

A REPRESENTAÇÃO DA MELANCOLIA EM *HÚMUS*, DE RAUL BRANDÃO, *MEMÓRIAS DO SUBSOLO* E *OS IRMÃOS KARAMÁZOV*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

Sidinei Eduardo Batista¹Leonardo Talau²DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49867>

RESUMO: O mundo passou por um violento processo de revoluções a partir dos meados do século XIX, que se intensificaram vertiginosamente no século XX. Esse panorama de disjunção conduziu a humanidade a dois embates bélicos de proporções planetárias: as guerras mundiais de 1914 e 1939. A literatura não se isentou nesse ambiente doloroso de melancolia e pesar entre os indivíduos. Partindo do cenário descrito, este trabalho se propõe a analisar o romance *Húmus* (1917), do escritor português Raul Brandão, em comparação com as obras *Memórias do Subsolo* (1864) e *Os Irmãos Karamázov* (1880), do gênio russo Fiódor Dostoiévski, seguindo o escopo teórico da Literatura Comparada. Assim sendo, investigaremos em que medida a melancolia se constituiu como conexão entre as obras de Brandão e Dostoiévski, sendo que este tem uma clara incidência sobre aquele.

Palavras-chave: Fiódor Dostoiévski; literatura comparada; melancolia; Raul Brandão.

THE REPRESENTATION OF MELANCHOLY IN *HÚMUS*, BY RAUL BRANDÃO, *MEMORIES FROM THE UNDERGROUND* AND *THE BROTHERS KARAMAZOV*, BY FYODOR DOSTOEVSKY

ABSTRACT: The world went through a violent process of revolutions from the mid-nineteenth century onwards, which intensified dramatically in the twentieth century. This panorama of disjunction led humanity into two world wars of planetary proportions: the world wars of 1914 and 1939. Literature did not exempt itself from this painful environment of melancholy and sorrow among individuals. Based on the described scenario, this work aims to analyze the novel *Húmus* (1917), by the Portuguese writer Raul Brandão, in comparison with the works *Notes from Underground* (1864) and *The Brothers Karamazov*, (1880) by the Russian genius Fyodor Dostoevsky, following the theoretical scope of Comparative Literature. Therefore, we will investigate how melancholy was established as a connection between the works of Brandão and Dostoevsky, with the latter having a clear influence on the former.

Keywords: Comparative literature; Fyodor Dostoevsky; melancholy; Raul Brandão.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor adjunto da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco, onde atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UTFPR). E-mail: sidineibatista@professores.utfpr.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8439-1130>.

² Graduado em Letras pela UTFPR. Atualmente, aluno não-regular do Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL/UTFPR. Professor substituto na SEED/PR. Contato: leonardotalau@alunos.utfpr.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3928-8466>.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo central analisar a representação da melancolia nas obras *Húmus* (1917), de Raul Brandão, *Memórias do Subsolo* (1864) e *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévski, à luz da Literatura Comparada. A escolha desses romances justifica-se pela riqueza temática e pela profundidade psicológica com que abordam a condição humana, especialmente no que se refere aos sentimentos de angústia, pessimismo e mal-estar existencial.

A análise se concentrará em *Húmus*, romance de Raul Brandão caracterizado por sua estrutura fragmentada e pelo estilo introspectivo, e em *Memórias do Subsolo* e *Os Irmãos Karamázov*, obras fundamentais da literatura russa que exploram com intensidade a complexidade da psique humana. Nessas produções literárias, a melancolia não se apresenta apenas como estado emocional, mas como chave interpretativa da existência e de seus impasses.

Uma leitura atenta de *Húmus* evidencia a construção de um pensamento metódico e sombrio, cuja narrativa fragmentária se aproxima de tendências literárias posteriores, como o Absurdismo de Albert Camus — perceptível em *O Estrangeiro* — e o existencialismo de Jean-Paul Sartre, notório em *A Náusea*. O protagonista brandoniano, mergulhado em diálogos monológicos e em um persistente mal-estar existencial, parece antecipar debates que se consolidariam na filosofia do século XX, sob influência de pensadores como Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Freud. Assim, embora Brandão seja anterior a Sartre e Camus, suas inquietações literárias já dialogam com os dilemas que esses autores desenvolveriam posteriormente, em um cenário marcado pelo modernismo e pela crise do sujeito.

No caso de Dostoiévski, sua produção insere-se no século XIX, anterior às convulsões políticas e filosóficas do século XX, mas seus romances antecipam com notável precisão as crises que marcariam o indivíduo moderno. Obras como *Memórias do Subsolo*, *Crime e Castigo*, *O Idiota* e, sobretudo, *Os Irmãos Karamázov* — considerada sua *magnum opus* — prefiguram questões existenciais, morais e psicológicas que influenciaram diretamente pensadores e escritores posteriores, entre eles Nietzsche, Freud, Sartre e Camus. Nesse sentido, Dostoiévski pode ser compreendido como um precursor das problemáticas que se tornariam centrais na modernidade.

Dessa forma, tanto Brandão quanto Dostoiévski podem ser situados como precursores de uma literatura marcada pela introspecção, pela exploração do inconsciente e pela ênfase na psique de personagens perturbados, deslocados e dilacerados por tensões existenciais. A melancolia, em ambos, surge como elemento articulador que aproxima suas narrativas e as insere em uma tradição literária que privilegia a sondagem do ser humano em sua dimensão mais abissal.

Para a condução desta investigação será empregada a metodologia da Literatura Comparada, que se mostra particularmente eficaz por não se restringir à simples confrontação de textos, mas por investigar intertextualidades, contextos histórico-culturais e influências mútuas entre obras de diferentes períodos e tradições. Por meio desse enfoque, pretende-se

revelar como a melancolia é representada, configurando-se como elo entre as produções de Raul Brandão e Fiódor Dostoiévski.

1. Literatura Comparada: Um breve percurso da epistemologia

A Literatura Comparada teve suas origens no século XIX, com a obra de Johann Wolfgang von Goethe, *Divã Ocidental-Oriental*. A partir daí, essa perspectiva de abordagem literária se desenvolveu em diferentes países, com destaque para a França, onde ela se consolidou como disciplina acadêmica. No século XX, nos Estados Unidos, essa vertente analítica se destacou, sobretudo, nos estudos encabeçados por Harold Bloom.

As principais contribuições da Literatura Comparada para a compreensão e a análise da literatura residem na possibilidade de estabelecer diálogos entre obras, autores e tradições literárias diversas. Essa perspectiva permite compreender as semelhanças e diferenças entre literaturas de distintas nacionalidades ou entre produções de um único país que representem épocas e espaços variados. Além disso, a comparação pode abranger obras de um autor escritas em contextos diferentes, evidenciando a evolução de sua visão de mundo e de sua produção estética ao longo do tempo.

A Literatura se manifesta como uma forma de arte e objeto de estudo, seguindo princípios que guiam sua análise e interpretação. Esses princípios são essenciais para uma abordagem crítica e aprofundada da literatura, especificamente na área da Literatura Comparada, esses princípios formam a base para a análise comparativa entre obras literárias, autores e literaturas. (Nitrini, 2010, p. 163).

A análise da relação entre as obras literárias e o contexto histórico e cultural em que elas foram produzidas requer, como mencionamos anteriormente, a utilização de diferentes teorias e metodologias para analisar as obras que estejam em perspectiva para tanto, observar como se dá a receptividade das obras com o público e a crítica, além de demonstrar como essas obras se relacionam com outras obras, o que têm sido um caminho bastante pertinente do comparativismo.

De acordo com Carvalho (2006), o comparativismo não se limita mais a ser apenas a comparação entre obras ou autores, ou analisar como uma literatura retrata outras.

O comparativismo não se limita a buscar uma imagem, um tema, um verso, um fragmento, ou a examinar a imagem que uma literatura cria de outras. Além de estudos como esses, a literatura comparada busca alcançar um objetivo ainda maior: contribuir para a compreensão de questões literárias que demandem uma abordagem ampla (Carvalho, 2006, p. 86).

De acordo com Nitrini (2010), existem elementos-chave que sustentam essa abordagem. Entre eles a “comparação”, que envolve a análise das semelhanças e diferenças entre as obras, autores, períodos e literaturas. Outro elemento é o “diálogo literário”, que busca compreender

as relações e interações entre as obras, explorando como elas se influenciam mutuamente e estabelecem um diálogo entre si.

Os conceitos de Literatura Comparada podem ser aplicados para enriquecer a interpretação e o estudo de textos literários ao permitir uma análise mais profunda das relações entre as obras, autores e literaturas, bem como do contexto histórico e cultural em que foram produzidas. Entretanto, Coutinho (2014) apresenta uma visão muito mais globalizada da Literatura Comparada:

Tais aspectos ampliam consideravelmente o âmbito da Literatura Comparada, conferindo-lhe um caráter mais internacional, que a leva a incluir outras literaturas até então alheias ao cânone da tradição ocidental, e mais interdisciplinar, que aproxima não só das demais formas de atividade artísticas (Coutinho, 2014, p. 25).

Diante dessas considerações, é possível enriquecer ainda mais o campo da Literatura Comparada, ampliando seu escopo e conferindo-lhe um caráter verdadeiramente internacional. Essa abordagem vai além do cânone da tradição ocidental, abrangendo outras literaturas que antes eram excluídas ou marginalizadas. A Literatura Comparada assume, assim, uma postura inclusiva e diversificada, valorizando e explorando as riquezas literárias de diferentes culturas ao redor do mundo. Dessa forma, a Literatura Comparada transcende fronteiras geográficas, culturais e disciplinares, promovendo um diálogo enriquecedor entre diferentes tradições literárias e áreas de conhecimento. Essa perspectiva mais ampla e interconectada possibilita uma apreciação mais rica e significativa da literatura como um todo, destacando sua importância como um reflexo da diversidade humana e do potencial criativo da expressão artística.

2. Um século de efervescências: Melancolia, História, Psicanálise e Cultura

Durante o século XIX, o mundo passou por uma série de transformações profundas e heterogêneas que moldaram o panorama cultural, político e econômico da época. A Revolução Francesa, com seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, desafiou as antigas hierarquias e promoveu uma nova ordem social fundada nos direitos humanos e na cidadania. Paralelamente, a Revolução Industrial trouxe avanços tecnológicos e uma mecanização sem precedentes, transformando a produção, o trabalho e a vida urbana, ao mesmo tempo em que impulsionava o surgimento de novas classes sociais. Esse conjunto de mudanças configurou um ambiente de intensa ruptura e de renovação cultural.

Nesse contexto, a ascensão do pensamento iluminista, com ênfase na razão e no progresso, fomentou debates intelectuais e filosóficos que questionavam tradições e buscavam novas formas de interpretar a realidade. Esse cenário efervescente exerceu forte impacto na produção literária e intelectual do período, levando escritores e pensadores a explorar temas como a modernidade, a alienação e as transformações sociais — expressando as angústias e esperanças de uma sociedade em rápida mutação.

Inseridos nessa atmosfera de profundas mudanças, Raul Brandão e Fiódor Dostoiévski não podem ser vistos apenas como autores que se aproximam por coincidência temática. Ainda que pertençam a contextos nacionais distintos, ambos partilharam o século XIX em sua formação intelectual e criativa. É verdade que Brandão publicou parte significativa de sua obra já no início do século XX, mas suas experiências e influências remontam ao século anterior, período de autêntica efervescência em todas as esferas humanas. François Dosse (2010), em *História e Historiadores do Século XIX*, destaca a importância dessa época como marco de rupturas decisivas e de novas formas de pensar:

“Há muito tempo se estabeleceu que o século XIX foi o século da história. [...] Essa história do século XIX nasceu também dos impactos do Século das Luzes, da ascendência do reino da razão entre filósofos como Kant, Hegel e Marx, que veem na história a realização, o desdobramento da racionalidade vivenciada nessa época. É igualmente necessário destacar, nessa emergência, o grande papel da ruptura, da fratura decisiva, constituída em pensar e em restituir a uma temporalidade mais longa a Revolução Francesa e seu eco internacional.” (Dosse, 2010, p. 15-16).

Esse movimento de renovação foi intensificado pelas transformações advindas da Revolução Industrial, que marcou um novo paradigma na produção de bens, desde a manufatura têxtil até a indústria do aço. A divisão do trabalho, o regime assalariado e a introdução de maquinários possibilitaram uma multiplicação exponencial da produção. Como observa Smith (1996), tarefas que antes exigiam grande número de trabalhadores passaram a ser desempenhadas por poucos operadores de máquinas, capazes de gerar produtos em larga escala.

Segundo Gomes (2016, p. 6), a Revolução Industrial, iniciada no final do século XVIII mas consolidada no XIX, “atinge seu auge com a produção em massa de mercadorias e com a crescente automatização das indústrias [...] O resultado dessa obsessão com o progresso é a intensa euforia, somada à crença na onipotência do homem, que se deixa guiar quase que exclusivamente pela razão”.

Esse culto ao progresso encontrou eco nas teorias positivistas de Auguste Comte, que propuseram uma nova forma de conduta humana voltada à ordem e ao avanço da humanidade em todas as áreas do conhecimento. Nas palavras do filósofo:

“A irresolução e a inconsequência, inerentes à multiplicidade e à mediocridade de nossas inclinações, não nos permitem uma conduta contínua e unânime, a não ser por causa dessas exigências insuperáveis, sem as quais nossa razão raquítica, a despeito de seus vãos murmúrios, nunca chegaria a terminar suas confusas deliberações. Incapazes de criar, só sabemos modificar, em nosso proveito, uma ordem essencialmente superior à nossa influência” (Comte, 1978, p. 255-256).

O ideal de progresso e a busca por um “homem exemplar” tornaram-se centrais nas discussões do período. Mais do que a mecanização das fábricas, verificava-se uma crescente mecanização do próprio homem — de sua conduta, fé e moral —, rigidamente enquadrados em códigos de comportamento. O *homem-máquina*, ou mesmo o *homem-messias*, emerge em textos como *O Utilitarismo*, de John Stuart Mill, que estabelece fundamentos de uma ética consequencialista. Como observa Galvão (2005), Mill condena os hedonismos impulsivos e

defende a necessidade de um código moral e ético coletivo, situando o indivíduo em função de sua utilidade e responsabilidade para com a sociedade. Assim, o Positivismo e o Utilitarismo convergiam na tentativa de moldar não apenas estruturas sociais, mas também o ethos humano em sua dimensão mais íntima.

3. Os vieses literários colaterais a um pós-utilitarismo

O campo literário global começou a mudar de panorama com o surgimento das escolas do Realismo e do Naturalismo, especialmente a partir da publicação de *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e da obra de Émile Zola. A literatura, que até então frequentemente exaltava a figura do “homem superior” ou se deixava guiar por um tom idealista e apaixonado, passou a adotar uma postura crítica, marcada pela ruptura com modelos anteriores.

Conforme observa Watt em *A Ascensão do Romance*, o Realismo se caracteriza como reação ao Romantismo, mas não como uma forma de “romantismo às avessas” — um pessimismo idealizado ou a representação do real como pesadelo. Seu compromisso era retratar o mundo físico e social com rigor, explorando a interioridade das personagens e seus conflitos psíquicos, por meio de minuciosos exames de consciência (Watt, 2010). O Naturalismo, por sua vez, diferenciava-se por enfatizar a denúncia social, privilegiando a materialidade do corpo, suas moléstias e as mazelas oriundas das condições sociais. Enquanto o Realismo aprofundava a interiorização psicológica do indivíduo inserido no coletivo, o Naturalismo expunha os determinismos sociais e biológicos que o moldavam.

Watt ressalta que, embora a objetividade científica plena seja inatingível, é significativo que “os realistas franceses tivessem atentado para a correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (2010, p. 11). Esse esforço por representar fielmente a realidade logo encontrou resposta em outro movimento, o Simbolismo.

O Simbolismo surgiu como reação tanto ao Realismo quanto ao Naturalismo, assim como estes haviam reagido ao Romantismo. Se os realistas buscavam retratar a objetividade social e os naturalistas enfatizavam a denúncia do corpo e da miséria, os simbolistas voltaram-se para a subjetividade, para o onírico e para o espiritual. Segundo Proença Filho (1989, p. 269), o Simbolismo revelou “a poesia pura”, oriunda do espírito irracional e não conceitual da linguagem, expressão das correspondências entre o material e o ideal, o concreto e o abstrato, as diferentes esferas sensoriais. Para além da objetividade científicista, o movimento ofereceu ao indivíduo moderno um refúgio contra a mecanização da vida e a alienação provocada pelo industrialismo.

Nesse sentido, o homem do século XIX, marcado pela automatização do trabalho e pela crescente fragmentação da vida social, encontrou no Simbolismo um espaço de resistência estética e existencial. Como observa Gomes (2016, p. 7), a produção em série e a lógica consumista transformaram o operário em “engrenagem da máquina” e reduziram os objetos artísticos a mercadorias efêmeras, intensificando a sensação de viver em um mundo de valores transitórios.

A necessidade de ruptura reaparece, então, em busca de um “ser humanizado”, resgatado pelo lirismo, pela espiritualidade e pelo subjetivismo da estética simbolista. Contra os ideais utilitaristas, o Simbolismo recoloca no centro a existência do indivíduo em si mesma, e não sua utilidade social. Nesse ambiente, a melancolia ressurgiu como sentimento persistente do homem moderno, expresso em narrativas que se constroem a partir de monólogos internos e conflitos psicológicos.

Contudo, a melancolia é um conceito que remonta a períodos muito mais antigos. Aristóteles, na teoria humoral, já a atribuía à *bile negra*, entendida como causa de enfermidades e temperamentos instáveis. Como recorda Martins (2010, p. 1), a tradição falava de um “temperamento saturnino”, associado à criatividade e à genialidade. Para Ginzburg (2001), tratava-se de um distúrbio fisiológico, cujo tratamento passava por hábitos de vida, música e alimentação. Ao longo da Renascença, a melancolia deixou de ser apenas uma patologia para ser exaltada como marca dos grandes artistas, inscrita no contexto antropocêntrico e dicotômico do período barroco.

Nos séculos seguintes, esse sentimento se consolidou como traço recorrente da literatura ocidental, associado à lucidez exacerbada do indivíduo diante da finitude e da perda de sentido. Como afirma Dias (2004, p. 24), “o sujeito melancólico, ao buscar o sentido, ascende às alturas, ficando exposto aos perigos da queda”.

No início do século XX, Freud deu à melancolia uma nova abordagem em *Luto e Melancolia*. Para ele, a melancolia difere do luto normal porque envolve a perda inconsciente de um objeto de desejo, gerando sintomas como perda de interesse pelo mundo, inibição da produtividade, autodepreciação, anorexia e delírios de punição (Ferrari, 2005). Ao contrário do luto, no qual o objeto perdido é reconhecido pela consciência, na melancolia a libido permanece fixada a esse objeto, impossibilitando sua substituição e provocando uma experiência dolorosa que pode beirar o delírio (Freud, 2013).

No mundo contemporâneo, essa herança reaparece sob a forma do imperativo social de sucesso e perfeição. Como observa Benia (2001, p. 122), a melancolia não deriva apenas de fracassos pessoais, mas da cobrança incessante para atingir ideais inatingíveis, levando o sujeito a repetir: “eu não sou bom o bastante”.

Na literatura, como ressalta Freitas (2018), a melancolia se torna objeto mimético: um recurso artístico fundado no princípio da verossimilhança, que permite à arte expressar o mal-estar existencial de seu tempo. Mais do que simples emoção individual, ela se torna um operador estético capaz de revelar os dilemas humanos em contextos de crise.

Assim, ao longo de sua trajetória histórica, a melancolia assume diferentes configurações — fisiológica, espiritual, filosófica, psicológica e estética. Mas, em todas elas, mantém-se como marca indissociável da condição humana. É nesse horizonte que se inscrevem os protagonistas das obras aqui estudadas, cujas narrativas estão permeadas por sentimentos equivalentes de angústia e de desencanto, profundamente vinculados às transformações culturais, sociais e intelectuais de seu tempo.

4. *Húmus*: “o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste”

Sufocado numa vila petrificada, abjeta, encardida e decorada pelas teias de aranha e pelo bolor que o tempo impiedoso põe nas paredes das casas e nas peles das caras dos homens, o narrador autodiegético do romance poético de Raul Brandão, insere o leitor nos corredores labirínticos de uma narrativa extremamente angustiante e hipnótica, pois ao passo em que o indivíduo – que fala em *Húmus* – revela suas frustrações pessoais, também registra a comoção coletiva de uma Europa que vivia em convulsão desde os meados do século XIX. Assim, o narrador/Gabiru faz lastro do seu desassossego e o enlaça nas angústias e melancolia a qual sentia e fazia sentir Dostoiévski em *O Homem do Subsolo* e *Os Irmãos Karamázov*.

Não é por acaso que se encontra um certo “tempero” dostoiévskiano na narrativa de *Húmus*. A forma como é escrita, em tom de monólogo, recorda muito a polifonia presente nos livros do autor russo, com paragrafações extensas e profundos exames de consciência. Entretanto, não é espantoso afirmar que Fiódor Dostoiévski foi uma grande influência para Raul Brandão e isso se observa muito pelas temáticas de *Húmus*. O grande enfoque e interesse pela *psique* de indivíduos marginalizados e à margem da sociedade; e também pela depravação e corrupção de instituições sociais, sendo estas causadoras do “cansaço” e da “catástrofe” na sociedade europeia do final do século XIX, são temas semelhantes e recorrentes em ambos os autores (Rios, 2008). Na mesma esteira, Camelim (2009) afirma que nessa época, o Realismo-Naturalismo e o positivismo de Auguste Comte já eram contestados e estavam em voga os valores do moderno romance russo, especialmente o de Fiódor Dostoiévski.

Machado (2007) ao tratar do tema, afirma que:

O seu mundo dostoiévskiano [...] é marcado pelos grandes conflitos da alma humana, pela luta do *primum vivere* amor al de muitos seres humanos, pela compaixão que no fim de século alimentou uma reação idealista aos excessos do positivismo e do cientismo (Machado, 2007, p. 37).

Nessa linha, antecedendo a publicação das revistas *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927), essenciais para a formulação do Modernismo português, é possível perceber a influência do autor russo em um primeiro momento em Portugal, justamente, com Brandão e seu primeiro livro *Impressões e Paisagens* (1890), que realizam essas incursões psicológicas e que contam com várias características presentes nas obras dostoiévskianas (Martins, 2014).

Estas palavras demonstram, quer a admiração por Dostoiévski, quer o interesse de Raul Brandão em dar voz a questões essenciais ao homem. Após as leituras das traduções francesas das primeiras obras de Dostoiévski, Raul Brandão, segundo Álvaro Machado, adotou Dostoiévski como “modelo supremo de uma ideia anárquica e utópica de renovação simultaneamente do romance e da sociedade no seu todo” (Martins, 2014, p. 26).

É a partir dessa influência de Dostoiévski em Brandão que surgem os primeiros púlpitos modernistas na Literatura Portuguesa, antes de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e da *Revista*

Orpheu. Contudo, por seu ritmo anti-objetivista, caótico e extremamente lírico, *Húmus*, em sua totalidade, ainda deve ser considerada uma obra Simbolista, o que não impede, no entanto, de demarcar certas semelhanças com os arquétipos literários de Dostoiévski, que eram caracterizadas por um certo requinte modernista.

4.1 Gabiru: um homem do subsolo

É, de certo modo, irônico e instigante observar como o monólogo de abertura de *Memórias do Subsolo* (1864) parece antecipar com precisão a essência de *Húmus* (1917), a ponto de soar quase como uma transliteração do narrador brandoniano:

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. [...] Mas, apesar de tudo, não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais (Dostoiévski, 2009, p. 6).

As relações existenciais dicotômicas, o relato pouco confiável e a constante comisseração mental autoimposta pelo narrador são pontos que remontam às duas obras, mas com ênfase geral em como esses indivíduos, à margem da sociedade, se comportam em relação à mesma. O leitor, em uma abordagem mais desatenta da obra, acaba por criar um certo vínculo de apatia e de desprezo, por ambos os personagens, uma vez que são caracterizados por serem almas errantes, extremamente deslocados da opinião pública. Apesar dessas semelhanças ideológicas dos personagens, é preciso pontuar a forma como as narrativas de Brandão e Dostoiévski são construídas distintamente, muito pela caracterização Simbolista e subjetivista de Brandão não cumprir com o caráter Modernista de Dostoiévski.

Se fosse preciso pontuar a maior diferenciação entre ambas as obras, seria a organização de narrativa e construção da história. Enquanto Brandão se apoia nos alicerces da narrativa labiríntica, exaustiva e onírica, as obras de Dostoiévski acabam por ser de uma leitura extremamente dinâmica ao retratar, em uma sequência linear, uma cadeia de eventos, uma série de questionamentos, que suscitam em mensagens bem explicitadas e que envolvem o leitor em uma série de profundas reflexões (não que isso não ocorra em *Húmus*, mas este se estabelece em um nível muito menos objetivo).

Essas características de romance polifônico podem ser encontradas em *Memórias do Subsolo*, mais precisamente em como o narrador transcreve um episódio de agonia que ocorreu em determinada época da sua vida, no capítulo *A Propósito da Neve Molhada*. Entretanto, o primeiro capítulo do livro, *O Subsolo*, não sofre influência do conceito do romance polifônico. Isso se deve menos ao fato deste ser um dos primeiros livros da fase literária de maior amadurecimento do autor, quanto por este capítulo ser tão simplesmente o monólogo de um homem atormentado, como o é em *Húmus*. Se analisada a estilização do narrador neste primeiro capítulo, na forma como se posiciona no mundo, como se caracteriza como indivíduo e em

todos os problemas que encontra ao tentar relacionar-se com uma sociedade que o impele ao contrário, encontramos as vozes da insatisfação de *Húmus*.

Realizado em um único e exaustivo monólogo, quase como da forma como *Húmus* é construído, como diário, aqui o homem do subsolo encontra todo o espaço para fazer seus comentários acerca da sociedade, do trabalho na repartição e do rumo que sua vida tomou. Seu discurso, adulator e instigante, pode fazer-se confuso em um primeiro momento, uma vez que o narrador caracteriza a si próprio de forma paradoxal e dicotômica, como consta Bakhtin:

Na confissão do “homem do subsolo”, o que nos impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta. Na primeira frase, o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente tensa desde o começo (Bakhtin, 2010, p. 312-313).

Em seu discurso, o homem do subsolo pontua suas inexatidões quanto ao mundo, quanto à necessidade e vontade de adaptar-se ao construto social ao passo em que era impelido ao contrário.

O caso todo, a maior ignomínia, consistia justamente em que, a todo momento, mesmo no instante do meu mais intenso rancor, eu tinha consciência, e de modo vergonhoso, de que não era uma pessoa má, nem mesmo enraivecida; que apenas assustava passarinhos em vão e me divertia com isso. [...] Ficaria até comovido do fundo da alma, embora, certamente, depois rangesse os dentes para mim mesmo e, de vergonha, sofresse de insônia por alguns meses. É hábito meu ser assim (Dostoiévski, 2009, p. 6-7).

Embora se encontre deslocado do mundo e manifeste profundo ódio pelas convenções sociais e por aqueles que as perpetuam, o homem do subsolo admite que, se pudesse, gostaria de ser amigo dessas mesmas pessoas — ou de ser uma delas. Suas investidas de maldade e rancor não passam de um clamor interior: se não lhe é possível integrar-se ao grupo, que ao menos lhe reste a função de opositor, de inquisidor cruel e implacável. No entanto, consciente de seus atos, reconhece que não age por verdadeira maldade. É nesse paradoxo que conclui não ter conseguido ser nada: “nem mesmo tornar-me mau: nem bom, nem canalha, nem honrado, nem herói, nem inseto” (Dostoiévski, 2009, p. 7).

Esse viés paradoxal pode ser observado na relação entre o narrador de *Húmus* e a personagem Gabiru. Ambos ocupam uma posição de exílio em relação ao mundo: são homens instruídos, lúcidos e espiritualmente atentos às contradições sociais que denunciam. Contudo, essa lucidez os condena a uma existência marcada pela resistência e pela miséria. Por enxergarem com clareza a corrupção e a decadência político-social que os cercam, não se sentem orgulhosos de sua condição de “iluminados”. Ao contrário, percebem-na como fardo e maldição.

Distantes dos convencionalismos, vivem oprimidos pela constatação incessante da podridão cotidiana e pela impotência diante da impossibilidade de transformá-la. Tornam-se

seres condenados a assistir, de olhos abertos, ao espetáculo da degradação social, carregando a consciência de sua própria inutilidade. Nem podem integrar-se aos indivíduos ignóbeis que rejeitam, nem tampouco se colocar em oposição absoluta, pois não são inteiramente maus. Essa impossibilidade de pertencimento a qualquer esfera resulta em um sentimento radical de solidão e deslocamento perante suas sociedades.

Era o cúmulo do suplício, uma humilhação incessante e insuportável, suscitada pelo pensamento, que se transformava numa sensação contínua e direta de que eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária, mais inteligente, mais culta e mais nobre que todos os demais, está claro, mas uma mosca cedendo sem parar diante de todos, por todos humilhada e por todos ofendida. Para que recolhia em mim tal sofrimento; para que ia à Avenida Niévski, não sei; mas algo me arrastava para lá sempre que era possível (Dostoiévski, 2009, p. 40).

Até agora a mentira fez-me suportar a vida, a insignificância e as palavras tornaram-me a vida possível, a vida onde à custa de palavras cheguei a ser Eleutéria da Fonseca, Balsamão, Elias de Melo ou Melias de Melo. Só à custa disto pude aturar a vida e o horror da vida. Só por não a ver, pude encará-la. Só enquanto fui feito de pequenas misérias e de palavras inúteis a pude suportar. Mas agora que me resta se tudo é vazio de significação? Custa muito a construir uma vida fictícia, a ser Teles ou a ser santo, a criar um Deus ou uma mania. Custa a melhor parte do nosso ser (Brandão, 2014, p. 137).

A partir desses suplícios pessoais, ambos os personagens decidem por procurar soluções, não para integrarem-se em seus mundos, mas para vencê-los, seja nos sonhos e devaneios de Gabiru, quanto nas incursões do homem do subsolo em meio a um determinado grupo de antigos amigos; ambas as tentativas, falhas.

4.2 A Via Crucis da vila de *Húmus*

Avançando nas nossas considerações, é preciso pontuar além da questão da angústia perpetuada na *psique* do narrador de *Húmus*, tão covalente à angústia do homem do subsolo, é necessário, além de tudo, entender as causas dessa angústia. Como já foi mencionado anteriormente, Gabiru realiza suas críticas e desafia uma série de conceituações há muito intrincadas em sua sociedade, como o tempo, a vida, a morte e, principalmente, Deus e a religião. Face a face àquilo que não pode compreender, a todo o absurdo de sua iniquidade, que somente ele tende a aperceber-se, o narrador realiza, por meio das constatações de Gabiru, suas reflexões acerca da existência, e expressa, finalmente, sua indignação quanto à figura de Deus.

Uma vez independente e isento da presença divina, o que fazer com tamanha liberdade? Como poderia preencher o vazio em compreender que tudo o que vivenciara nunca fora em prol de algo maior? Perturbado e atordoado por essas realizações possibilitadas pela figura de Gabiru, o narrador incute a ideia de que é impossível viver-se sem a presença de um demiurgo. A questão factual para ele não é se o Deus existe ou não, mas o que fazer caso ele não exista?

O que seria da moralidade humana, aberta à tamanha relatividade e motivada tão somente pela precipitação da própria alma humana? Sem um inferno para julgá-los, o que os impediria de cometer o mal?

Atrás deste infinito vivo, há outro infinito vivo. Atrás desta impenetrabilidade, há outra camada de impenetrabilidade, outra vida ainda, outro desespero sôfrego. Não encontro aqui lugar para Deus que me ouça, que me atenda, ou que saiba sequer que existo. Os gritos são inúteis, tu não me ouves. Estou só neste absurdo que me impele e esmaga... [...] E por mais que grite, por mais que proteste, estou aqui diante do incompreensível, vivo no nada, de pé na voragem. E para lá há uma coisa infinita, um negrume infinito, uma vida infinita. É imenso — é inútil. Sou menos que nada (Brandão, 2014, p. 93).

Temáticas semelhantes a esta podem ser encontradas na *magnum opus* de Dostoiévski: *Os Irmãos Karamázov* (1880), ao que se destaca o conto *O Grande Inquisidor*, presente na obra e proferida pelo personagem Ivan Karamázov.

Ivan, por sua vez, recebe uma roupagem e caracterização moral muito semelhante ao do narrador de *Húmus*, sendo um intelectual, um homem de alta instrução, agindo em insurreição no mundo em que vive. A história segue as ações da família Karamázov, constituída pelos irmãos Dmitri, Ivan e Alexei, e seu pai Fiódor.

Em determinado momento da narrativa, Aliócha (diminutivo russo de Alexei) e Ivan encontram-se em um restaurante. Ambos representam o extremo oposto um do outro, visto que Ivan é um intelectual, ateu e liberal, e Aliócha é um monge asceta pertencente ao retiro local. A partir dessa relação tão antagônica, nos é narrado, no capítulo *A Revolta*, um embate moral entre os ideais cristãos de Aliócha em detrimento dos ideais niilistas de Ivan. Boa parte desse debate se dá em conta da pauta do sofrimento e da inutilidade do pecado, como pontua Ivan. O personagem fala, a exemplo disso, sobre o sofrimento que as crianças deveriam passar. Sendo seres inocentes e isentos de culpa, não teriam motivo algum para sofrerem, ainda que isso ocorra como prova de merecimento para uma pós-vida no paraíso. Na visão de Ivan, todo o sofrimento é alheio e inútil, uma vez que é impelido também aos inocentes e não somente às pessoas vis, verdadeiras merecedoras do sofrimento, logo, o conceito do pecado seria inútil, uma vez que todas as criaturas deveriam sofrer, inevitável e invariavelmente (Pareyson, 2012).

A concepção filosófica de Dostoiévski não é otimista, porque não minimiza a realidade do mal: na verdade, ela é trágica, porque, mesmo afirmando a insubsistência ontológica do mal e a vitória final do bem sobre ele, coloca, todavia, a vida do homem sob a insígnia da luta entre bem e mal, a ponto de não restar ao homem outro caminho para o bem a não ser uma dolorosa e sofrida passagem através do mal (Pareyson, 2012, p. 73).

Para além dessa perspectiva de elaborar questões e críticas assíduas ao cristianismo, Ivan conta ao irmão uma anedota que havia composto dias antes. Nela, ele remonta aos dias da inquisição espanhola, no século XVI, e insere a figura de Cristo retornando a este mundo em meio a um cenário de instabilidade religiosa. Deflagrados os seus ideais como grilhões de

controle social, Cristo é recebido de forma silenciosa e taciturna, apesar de ser reconhecido e ovacionado por todos, pela figura central do conto, o inquisidor espanhol.

Segundo as ideologias de postura niilista de Ivan, a chegada do Messias não seria tratada pelo religioso inquisidor como prenúncio de boas novas ou da chegada do fim dos tempos. Ao contrário, o sacerdote se sente frustrado e irritado com o retorno de Cristo naquele determinado momento. Para ele, essa chegada não representa mais do que um atraso para a sociedade da época, uma vez que a ruptura com os dogmas religiosos vigentes acarretaria em uma insurreição em meio a uma ordem que demorou séculos para ser estabelecida.

Resolve tu mesmo quem estava com a razão: tu ou aquele que naquele momento te interrogou? [...] Tu objetaste, dizendo que nem só de pão vive o homem, mas sabes tu que em nome desse mesmo pão terreno o espírito da Terra se levantará contra ti, combaterá contra ti e te vencerá, e todos o seguirão, exclamando: “Quem se assemelha a essa fera, ela nos deu o fogo dos céus!” (Dostoiévski, 2012, p. 426).

Para o inquisidor, a chegada de Cristo acarretaria em um reavivamento de seus ideais puros e primários. Segundo muito da visão pessoal do autor no que diz respeito aos conceitos de amor e altruísmos instruídos por Cristo e seus apóstolos, Ivan pontua como eles seriam impraticáveis nos dias atuais, uma vez que a igreja havia corrompido os seus princípios em prol de um maior controle social e de uma maior esfera de influência política. O inquisidor, para além de apenas conceituar o papel da igreja como ferramenta de “controle” ou “domínio”, implica que, do contrário, as pessoas viveriam um pandemônio, uma vez que não poderiam arcar com tamanha responsabilidade existencial. Uma vez que a liberdade e o amor fraternal proposto por Cristo viabilizam o livre-arbítrio, as pessoas recebem a responsabilidade de agirem espontaneamente, logo, agindo tão somente por um púlpito humano, tornam-se capazes de pecar e de espalhar o veio do mal pelo mundo.

Para o Grande Inquisidor, a liberdade é um fardo para o homem, que prefere se submeter a outrem a carregar o peso e os tormentos de ser responsável pelas suas livres decisões, e trocá-la por garantias e por uma promessa de felicidade. Cristo, por sua vez, quer a liberdade, o amor e a fé dos homens por sua livre e espontânea vontade (Silva, 2018, p. 117).

Seria necessário à população uma figura de controle, a ameaça do pecado e do castigo, para que os indivíduos não se consumissem em maldade, finalizando, em síntese, o conto, e a interpretação de Ivan acerca do papel opressivo da religião e a inutilidade dos pecados, uma vez que o sofrimento se perpetuaria de qualquer maneira. Entretanto, o que mais atormenta o personagem, ateu, é a possibilidade da total inexistência de deus, o que acarretaria em uma total insignificância na existência como um todo, tornando o sofrimento e os compromissos morais totalmente relativos e descartáveis à existência: simples conceitos humanos, preenchidos de uma iniquidade tal qual a humana. Segundo ele, talvez só através dessa clareza a humanidade

poderia dar os primeiros passos para um patamar de maior evolução sócio-intelectual e ontológica.

Quando a humanidade, sem exceção, tiver renegado Deus (e creio que essa era – um paralelo aos períodos geológicos – virá), então cairá por si só, sem antropofagia, toda a velha concepção de mundo e, principalmente, toda a velha moral, e começará o inteiramente novo. [...] O amor satisfará apenas um instante da vida, mas a simples consciência de sua fugacidade reforçará a chama desse amor tanto quanto ela antes se dissipava na esperança de um amor além-túmulo e infinito”... e assim por diante, tudo coisas desse gênero. Um primor! (Dostoiévski, 2012, p. 1062).

A figura do niilista, consolidada anteriormente na literatura russa por meio do personagem Bazárov, protagonista de *Pais e Filhos* (1862), de Ivan Turguêniev, define-se como “uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito” (Turgueniev, 2019, p. 36). Ivan Karamázov é amplamente reconhecido como representante desse tipo humano; contudo, uma caracterização semelhante pode ser estendida ao narrador de *Húmus*.

Muito do ceticismo, do cinismo e das incredulidades de Ivan quanto à religião e à metafísica podem ser transpostas na figura de Gabiru. Enquanto que o narrador de *Húmus* sofre com as mazelas sociais de um homem do subsolo, é em Gabiru que ele encontra a impetuosidade de Ivan Karamázov para realizar suas críticas e questionamentos acerca de deus e dos dogmas religiosos. Essa dubiedade do caráter do personagem, tão rico em personalidade quanto em conteúdo, o demarca fortemente como um niilista, e especialmente no que condiz ao seu discurso.

O que tinha uma importância extrema passou a não ter importância nenhuma; o que parecia indispensável à vida, e sem o que se não dava um passo na vida, reduziu-se num minuto a zero. E outras coisas insignificantes assumiram proporções enormes... Os padres clamam num coro desesperado: — Acabou o inferno! acabou tudo! [...] — Isso está claro que não deixa, obrigado pela observação, mas é um inferno tão distante que não mete medo a ninguém. — Protesto! — Lá vai o inferno! acabou o inferno! (Brandão, 2014, p. 48-49).

É nítida a incredulidade e o desespero de ambos ao chegarem à realização de que sem uma ordem imposta pelo viés religioso, sem as ameaças dos pecados ou da danação eterna, isso levaria a sociedade humana como um todo, antes tão criticada pelos seus convencionalismos e condições progressistas e positivistas, à perdição, uma vez que a figura divina teria sido desmistificada, desmentida e “esmagada”. Se levarmos em conta o contexto português, no qual a figura do Dom Sebastião messiânico estava sempre presente, com juras de novos e melhores tempos, tudo isso se mostra totalmente plausível com todo o estado mental de perturbação ao qual o narrador é levado; com ênfase nas velhas, trazidas à loucura ao perceberem que suas

vidas teriam sido uma mentira, ao qual as mesmas teriam percorrido suas existências em busca de ideais vãos e fraudulentos.

O final de *Húmus*, apoteótico e poético até o extremo, remonta à essa questão, ao retratar, após uma total destruição da vila e da sociedade portuguesa, o reerguer das instituições político-religiosas, com um discurso que ressalta a importância da presença divina para guiar as almas errantes, uma vez que a liberdade é um conceito impraticável e por demais idealizado para que realmente possa ser realidade. Por fim, o sonho de Gabiru falha, e a elucidação geral se mostra inútil.

— Não se ria, senhor, não se ria, nem atribua as minhas palavras a intuítos mesquinhos. Se há inferno, se há outra vida, a todos nós está reservado um futuro de desespero. Mas eu sacrifico-me, a Igreja entende que deve sacrificar-se pela Igreja e pelos pobres. [...] “Bem-aventurados os pobres de espírito porque deles é o reino dos céus”. Sacrificamo-nos pela salvação da humanidade. [...] A que até agora iludiam-se os pobres com palavras e fórmulas. Agora não — Cegamo-los. Que lhes resta? — Resta-lhes a religião. Voltarão de novo ao seio da Igreja (Brandão, 2014, p. 268-270).

Apesar do cataclismo final, o destino da sociedade, outrora aprisionada pelos grilhões da religião, permanece inalterado. Após a revelação e a completa destruição da vila, seus habitantes sentem-se compelidos a regressar à instituição que antes os subjugava: a Igreja.

Conclusão

Este trabalho teve como objetivo realizar um estudo comparativo entre o romance *Húmus*, de Raul Brandão, e as obras *Memórias do Subsolo* e *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, buscando evidenciar as correspondências entre esses textos, sobretudo no que concerne à representação da melancolia. A análise demonstrou que Brandão, por meio de suas preocupações existenciais e de seu estilo lírico, antecipa tendências que se consolidariam no modernismo literário do século XX.

O aspecto que mais se destacou foi a caracterização detalhada dos protagonistas e a reflexão profunda sobre questões como Deus, o mundo e as convenções sociais, presentes tanto em Brandão quanto em Dostoiévski. Em vários momentos, percebe-se a influência direta do autor russo sobre o escritor português, assim como sua presença é notada em Nietzsche (*O Anticristo*), em Camus (*O Mito de Sísifo*) e em Freud (*Luto e Melancolia*), cujas formulações dialogam de maneira recorrente com temas dostoiévskianos. Nesse sentido, Dostoiévski se afirma como figura central para a literatura e a filosofia entre os séculos XIX e XX, irradiando influência decisiva sobre Brandão.

Raul Brandão, um dos principais expoentes do Simbolismo em Portugal e representante da geração de 1870, situa-se em um período de transição entre o Realismo e o Modernismo. Sua narrativa, de caráter fragmentário, lírico e carregado de simbolismo, contrasta com o documentalismo realista-naturalista e anuncia a ruptura modernista com as normas sociopolíticas vigentes. Nesse aspecto, sua obra prefigura a produção de autores como Mário

de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e demais escritores da *Geração Orpheu*, constituindo um elo fundamental para a consolidação do modernismo português.

Assim, o lirismo simbólico de Brandão e a densidade psicológica de Dostoiévski convergem na construção de personagens marcados pela angústia e pelo desencanto, refletindo as tensões de uma sociedade em crise. O amargor presente em ambos os universos literários pode ser compreendido como manifestação de um *Zeitgeist* catastrófico, que expressa a desagregação de valores e a mecanização do homem, das instituições e da vida social. Em suas representações melancólicas, Brandão e Dostoiévski oferecem um olhar crítico e penetrante sobre a condição humana, revelando a dramaticidade de uma época de transição e de profundas rupturas.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas na Poética de Dostoiévski*. 5 ed. São Paulo; Forense Universitária, 2010.

BENIA, Luis Roberto. *O provisório como modo de existência*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, v. X, n. 20, p. 117-123, junho de 2001.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. São Paulo: Carambaia, 2017.

CAMELIM, F. *Impressões e Paisagens: na fronteira entre Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo*. Orientadora: JUNQUEIRA, R. 2009. 86 p. Dissertação (Mestrado) - Teorias e crítica da narrativa / História literária e crítica, Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91507/camelim_f_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 28 out. 2025.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, Série Princípios, 2006.

COMTE, A. *Os Pensadores: Auguste Comte*; 1 ed. São Paulo; Abril, 1978.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada hoje*. In Abdala Jr. Benjamin. *Estudos comparados: Teoria, Crítica e Metodologia*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

DIAS, Luís Francisco Fianco. *Walter Benjamin e a melancolia*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Área de Concentração em Ética e Filosofia Social, Orientadora: Professora Doutora Márcia Tiburi. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2004.

DOSSE, F. *História e Historiadores do Século XIX*. In: Malebra, Jurandir (org.). *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro; Editora FGV, 2010, p. 15-31.

- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do Subsolo*. 6 ed. São Paulo; Editora 34, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamázov*. 3 ed. São Paulo; Editora 34, 2012.
- FERRARI, Ilka Franco. *Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir*. Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line, v. VI, n. 1, p. 105-115, nov. 2005.
- FREITAS, E. S. *Melancolia: literatura*. Matraca - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, v. 25, n. 45, p. 637-641, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia: Trauer und melancholie*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GALVÃO, P. *Utilitarismo, de John Stuart Mill*. 1 ed. Porto; Porto Editora, 2005.
- GINZBURG, Jaime. *Conceito de melancolia*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, v. X, n. 20, p. 102-116, junho de 2001.
- GOMES, A. *O Simbolismo*. 1 ed. São Paulo; Ática, 2016.
- MACHADO, A. *O Essencial sobre Raul Brandão*. 2 ed. Lisboa; Editora Imprensa Nacional, 2007.
- MARTINS, C. S. *Walter Benjamin: Melancolia e Tradução, Susana Kopf Lages*. Tradterm, v. 17, p. 205-213, 2010.
- MARTINS, B. *O Jogador: três traduções, três representações?* Orientador: Hüsken, T. 2014. 99 p. Dissertação (Mestrado) - Tradução e Serviços Linguísticos, Letras, Universidade de Porto, Porto, 2014. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/en/pub_geral.show_file?pi_doc_id=28532. Acesso em: 28 out. 2025.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- PAREYSON, L. *Dostoiévski. Filosofia, Romance e Experiência Religiosa*. 1 ed. São Paulo; EDUSP, 2012.
- PROENÇA FILHO, D. *Estilo de Época na Literatura; O Simbolismo*. 11 ed. São Paulo; Ática, 1989.
- RIOS, O. *Húmus, um romance em deriva: notas sobre a problemática do tempo*. Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 3, p. 159-172, 2008.
- SILVA, G. *A liberdade em oposição à felicidade: reflexões de Ivan Karamázov sobre crueldade e sofrimento*. Slovo, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 117-130, 2018.

SMITH, A. *A Riqueza das Nações*: Investigação sobre sua natureza e suas causas; 1 ed. São Paulo; Editora Nova Cultural, 1996.

TURGUENIEV, I. *Pais e Filhos*. 7 ed. São Paulo; Companhia das Letras, 2019.

WATT, I. *A Ascensão do Romance*. 1 ed. São Paulo; Companhia de Bolso, 2010.

Data de submissão: 18/08/2025

Data de aceite: 22/10/2025