorrer sobre o niilismo implica compreender que tal conceito, embora possua alguma unanimidade em sua significação, apresenta formas diversas de se manifestar, considerando, sobretudo, as diferentes circunstâncias de tempo e espaço vivenciados pelos dois autores. Fiódor Dostoiévski, nascido em 1821 na Rússia czarista, viveu em uma época de intensas transformações sociais e políticas. Seu país enfrentava uma crise identitária, dividida entre a tradição ortodoxa e as influências ocidentais, que tanto ameaçavam a tradição russa. Esse cenário é refletido em alguns de seus personagens: em suas obras, Dostoiévski retrata protagonistas que se debatem com a perda de fé e com a ruptura dos valores tradicionais. A obra "*Crime e Castigo*", objeto de estudo deste trabalho, é um exemplo emblemático de como o autor explora o impacto devastador do niilismo na alma humana, visto que, para Dostoiévski, o niilismo não é apenas uma crise intelectual, mas uma ameaça existencial que pode levar à desintegração da moral e do espírito, como ocorreu com a personagem

Raskólnikov, seduzido por uma falsa ideia de liberdade. Para Pondé, Dostoievski sempre acreditou que a liberdade é muito cara ao indivíduo, justamente por ser complexa, questionando se o indivíduo consegue ser, de fato, livre. O autor acredita que a ideia de liberdade é um dos precipícios em que cai o homem moderno e

Por isso, encontramos em Dostoievski um enredo no qual vários abismos se relacionam. Essa condição de abismo, que se materializa no discurso febril das pessoas procurando a si mesmas, procurando construir teorias e definir processos morais e éticos, aparece como agonia fisiológica nos personagens, pois, para Dostoievski, o ser humano é doente, é essencialmente disfuncional no regime unicamente natural.” (PONDÉ, 2003, p. 127)

Na outra face do diálogo aqui provocado, há o autor tcheco Franz Kafka. Nascido em 1883, no Império Austro-Húngaro, Kafka escreveu em um contexto diferente, mas igualmente marcado por incertezas e crises de sentido. Vivendo em Praga, no início do século XX, uma cidade no cruzamento de culturas e línguas, on autor testemunhou a ascensão de uma burocracia opressiva e a alienação crescente do indivíduo na sociedade moderna. Sua literatura, caracterizada por uma atmosfera de absurdo e desespero, como na segunda obra aqui analisada, "*O Processo*", captura a experiência de um mundo no qual as estruturas de poder são insondáveis, misteriosas, incontestáveis e a busca por justiça e significado é frequentemente frustrada e agonizante, demonstrando uma espécie de niilismo moderno. Para Kafka, esse niilismo manifesta-se na experiência do absurdo e, principalmente, na sensação de que as ações humanas são desprovidas de propósito.

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa das concepções de niilismo presentes nas obras de Dostoiévski e Kafka, explorando como cada autor aborda a crise de valores e a busca por sentido em suas respectivas narrativas, refletindo tal cenário na topografia dos ambientes modernos transitados pelos personagens que incorporam o caos niilista.

Dostoiévski, com seu profundo enraizamento na tradição ortodoxa russa, vê no retorno à fé e na aceitação do sofrimento redentor uma possível saída para o niilismo. Suas personagens, embora frequentemente envolvidas em dilemas morais devastadores, encontram na reconciliação com Deus e na recuperação de valores transcendentais um caminho para superar a desolação niilista. Em contraste, Kafka oferece uma visão mais pessimista e ambígua. Suas narrativas frequentemente terminam em impasses, sem resolução clara, refletindo a sensação de que o absurdo e a alienação são inescapáveis na modernidade.

Ao delinear possíveis paralelos e contrastes entre as abordagens de Dostoiévski e Kafka, este trabalho busca não só refletir sobre as implicações filosóficas e culturais de suas

visões sobre o niilismo, mas também compreender as dinâmicas de transformação desse conceito a partir da diferença de tempo e sociedade. Através desta análise comparativa, pretende-se apreender as maneiras pelas quais esses dois autores capturam e criticam a desintegração dos valores tradicionais e a complexa busca por sentido em um mundo cada vez mais fragmentado e desorientado.

## **2. Entre glórias e desgraças: Dostoiévski e o homem russo de XIX**

Fiódor Mikaháilovitch Dostoiévski, nascido em 11 de novembro de 1821 em Moscou, é o segundo dos sete filhos de Mikhail Dostoiévski e Maria Fedorovna, uma família da pequena nobreza rural. Durante sua adolescência, Dostoiévski foi enviado para Escola de Engenheiros Militares de São Petersburgo, entretanto, não se adaptou à vida militar tão prestigiada pelo pai. Ainda durante sua adolescência, a sua literatura florescia: o jovem começou a escrever pequenos textos e também a tecer sua rede de amigos e conhecidos escritores.

Desde jovem, o autor participava de grupos de intelectuais que se reuniam para discutir reformas, literatura, arte e política, incluindo um conhecido grupo de intelectuais reunidos chamado *Círculo de Petrashevski*, que ocasionou um marco na vida do autor. O Círculo de Petrashevski, ativo na Rússia durante a década de 1840, consistia em um grupo de jovens intelectuais liderado por Mikhail Petrashevski, defensor do socialismo utópico e crítico da autocracia czarista, que se reunia para discutir ideias políticas, filosóficas e literárias. Tais reuniões, realizadas em São Petersburgo, serviam como um espaço de debate sobre reformas sociais e culturais, em um momento de crescente censura e repressão política no Império Russo.

Os membros do círculo, majoritariamente estudantes, acadêmicos e escritores, partilhavam o desejo de superar a Rússia czarista. Eles discutiam temas como o fim da servidão, a necessidade de liberdade de expressão e de imprensa, e a criação de uma sociedade mais igualitária economicamente. Embora nem todos defendessem ações revolucionárias diretas, o próprio fato de debater ideias progressistas já representava uma ameaça para o regime.

Todavia, em 1849 os integrantes de tal círculo foram denunciados e, a princípio, condenados. O autor, bem como outros integrantes, foi condenado ao fuzilamento, e foi levado ao patíbulo com a morte já encaminhada. Porém, o Czar, na época Nicolau I, havia

transmutado a pena horas antes sem que os condenados soubessem e apenas antes de começar o fuzilamento essa informação foi passada aos sentenciados.

A participação de Fiódor no Círculo de Petrachevski, diferentemente do que se pode crer, não simboliza apenas a sua presença em reuniões; a sensação de se “estar diante da morte” marcou a vida do autor, que escreveu sobre isso em *Diário de um Escritor* (1873). Em uma das passagens, Dostoiévski afirma que durante os anos de cárcere foi incapaz de

vislumbrar o menor sinal de arrependimento, o mínimo pesar do crime cometido, havendo a maioria dos forçados, de si para consigo, que bem podiam obrar como melhor lhes parecesse. Certo, para isso concorriam a vaidade, os maus exemplos, a basofia, um mal entendido pundonor. Todavia, quem poderá dizer que sondando a profundidade desses caracteres derrancados, os achou cerrados a toda luz? Parecerá que, durante tantos anos, eu deveria, ao menos, surpreender-lhes algum indício, por fugitivo que fosse, de pesar de um sofrimento moral qualquer. Pois nada, positivamente nada pude perceber a este respeito (Dostoiévski, 1949, p. 93).

A pena imposta a Fiódor foi comutada pelo Czar em anos de trabalho forçado na Sibéria e, após a prisão, Dostoiévski foi enviado para servir a força militar do exército russo, momento também em que conheceu aquela que viria a ser sua primeira esposa, Maria Dmitrievna. Em 1857, os dois casaram-se, mas Maria morreu de tuberculose após sete anos. Em seguida, Dostoiévski se envolve compulsoriamente com jogos, o que acarreta várias dívidas em seu nome. Essa compulsão foi o tema de uma de suas obras, *O jogador* (1866), que contou com a ajuda da estenógrafa Anna Grigórievna, a sua segunda esposa. Fiódor Dostoiévski morreu aos 60 anos em 1881, em São Petersburgo, deixando muitas dívidas.

O autor vivenciou uma Rússia marcada por intensas mudanças. Desde o século XVI, o absolutismo era a forma de governo, representado pela imagem do Czar, cujo poder era, de fato, absoluto e arbitrário, além de ser apoiado pela igreja ortodoxa. Entretanto, a estrutura social russa era, de algum modo, considerada atrasada, pois consistia basicamente em uma economia agrária, com latifúndios que permeavam a exploração de muitos camponeses através de impostos extremamente elevados. O regime de servidão era muito próximo à escravidão, pois do servo era retirada toda e qualquer liberdade. Havia ainda uma intensa miséria social, que se demonstrava por ambientes ultrajantes atravessados por um sentimento social e coletivo de desesperança e desespero.

Governada por uma monarquia autocrática sob o czar Nicolau I e, mais tarde, Alexandre II, a servidão dos camponeses foi uma realidade até a sua abolição em 1861. O atraso econômico e social da Rússia contrastava de maneira aguda com os avanços tecnológicos e industriais que ocorriam no Ocidente, especialmente na Europa.

A partir do século XVIII, com Pedro, o Grande, a Rússia começou a olhar para o Ocidente em busca de modernização, mas a tensão entre modernização e preservação da identidade russa era intensa.

O drama da história contemporânea se expressa em dois nomes [...]: Ocidente e Rússia. Rússia e Ocidente: eis o resultado de todo o anterior, a última palavra da história [...] O Ocidente e a Rússia se encontram face a face. Aquele nos atrairá para si em seus esforços expansionistas mundiais? Ele se conterà? [...] Nós constituímos um mundo próprio, com princípios peculiares e não europeus? [...] Eis a pergunta, a grande pergunta que se faz não apenas entre nós, mas que ressoa também no Ocidente. (SHEVYREV, 2012, p. 150)

Essa ambiguidade cultural persistiu e tornou-se ainda mais aguda no século XIX, quando as ideias liberais, socialistas e materialistas que vinham da Europa começaram a influenciar profundamente intelectuais e pensadores russos. Esse período foi marcado pelo confronto ideológico entre os “eslavófilos” e os “ocidentalistas”, dois grupos que representavam visões opostas sobre o futuro da Rússia. Considera-se o ponto de partida para essa discussão um texto publicado por Piótr Chaadaev acerca de suas impressões - um tanto pessimistas - sobre seu país:

“Um dos traços mais deploráveis da nossa estranha civilização é que ainda estamos descobrindo verdades que são comuns mesmo entre povos muito menos avançados do que nós. Isso porque nunca nos movemos em sintonia com os outros povos. Nós não somos parte de nenhuma das grandes famílias da raça humana; não somos nem do Ocidente nem do Oriente, e não temos as tradições de nenhum dos dois. Ficamos, por assim dizer, fora do tempo, a educação universal da humanidade não nos tocou. [...] Nossas lembranças não voltam mais do que ontem; somos, por assim dizer, estranhos para nós mesmos. Nós nos movemos através do tempo de uma maneira tão singular que, à medida que avançamos, o passado se perde para sempre. Isso é apenas uma consequência natural de uma cultura que consiste inteiramente em importações e imitações. Entre nós não há desenvolvimento interno, nenhum progresso natural; novas ideias varrem o velho, porque não são derivadas do velho, mas caem sobre nós de quem sabe onde.” (CHAADAEV, 1966, p. 92-93).

Para enfrentar os desafios levantados por Chaadaev, os ocidentalistas destacavam os ideais progressistas e propunham que os problemas da realidade histórico-social fossem resolvidos por meio de uma abordagem racionalista. Em contrapartida, os eslavófilos discordavam dessa visão, argumentando que os europeus estavam imersos em um materialismo individualista em declínio. Como alternativa, defendiam a valorização e a preservação dos princípios tradicionais da cultura russa. Portanto, os eslavófilos eram intelectuais que defendiam a singularidade da Rússia em relação ao Ocidente. Eles acreditavam que o país tinha uma missão espiritual e que a sua força residia em sua religiosidade ortodoxa, em suas tradições camponesas e no vínculo entre o povo e o czar. Para os eslavófilos, o Ocidente estava corrompido pelo materialismo, pelo racionalismo e pelo

individualismo – valores que eles viam como uma ameaça à coesão espiritual e moral da Rússia. Rejeitavam o liberalismo europeu e qualquer tentativa de importar as instituições políticas ocidentais, como o parlamentarismo ou o capitalismo, pois viam nessas ideias o fim da comunidade tradicional russa.

Por outro lado, os ocidentalistas defendiam a modernização da nação com base nos modelos ocidentais. Eles viam o progresso científico e industrial do Ocidente como algo que a Rússia deveria imitar para sair do atraso e da servidão. Para os ocidentalistas, a Rússia precisava adotar reformas políticas, econômicas e sociais para se tornar uma potência moderna. Esse grupo, influenciado pelo Iluminismo e pelas ideias de liberdade e igualdade, via a tradição russa como um entrave para o desenvolvimento e a emancipação individual. Cabe ressaltar que a sociedade russa era altamente estratificada, com uma aristocracia e uma classe de intelectuais que estavam profundamente divididos entre essas visões conflitantes. De um lado, a nobreza russa, muitas vezes francófila, buscava uma vida de sofisticação europeia, enquanto os camponeses, que formavam a vasta maioria da população, viviam em condições de extrema pobreza e mantinham tradições religiosas e culturais profundamente enraizadas no cristianismo ortodoxo.

Este foi o terreno em que Dostoiévski cresceu e desenvolveu sua obra. Ele testemunhou a grande distância entre a elite e o povo comum, e sua ficção frequentemente explorou as tensões sociais e morais dessa divisão. Ele foi um crítico tanto do eslavofilismo quanto do ocidentalismo em suas formas mais extremas, embora tivesse uma profunda empatia pelos valores espirituais e coletivos da tradição russa. O autor considerava infrutífera a disputa entre ocidentalistas e eslavófilos, pois via no exclusivismo de ambas as correntes uma tendência a desmoronar em falta de legitimidade. Para ele, esse extremismo tornava essas ideias irrelevantes para aqueles que realmente buscavam promover transformações significativas na sociedade. No entendimento do escritor, os ocidentalistas erravam ao tentar subordinar a cultura russa aos modelos europeus, que já demonstravam suas fragilidades e limitações. Por outro lado, os eslavófilos falhavam ao rejeitar completamente as contribuições dos avanços trazidos pela modernidade.

Dostoiévski, portanto, não rejeitava os valores modernos de forma absoluta; ao contrário, sua crítica operava dentro de uma lógica intrínseca à própria modernidade, questionando suas contradições e buscando uma síntese que pudesse transcender os limites de ambas as posições extremas.

No século XIX, a Rússia começou a sentir a pressão de se reformar, especialmente com a Guerra da Crimeia (1853–1856), que expôs a fraqueza militar e estrutural do país em

relação às potências ocidentais. As reformas, como a emancipação dos servos, foram uma tentativa de modernizar o país sem perder sua identidade, mas os resultados foram ambivalentes. Se, por um lado, a Rússia avançou em termos de urbanização e industrialização, por outro, as reformas geraram instabilidade social e uma classe de intelectuais revolucionários que buscavam mudanças ainda mais profundas, muitos dos quais eram inspirados por teorias marxistas e socialistas ocidentais.

Dostoiévski observava com crescente inquietação o impacto das ideias ocidentais na juventude russa, especialmente no que ele percebia como um niilismo crescente – uma descrença generalizada em qualquer tipo de verdade absoluta ou sentido moral. Suas obras mais famosas, incluindo a analisada neste trabalho, indicam uma crítica feroz a essa tendência. Como uma espécie de denúncia, Dostoiévski aborda o niilismo como “a falta de alternativa entre o subsolo e a mentira, ou melhor: na alternativa a ambos ser entendida como transformação do homem em um nada”. (DRUCKER, 2016, p.114)

Para Dostoiévski, a absorção acrítica das ideias ocidentais poderia levar a um vazio espiritual e moral. O escritor acreditava que a Rússia possuía uma identidade única, enraizada no cristianismo ortodoxo, e que essa identidade era importante para a coesão e o propósito moral da nação. Ele criticava tanto a adoção cega das ideias ocidentais quanto o isolamento extremado proposto pelos eslavófilos.

As questões sociais, políticas e econômicas que permearam a Rússia no século XIX e, conseqüentemente, os conflitos do homem russo influenciaram muito a literatura dostoiévskiana. As suas obras aprofundam a subjetividade de personagens que vivenciaram as diversas transformações e questionamentos deste século. O tempo e o espaço dialogam com suas obras de maneira que contribui para a polifonia presente em seus textos.

A própria época tornou possível o romance polifônico. Dostoiévski foi subjetivamente um partícipe dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo, mudou de estância, passou de uma a outra e neste sentido os planos que existiam na vida social objetiva eram para ele etapas da sua trajetória vital e sua formação espiritual. Essa experiência individual era profunda, mas Dostoiévski não lhe atribuiu expressão monológica imediata em sua obra. Essa experiência apenas ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens e não entre as ideias numa consciência. (BAKTHIN, 2005, p. 27)

Dostoiévski, abordando os dilemas conflictivos do homem russo do século XIX, discorre sobre seus medos, angústias e culpa atravessada por questões externas como o capitalismo ocidental, o utilitarismo, o niilismo e a crise da fé, como o que pode ser

observado em *Crime e Castigo*, com Raskolnikov, um herói cético e extremamente conflituoso entre a consciência e a culpa, como será abordado na próxima seção.

### 3. Crime e castigo: entre vozes e consciências

Publicado inicialmente em 1866, “*Crime e Castigo*” foi veiculado em partes na revista literária *O Mensageiro Russo* (Русский Вестник). A trama central gira em torno de Rodion Românovitch Raskólnikov, um jovem estudante empobrecido que, após abandonar a universidade, vive em um estado de quase desespero em São Petersburgo. Em meio a essa miséria, Raskólnikov desenvolve a teoria de que indivíduos extraordinários, como Napoleão por exemplo, podem transcender as normas morais se for para realizar algo grandioso. Baseado na crença de ser um homem extraordinário, ele decide assassinar uma velha agiota, Aliena Ivanovna, acreditando que esse ato não beneficiaria apenas a si, mas também a sociedade.

No entanto, após o assassinato, Raskólnikov enfrenta uma série de conflitos internos intensos, que o consomem em uma espiral de arrependimento e sofrimento psicológico. Esse desespero é evidente em seu comportamento: ele alterna entre racionalizar suas ações e ser dominado por uma culpa esmagadora e alucinante.

“Nos primeiros momentos, julgou que enlouquecia. Percorria-lhe todo o corpo uma terrível sensação de frio (...) No prédio, tudo dor-mia. Lançou em volta de si um olhar espantado. Como se esquecera de correr o fecho da porta quando entrara? Como se deitara no divã, com o chapéu na cabeça?” (DOSTOIEVSKI, 1866, p. 102)

Raskólnikov, entretanto, muda sua perspectiva quando conhece Sônia Marmeládova, uma jovem prostituta que, apesar das condições adversas, conserva sua bondade e sua fé religiosa. Sonia, no romance, representa a antítese de Raskólnikov: alguém que aceita o sofrimento e a vida de sacrifício em nome dos outros. Na narrativa, Sonia desempenha um papel fundamental na transformação do jovem, pois é ela quem oferece-lhe uma perspectiva de redenção e um caminho espiritual para escapar de sua angústia. No final, após um longo processo de negação e conflitos, Raskólnikov confessa seu crime e é sentenciado à Sibéria, onde inicia seu caminho de *purificação*.

*Crime e Castigo* é mais do que um romance sobre um crime. Dostoiévski denuncia o poder destrutivo do orgulho e do individualismo extremo, que faz com que os indivíduos enxerguem uns aos outros de forma utilitarista. O autor critica a ideia de que o crime pode ser justificado em nome de um bem maior e destaca o sofrimento e o isolamento que acompanham os que desacreditam em qualquer fundamento absoluto para a moralidade.

[...] a grande arte de Dostoiévski terá sido exprimir os movimentos ocultos que agitam o subsolo da natureza humana. Impulso dinâmico sob o qual todas as coisas existentes são perpetuamente perturbadas. [...] Vê-se o quanto uma tal arte é profética. Ela desvenda o segredo do homem. E, para isso, estuda-o ele, não no seu ambiente estável, na sua vida social de cada dia, nas formas normais e racionais de sua existência, mas no inconsciente, na loucura e no crime. (BERDIAEFF, 1921, p. 18-19).

Entretanto, além dos temas que discorrem sobre a complexidade humana, Dostoiévski tornou-se um grande nome em relação à estrutura de seus romances mais famosos. O autor, para muitos estudiosos, revolucionou a história da ficção ao produzir personagens livres, capazes não só de coexistirem com seu criador, como também de com ele discordarem, concordarem e contra ele se rebelarem. O romance evidencia certa autonomia das personagens, que não sofrem o domínio de seu criador e não podem ser comparadas ao objeto da narrativa, que se movimenta, deixando rastros de sua criação. Dostoiévski, sobretudo, respeita suas personagens, as eleva a patamares de sujeitos com vozes e consciências autônomas, capazes de seguir seus caminhos sem esbarrar ou ser impedido pelo seu autor-criador. Assim, tais sujeitos - e não meras personagens - produzem suas próprias visões de mundo e conhecimento de suas vidas, bem como pontos de vistas, reforçando um diálogo entre o autor-criador e seus personagens, ou seja, o autor-criador dialoga com sujeitos outros - que são livres.

Em Dostoiévski, cujo universo é plural, a representação das personagens - personas do mundo real - é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objeto do discurso dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance. (BEZERRA, 2002, p. 10)

Essa estrutura polifônica, central em toda a obra de Dostoiévski, é fundamentada nas várias perspectivas representadas pelos personagens, cada um com sua visão filosófica, social e moral. A voz do protagonista, Rodion Raskólnikov, é proeminente; no entanto, personagens como Sonia Marmeládova, Porfírio Pietróvitch e Svidrigáilov se destacam com visões independentes que desafiam o protagonismo de Raskólnikov, bem como sua própria visão de mundo. Enquanto o jovem tenta justificar moralmente o assassinato da agiota através de sua teoria do “homem extraordinário”, ele é questionado pela presença de Sonia, que encarna a fé e o sacrifício, e de Porfírio, que expressa a busca por uma moralidade social e pela lei. Esses

embates de ideias criam uma dialética plural, pois, com a autonomia que cada personagem assume, nenhuma visão torna-se totalmente dominante.

Além disso, a polifonia dostoievskiana se estende ao próprio discurso de Raskólnikov, que, em sua complexidade, é desafiado também pela figura do seu duplo: Svidrigáilov. Este personagem não apenas reflete uma versão distorcida e obscura do protagonista, mas também representa um niilismo extremo, a face do desespero e da autodestruição.

“Svidrigailov tirou o revólver do bolso e engatilhou-o. O soldado redobrou a atenção fixando-o.

— Eh... aqui não é lugar para brincadeiras!

- Por quê?

— Aqui não é lugar para isso.

(...)

Apoiou o cano do revólver na frente.

— Isso não se pode fazer aqui, não é lugar próprio! — replicou o soldado, esgazeando os olhos assombrados.

Svidrigailov apertou o gatilho...

(DOSTOIÉVSKI, 1866, p.576)

Em *Crime e Castigo*, Svidrigáilov frequentemente representa aspectos ocultos e extremos do protagonista. Primeiramente, Svidrigailov e Raskolnikov compartilham uma visão niilista da moralidade: Raskolnikov comete um assassinato com a justificativa de que certos indivíduos “extraordinários” têm o direito de violar as leis morais em prol de um “bem maior”; já Svidrigailov, embora não filosofe explicitamente sobre o tema, encarna essa postura ao cometer vários atos moralmente questionáveis, incluindo abusos e manipulações sem nenhuma preocupação e sem se importar com o sofrimento do outro. Sua postura apática e amoral reflete uma liberdade de consciência que, como a de Raskolnikov, ignora as leis morais convencionais.

Ambas as personagens também são motivadas por um desejo de testar os limites de sua própria liberdade e moralidade, mas com diferentes implicações e consequências. Enquanto Raskolnikov ainda luta com a culpa e o remorso, Svidrigailov representa a versão de Raskolnikov que superou essas limitações emocionais e parece ter se abandonado à completa falta de empatia e escrúpulos. Em uma passagem significativa, Svidrigáilov menciona: “Não há nada na vida que não se possa fazer. (...) Algumas pessoas têm o talento especial para tudo poder fazer, para poder fazer qualquer coisa” (DOSTOIÉVSKI, 1866). Esse comentário reflete uma filosofia moral que, se compartilhada por Raskolnikov em algum nível, está mais completamente desenvolvida e aceita por Svidrigáilov, revelando o que jovem poderia se tornar caso se entregasse completamente a seu lado mais sombrio. Raskolnikov,

diferentemente de seu duplo, não consegue suportar a culpa de um crime cometido a partir da sua própria teoria, rompendo, talvez, com um destino igual ao de Svidrigáilov e, por isso, sente-se a ele mesmo após sua prisão:

“Só reconhecia que andara mal numa coisa: em ter fraquejado; ter ido entregar-se. Outro pensamento fazia-o sofrer também: por que não se matara? Por que preferiu entregar-se à polícia, em vez de se jogar na água? Era tão difícil vencer o amor à vida? Todavia Svidrigáilov triunfara em relação a ele! Interrogava-se dolorosamente”. (DOSTOIEVSKI, 1866, p. 611)

Além disso, tanto Svidrigáilov como Raskolnikov são atormentados por sonhos e visões perturbadoras, que funcionam como representações de seus conflitos internos. Raskolnikov, por exemplo, tem o famoso sonho do cavalo espancado, que simboliza a violência desmedida cometida pelos homens e a sua compaixão, visto que sofre ao ver a cena. Já Svidrigáilov, na noite anterior ao seu suicídio, é atormentado por visões perturbadoras, envolvendo ratos e a figura de uma menina com aproximadamente sete anos. No sonho, Svidrigáilov entra em um quarto escuro e abafado, onde há uma criança pequena, molhada pela chuva, sentada em uma cadeira. Ele a acolhe e a aquece, mas o cenário logo muda para algo perturbador: a criança começa a rir de forma provocativa, exibindo uma sexualidade corrupta, precoce e deslocada, o que parece refletir as próprias atitudes de Svidrigáilov durante a narrativa, visto que um de seus comportamentos violentos característicos era a degradação da inocência de mulheres jovens.

“Todavia, coisa singular, o rosado do seu rosto era muito mais vivo que o normal! “É a febre, pensou ele. Dir-se-ia que a pequena tinha bebido. Os lábios rubros pareciam abrasados. De súbito, pareceu-lhe ver mexer as longas pestanas da criança adormecida; sob as pálpebras semicerradas adivinhava-se um olhar malicioso, dissimulado, nada infantil. “Não estaria dormindo?” Com efeito, os lábios sorriam, tremendo, como quando se tem grande vontade de rir. Mas, deixou de se constranger, riu francamente. Um não sei que de descarado, de provocante partia daquele rosto que já não era de uma criança, mas o de uma prostituta, de uma cocotte. As pálpebras abriram-se, ela envolveu Svidrigáilov num olhar lascivo. “O quê! Nesta idade!”, murmurou ele espantado. “É possível?! Ela, porém, volta para ele o rosto incendiado, estende-lhe os braços... “Ah, maldita!”, exclama ele, com horror, levanta a mão para ela e no mesmo instante acorda.” (DOSTOIEVSKI, 1866, p.574)

A relação entre Raskólnikov e Svidrigáilov é, assim, um espelho das próprias possibilidades de destino de Raskolnikov, contribuindo para a ideia de polifonia até mesmo em relação ao protagonista, que tem sua voz ecoada e às vezes cortada pelo seu próprio duplo, que parece dizer, por vezes, algo semelhante. Segundo Joseph Frank, “Dostoiévski usa Svidrigáilov para expor a verdadeira profundidade do conflito interno de Raskolnikov, oferecendo uma antítese de sua tentativa de autojustificação” (FRANK, 1976).

Dostoiévski constrói um “duplo” que, ao mesmo tempo, desafia e reafirma as escolhas do jovem Raskolnikov, visto que Svidrigáilov representa o caminho de quem abandona qualquer tentativa de redenção e sucumbe à sua própria escuridão. Ele é, como Raskolnikov poderia se tornar, a manifestação de uma vida vivida sem arrependimento ou busca de sentido superior. Ao final, Raskolnikov escolhe buscar redenção ao confessar seu crime e se entregar à justiça, enquanto Svidrigailov escolhe o suicídio, uma fuga definitiva de sua culpa.

#### **4. O drama continua: Kafka: a publicação de “O processo” e a influência de Dostoiévski**

*“A burocracia é uma forma de dominação que produz uma forma de despersonalização do poder, onde o indivíduo é reduzido a um elemento funcional”*  
(WEBER, 1922)

Franz Kafka nasceu em 3 de Julho de 1883, na cidade de Praga, capital da atual república Tcheca - na época, ainda Império Austro Húngaro. Filho de Julie Kafka e Hermann Kafka, um comerciante judeu, o autor formou-se em Direito na Universidade Alemã de Praga durante os anos de 1901 e 1906. Foi ainda neste período que Kafka começou a sua carreira de escritor com a produção de *Descrição de uma luta* e, em 1908, *Contemplação*, sua primeira coletânea de contos na revista *Hyperion*. Vale ressaltar a tensão cultural do tempo de Kafka, especialmente a experiência de ser um judeu na Europa Central. Kafka era um judeu de língua alemã vivendo em Praga, em uma época de intensificação do antissemitismo e de debates sobre identidade judaica e assimilação. Para muitos judeus da época, a questão da identidade era conflituosa, uma vez que enfrentavam a discriminação e, ao mesmo tempo, buscavam a integração na Europa Central pré-Holocausto, o que corroborava uma sensação de exclusão sentida pela população judaica.

Ainda assim, em 1912, Kafka escreve a novela “*A metamorfose*” - talvez a sua obra mais conhecida - e o conto “*O veredicto*”, além de ficar noivo de Felice Bauer (1887-1960), mas desfaz o noivado logo em seguida, visto a sua dificuldade de se comprometer - uma questão que o próprio discorre em seus diários. Entretanto, além de Felice, Kafka também foi noivo e Julie Wohryzek (1891-1944), namorado de Milena Jesenská (1896-1944) e companheiro de Dora Diamant (1898-1952), com quem viveu os últimos dias de sua vida.

Em 1917, Kafka é diagnosticado com tuberculose e, sabendo o alto risco de morrer, escreveu, em 1922, bilhetes ao seu melhor amigo, Max Brod, pedindo para que ele incinerasse todos os seus escritos. Em 1924, seu estado de saúde piora e Kafka morre a um

mês de completar 41 anos de idade, no dia 3 de Junho. Max Brod não só ignorou o pedido do autor como também publicou as obras *O processo* (1925) e *O castelo* (1926).

Kafka começou a escrever a obra “*O processo*” na segunda semana de agosto de 1914, durante a 1ª Guerra Mundial, mas pouco tempo depois a abandonou. A escrita da obra, segundo seus diários, deu-se de modo instável, visto que, no dia 15 de Agosto, ele descreve: “*Estou escrevendo desde há alguns dias [...] Não me sinto, hoje, tão protegido [...] pelo trabalho como há dois anos, mas adquiri um sentido — minha vida regular, vazia, insensata de celibatário, tem uma justificativa*”. Entretanto, no dia 6 de janeiro de 1915, ele confessa ser “quase incapaz” de dar continuação ao romance e, em uma segunda carta destinada à Felice Bauer, Kafka confessa que já fazia dois meses que enfrentava a incapacidade de executar qualquer tarefa tolerável.

*O Processo*, de Franz Kafka, é considerada por muitos uma das obras mais emblemáticas da literatura do século XX, sendo muitas vezes interpretada como um reflexo das complexidades e tensões históricas do período em que foi escrita. Kafka era um cidadão do Império Austro-Húngaro, uma entidade política caracterizada pela diversidade cultural, mas também pela complexidade burocrática e pela crise de identidade nacional. Nessa época, o império enfrentava tensões internas, com vários grupos étnicos buscando maior autonomia e reconhecimento. Além disso, o clima político era instável, e o crescimento do militarismo e do nacionalismo preparava o terreno para a Primeira Guerra Mundial. Essa atmosfera influenciou Kafka, que, em *O Processo*, explora a sensação de impotência de um indivíduo que se vê em uma luta desigual contra uma autoridade impessoal e inexplicável.

O início do século XX foi marcado pelo crescimento dos aparatos burocráticos nos estados europeus, especialmente em países como o Império Austro-Húngaro e a Alemanha. A burocracia era vista tanto como uma forma de organização racional quanto como uma estrutura sufocante, que tratava os indivíduos como números em um sistema impessoal.

O que de fato — e num sentido preciso — é maluco em Kafka, é que este recentíssimo mundo de experiência lhe foi confidenciado justamente pela tradição mística. Naturalmente isso não foi possível sem processos devastadores (aos quais logo eu chego) dentro dessa tradição. A dimensão exata da coisa é que evidentemente foi necessário apelar a nada menos que às forças dessa tradição para que um indivíduo (que se chamava Franz Kafka) pudesse se defrontar com a realidade que se projeta como a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna, e em termos práticos, na técnica da guerra. Quero dizer que essa realidade quase não é mais passível de experiência para o indivíduo isolado e que o mundo de Kafka, tantas vezes sereno e entretido por anjos, é o complemento exato de sua época, que se prepara para suprimir os habitantes deste planeta em massas consideráveis. A experiência que corresponde à de Kafka enquanto pessoa sem

dúvida só poderia ser adquirida pelas grandes massas na hora da sua supressão (BENJAMIN, 1993a [1938], p. 105).

Sua experiência profissional deu-lhe uma perspectiva íntima sobre os labirintos burocráticos que permeiam o romance e sobre como esses sistemas criam uma distância quase insuperável entre o indivíduo e o poder. *O Processo* dramatiza essa despersonalização ao mostrar Josef K. lutando contra uma autoridade que parece onipresente e, ao mesmo tempo, intangível, demonstrando como esse poder sobre os outros é desumanizador:

O guardião das portas da lei, como os juízes de *O processo*, os funcionários de *O castelo* ou os comandantes de “Na colônia penal”, absolutamente não representa, aos olhos de Kafka, a divindade (ou seus servidores, anjos, mensageiros etc.). Eles são precisamente os representantes do mundo da não-liberdade, da não-redenção, o mundo sufocante do qual Deus se retirou. Diante de sua autoridade arbitrária, mesquinha e injusta, a única via para a salvação seria a de seguir a própria lei individual, recusando a sujeição e passando pelas barreiras interditas.” (Löwy, 2005, p. 153)

Adentrando ao diálogo proposto nesta pesquisa, um dos aspectos mais importantes a considerar é o ambiente intelectual de Praga na virada do século XIX para o XX, que influenciou Kafka. Na época, Praga era um centro de efervescência cultural e intelectual, abrigando escritores, filósofos e artistas que exploravam temas como o absurdo, a alienação e o niilismo. O próprio Kafka foi influenciado por filósofos como Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer, cujas obras questionavam as noções tradicionais de moralidade, sentido e liberdade. Em *O Processo*, Kafka expõe essas influências ao retratar um sistema judicial que parece operar sem sentido ou propósito moral.

### **5. *O processo*: o enredo de um horror moderno**

A obra “*O processo*”, diferentemente do que acham muitos leitores, é acabada, entretanto, também é interminável, assim como o próprio processo e o sofrimento de seu protagonista. Com sua atmosfera de angústia e alienação, “*O Processo*” reflete sutilmente a influência de Dostoiévski, autor que Kafka admirava profundamente e que o inspirava a explorar a complexidade psicológica e moral de seus personagens.

Sabe-se que o primeiro contato de Kafka com a literatura de Dostoiévski ocorreu por meio da revista *Die Neue Rundschau*. Entretanto, já em 1907 as obras do autor russo foram traduzidas para o alemão, o que possibilitou uma maior aproximação de Kafka às obras do escritor. As obras *O duplo* e *Crime e Castigo* foram as principais estudadas por Kafka, sendo muito possível teorizar diálogos com *O processo*, sobretudo no peso e angústia da culpa

sentida pelos personagens tanto no aparato jurídico quanto em seu próprio julgamento psíquico, como no romance russo.

A obra de Kafka narra a história de Joseph K., um funcionário do banco, que recebe, na véspera do seu aniversário de 30 anos, o comunicado de que havia sido processado. Com seguranças em seu apartamento, K. tenta descobrir quem e o quê está por trás desse processo, mas todas as perguntas parecem ser em vão. Importante pontuar que, embora processado, K. não sofre nenhum tipo de concessão, seja de seus bens, seja de sua liberdade - de ir e vir. Logo, após a sua descoberta repentina e abrupta do seu processo, Joseph K. tenta buscar, em alguns momentos, ajuda para decifrar o seu problema com a justiça, a qual, nesta obra, é atraída pela culpa.

“Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar - a nós, guardas. Esta é a lei.” (KAFKA, 2022, p.15)

Na busca por resposta, K. conhece outras pessoas que também foram processadas, transita por espaços jurídicos de grande desordem, se espanta com a ferocidade da Justiça e da Lei e, no fim, é condenado à morte “como um cão”(KAFKA, 2022). Essa obra, assim como muitas outras de Kafka, apresenta um mundo angustioso e opressivo, em que o protagonista, embora bastante lúcido, caminha em círculos e labirintos intermináveis, que configuram a própria logicidade, uma das características da modernidade. Além do espaço, o tempo também é afetado na narrativa, como um aspecto também fruto do teor moderno, visto que, na narrativa, o leitor não tem informações sobre o intervalo de uma ação a outra, nem mesmo da duração do processo. Essa ausência de uma ambientação temporal específica na obra contribui para a construção da atmosfera angustiante e opressiva vivida pelo protagonista.

A narrativa de *O Processo* inicia-se com a detenção de Josef K. em seu 30º aniversário, mas a partir desse momento, o tempo se torna volátil e fluido. Embora o evento inicial aconteça em um contexto específico, a partir daí, o tempo perde sua linearidade e a cronologia dos acontecimentos torna-se indistinta. Essa ruptura na estrutura temporal resulta em uma experiência narrativa que parece onírica e surreal, refletindo a confusão mental de K. e sua incapacidade de compreender o sistema ao qual está submetido.

“Mesmo no dia seguinte, os guardas não saíam da cabeça de K.; esteve distraído no trabalho, e para terminá-lo precisou ficar no escritório um pouco mais que no dia anterior. Quando, ao ir para casa, passou outra vez pelo quarto de despejo, abriu-o como se fosse um hábito. Diante do que viu, ao invés da esperada escuridão, não soube o que pensar. Tudo estava como ele havia encontrado na noite anterior, no

momento de abrir a porta. Os impressos os tinteiros logo atrás da soleira, o espancador com a vara, os guardas ainda completamente despidos, a vela em cima da estante e os guardas que começavam a se queixar e gritar: Senhor!” (KAFKA, 2022, p.112)

Além disso, a repetição de certos eventos e a sensação de que a situação de K. se arrasta indefinidamente intensificam a impressão de um tempo que não avança. Ele é confrontado repetidamente com a burocracia, mas nunca recebe uma explicação clara sobre as acusações ou o processo em si. Essa mecânica temporal cria um estado de impotência, em que K. é forçado a viver em um ciclo interminável de tentativas frustradas de entender e navegar por um sistema opressivo, pois a falta de temporalidade definida também remete ao conceito de absurdo, central nas obras de Kafka. O tempo, em *O Processo*, parece não ter relevância; o protagonista vive uma realidade em que os marcos temporais comuns – como prazos e expectativas – tornam-se irrelevantes. O processo judicial que K. enfrenta, de fato, uma alegoria do absurdo da existência humana, em que os indivíduos são frequentemente aprisionados em situações sem sentido, lutando contra forças que não compreendem.

Assim, o tempo indefinido e a burocracia incontornável ressaltam a falta de controle de K. sobre sua própria vida. A burocracia que o rodeia é uma força incontrolável, e seu destino parece estar nas mãos de figuras de autoridade que são, ao mesmo tempo, invisíveis e impenetráveis. Essa opressão temporal também reflete uma crítica à sociedade moderna, que, segundo Kafka, transforma os indivíduos em meros números dentro de um sistema desumano, onde a vida é governada por regulamentos que não têm em vista a condição humana.

## **6. O niilismo nas duas obras**

Em ambos os romances, o niilismo não aparece apenas como uma filosofia subjacente, mas como uma força inevitável que desafia as concepções de moralidade, significado e liberdade, tanto para os personagens quanto para o leitor. No entanto, o niilismo nessas duas obras assume formas distintas: enquanto em Dostoiévski ele surge como uma doença moral que clama por superação, em Kafka se manifesta como uma condição existencial inevitável, sugerindo a impotência do indivíduo diante das forças arbitrarias da sociedade e da própria existência.

O termo “niilismo” marcou a Rússia dos anos de 1860. No século XVII, as antigas crenças religiosas da sociedade russa se confrontaram com as ideias originadas do Ocidente e, com esses questionamentos quanto à atuação da ortodoxia frente aos valores ocidentais, a “nova geração”, datada de 1860, expressava um niilismo baseado no materialismo, no

individualismo e no utilitarismo. Dostoiévski, embora expressasse a desaprovação quanto às ideias niilistas da juventude russa de 1860, não era a favor de uma punição pela força ou repreensão diferente do que a mera reflexão sobre as consequências dessas ideias. Logo, foi através de suas obras que o romancista deu cor aos efeitos dessa ideologia e aos seus personagens que vivem suas particulares desordens psíquicas como uma forma de denúncia.

Neste romance, Raskolnikov é um jovem, caracterizado como um indivíduo bastante inteligente e, por se considerar de uma “raça superior”, ou seja, um homem extraordinário, decide matar uma velha agiota a fim de provar tal teoria. Todavia, ao justificar esse assassinato, o jovem não utiliza a repulsa que sente por ela, mas sim a ideia de que a vida da agiota é inútil e totalmente desnecessária, substituindo um sentimento instintivo particular por uma moral utilitarista, fazendo-se acreditar que, ao matar um “*piolho*”, estaria fazendo o melhor para a sociedade.

“Quanta pesa, na balança social, a vida de uma mulher decrépita, estúpida e ruim? Menos do que a vida de um piolho ou de um percevejo; menos certamente, porque essa velha é uma criatura malfazeja, um flagelo de seus semelhantes.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.93)

Para Dostoiévski, o niilismo seria a destruição da moral humana, pois ele se origina de uma espécie de “egoísmo racionalizado”, ou seja, o que permitiria que o indivíduo negasse qualquer lei ou valor, além da ideia de que todas as necessidades humanas podem se satisfazer pela razão. Posteriormente, para concluir o quadro, no final dos anos 60, as teorias sobre o conceito de darwinismo social adentraram à sociedade russa, o que fez com que muitos acreditassem na dicotomia entre uma raça superior e raça inferior, expressado também por Raskolnikov no romance.

“Quero estabelecer o princípio de que a natureza divide os homens em duas classes: uma inferior, a dos ordinários, espécie de matéria, tendo por única missão reproduzir-se; outra superior, compreendendo os homens que têm o dever de lançar em seu meio uma palavra nova. As subdivisões apresentam traços distintos bem característicos. À primeira pertencem, em geral, os conservadores, os homens de ordem, que vivem na obediência e têm por ela um culto. Em minha opinião, são até obrigados a obedecer, porque é essa a missão que o destino lhes impõe, e isso nada tem de humilhante para eles. O segundo grupo compõe-se apenas de homens que transgridem a lei, ou tentam transgredi-la, segundo os casos. Naturalmente os crimes são relativos e de uma gravidade variável. A maioria deles reclama a destruição do presente por causa do melhor. Mas, se em defesa de sua ideia, forem forçados a derramar sangue, a passar sobre cadáveres, eles podem em consciência fazer uma coisa e outra no interesse dessa ideia, é claro.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 303)

Sendo assim, não há espaço para pensarmos uma empatia para com os sofrimentos alheios, já que a ideia individualista fluente do niilismo somada à teoria social darwinista nortearam o pensamento russo da época. Foi neste contexto, tentando mostrar as suas consequências, que Dostoiévski publicou *Crime e Castigo*. É através dessa obra - bem como

“*Os Irmãos Karamazov*” - que Dostoiévski tenta mostrar que essa moral utilitarista é extremamente perigosa, visto que faz o indivíduo sentir estar acima do bem e do mal. Entretanto, indo contra as expectativas do próprio, Raskólnikov, que antes era caracterizado como um personagem sem medo e com determinado controle de seus atos, expia intensamente o crime cometido.

“a monomania é definida, clinicamente, como uma obsessão irracional por um objeto, por um acontecimento, por uma ideia ou por uma pessoa particular: nesse caso, ela decorre da incerteza de Raskólnikov em saber se pode obrigar-se a agir de acordo com a imagem que tem de si mesmo, de pessoa “extraordinária”. Até agora, incapacitado pela teimosa oposição de sua consciência moral, tem sido assaltado, ao contrário, por uma frustrante paralisia da vontade e tem sua volição consciente substituída aos poucos pelas compulsões subconscientes de sua monomania.”  
FRANK. Dostoiévski: os anos milagrosos (1865) p. 160.

Pensando ser um homem extraordinário, Raskólnikov vê-se ordinariamente culpado pelo seu crime. A sua consciência torna-se seu principal juiz e faz com que ele sofra as consequências de uma ideia perigosa, a qual ele próprio se transformou.

Assim, ao deslocar o olhar para o autor tcheco, percebe-se que Kafka implica o mesmo tema em sua obra “*O processo*”. Entretanto, se para Dostoiévski, o niilismo é rebeldia em nome de utopias sociais, para Kafka, refletindo uma sociedade moderna, o niilismo é lógico.

Trata-se da logicidade da vida moderna, que sufoca e aniquila a existência do indivíduo. Franz Kafka revela, através de Joseph K., a não existência diante de um sistema intransigente que não possui propósito, mas carrega consigo uma logicidade fatal. Joseph K. na obra é retratado como um homem sem características citadas, sem fisionomia, sem materialidade e sem nome: durante as páginas que compõem o livro, o nome de Joseph K. aparece apenas vinte e três vezes em comparação com sua alcunha “K.”, que é citada centenas de vezes durante a história.

K. percorre as ruas da cidade, os tribunais, vive o seu processo de forma passiva, como um homem sem reação e, por vezes, indiferente. Em uma passagem do capítulo sexto, K. recebe a visita de seu tio Albert e os dois vão visitar um advogado amigo. Durante a visita cujo objetivo era discutir seu processo, K. se distrai com Leni, a empregada da casa, ou seja, enquanto os dois homens se preocupam com o processo, o processado se distrai. Nesta passagem, seu tio desabafa: “*Sua indiferença me tira do sério!*” (KAFKA, 2022, p. 121)

A passividade de K. torna-se, todavia, uma reação, mesmo que seja a não reação, diante de uma máquina burocrática fatal. As leis, os juízes de instrução, os tribunais e os jurados, em *O processo*, assim como K., não possuem fisionomia - seja um rosto, seja um

lugar oficialmente institucionalizado. Assim como Joseph, ao leitor também é desconhecido até mesmo o propósito da justiça, esta que se atrai pela culpa. São processos que só existem por causa dos processados, que padecem diante de tribunais obscuros e letárgicos, bem como toda a máquina operativa da Justiça.

“Alguns descobrem, outros desconfiam, que o processo acaba se convertendo numa enorme farsa, um espetáculo encenado, por pequenos papéis e pouca articulação, num enredo banal, para manter o julgador num lugar de regozijo, enfim, de instrumento de gozo do Outro, Kafka bem demonstrou.” (ROSA, p. 170, 1955)

Perante a escuridão dessa máquina, o indivíduo tem sua existência aniquilada e, por vezes, não percebe. No oitavo capítulo, somos apresentados a Block, um comerciante que, assim como K., foi processado e não tem mais informações sobre seu processo. Block, numa visita ao advogado em comum de K., é recebido com indiferença e grosseria e não consegue reagir a tal violência.

“Era o processo que o atirava assim, de cá para lá, e não o deixava reconhecer onde estava o amigo e onde o inimigo? Não via, pois, que o advogado o humilhava deliberadamente, e dessa vez não tinha outro objetivo senão vangloriar-se do seu poder diante de K., pretendendo talvez com isso submeter K. também?” (KAFKA, 2024, p. 236)

Tanto Block quanto K. são corpos que não reagem por não encontrarem esperança, nem fé. Trata-se da tragédia humana moderna: um mundo sem catarse e sem fé, em que o indivíduo encontra-se em uma espiral de omissão. No final, não há libertação para indivíduos como Joseph K. Se em *Crime e Castigo*, Raskolnikov vive sua redenção por meio da fé e da esperança, Joseph vive seu niilismo moderno até seu último suspiro, sem espaço para crer em algo.

Na verdade, há sim espaço para crença na obra de Kafka; há uma divindade sem rosto, sem fisionomia, mas poderosa e fatal: a Lei. A Lei é uma divindade sem revelação, é uma ausência destruidora, é um *nada* poderoso, do qual o niilismo aproveita. Se em Dostoiévski, o jovem Raskolnikov tenta se colocar no papel dessa divindade e estar acima de Deus, em Kafka, a Lei é um deus que ameaça e esmaga o indivíduo até ele se encaixar, sem muito esforço, ao papel de acusado - até mesmo quem trabalha para a própria Justiça, como o que acontece com o guardas Franz e Willem, que são espancados dentro do quarto de despejo do banco em que K. trabalha.

– O que estão fazendo aqui? - perguntou K. atropelando-se de excitação, mas não em voz alta. Um dos homens, que manifestamente dominava os outros e era o primeiro a atrair o olhar, estava metido numa espécie de roupa escura de couro,

que deixava o pescoço nu até o peito e os braços inteiramente à mostra. Ele não respondeu. Mas os outros dois exclamaram:

– Senhor, devemos ser espancados porque se queixou de nós para o juiz de instrução.

Só então K. reconheceu que de fato eram os guardas Franz e Willem, e que o terceiro tinha na mão uma vara para espancá-los.

– Bem - disse K. fitando-os -, eu não me queixei, apenas disse o que se passou em minha casa. E na verdade vocês não se comportaram de maneira inaceitável. (KAFKA, 2022, p. 106)

Todavia, a fala dos guardas, no momento em que são espancados, revela o quanto torna-se difícil fugir dessa força esmagadora da Lei e de toda máquina burocrática que a acompanha. Embora os guardas trabalhassem para tal aparato, eles revelam o que seria o motivo da sua força de trabalho para o seu próprio algoz:

Senhor - disse Willem, enquanto Franz tentava claramente se proteger do terceiro homem, ficando atrás do primeiro -, se soubesse como somos mal pagos faria melhor juízo de nós. Tenho uma família para alimentar e Franz, aqui presente, queria se casar; procuramos ganhar dinheiro como dá, com trabalho apenas não se consegue, mesmo que seja o mais estafante. (KAFKA, 2022, p. 106)

Tanto Willem quanto Franz e até mesmo K. estão presos a essa máquina, a máquina da Justiça e de uma logicidade ameaçadora presente na vida e no trabalho de uma sociedade moderna. Todos eles são indivíduos os quais esse sistema burocrático criou. Por ser fruto dela, K., Willem e Franz padecem sem conseguir sair dela. Esse sistema - de leis sem rostos, de processos sem nomes - embora muito lógico, é uma maquinaria sem propósito, que faz K. caminhar em círculos e labirintos intermináveis, que refletem não só seu estado de acusado, mas de um indivíduo perdido em si mesmo.

“No terceiro andar, teve de moderar o passo, estava completamente sem fôlego, as escadas, como os andares, eram excessivamente altas, e o pintor devia morar num sótão bem em cima. O ar também era muito opressivo, não havia nenhum patamar, a escada estreita estava fechada dos dois lados por paredes em que só aqui e ali se localizavam, muito altas, pequenas janelas.” (KAFKA, 2022, p. 171)

Enquanto o niilismo de Dostoiévski vai ao encontro de uma rebeldia utilitarista que nega o outro, o niilismo de Kafka revela uma racionalidade e não reação do indivíduo diante do mundo em que vive, onde não só nega o outro, mas também rejeita a si mesmo. Assim, um homem que não se submete ao maquinário, embora a submissão possa significar sua morte, é considerado um pecador contra a ordem divina. É, pois, esse sentimento que faz K. mentir. A mentira torna-se uma necessidade, pois, a partir do momento em que K. aceita a sua destruição pela máquina burocrática e, com ela, a sua culpa, ele adentra ao mundo da necessidade.

"O sentimento de culpa, portanto, que se apodera de K. e inicia um desenvolvimento interior próprio, modifica e modela sua vítima até que ela se encaixe na situação de julgamento. É esse sentimento que o torna capaz de entrar no mundo da necessidade, da injustiça e da mentira, de desempenhar um papel de acordo com as regras, de se adaptar às condições existentes." (ARENDDT, 2008, p. 99) ELITZA

As personagens de *O processo* são atravessados por essa crença, pois acreditam que o que eles estão passando, de alguma forma, é necessário, inclusive o sentimento de culpa. Joseph aprendeu que esse sistema é necessário, por ter nascido nele, bem como todo o aparato que o rodeia, incluindo a burocracia do seu processo, os funcionários que a sustentam, pois tudo isso faz parte de uma engrenagem que se falseia em algo indispensável.

"A angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito. E no entanto a maior parte de sua obra é uma reação ao poder ilimitado. Benjamin chamou este poder, característico de patriarcas raivosos, de "parasitário": um poder que se nutre da vida de suas vítimas. [...]. Quem parece supérfluo não são os poderosos, mas os heróis impotentes; nenhum deles presta um serviço socialmente útil. As autoridades anotam até mesmo que o escriturário acusado Joseph K., preocupado com o processo, não consegue trabalhar direito." (ADORNO, 1998, p. 252)

É por conta dessa crença da necessidade que K. é julgado não só pelos que estão por trás de seu processo, mas principalmente por si mesmo. Ele se torna seu próprio algoz - quase participa ativamente da sua morte -, transformando-se no próprio sistema que, já neste momento, não precisa fazer algo mais, pois o próprio acusado assume o papel da justiça que fareja culpa.

Agora K. sabia com certeza que teria sido seu dever agarrar a faca que pendia sobre ele de mão para mão e enterrá-la em seu corpo. Mas não fez isso e sim virou o pescoço ainda livre e olhou em torno. (KAFKA, 2022, p.277)

É também baseada na crença da necessidade que Raskolnikov comete seu crime e não acredita, em um primeiro momento, na sua redenção. A crença em uma necessidade de matar a velha agiota é a desculpa que condena Raskolnikov a um assassinato por repulsa, pelo ódio para com a velha. A necessidade, em Raskolnikov, também é uma impostora. Ela é falsa, porém o jovem quer acreditá-la, por vezes, acredita, como ocorre quando ele, pedindo algum sinal ao Senhor para saber se devia cometer ou não o crime, encontra, durante um percurso diferente no Mercado do Feno, Isabel Ivanovna e, assim, fica sabendo que sua irmã estaria sozinha em casa de manhã. O mesmo acontece quando, em uma taverna, encontra um outro estudante que revela ter pensado em cometer o mesmo crime. Raskolnikov quer e aceita crer em uma necessidade utilitarista. Portanto, o assassinato se mascara em uma necessidade. Entretanto, tal máscara não se fixa por completo, pois ele sofre o crime cometido e confessa a Sonia o motivo do assassinato. Para além disso, é, de fato, na redenção que tal máscara cai,

pois, Raskolnikov reconhece que sua teoria não se confirma, bem como o fato de que toda sua ideia fixa foi um erro.

Não, Sônia, não é isto! prosseguiu erguendo a cabeça, como se um novo e súbito fluxo de ideias o possuísse e o incitasse. Não é isto! Imagina que eu sou um odre de amor-próprio, invejoso, mau, vingativo, e com tendência para a loucura. (Deixa que lhe diga de uma vez! Percebi que me julgam louco.) Disse-te que deixei a Universidade. Pois podia não o ter feito! Minha mãe pagava as matrículas e eu ganhava com meu trabalho para vestir-me, e assim podia viver. Tinha lições que me davam cinquenta copeques. Razumíkhin trabalha muito, este sim! Mas eu estava farto, não queria mais. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 472)

O niilismo vivido por Raskolnikov aniquila, destrói sua existência, o transforma em uma ideia e transforma o “outro” em um objeto de sua teoria. Essa desumanização denunciada por Dostoiévski alerta para os ideais utilitaristas que tentam racionalizar o que não é capaz de ser racionalizado.

Em *Crime e Castigo*, o niilismo de Raskólnikov é, em parte, uma construção filosófica pessoal, uma tentativa de justificar uma ação violenta por meio de uma racionalidade impiedosa e um desejo de liberdade absoluta. Raskólnikov ao teorizar a ideia do “homem extraordinário” reflete uma forma de niilismo que rejeita os valores convencionais, mas que ainda busca um significado superior, uma justificativa que coloca o indivíduo como centro do universo moral. No entanto, à medida que a narrativa avança, Dostoiévski revela as consequências destrutivas desse niilismo: ele corrói a humanidade de Raskólnikov, isolando-o emocionalmente e mergulhando-o em uma angústia cada vez mais profunda. O autor russo, ao contrário de Kafka, propõe uma redenção: a figura de Sônia, com sua fé inabalável e compaixão, oferece a Raskólnikov uma possibilidade de transcendência e reaproximação com o mundo a partir da não-racionalização. Assim, o niilismo em *Crime e Castigo* é algo a ser superado; ele é apresentado como uma força corrosiva, que precisa ser purificada pela experiência do sofrimento e da culpa, levando o protagonista, eventualmente, a uma possível redenção, como afirma Claudia Drucker:

“O caminho para conquistar a consciência moral, nos romances seguintes, é doloroso e precário. Protagonistas como Raskólnikov precisam contemplar e aceitar a própria baixeza antes de se redimir diante delas. Precisam também reconhecer o niilismo em suas várias formas.” (DRUCKER, 2016, p. 117)

Já em *O Processo*, de Kafka, o niilismo assume uma forma impessoal e absoluta. A lógica da burocracia kafkiana é desprovida de qualquer humanidade e K. se vê diante de um sistema opressor, absurdo e intransponível. Diferentemente do niilismo de *Crime e Castigo*, que está intrinsecamente ligado à moralidade e ao desejo de poder do indivíduo, o niilismo

em Kafka não permite sequer essa liberdade para questionar ou resistir: a existência de K. é anulada por uma estrutura que ele não consegue entender, muito menos desafiar. Em vez de uma crise moral pessoal, *O Processo* apresenta a condição existencial de um indivíduo que vive sob o peso de uma realidade muito lógica e incontrolável, que o transforma em objeto:

“O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia adotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 35)

O tribunal kafkiano representa a negação de qualquer busca de justiça ou significado, e, ao contrário do universo de Dostoiévski, não há Sonia ou possibilidade de redenção. K. é tragado pelo absurdo até o fim, seu destino é a execução sem qualquer possibilidade de compreensão ou revolta significativa.

Em *Crime e Castigo*, o niilismo começa como uma filosofia que promete poder, mas revela-se, na prática, um caminho para o desespero. Em *O Processo*, o niilismo é a própria estrutura da realidade, que nega ao indivíduo qualquer possibilidade de autonomia ou dignidade. Nas duas obras, essa ideologia desumaniza: ele transforma Raskólnikov em um ser atormentado por sua própria mente, e Josef K. em uma peça descartável de uma máquina opressora. No entanto, é a resposta desses dois autores ao niilismo que os distingue. Dostoiévski parece sugerir que, apesar desse desencantamento, ainda há uma saída através do sofrimento redentor, de uma ética que transcende o mero racionalismo frio e que encontra na fé e na compaixão uma cura para a desintegração moral. Já Kafka oferece uma visão mais desoladora, em que o niilismo é absoluto e inexorável, e onde a tentativa de resistir ou compreender é, em última análise, inútil. A obra de Kafka é uma constatação da impotência humana diante de uma existência marcada pela arbitrariedade e pelo absurdo. Kafka, portanto, não propõe uma solução ou redenção, mas um espelho sombrio da condição humana que, por sua natureza, parece não comportar salvação.

## **7. Entre os labirintos de uma culpa: o niilismo refletido na topografia e nos ambientes**

Além de o niilismo estar presente nas atitudes e pensamentos dos personagens, os ambientes descritos nas duas obras também o refletem. A topografia descrita tanto em *Crime e Castigo* quanto em *O processo* torna-se, por vezes, uma extensão do caráter dos indivíduos, rechaçados por uma atmosfera de desumanização. Dostoiévski e Kafka destacam como essa

ideologia, seja na forma da claustrofobia do quarto do jovem Raskolnikov, seja na logicidade de um labirinto interminável, corrobora a anulação da existência. Portanto, os ambientes descritos nas obras são além do pano de fundo em que o enredo ocorre: eles demonstram, sobretudo, uma caracterização da consciência e caráter do indivíduo, no caso Raskolnikov e Joseph K.

O cenário tradicionalmente confere uma base para o escritor criar um enredo e os personagens que o irão habitar. Em *Crime e Castigo*, Fiodor Dostoiévski pinta um quadro de uma cidade suja e poeirenta, repleta de bêbados, prostitutas e miseráveis. Esse cenário não só ajuda o leitor a entender melhor onde tudo está tomando lugar, como também nos permite criar conexões entre personagens e os espaços onde eles vivem. A cidade de São Petersburgo por Dostoiévski completa a índole de Raskolnikov em cometer o assassinato da agiota. *Crime e Castigo* explora os efeitos perigosos de São Petersburgo, uma cidade maligna, na psiquê do estudante Raskolnikov. Segundo o pesquisador, Aldecio Américo,

“Para Dostoiévski, a cidade vive uma vida humana: acorda, sorri, se enerva, sente frio, adoece; suas estátuas podem ganhar vida; as janelas dos edifícios agem como olhos que tudo observam, que perseguem os personagens em suas andanças. São Petersburgo, para a criação artística de Dostoiévski, inicialmente é o local onde se desenrolam as ações dos personagens, já depois que os “defeitos” da sociedade, são apresentados, a cidade passa a influenciar os personagens.” (AMÉRICO, 2016, p. 56)

Nesse romance, Petersburgo é mais que uma espacialização. A cidade desempenha papel central no desenvolvimento dos personagens e ações que eles tomam. Raskolnikov sobrevive em um dos espaços sujos e estreitos que são característicos de Petersburgo. Esses espaços são como caixões; eles sufocam a mente de Raskolnikov. Até mesmo o quarto do jovem é nauseante, claustrofóbico e sujo. Dostoiévski primeiramente descreve a relação do protagonista com seu quarto:

“Despertando, senti que estava de mau humor e lançou em volta de si um olhar de tédio, irritado. Esse cubículo de seis passos de comprimento tinha o aspecto mais miserável que se pode imaginar, com os estofos amarelados, deteriorados e imundos de poeira. O teto era tão baixo, que um homem de estatura alta não estaria à vontade naquela toca, com o permanente receio de bater nele com a cabeça.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 40)

Esse quarto estreito pode ser interpretado como uma possível metáfora para a mente estreita e paranóica de Raskolnikov, que o levou ao assassinato de Alyona e Lizavieta. Esse quarto apertado, frequentemente descrito como uma cela de prisão por vários personagens,

também pode ser a razão pela qual Raskolnikov eventualmente nele se recolhia. Esse espaço comprimido, o espaço onde ele foi imediatamente depois dos assassinatos e escondeu as joias que ele roubou de Alyona e Lisavieta é onde os assassinatos habitam a mente de Raskolnikov – um lugar do qual nem ele nem suas problemáticas memórias podem escapar.

A sensação claustrofóbica e ameaçadora que se origina na imagem do quarto, um lugar que deveria transmitir conforto e segurança, reflete-se na experiência de Svidrigáilov, o duplo de Raskolnikov. Pouco antes de seu suicídio, ele aluga um quarto em um hotel e percebe o ambiente exageradamente estreito, como se esse espaço comprimido amplificasse seu desespero:

“Acendeu a vela e fez um exame do quarto. Era muito estreito e tão baixo que ele mal podia estar de pé; tinha apenas uma janela. A mobília compunha-se de uma cama suja, uma mesa e uma cadeira de madeira pintadas na mesma cor. O papel de parede estava roto e tão coberto de pó que mal se lhe conhecia a cor primitiva. A escada cortava o teto obliquamente, o que dava ao quarto o aspecto de uma água-furtada.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 568)

. Esse confinamento também pode ser associado à representação de São Petersburgo, a “cidade-texto” criada por Dostoiévski, onde a arquitetura e a atmosfera urbana refletem o aprisionamento psicológico e moral dos personagens. São Petersburgo foi criada por imposição do Imperador, no caso, o czar Pedro I, o Grande, e contra a vontade da natureza. Os protagonistas de Dostoiévski, incluindo Raskolnikov, sentem-se acuados pelo mundo sombrio criado a partir da própria cidade:

“Petersburgo é mostrada em sua obra por meio de sombras e miragens, em uma sensação embriagante onde nada pode ser visto com clareza: seja o futuro da própria cidade, criada por imposição do Imperador, contra a vontade da natureza, seja o destino dos personagens e da Rússia. Os protagonistas são acuados pelo estranho mundo fantasmagórico e trágico da cidade, seus pensamentos são atormentados. Por um lado, Petersburgo é um fundo social no qual se desenrolam os acontecimentos, por outro é um ator que testemunha atos bárbaros como o cometido por Raskólnikov e seu posterior arrependimento.” (AMÉRICO, 2016, p.50)

Todavia, é importante ressaltar que, na vida real, São Petersburgo foi não só testemunha, como também motivo de diversas mortes. Sendo influenciado pelos modelos de Londres e Amsterdã, ou seja, moldes ocidentais, o tsar ordenou que milhares de pessoas fossem transferidas à força para trabalhar nas obras para a construção de Petersburgo. O rigor e a intensidade no trabalho da construção levou à morte de milhares de trabalhadores - aproximadamente 30 mil - vítimas não só de estafa, como também de doenças que se espalharam entre os trabalhadores, como a malária, inflamadas pela região em que a cidade

foi construída: onde o rio Neva deságua no golfo da Finlândia, ou seja, São Petersburgo foi construída em terreno pantanoso e sujeito a diversas inundações. Assim, o espectro fantasmagórico que paira na cidade se confunde com ela própria em *Crime e Castigo*. É São Petersburgo uma personagem que atormenta e sufoca os seus residentes, os quais conseguem sentir paz apenas longe dela.

“São Petersburgo não era só mais uma cidade. Era um projeto vasto e quase utópico de engenharia cultural para reconstruir o homem russo e convertê-lo em homem europeu [...]. Cada aspecto de sua cultura petrina eram vistos como uma negação da Moscou “medieval” do século XVII. Segundo a concepção de Pedro, se converter em cidadão de São Petersburgo equivaleria a deixar para trás os costumes “medievais” e “atrasados” do passado russo de Moscou, e, entrar, como russo europeu, no mundo moderno ocidental do progresso e do Esclarecimento.” (FIGES, 2006, p.35).

Diante disso, Dostoiévski apresenta um ambiente grotesco, no qual Raskolnikov não só cria teoria do homem extraordinário, para quem “*tudo é permitido*”, mas como a pratica quando mata Alyona, a sangue frio, e assim justifica suas ações com sua crença de que a sociedade será melhor sem ela. Assim, Raskolnikov não encontra sossego fora de seu estreito quarto, pois a cidade, as ruas, a ponte, o ar o transtorna. Na rua, o ar não só é perigoso; ele força Raskolnikov a encontrar alívio nas tavernas, que são espécies de bares localizados em porões, considerados sujos. Essa topografia do subsolo reflete a sua ideia fixa, obsessiva e criminosa – anti-humana. Os ambientes na Petersburgo do autor remetem a um lugar doentio, reflexo dos personagens em estado febril diante de ideias atormentadas:

“Na rua, o calor também estava insuportável, nenhuma gota de chuva caíra nos últimos dias. Outra vez o pó, os tijolos, a argamassa, o fedor das tavernas, os bêbados, os mascates finlandeses e os calhambeques. O sol ofuscava-se para que não olhasse essas coisas. Sentia-se atordoado como quem em estado febril sai em um dia de verão.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.116 )

São Petersburgo, uma cidade “artificial” – feita por encomenda e refletindo a soberba do Pedro I, a janela para a Europa e o túmulo de milhares de artesãos empregados na sua construção - é refletida na ideia fixa de Raskolnikov e torna-se o ventre que o gera criminoso, que se justifica como podendo ser um filantropo para a humanidade.

Algo parecido ocorre com Joseph K., do romance de Kafka. Os ambientes são sobretudo uma extensão topográfica da psique do protagonista. Os cenários, como os tribunais, os cartórios, a casa do advogado, o estúdio do pintor Titorelli completam e atraem K. para uma confusão entranhada no personagem:

“A fisionomia do mundo kafkiano parece *deslucada*. Mas Kafka *deslucou* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua

loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo totalmente normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal. (ANDERS, 1993: 15-16)

Os ambientes claustrofóbicos, escadas espirais, o ar extremamente denso sufocam a personagem, mas também constituem uma caracterização da própria. Os cenários representam a construção de absurdos, já que K. não reconhece a sua existência como sujeito, mas sim acata um pesadelo ubíquo que suga e aniquila sua existência junto com a realidade do mundo material.

Os ambientes e a Lei, dessa forma, materializam a sugestão de perseguição e ameaça. Não há um espaço oficializado e institucionalizado: o fórum localiza-se em um porão, o cartório é um lugar em que as pessoas constantemente passam mal com falta de ar. Os ambientes jurídicos são representados pela sensação de sufocamento e coação. Por exemplo, o assombro de Joseph K. ao sair do ateliê do pintor Titorelli por um caminho diferente pelo qual viera:

“olhando pela porta aberta, teve um sobressalto e recuou:  
Mas o que é aí?, perguntou ao pintor  
Do que se espanta?, exclamou o outro, igualmente surpreso. São os escritórios da Justiça. O senhor não sabia que havia deles aqui? Pois se há em quase todos os sótãos, por que não haveria aqui? Meu ateliê mesmo faz parte dessas instalações, mas a justiça colocou-o à minha disposição.” (KAFKA, 2022, p. 199)

Kafka, ao discorrer de cenário de caráter judiciário, como tribunais, cartórios, delegacia, e principalmente sobre a Lei, desperta o paradoxo que abrange tais instituições e o homem: este as criam, mas diante de uma sociedade moderna, tais instituições parecem “estranhar” os humanos.

“K. acreditou estar entrando numa assembléia. Um aglomerado das mais diversas pessoas - ninguém se importou com o recém chegado - enchia um recinto de tamanho médio, com duas janelas, circundado por uma galeria bem junto ao teto, igualmente lotada, onde as pessoas só podiam ficar em pé se curvadas, com as cabeças e costas batendo no teto. K., para quem o ar estava pesado demais, saiu outra vez (...).” (KAFKA, 2003, p. 40 )

São leis, juízes e condenações sem semblantes, sem fisionomia, sem identidade e sem origem. Trata-se, portanto, de criações humanas que possuem um teor *anti-humano*, que corporificam a ameaça, o estranhamento, a dúvida e completam a condição de impotência de Joseph K.

Ademais, os ambientes, na obra de Kafka, são retratados com uma luminosidade precária, ressaltando o teor sombrio e fúnebre desses espaços e da própria condição do indivíduo:

"O carro parou diante de um prédio escuro. (...) No postigo da porta surgiram dois grandes olhos negros. Os olhos apareceram de novo, agora seria quase possível considerá-los tristes, mas talvez fosse apenas uma ilusão provocada pela luz de gás, que estava acesa, e ardia zumbindo forte bem em cima das suas cabeças, embora iluminando pouco" (KAFKA, 2003, p. 12 )

A obscuridade também se faz presente quando Joseph K. vai ao encontro do capelão. Apesar de ser ainda dia, a escuridão é descrita como noite:

"Que mau tempo devia estar fazendo lá fora. Não era mais um dia turvo, já era noite fechada. Nenhum vitral das grandes janelas era capaz de romper a parede escura, nem mesmo com um clarão. E o sacristão começava a apagar, uma após outra, as velas do altar-mor." (KAFKA, 2003, p. 259)

Além dos ambientes fechados e da escuridão que permeia o trânsito da personagem, há, na obra, um aparato paradoxalmente simbólico a Joseph K.: as janelas. As janelas transmitem a possibilidade de fuga, mas também reforçam a sensação de acuartelamento e prisão sentida pelo processado. Uma das ações mais recorrentes de K. é ficar parado diante de uma janela, observando o exterior de forma vaga e contemplativa. Muitas vezes, ele se posiciona ali, lançando seu olhar para fora, enquanto se perde em pensamentos. O horizonte que vislumbra, porém, não lhe transmite otimismo. A sua condição de detido — não confinado fisicamente, mas constantemente vigiado e perseguido — transforma esse ato de olhar pela janela em algo muito figurativo, pois representa seu anseio por uma realidade diferente, distante das angústias e confusões que o cercam e que ele não consegue compreender plenamente.

Assim, o mundo exterior que K. observa é limitado pela visão emoldurada de uma janela, seja em seu quarto ou em seu escritório e essa moldura torna-se uma espécie de companheira silenciosa de sua angústia. Através desse olhar, ele vê a rua deserta, a praça da cidade dependendo do momento. Sua relação com a janela oferece uma oportunidade de devaneio, de idealização, ou até de fuga de seu estado emocional perturbado. No entanto, essas janelas estão frequentemente fechadas, impedindo que ele respire um ar mais puro e encontre algum alívio para suas inquietações e isso parece atuar como uma barreira, uma forma de proteção ou, talvez, um esconderijo para se isolar do mundo lá fora:

Para não ter de conversar com os contínuos, inclinou-se sobre a janela. Quando, alguns instantes depois olhou de novo para o corredor, eles já tinham ido embora. Mas K. ficou perto da janela, não ousava ir até o quarto de despejo, embora também não quisesse ir para casa. Era um pequeno pátio quadrangular, que ele olhava de cima; à volta estavam instalados os escritórios, todas as janelas permaneciam escuras agora, só as mais altas recebiam um clarão da lua (KAFKA, 2003, p. 111)

Por fim, nem mesmo em seus últimos instantes de vida, prestes a ser morto pelos guardas, as janelas o deixaram. Alguém chegou a abri-las e observar sua situação de pré-assassinato, mas permaneceu inerte, sem fazer nada para salvá-lo:

Seu olhar [de K.] incidiu sobre o último andar da casa situada no limite da pedreira. Como uma luz que tremula, as folhas de uma janela abriram-se ali de par em par, uma pessoa que a distância e a altura tornavam fraca e fina inclinou-se de um golpe para a frente e esticou os braços mais para a frente ainda. Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? (KAFKA, 2003, p. 278)

Portanto, os ambientes, em *O processo*, parecem estar condenando Joseph K a todo momento, reforçando o seu encolhimento diante de um intransigente poder oculto.

Do mesmo modo, São Petersburgo, uma personagem reflexo de Raskolnikov, na obra, contribui para o assassinato. *Crime e Castigo* incorpora o espírito da cidade à extensão do personagem de Raskolnikov parecer premeditado em existência pela própria cidade, pois a cidade, ao contribuir “para incitar os nervos do jovem” (DOSTOIÉVSKI, 1866) adquire o caráter da própria ideia fixa de Raskolnikov - completamente anti-humana. São Petersburgo descrita na obra é aquela cujas pessoas andam de cabeça abaixada; aquela a qual o ar sufoca; as ruas oprimem; as tavernas são lugares de segredos criminosos e seus indivíduos planejam matar uns aos outros.

"O calor é insuportável. A turbamulta, a vista de cal, dos tijolos, da argamassa, e esse mau cheiro característico, conhecidíssimo do habitante de São Petersburgo que não pode fugir para o campo, no verão tudo concorria para superexcitar os nervos do jovem. O fedor tremendo das tavernas, numerosas nessa parte da cidade, e os ébrios com que topava a cada passo, conquanto fosse dia útil, completavam o colorido repugnante do quadro. As feições finas do moço acusavam, por instantes, uma impressão de intensa náusea.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 12)

São Petersburgo é pintada como um quadro sem espaço para a vida. A cidade anti-humana parece produzir um herói que também aniquila sua existência e não se reconhece sujeito, mas sim um instrumento de uma ideia fixa refletida no ambiente em que transita. A cidade, tanto em *Crime e Castigo* quanto em *O processo* corresponde à atrocidade vivida por seus habitantes. Nesse sentido, é possível fazer uma analogia à cidade dos imortais, do escritor argentino Jorge Luis Borges:

Explorei os inabitados recintos e corrigi: "Os deuses que o edificaram morreram". Notei suas peculiaridades e disse: "Os deuses que o edificaram estavam loucos".

Disse isso, bem sei, com incompreensível reprovação que era quase remorso, com mais horror intelectual que medo sensível. A impressão de enorme antigüidade juntaram-se às outras: a do interminável, a do atroz, a do complexamente insensato. Eu havia cruzado um labirinto, mas a nítida Cidade dos Imortais me atemorizou e repugnou. Um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim. No palácio que imperfeitamente explorei, a arquitetura carecia de fim. Abundavam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a aparatosa porta que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo. Outras, aderidas aereamente ao costado de um muro monumental, morriam sem chegar a nenhuma parte, no fim de dois ou três giros, na treva superior das cúpulas. (...) "Esta Cidade", pensei, "é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, comprometem os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser valoroso ou feliz". (BORGES, 1999, p.8)

Assim como o narrador de Borges fica sobre extrema perturbação diante da cidade confusa e ameaçadora, que antes era conhecida como “cidade dos deuses”, K. e Raskolnikov transitam em um espaço também ameaçador e brutal. A cidade dos imortais, de Borges, causa medo e repugnância, porque naquele lugar, nada parecia fazer sentido. Borges parece pintar, nessas descrições, o esboço da imortalidade: a não função. Entretanto, tais descrições nos convidam a pensar projetos arquitetônicos oriundos de uma sociedade moderna. Sabe-se que uma das fórmulas da modernidade é transformar os seres humanos em indivíduos e os espaços ampliam essa característica, visto que, para perpetuar uma sociedade individualizante e capitalista, os espaços denotam uma sensação de diminuição e confusão ao homem, como o que acontece com Joseph K. em *O Processo* e o jovem Raskolnikov, em *Crime e Castigo*. As escadas em espiral, portas que não nos levam a lugar algum e janelas extremamente distantes relembram a esfera confusa, apavorante e claustrofóbica nas obras de Kafka e Dostoiévski: espaços que revelam um teor de desumanização.

Essa sensação de confinamento encontra eco também na visão perturbadora de Svidrigáilov em *Crime e Castigo*. Em uma das passagens que demonstram um diálogo com Raskolnikov, Svidrigáilov apresenta a sua ideia de eternidade:

“Nós imaginamos sempre a eternidade como uma ideia que não se pode compreender, uma coisa imensa, imensa! Mas, por que há de ser assim? E se, em vez disso, pensarmos que é um quarto pequeno, uma espécie de quarto de banho, enegrecido pelo fumo, com aranhas pelos cantos? Assim a imagino eu muitas vezes.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 339)

A visão de Svidrigáilov, em que ele descreve a eternidade como um quarto pequeno, enegrecido pelo fumo e habitado por aranhas, reflete sua visão niilista e desiludida da existência, funcionando como uma projeção de si no romance. Para Svidrigáilov, a eternidade,

que poderia ser vista como algo grandioso ou transcendente, torna-se uma extensão do vazio e da opressão que ele sente em vida, encapsulando seu cinismo e sua incapacidade de encontrar propósito ou redenção. Essa imagem claustrofóbica, repugnante e perturbadora não apenas simboliza seu desespero, mas também sugere sua rejeição às ideias tradicionais de recompensa ou punição após a morte, o que corrobora sua percepção de um mundo privado de sentido ou ordem. No contexto do romance, essa visão pode revelar o isolamento moral de Svidrigáilov, representando-o como um personagem que, embora inteligente e introspectivo, é incapaz de escapar do abismo de seu próprio egoísmo, o que culmina na decisão de encerrar sua vida, uma ação que pode ser interpretada como uma tentativa final de escapar de um “quarto” metafórico que já o aprisionava em vida.

A imagem de um quarto, novamente, como uma estrutura ameaçadora, ressaltada pelo seu teor claustrofóbico demonstra um paralelo com a construção e função de cenários perturbadores e agonizantes presente nas duas obras: enquanto São Petersburgo em *Crime e Castigo* oprime Raskólnikov por meio de uma sujeira visível e de uma desolação moral que ele consegue compreender, ainda que seja para rejeitar, o cenário de *O Processo* intensifica o niilismo ao apresentar uma ordem opressora que, por ser incompreensível, torna-se imutável e irremediável. Kafka transforma a arquitetura e o espaço em símbolos da burocracia desumanizadora e da impotência do indivíduo; os corredores do tribunal e seus ambientes sufocantes representam uma ausência total de esperança, já que Josef K. não é capaz de entender onde está ou o que deve fazer para se defender. Os ambientes de Kafka são personificações do niilismo: corredores intermináveis, salas sufocantes e edifícios labirínticos, onde o indivíduo não encontra saída. Em *O Processo*, esses espaços não servem como cenário, mas como uma extensão do vazio existencial, refletindo a desconexão entre o homem e qualquer sentido no mundo moderno.

“O processo enfrenta a natureza alienada e opressiva do Estado moderno, compreendido nisso aquele que se autodesigna como “Estado de direito”. Eis porque, desde as primeiras páginas do romance, é dito claramente: K. vivia, no entanto num Estado regido pelo direito, em todo lugar reinava a paz, todas as leis estavam em vigor, quem ousava agredi-lo em casa?”. Como seus amigos anarquistas de Praga, Kafka parece considerar toda forma de Estado existente como uma hierarquia autoritária fundada na ilusão e na mentira (LÖWY, 2005, p. 113).

Em Dostoiévski, o ambiente é opressor, mas ainda permite uma noção de julgamento e redenção – ele é sujeito, decadente, mas também uma espécie de prova moral que Raskólnikov deve enfrentar. Em Kafka, porém, o cenário não oferece espaço para qualquer possibilidade

de superação: ele é labiríntico, intransponível, uma prisão sem saída que, mais do que representar o niilismo, é o próprio niilismo em forma de espaço.

Além disso, a relação de Josef K. com o tribunal contrasta com a de Raskólnikov com São Petersburgo, pois, enquanto Raskólnikov reconhece o ambiente como uma extensão de seu próprio conflito moral, Josef K. é alheio ao funcionamento do tribunal, incapaz de compreender o que o sistema realmente espera dele.

O passeio que Joseph. K. empreende pelo interior do tribunal faz-lhe ver que suas dependências se confundem e se misturam com as residências mais modestas de seus serviçais e que sua força de castigo se estende até mesmo ao quarto de entulhos do Banco. Invisível, de aparência desleixada e vil, a “justiça” é onipresente. [...] a invisibilidade do tribunal está correlacionada ao fato de a sociedade civil, em vez de se lhe opor, mostra-se impregnada de seus agentes, informantes e delatores, infiltrada por sua lógica diretora.” (LIMA, 1993, p. 102-103)

Esse distanciamento absoluto torna o cenário kafkiano ainda mais desumanizador, e o próprio tribunal passa a encarnar um niilismo que não é apenas humano, mas transcende qualquer lógica humanamente compreensível. A opressão vem de uma burocracia onipresente e absurda, onde o ambiente serve para esmagar a individualidade e a autonomia de K., transformando-o em um peão descartável de uma ordem que ele nunca consegue desvendar. O tribunal, então, é a manifestação máxima de um niilismo cósmico, uma estrutura em que as questões de moralidade e redenção são simplesmente irrelevantes, pois o próprio conceito de significado já foi abolido.

Portanto, o niilismo em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e em *O Processo*, de Kafka, manifesta-se não apenas nos dilemas e atos de seus personagens, mas na forma ameaçadora dos ambientes e cenários que habitam. Em ambas as obras, o espaço físico, seja ele a cidade sufocante de São Petersburgo, seja os labirintos claustrofóbicos do tribunal kafkiano, reflete a desorientação e o vazio existencial dos protagonistas. Esses cenários, influenciados por uma visão niilista, transcendem o mero pano de fundo e tornam-se agentes que intensificam o desespero e a sensação de abandono das personagens, reforçando as atmosferas opressivas que, em cada romance, envolvem e desfiguram o sentido de humanidade.

## **8. Considerações finais**

As discussões desenvolvidas neste estudo propõem que as obras de Dostoiévski e Kafka emergem como diagnósticos literários de uma modernidade que fragmenta a experiência humana e esvazia os valores transcendentais que outrora ofereciam, de certa forma, orientação. Tanto *Crime e Castigo* quanto *O Processo* exploram, cada uma à sua

maneira, o impacto da crise niilista na vida do indivíduo moderno, expondo o desespero que advém da perda de fundamentos não racionais. Dostoiévski, enraizado na tensão entre tradição e mudança, utiliza a trajetória de Raskólnikov para ilustrar os dilemas morais e espirituais de uma sociedade em transformação. Kafka, por sua vez, oferece uma visão ainda mais desoladora, em que a alienação e o absurdo tornam-se parte estrutural de um sistema opressor e incompreensível, como o enfrentado por Josef K.

No centro dessas narrativas está o niilismo, entendido, neste estudo, como a negação de fundamentos éticos e transcendentais. Para Dostoiévski, o niilismo é um sintoma de uma sociedade que, ao romper com suas tradições, deixa o indivíduo à mercê de sua própria racionalidade. Esse vazio moral, representado em *Crime e Castigo* pela trajetória de Raskólnikov, é agravado pela busca do protagonista de justificar um crime sob o pretexto de uma liberdade individual absoluta. No entanto, a culpa e o sofrimento subsequentes demonstram que essa “liberdade” não é libertadora, mas sim desintegradora, conduzindo o indivíduo à alienação e ao desespero. Por outro lado, Kafka aborda o niilismo sob a ótica do absurdo e da alienação burocrática, representados pela luta de Josef K. contra um sistema judicial insondável e opressor. Nesse contexto, o vazio não se manifesta apenas como uma crise espiritual, mas como uma força impessoal e esmagadora que reduz o indivíduo a um elemento funcional, sem autonomia ou significado.

A modernidade, enquanto pano de fundo dessas narrativas, intensifica o impacto do niilismo, pois transforma o mundo em um espaço funcionalista e fragmentado. Assim, o desencantamento do mundo, como descrito por Max Weber, não apenas despoja a existência de seu significado metafísico, mas também desumaniza os espaços onde o indivíduo habita. São Petersburgo, em *Crime e Castigo*, com suas ruas sujas, repletas de bêbados e corruptos, não é apenas o cenário da narrativa, mas um espelho do estado psicológico e moral de Raskólnikov. Da mesma forma, os ambientes labirínticos e alienantes de *O Processo* simbolizam a impotência do indivíduo diante de um sistema que parece operar de forma lógica mas sem propósito. Em ambas as obras, os espaços transcendem seu papel de cenário para se tornarem personagens ativos, moldando e intensificando o desespero e a confusão enfrentados pelos protagonistas.

Portanto, apesar das diferenças em suas abordagens, Dostoiévski e Kafka compartilham uma visão comum sobre os perigos do niilismo. Para Dostoiévski, há uma possibilidade de redenção, como demonstrado pela transformação de Raskólnikov após sua confissão e subsequente busca por sentido na aceitação do sofrimento. Kafka, por outro lado,

oferece uma perspectiva sombria, na qual o absurdo e a alienação parecem ser inescapáveis, fazendo o indivíduo participar daquilo que o arruina.

## 9. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: Prismas: Crítica, cultura e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Trad. ALMEIDA, Guido Antônio. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

AMÉRICO, Edelcio. Petersburgo: personagem atuante em Crime e Castigo. In: RUS - Revista de Literatura e Cultura Russa . São Paulo. v. 7, n. 7. 2016.

ANDERS, Günter. Kafka: pró e contra. Os autos do processo. 2ª impressão, trad. Modesto Carone, São Paulo: Perspectiva, 19937

ARENDT, H. Franz Kafka: uma reavaliação. Por ocasião do vigésimo ano de sua morte. In: ARENDT, H. Compreender: formação, exílio e totalitarismo. Belo Horizonte: Companhia das Letras, Editora UFMG, 2008. p. 96-108.

ARENDT, Hannah. A promessa da política. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rev. téc. E. Jardim. 2. ed. p. 45-84. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BENJAMIN, W. CARTA A GERSHOM SCHOLEM. WALTER BENJAMIN. Revista Novos Estudos, v. 35, p. 7, 1993

BERDIAEFF, Nicolas. O espírito de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Editora Panamericana, 1921.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição Revista. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

BORGES, Jorge Luis. O Imortal. In: (BORGES, Jorge Luis). O Aleph. São Paulo: Editora Globo, 1999.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Crime e Castigo. Tradução Câmara Lima. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DRUCKER, Claudia "Dostoiévski, Niilismo e Fé," Numen: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 19 n. 1, p. 100-126

FIGES, Orlando. El baile de Natacha: una historia cultural rusa. Trad. Eduardo Hojman. Buenos Aires: Edhasa, 2006 (Colección Ensayo).

FRANK, J. Dostoiévski: os anos milagrosos (1865-1871). Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.

KAFKA, F. O processo. Tradução Modesto Carone. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003

LIMA, Luiz Costa. Limites da voz: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993

LÖWY, Michael. Franz Kafka, sonhador insubmisso. Trad.: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

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

ROSA, Alexandre Moraes da. Kafka: o gozo dos assistentes. In: COUTINHO, Jacinto Nelson de Miranda (Coord.). Direito e Psicanálise: intersecções a partir de “O Processo” de Franz Kafka. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.

VOLPI, Franco. O Nihilismo. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 1999

WEBER, Max. A Ciência como Vocação. Tradução: Artur Mourão (s.d)