

## “O MAIS MONSTRUOSO DOS MONSTROS É O MONSTRO COM SENTIMENTOS NOBRES”: O ETERNO MARIDO, DE DOSTOIÉVSKI, E A TRADIÇÃO ROMANESCA

**Amanda Naves Berchez**  
(PPGTHL/UNICAMP – Mestrado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<b>Amanda Naves Berchez</b> é mestranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), graduada em Letras (Licenciatura) pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Ocupa-se atualmente de estudos concernentes à contística de Murilo Rubião na área de literatura comparada. E-mail: <a href="mailto:amandaberchez@gmail.com">amandaberchez@gmail.com</a>

RESUMO	ABSTRACT
O objetivo deste estudo é fazer uma investigação, de cunho crítico, histórico e teórico, sobre algumas das propriedades mais caras à tradição do romance enquanto gênero literário, a partir de uma perspectiva que leve em conta, por exemplo, as reflexões sobre a carnavalização da literatura de Mikhail Bakhtin, sobre a mistura de estilos de Erich Auerbach, sobre a seriedade cotidiana oitocentista de Franco Moretti, sobre a mediação do desejo de René Girard e sobre o humorismo moderno de Milan Kundera. Para tanto, a obra <i>O eterno marido</i> de Dostoiévski deve ser tomada como cenário emblemático e privilegiado para investigar, principalmente do ponto de vista histórico do gênero narrativo em prosa, as feições, as disposições, os questionamentos mais pertinentes ao estudo do romance, em especial o do século XIX.	The aim of this study is doing, in a critical, historical and theoretical approach, an investigation of some of the most substantial properties of the tradition of the novel as a literary genre, from a perspective that takes into account, namely, the reflections on the carnivalization of the literature by Mikhail Bakhtin, on the mixture of styles by Erich Auerbach, on the everyday seriousness by Franco Moretti, on the mediation of the desire by René Girard and on the modern humorism by Milan Kundera. To do so, Dostoyevsky's <i>The eternal husband</i> must be taken as an emblematic and privileged setting to investigate, especially from the historical point of view of the narrative genre in prose, the most pertinent features, dispositions, questionings to the study of the novel, in particular in the nineteenth century.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Romance; O eterno marido; Dostoiévski; Teoria literária; Literatura ocidental.	Romance; The eternal husband; Dostoyevsky; Literary theory; Western literature.

## INTRODUÇÃO

Desde que teve início a história da humanidade, também teve a narrativa. Inúmeras narrativas se encontram presentes em todos os tempos, lugares, sociedades, sendo que não há quaisquer povos sem narrativa. É o que sustenta, a saber, Roland Barthes (2011), o qual também coloca que a narrativa se dá sob ampla variedade de formas e gêneros, tais como no mito, na fábula, no conto, no romance. Bem, tal como é capaz de mostrar mesmo a mais breve das visitas tanto à teoria quanto à tradição literária, o gênero romanesco é o que se caracteriza por fazer o retrato da condição, da experiência humana, por delinear os contornos do indivíduo, da identidade que busca ou ostenta, do mundo e da realidade em que se insere. Desde o surgimento, ora atribuído às aventuras dos gigantes Gargântua e Pantagrue rabelaisianos, ora às dos cavaleiros errantes Dom Quixote e Sancho Pança cervantianos, ora às do naufrago Robinson Crusoe defoeano, o romance se mostra transgredindo fronteiras há muito consolidadas nos gêneros literários, ao exemplo dos clássicos, valendo-se de formas, métodos, procedimentos, técnicas, recursos de composição próprios de seus vizinhos. Estamos diante, como aponta Marthe Robert (1979), de um gênero em aberto, que não padece de normas ou restrições, que dispõe de uma liberdade confundida, por muitas vezes, com embaraço quando nas tentativas de teorizá-lo. É um gênero em prosa – apesar de poder ter aspectos poéticos, como provamos pelos romances de Jean-Jacques Rousseau – porque, como coloca Franco Moretti (2009), urde aventuras, mas também porque urde realidades cujas verdades ilusórias, garante Barthes (1972), quer assegurar. Embora já existissem obras, entre clássicas, medievais e orientais, que pudessem como que fazer lembrar as disposições romanescas, o gênero em questão, herdeiro, segundo Georg Lukács (1981), das figurações épicas do passado, só chega a despontar, com efeito, em meados dos tempos modernos ocidentais, em suma, europeus, nos quais chega para dar expressão à essência da vida e da classe burguesas. Ora, ao longo de sua história – que, para Milan Kundera (1994), é transnacional, característica que faz com que sejam enxergados tanto o valor específico de cada composição quanto o contexto de evolução e significação de todas elas em conjunto –, o romance europeu passa por diferentes momentos, orientados por diferentes países, como podemos perceber com base em Rabelais na França no século XVI, em Cervantes na Espanha no século XVII, em Defoe, Richardson e Fielding na Inglaterra e em Goethe na Alemanha no século XVIII, em Balzac, Stendhal, Flaubert e Zola na França e em Gogol, Dostoiévski e Tolstói na Rússia no século XIX. Aliás, aproveitando a menção aos últimos, a Dostoiévski é conferida uma aclamada parcela das contribuições russas à tradição romanesca, contribuições entre as quais localizamos *O eterno marido*, um romance curto que põe em cena a questão da

rivalidade mimética, apontada por René Girard (2009), por meio do encontro bastante satirizado entre Pávriel Pávlovitch, o marido traído, e Vieltchâninov, o ex-amante da falecida esposa, Natália Vassílievna, do outro. Publicado originalmente em 1870, isto é, já na fase madura do autor russo, o referido romance difere-se dos demais dostoiévskianos pelo tom de humorismo mesclado, por toda a extensão da trama, ao de tragicidade, o que vem a ser um arranjo dos mais admitidos em se tratando da literatura ocidental – entre cujo rol de gêneros, como sabemos, se destaca o romance –, sendo desdobramento, sobretudo, de valores inerentes às tradições carnavalesca e judaico-cristã, conforme garantem, de modo respectivo, Mikhail Bakhtin (2015) e Erich Auerbach (2011). Feitas tais considerações iniciais, propomos fazer, com uma abordagem teórico-crítica, o levantamento de aspectos caros à tradição romanesca, tomando, para tanto, a obra *O eterno marido*, de Dostoiévski, como cenário emblemático e privilegiado para a sondagem de alguns dos pontos, entre propriedades e questionamentos mais do ponto de vista histórico do gênero narrativo em prosa, de maior relevância para o estudo do romance, em especial o do século XIX.

### AS FEIÇÕES MONSTRUOSAS DO ROMANCE, D'O ETERNO MARIDO, DO ETERNO MARIDO DOSTOIEVSKIANO

Romance, o gênero geralmente tido como amorfo, bastardo, desregrado, realista, soberano nas letras ocidentais. Bem, ao contemplarmos o percurso da história, teoria e crítica da literatura ocidental, percebemos que uma das questões mais visitadas, ainda mais quando se trata do gênero romanesco, é a da representação ficcional da realidade. Inúmeros são aqueles que, nas discussões que levantam, se deparam com ela, tal sendo o caso de Mikhail Bakhtin (2015), em cuja obra *Problemas da poética de Dostoiévski* identifica o advento da representação séria da realidade, característica do romance, em um campo especial, original, peculiar das tradições literárias clássica e helenística, constituído pelos gêneros sério-cômicos, ao exemplo da sátira menipeia. De acordo com o pensador russo, os gêneros sério-cômicos se definem pela filiação à cosmovisão carnavalesca, da qual herdam, para além das propriedades elementares, modos de abordagem da realidade que divergem dos estipulados pelos parâmetros dos gêneros elevados. É na alçada da atualidade, do cotidiano, que se assentam as práticas – como a apreciação, a interpretação e a formalização – de tratamento da realidade nos referidos gêneros, algo, até então, inexequível em se tratando do *modus operandi* dos gêneros antigos considerados como sérios, ao exemplo da retórica e da tragédia. Logo, nos gêneros que derivam da conjuntura da carnavalização literária, as orientações épico-trágicas, devotadas ao passado absoluto de ordem mítico-lendária, não vigoram em

termos de representação séria – que é, ao mesmo tempo, cômica – dos objetos literários, sendo, em direção contrária, comutadas pela imediata relação com o contemporâneo, o que se traduz como uma inovação no plano valorativo-temporal de construção artística antiga. Outro forte traço dos gêneros sério-cômicos consiste na renúncia à unidade estilística dos gêneros elevados, como a vista na lírica, na retórica e na tragédia, já que aqueles admitem ampla variedade de estilos e de vozes, seja utilizando gêneros intercalados, como as cartas e os manuscritos, seja combinando o sublime e o vulgar, o sério e o cômico. De tais configurações, também surgem, conforme o raciocínio de Bakhtin (2015), tanto o discurso de representação quanto o discurso representado. Enfim, as afirmações apresentadas, por ora, de um modo mais sintetizado poderão ser melhor compreendidas ao tomarmos o exemplo, caríssimo ao pensador russo, da sátira menipeia. Trata-se de um gênero sério-cômico que dispõe de alto grau de plasticidade, visto que maneja bruscas transições entre alto e baixo, entre elevação e queda, assim como inesperadas conexões entre distante e separado. Uma de suas façanhas – aliás, bastante conhecida pelo romance, pelo que alega Robert (1979) – é a de penetrar nos grandes gêneros e provocar-lhes alterações, como faz, segundo Bakhtin (2015), com os gêneros narrativos da literatura cristã. Mesmo milênios depois, as disposições de tal gênero antigo ainda se fazem presentes nos romances de Dostoiévski, nos quais renascem e se revigorizam, atingindo o ápice de expressão. Neste sentido, a poética de Dostoiévski, na medida em que descende da sátira menipeia, pode nos ajudar a ilustrar a influência e a relevância dos gêneros sério-cômicos no que diz respeito à evolução da prosa literária, ainda mais a romanesca, cujas três raízes basilares, segundo o pensador russo, são a carnavalesca, a épica e a retórica. “É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 2015, p. 124).

Para que melhor entendamos as particularidades do gênero romanescos, devemos seguir, então, à investigação mais acurada dos caminhos que fazem, dentro da visão bakhtiniana, a evolução da história literária legitimar o fenômeno da carnavalização como uma das diretrizes possíveis do romance moderno, da sociedade de classes. Como sabemos, o carnaval não consiste, em primeira instância, em uma ocorrência literária, sendo uma forma sincrética e, assim, múltipla de espetáculo primitivo de cunho ritual, que manifesta diferentes graus e tonalidades de acordo com os estágios e povos nos quais se cumpre. Trata-se de uma festividade que, a partir de rituais como a coroação bufa e o destronamento do rei, exalta a mudança, a relatividade, a renovação, a transformação da vida humana. Uma das circunstâncias mais contundentes, no carnaval, é a de que o curso comum da vida é desviado e um *monde à l'envers* é

admitido, de tal maneira que qualquer sorte de proibições e restrições impostas pelos homens, em especial no que tange ao sistema de hierarquia social vigente, é também eliminada. Ou seja, a vida carnavalesca é capaz de cancelar a distância colocada pelos impedimentos hierárquicos habituais, fazendo com que os homens desfrutem do livre contato familiar, sem quaisquer barreiras de classe, fortuna, idade ou título. Para mais, o carnaval articula “o sagrado com o profano”, “o elevado com o baixo”, “o grande com o insignificante”, “o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 2015, p. 141), concedendo espaço para combinações – entre indivíduos, coisas, fenômenos, pensamentos, valores e outros mais – jamais possíveis na regularidade da vida. É donde constatamos a ambivalência do pensamento carnavalesco, por meio da qual são ressaltados os contrastes entre horizontes de mudança e de crise, tais como “nascimento e morte”, “bênção e maldição”, “mocidade e velhice”, “elogio e impropério”, “tolice e sabedoria” (BAKHTIN, 2015, p. 144). As categorias carnavalescas de que falamos, como a excentricidade, a familiarização, a *mésalliance* e a profanação, são, conforme o pensador russo, noções de caráter concreto-sensorial, espetacular-ritual, consolidadas, no decorrer de milênios, entre as massas populares dos povos europeus, motivo pelo qual exercem influências na formação dos gêneros literários. Assim,

[...] [são] transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização [contribui] para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, [reflete-se] substancialmente na organização dos enredos [...], [determina] a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), [introduz] a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, [exerce] poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura. (BAKHTIN, 2015, p. 141)

A carnavalização da literatura diz respeito, então, à transmissão do fenômeno carnavalesco, com todas as categorias que lhe são inerentes, para o campo literário, provocando, por exemplo, a aproximação de elementos díspares, assim como a remoção de fronteiras entre estilos, gêneros, sistemas de pensamento e outros. Além disso, torna-se tradição literária, na medida em que, principalmente a datar da época do Renascimento, se embrenha e acarreta transformações para os grandes gêneros ficcionais, que, já sem conexão direta com o contexto original do carnaval, passam a dar novas interpretações e significações para a matéria carnavalesca. A tradição carnavalesca leva dois milênios, passando por Rabelais e Cervantes, até alcançar Dostoiévski, ao longo dos quais vai sendo aprimorada, complexificada, traduzida, de tal modo que possibilita ao autor russo, como nenhum outro, tratar das nuances profundas seja da alma, seja do caráter, seja do comportamento humano, como acontece

n'O eterno marido, que não podem se refletir em um decurso hierarquizado da vida. Neste momento, já não restam dúvidas quanto ao porquê de Bakhtin (2015) ter reconhecido vários aspectos do fenômeno primitivo da carnavalização no campo literário do sério-cômico, em que Dostoiévski está localizado, uma vez que o pensamento carnavalesco é tomado como o primeiro dos agentes motivadores de práticas, ao exemplo da hibridez e da transgressão de usualidades, as quais, um pouco mais tarde, serão empregadas em gêneros, pelo que já estamos informados, como o romance moderno.

A representação da realidade nas letras ocidentais, questão abordada há pouco, ocupa também a obra *Mimesis* de Erich Auerbach (2011), o qual, tomando um caminho diferente do de Bakhtin (2015) em relação às raízes do gênero romanesco, a associa tanto à existência de duas tradições-matrizes, a greco-latina e a judaico-cristã, quanto ao movimento realista, um dos primeiros dos tempos modernos europeus. Da tradição da literatura clássica antiga, temos que o tratamento estilístico alto-sublime está reservado às tragédias, enquanto compete às comédias ou às farsas o baixo-cotidiano, somente sendo possível abordar o que tange à realidade cotidiana, como ocorre na prosa romana de Petrônio, pelo viés cômico-jocoso, nada denso ou problemático. Não só estão claros, em relação à tradição clássica, os limites dos caminhos que o realismo pode tomar como também os da consciência histórica, que se compõe, entre outras circunstâncias, dos materiais da vida cotidiana, como coloca Auerbach (2011). Já da tradição judaico-cristã, observamos, com o respaldo da passagem da negação de Jesus por Pedro extraída do Novo Testamento bíblico, o tratamento sério e significativo de aspectos cotidianos, práticos, ordinários, corpóreo-criaturais, terrenos e outros mais relativos à realidade material, uma combinação jamais vista, de acordo com o filólogo, em matéria de poesia ou de história antigas. O exemplo de Pedro, bem como, expõe Auerbach (2011), de outras personagens das narrativas bíblicas, é capaz de mostrar como, a partir da tradição judaico-cristã, o homem é colocado em movimento de profundidade, tornando-se aberto, infinito, a par da necessidade de se posicionar diante de um mundo definido por um contingente de variáveis, como as espaciais e as histórico-temporais, mundo do qual não se encontra suprimida a dimensão da realidade cotidiana. Assim, a separação estilística imposta pelas regras da literatura clássica não é compatível com a representação de forças históricas, na qual devem ser levados em consideração os homens das mais diversas condições econômicas, profissionais, sociais, imersos em situações de cotidianidade. Para Auerbach, uma cena como a da negação de Pedro “[...] não cabe em nenhum *genus* antigo; demasiado séria para a comédia, demasiado cotidiano-contemporânea para a tragédia, demasiado insignificante politicamente para a historiografia [...]” (2011, p. 39). Ou seja, podemos depreender que ocorre uma

profunda transformação, a partir do advento do Cristianismo, ao trazer narrativas como a da encarnação de Cristo, no modo como a realidade é encarada pelo homem. Repercussões diretas da afiliação judaico-cristã são sentidas nas configurações da literatura ocidental, que passa a se valer, por exemplo, de procedimentos como a mistura de estilos, na qual diferentes dosagens de um e outro são capazes de resultar em diferentes níveis de realismo para cada período sucedido. Isso porque, no século XVIII, se dá, afirma Auerbach (2011), um afrouxamento das regras estilísticas clássicas que impedem o tratamento trágico-sério da realidade material. Assim, na literatura moderna, “[...] qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica [...]” (AUERBACH, 2011, p. 27). Levando em conta que o *corpus* literário que Auerbach privilegia, à medida que avança para a modernidade, é o romanesco, torna-se inegável a contribuição dos gêneros sério-cômicos para a fundação do romance, um dos gêneros que, sensível à mistura estilística que deriva do encontro de valores próprios das tradições greco-latina e judaico-cristã, mais se presta ao tratamento, com elevação e seriedade, de ocorrências cotidianas da vida moderna.

Ora, tais configurações coincidem precisamente com o panorama literário de Dostoiévski, cujos romances, datados do século XIX, trazem personagens que, de acordo com o próprio Auerbach, são “[...] formidáveis realidades que devem ser levadas muito a sério, emaranhados em trágicos conflitos, trágicos eles próprios, ainda que sejam também grotescos.” (2011, p. 27). É, com efeito, o caso das personagens d’*O eterno marido*, romance curto, surgido em 1870, no qual se dá a combinação, à maneira do que Auerbach (2011) vê para a literatura moderna, de entrecho trágico-sério com motivos cômico-grotescos. A intriga se concentra no satírico confronto do marido traído, Páviel Pávlovitch, com o ex-amante da esposa, Vieltchâninov. A contextualização descritiva, logo ao começo da narrativa, feita do ex-amante entra em choque com a estilística clássica, cujas orientações vetam que um sujeito às feições de Vieltchâninov, isto é, um “homem cansado”, “de moral não muito elevada”, com “uns longes de dor e tristeza” e “um certo ar de zombaria” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 10), seja digno de representação trágico-séria. Em seguida, no romance curto, Vieltchâninov começa a ser assombrado, nas viagens feitas pela cidade, por um cavalheiro de chapéu com crepe (detalhe que, nos costumes russos, simboliza o luto daquele que o traja), por quem sente estar sendo grotescamente zombado em virtude da descoberta de confidências humilhantes, mesmo tendo também a impressão de já ter travado, com o suposto zombeteiro, relações de amizade no passado. A falta de decoro do mesmo cavalheiro, de procedência, até então, desconhecida, atinge o ponto de fazê-lo surgir, às

três horas da manhã, em frente à casa e, depois, em frente à porta de Vieltchâninov, experimentando a fechadura com o propósito de forçar um encontro que, nas circunstâncias em que se verifica, é de “caráter inoportuno” e raia pelo “cômico” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 33). A excentricidade da situação prossegue no fato de o cavalheiro não se colocar, de imediato, a explicar o porquê da visita até o momento em que é impelido por Vieltchâninov, a partir do que se apresenta como Páviel Pávlovitch e dá a notícia, com ares de pesar, do óbito de Natália Vassílievna, esposa deste e amante daquele, ocorrido no último mês de março. Trata-se de uma cena que chega a despertar, ainda que só por um breve instante, “um sorriso zombeteiro e mesmo provocante” de Vieltchâninov (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 35), sendo onde trágico e cômico se revezam mais uma vez. O modo como o intervalo de nove anos, a contar da partida de Vieltchâninov, é enredado por Páviel Pávlovitch, em cujo discurso se coloca como vítima de infortúnios trágicos, tais como a morte da esposa e a contração da varíola, é capaz de reverter provisoriamente a situação instaurada, a ponto de ser apontado como “querido amigo” por aquele que, momentos atrás, se encontrava, em sua presença, tomado por um profundo sentimento de estranheza, agora “completamente substituído por algo diverso” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 37).

A oscilação de estilos de que fala Auerbach (2011) pode ser constatada até mesmo nas personagens dostoiévskianas, como mostram as palavras do amante em relação ao marido traído: “[...] antes, tratava-se de um Páviel Pávlovitch sério e digno, um Páviel Pávlovitch com discernimento; agora é um *vaurien* completo!” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 39). Enfim, há, sem dúvidas, uma série de quebra de protocolos ético-morais e sociais no que diz respeito, por exemplo, ao confronto, ao comunicado, às reações esperadas, mas, sobretudo, na medida em que tudo se desencadeia por ser exatamente o marido traído quem se dispõe a anunciar ao amante o falecimento daquela mulher cujos afetos chegaram – embora de posições diferentes – a compartilhar. Trata-se de uma postura, além de simplesmente consciente, aquiescente, menos consternada e encolerizada do que prega o costume, de Páviel Pávlovitch diante do quadro adúltero em que esteve inserido, ainda mais pelo fato de os três envolvidos já terem, como ilustra todo o capítulo “A mulher, o marido e o amante”, se relacionado de modo amistoso e recíproco antes: “Somos dois velhos e sinceros amigos, [...] reunimo-nos do modo mais franco, e lembramos juntos aquela corrente tão preciosa da nossa amizade, da qual a defunta constituía um elo tão querido!” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 40). Devemos ressaltar, depois de feito todo o retrospecto narrativo, que intentamos ter deixado, pelo menos, em primeira instância, com base no capítulo “Páviel Pávlovitch Trussótzki”, uma demonstração de como Dostoiévski maneja para instaurar, com certo grau de naturalidade, contextos de constante alternância de absurdos, ora cômicos,

ridículos, ora trágicos, sérios, principalmente entre as personagens de Vieltchâninov e Páviel Pávlovitch. Pessoas comuns, conjuntura cotidiana, acontecimentos trágicos, argumentos cômicos: proscrição clássica, mistura estilística, gênero romanesco, *O eterno marido*.

Acontece que não é somente de grandes e importantes cenas, conforme Franco Moretti em “O século sério” (2009a), que um gênero narrativo, ao exemplo do romance, é composto. Há pouco, tivemos a oportunidade de inferir, seguindo o raciocínio de Auerbach (2011), que a imitação séria do decurso banal e cotidiano é um dos termos da equação pela qual a noção de realismo é definida. De modo a complementar as questões abordadas, Moretti (2009a) pontua que uma convergência ainda maior entre os fatores da cotidianidade e da seriedade se dá na literatura romanesca do século XIX, século no qual, já sabemos, eclodem as obras-primas de Dostoiévski, como *O eterno marido*. A seriedade, atribuída à classe burguesa, é disposta ao lado de outros valores, tais como o distanciamento emocional, a impessoalidade e a regularidade metódica, tomados por Moretti (2009a) como distintivos da literatura oitocentista. Para melhor elucidar o quesito da seriedade, Moretti (2009a) recorre às considerações de Denis Diderot que vislumbram o *genre sérieux* como a forma situada entre o trágico e o cômico, pendendo mais para o primeiro do que para o segundo. Ainda assim, o crítico deixa claro que o sério não pode ser forçosamente traduzido no trágico, mas, sim, no que é cauteloso, frio, grave. Em outras palavras, o sério é a forma média – entre o alto-trágico aristocrático e o baixo-cômico plebeu – para o homem médio de uma classe média, a qual se fortalece e passa a atender por burguesia. E é também por isso que o romance se configura, como já sugerido pelos irmãos Goncourt, como o gênero próprio para a expressão da seriedade, de tal modo que “o advento do *ethos* sério” é capaz de acarretar “um ritmo novo”, “tranquilo” e “prosaico”, isto é, “um tipo de ‘neutralidade’ narrativa que lhe permite funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas” (MORETTI, 2009a, p. 828). Apontado, por Moretti (2009a), como a única inovação narrativa do século XIX, o preenchimento é a técnica de composição pela qual a cotidianidade se torna desperta e narrativa, elevando uma vida ordinária e regular a um plano de maior dignidade, donde percebemos o fundamento para a presença assídua de lugares cotidianos e privados, como a sala de estar, nos romances de tal época. Ao completar os espaços deixados entre uma e outra bifurcação (termo utilizado pelo referido crítico para designar os desdobramentos narrativos), o preenchimento não traz, de fato, possibilidades de mudanças significativas, pois é cotidiano em demasia para poder fazê-lo. Assim o articula Moretti (2009a): é narração, porém, é narração do cotidiano, tirando capítulos e capítulos de romances dos casos mais acessórios e triviais. São os romances oitocentistas que mais se valem desta nova maneira amalgamante de contar

histórias, fazendo com que o sentido, em meio à frigidez do mundo, seja distribuído em uma infinidade de momentos diferentes, nos quais os detalhes podem ser examinados com maior acuidade. É nisso que se baseia o princípio realista: todos os fatos, como que para prestar contas com a realidade, devem ser encarados, até os desagradáveis. Daí é que, em termos de composição romanesca, ainda mais em relação ao século XIX, a prosa apareça como disciplina e trabalho de análise, contando com a técnica da descrição nos movimentos de ponderação, precisão, qualificação de qualquer objeto. Temos, assim, a “[...] seriedade como confiabilidade, método, ‘ordem e clareza’, *realismo*.” (MORETTI, 2009a, p. 846). O crítico garante que podemos entender a natureza do estilo analítico, “tão mais perfeito”, nos moldes de Max Weber, “quanto mais se desumaniza”, como impessoalidade objetiva. Outra técnica típica do romance europeu é o discurso indireto livre, que contribui para o clima de miscibilidade romanesca ao combinar discursos direto e indireto, personagem e narrador, diegese e mimese. Por último, devemos colocar que o preenchimento é considerado por Moretti (2009, p. 842) como o esforço de racionalização do romance, de modo a transformá-lo em “uma paixão calma”, o que acaba também coincidindo com a “regularidade da vida burguesa”. Com o advento do preenchimento romanesco, novos tons passam a valer para o universo narrativo: “[...] poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar.” (MORETTI, 2009a, p. 842). Preenchimento: enquanto acontece nada, acontece tudo. Decidimo-nos, no entanto, pela parte em que Moretti (2009a) mostra como o século XIX se dedica à contemplação da vida de todos os dias, burguesa e cotidiana, com diligência, excelência, rigor, *seriedade*.

Há, no século XIX, o desígnio de fazer com que a narração alcance o domínio do cotidiano, mas de modo que não o faça ao do tédio, o que chega a se cumprir até aproximadamente a primeira metade. Moretti (2009a) coloca o exemplo do romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, publicado em 1856, que, ao tratar de questões conhecidas como o adultério, também presente, como sabemos, n’*O eterno marido*, ilustra nada mais do que um cotidiano ameaçador, grave, sério. Isso porque a insatisfação que Emma, sobretudo graças ao tédio conjugal, apresenta no que diz respeito ao casamento com Charles não é dissipada nas relações adúlteras com Léon e Rodolphe. Nada de extraordinário, nada de aventuras, apenas a sobriedade do cotidiano. Aliás, de gravidade, de seriedade, enfim, de tragicidade – dado que o sério, como proclama Diderot, tende mais para o trágico do que para o cômico –, está repleto *O eterno marido*. Vejamos. Após decidir ir ao encontro de Pávriel Pávlovitch, Vieltchâninov encontra o alojamento, de condições precárias, em que não só está o outro, com poucas roupas, como também está uma menina, com um vestido curto, em torno dos oito anos, como que tendo uma crise histérica, soluçando, implorando

perdão. Quando Vieltchâninov indaga por ela, recebe a seguinte resposta de Pávriel Pávlovitch: “– Mas é a nossa Lisa, nossa filha!” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 59). Neste momento, o marido traído começa a fazer contas das datas relativas à concepção de Lisa e à despedida de Vieltchâninov, sugerindo a atribuição de paternidade ao ex-amante, o qual acaba acatando a sugestão e se sentindo nas obrigações paternas de retirar a menina daquela situação. Nas idas e vindas que faz ao hotel em que o marido traído está hospedado, Vieltchâninov descobre que Pávriel Pávlovitch torturava a criança, embriagava-se na frente dela, levava moças para o quarto em que estavam, alegava que elas poderiam assumir o posto da mãe se quisesse, além de que a desamparava, dizendo: “Tu não és minha filha, mas uma bastarda.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 90). Ainda assim, Lisa nutre um amor tão grande e sincero pelo suposto pai que o abandono de Pávriel Pávlovitch, a despeito de todo o esforço de Vieltchâninov para reverter a trágica condição, lhe causa a morte. Trata-se de um quadro cauteloso, frio, grave, sério, em acordo com o que sustenta Moretti (2009a) para os romances oitocentistas. Percebemos, ponto também a favor do crítico, que o argumento de Lisa é racionado em diversos momentos, passagens, capítulos do romance, todos eles atravessados por motivos cotidianos e sérios. Vale lembrarmos também que os encontros decisivos entre Vieltchâninov e Pávriel Pávlovitch acontecem na sala de estar, o lugar, por excelência, da vida cotidiana. No mais, nada de extraordinário, nada de aventuras; temos, aqui, a densa sobriedade do cotidiano dostoiévskiano. Vieltchâninov sobre Lisa:

O seu maior sofrimento consistia em que Lisa não chegara a conhecê-lo, e morreria sem saber quão dolorosamente ele a amava! Toda a finalidade da sua vida, que lhe aparecera cercada de luz tão radiosa, apagara-se, de súbito, numa treva eterna. [...] “O amor de Lisa – sonhava – teria purificado e resgatado a minha existência inútil e vil [...]”. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 113)

Os excêntricos encontros ocorrem, em suma, porque Pávriel Pávlovitch precisa de Vieltchâninov para efetivar tudo o que deseja. Isso se dá, de acordo com René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), na medida em que o desejo humano nunca surge de modo autêntico ou espontâneo. Segundo o crítico, o mecanismo que rege todo o comportamento humano é de natureza mimética, donde os processos de eleição, mediação e imitação do modelo se tornam legítimos. Sempre presente, o mediador sugere os objetos de desejo para os quais o discípulo, frente à impraticabilidade de experimentá-los por si próprio, deve se voltar. Assim, a mediação do desejo, conceito a partir do qual a teoria mimética de Girard (2009) é levantada, revela um complexo vínculo triangular, cujas variáveis, como proporção, fervor e intensidade, dependem do objeto desejado. O crítico coloca, com base em romances que desenvolvem a problemática mimética inerente à condição humana, a existência de

duas categorias de mediação, isto é, a externa e a interna, conforme a distância – em primeira instância, espiritual – entre discípulo e mediador: na primeira, é grande e mantém a partição, como percebemos pelo caso de Dom Quixote e Amadis de Gaula; na segunda, é pequena e comporta o contato, como percebemos pelo caso de Pávriel Pávlovitch e Vieltchâninov. Vale colocarmos, com respaldo em Girard (2009), que a mediação interna tende a prevalecer em um mundo, como o capitalista, que atenua as diferenças entre os homens. Considerando que o discípulo toma o mediador como modelo, ambos passam a ostentar os mesmos desejos, o que faz, mormente na mediação externa, com que o último desempenhe o papel de obstáculo e com que a possibilidade tanto de rivalidade mimética, sobre a qual já chegamos a falar, quanto de conflitos implacáveis entre os membros do triângulo seja instaurada. Para Girard (2009), na mediação externa, o mediador é, com efeito, o vértice rumo ao qual o discípulo, sem perder o objeto de vista, se lança, ao passo que, na mediação interna, o mediador deixa de sê-lo, dado que almeja ou disfruta da posse do objeto na posição de concorrente. A rivalidade mimética realça a primazia do mediador e o segmento que o liga ao objeto, de modo a potencializar o processo de mediação. Pelo mediador-obstáculo, incapaz de despertar desespero sem que lhe seja atribuída uma secreta adoração por parte do outro, o discípulo desenvolve, em harmonia com o filósofo Max Scheler (*apud* GIRARD, 2009), sentimentos como a deferência apaixonada, o interesse emulativo, assim como o ódio impotente gerado a partir do arranjo destes últimos. A inclinação à comparação com o modelo é o que sustenta os sentimentos de ambição, de inveja, de ciúme, de ódio, que consistem em formas apenas mais populares de batizar a mediação interna. Enfim, Girard (2009) afirma, com respeito à literatura, que há duas maneiras pelas quais os romances podem encarar a questão da mediação do desejo: se a disfarçam, propagando a ilusão de autonomia e de espontaneidade da subjetividade a partir da omissão do mediador, fomentam a mentira romântica; se a expõem, desnudando as engrenagens miméticas das práticas humanas, fomentam a verdade romanesca. Obtemos, daí, que o desejo triangular é a base sobre a qual se assenta toda a teoria do gênero romanesco. Os romancistas comprometidos com a veracidade “invertem a hierarquia do desejo habitualmente aceita” e “devolvem ao mediador o lugar ocupado pelo objeto” (GIRARD, 2009, p. 38), descortinando, a cada ação das suas personagens, o véu dos seus modelos. A entrega à vaidade e ao desejo segundo o outro é a marca do mundo romanesco; entendemos que é, então, a marca d’*O eterno marido*. Averiguemos.

– Em duas palavras – apressou-se Pávriel Pávlovitch –, caso-me e vou, agora, visitar a minha nova noiva. Eles também estão numa casa de campo. Eu gostaria de ter a grande honra de ousar apresentá-lo àquela família, e venho agora com o pedido inaudito (Pávriel Pávlovitch baixou a cabeça com ar submisso) de que vá

comigo... (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 186)

Se o gênero romanesco, como diz Girard (2009), desvela o movimento centrífuga daquele que falha em desejar por si próprio, podemos dizer que *O eterno marido*, de Dostoiévski, desvela o movimento centrífuga de um viúvo que se resigna a desejar pelo amante da falecida esposa. Ora, Natália Vassílievna está morta e já não pode ser alcançada; não existe mais um objeto no triângulo, só resta uma fortíssima mediação dos desejos de Páviel Pávlovitch por Vieltchâninov, cuja essência, de acordo com o crítico, é apresentada de modo tão claro, tão puro, tão simples que se afigura, em sinal invertido, de modo enigmático. N’*O eterno marido*, os sentimentos contraditórios oriundos da mediação do desejo se configuram de modo que não mais existe “amor sem ciúme”, “amizade sem inveja”, “atração sem repulsão” (GIRARD, 2009, p. 64), como mostra a meditação do ex-amante sobre o marido traído: “Sim, amava-me *por ódio*; e este amor é o mais forte...” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 186). Além disso, os desejos que Páviel Pávlovitch imita de Vieltchâninov lhe suscitam, como percebemos, tamanho rancor, que, ao rebentar, graças à intensidade, deixa nítida a dupla feição – modelar e obstaculizante – do mediador. Recordemos a ambivalência paroxísmica da mediação interna, própria da relação entre discípulo e modelo: Páviel Pávlovitch e Vieltchâninov se afrontam, mas se consideram amigos; se ridicularizam, mas trocam elogios; se abominam, mas dormem no mesmo recinto; duelam, mas se beijam; tentam se matar; mas se acodem. Inúmeros são os exemplos das formas extremas, n’*O eterno marido*, do desejo de Páviel Pávlovitch segundo Vieltchâninov. Girard (2009) até comenta sobre a translação do marido traído ao redor do ex-amante hélico, o que comprova a prioridade colossal deste sobre o desejo daquele. Voltamos a dizer: Páviel Pávlovitch, ao contrário do que faz parecer, precisa de Vieltchâninov para consumir quaisquer desejos, daí de não ser à toa que o faça escolher o regalo que planeja dar à pretensa noiva, daí de não ser à toa que o apresente à família dela, faça com que todos os presentes gostem e clamem por ele. Da amizade, surge a rivalidade, a qual, sob a égide do ódio impotente, esconde uma profunda veneração de Páviel Pávlovitch por Vieltchâninov, veneração, aliás, expressa nas próprias palavras da personagem:

– Eu estimava-o muito, Aleksiéi Ivânovitch [...]. Eu estava numa posição demasiado inferior à sua para que você pudesse notá-lo. [...] Guardei de memória muitas das suas palavras e expressões, muitos dos seus pensamentos. Lembrava-me sempre de você como uma pessoa que reagia com ardor aos bons sentimentos, uma pessoa muito instruída e com ideias próprias. [...] E eu sempre contei com você, como pessoa de grande sensibilidade... e, por conseguinte, acreditava, sem considerar mais nada... (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 158-159)

Para arrematar, o crítico observa que o marido parece oferecer a nova amada

para o ex-amante; fá-lo, no entanto, para que Vieltchâninov a deseje e não a tenha, maneira pela qual pode chegar a triunfar sobre seu mediador:

– Vou demonstrar-lhe, neste instante, que não apenas não me estima, mas odeia-me com todas as forças, e que mente sem o saber: se me levou lá, não foi por causa do objetivo estúpido de experimentar a noiva (tem-se cada ideia!), mas simplesmente porque me viu ontem e ficou *enfurecido*, e levou-me lá para mostrar-me a moça e dizer: “Está vendo como ela é?! Será minha: experimente agora aqui!”. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 159)

“Não é *em* seu mediador que ele deseja, é na verdade *contra* ele. O único objeto que o herói deseja é aquele de que frustrará seu mediador.” (GIRARD, 2009, p. 73). Por fim, fica-nos que, a partir da narrativa de um viúvo que se volta para um ex-amante da antiga esposa, a obra *O eterno marido*, de Dostoiévski, consegue confirmar a problemática que, assim como acredita Girard (2009), fundamenta o gênero romanesco, isto é, a denúncia da presença do terceiro na gênese do desejo, fazendo, além do mais, a ilustração de como a natureza mimética do desejo é capaz de tomar conta das regiões mais arraigadas do ser humano.

Páviel Pávlovitch: “Este Quasímodo de T... era suficientemente estúpido e grato para se encher de amores pelo amante da própria mulher [...]!” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 186). Trata-se daquele que agracia Vieltchâninov com visitas às três horas da manhã, com gestos como beijos bêbados, caretas e risadinhas em momentos inconvenientes, com cenas em que faz escárnio de si por ter não só admitido como também abraçado a condição de marido traído, por ter, como expõe o ex-amante, levantado mais evidências do adultério da própria esposa: “E, de chofre, de modo absolutamente inesperado, Páviel Pávlovitch espetou dois dedos por cima da testa calva, como dois chifres, e deu uma risada prolongada e tranquila.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 76). Trata-se, enfim, daquele marido que não ama a esposa, ama o ex-amante dela, estorvando-o, de acordo com Girard (2009), com atenção e zelos dos mais grotescos. Como podemos ver, existem veias cômico-humorísticas em todo o corpo trágico-sério d’*O eterno marido*. Conforme Octávio Paz (*apud* Kundera, 1994), o advento do humor – a grande descoberta dos tempos modernos – está ligado ao do gênero romanesco, em que pode se realizar uma categoria especial de comicidade, capaz de deixar tudo de que trata ambíguo. O romance admite, por exemplo, que Vieltchâninov se engane por não esperar que “estúpidos fingimentos”, “quedas ridículas”, “tagarelice cômica” e “subentendidos aviltantes” procedam de um “homem honrado” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 10) como Páviel Pávlovitch, exemplo que demonstra como *O eterno marido* consegue jogar com as ambivalências da essência humana. N’*A arte do romance*, Milan Kundera (1988) assinala que, frente à ilusão de grandeza que o trágico sustenta, o cômico, de modo mais ríspido,

só pode revelar a insignificância do mundo dos homens. N’*O eterno marido*, o foco narrativo não reside na herança, no “trato excelente” ou na “educação mundana” de Vieltchâninov (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 10), o reside no desejo de dar bengaladas em Pávriel Pávlovitch ao vê-lo sorrindo na rua; não reside na riqueza ou na notoriedade de Pávriel Pávlovitch, o reside na rejeição do presente que dá, no pouco-caso das irmãs Zakhlébinina, que lhe conferem gargalhadas, gritos estridentes, traquinagens, em suma, *riso*. Não restam dúvidas de que *O eterno marido* lança mão do humor, como assim o compreende Kundera: “O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros; o humor: embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza.” (1994, p. 30). Ainda assim, por vezes, o cômico apresenta matizes trágicas, pelo que mostram passagens como a em que Pávriel Pávlovitch deixa de comparecer ao funeral da própria filha para fazê-lo ao de outro amante da falecida ou a em que comunica a alegria de contrair outro casamento em meio ao luto de Vieltchâninov. Não devemos esquecer, contudo, que a suspensão do julgamento moral é cláusula do gênero romanesco, diz Kundera (1994). Além disso, de acordo com Girard, Dostoiévski está constantemente caçoando das personagens, manejando para que o humor conte com uma forte orientação irônica, a qual “[...] brota em fórmulas admiráveis, [...] pulveriza as pretensões individualistas, desagrega as diferenças que parecem monstruosas para as consciências ultrajadas” (2009, p. 293). Se não conseguimos rir, acrescenta o crítico, com as obras de Dostoiévski, ao exemplo d’*O eterno marido*, é porque não conseguimos rir de nós mesmos.

Vieltchâninov teve uma vontade terrível de se levantar no mesmo instante e puxar o moleque pelas orelhas, mas não conseguiu manter-se sério e, olhando para ele, explodiu numa risada; o menino riu também. Pávriel Pávlovitch, esse, não ria [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 167)

E é por Dostoiévski manipular a matéria literária sério-cômica de um jeito tão inovador e original que Bakhtin (2015) lhe atribui a criação de uma variedade diferenciada do gênero romanesco: a polifônica. A construção narrativa dos romances de Dostoiévski, ao que podemos observar n’*O eterno marido*, se destaca dos paradigmas histórico-literários graças à articulação muitíssimo peculiar de uma pluralidade de vozes e de consciências autônomas, imiscíveis e plenas, algo jamais percebido em se tratando dos romances europeus, os quais constituem a variedade monológica do gênero. A poética de Dostoiévski designa uma manifestação inédita da voz do herói, que, por solicitar respostas imediatas, é capaz de cancelar a objetificação exteriorizante, subordinante do plano monológico do autor. Na narração do autor russo, as palavras do herói têm o mesmo valor que as do autor ou do narrador, uma soando ao lado das

outras, o oposto do que ocorre na narração monológica, em que as palavras do herói apenas realizam a conclusão do autor. Segundo o pensador russo, Dostoiévski se vale de recursos artísticos que se diferem por exprimir a liberdade e a independência das individualidades em termos objetivo-artísticos, sem fazê-las abandonar o plano do autor e, não obstante, sem trazer resíduos monológicos que possam abafá-las, arrematá-las ou deixá-las líricas.

A representação da realidade nos romances dostoiévskianos se dá com o enfoque no herói, isto é, no modo como enxerga a si, aos outros, ao universo que o envolve, razão pela qual o autor russo se considera como realista e, não, como romântico subjetivista. Logo, a neutralidade não é um elemento cabível à estrutura romanesca de Dostoiévski, já que “tudo deve estar orientado para o próprio herói”, tudo deve acertá-lo em cheio, “provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele” (BAKHTIN, 2015, p. 73), o que acaba até amparando o emprego de procedimentos composicionais como a mistura do trágico e do cômico, sobre a qual discutimos ostensivamente ao longo deste estudo. Assim, não é de espanto que o crítico Leonid Grossman (*apud* BAKHTIN, 2015) tenha considerado a inserção da exclusividade nos fenômenos da realidade cotidiana, de modo a respeitar a lógica romanesca de combinação de elevado e grotesco, como um dos principais traços da obra do autor russo. Neste sentido, Dostoiévski, visando à experimentação do homem no homem, encontra respaldo em certas propriedades inerentes à linha de desenvolvimento dos enredos aventurecos, cujos heróis, semelhantemente ao que ocorre com Vieltchâninov d’*O eterno marido*, se encontram em face de circunstâncias inesperadas que lhes instigam, provam, testam, sem que lhes sejam dadas feições concludentes ou determinantes. Além disso, conforme o crítico Otto Kaus (*apud* BAKHTIN, 2015), são os romances de Dostoiévski que expressam, de maneira mais autêntica, o espírito do capitalismo, do qual resultam tanto a elisão do isolamento e quanto a formação da unidade contraditória de diversos planos, como o cultural, o ideológico e o social, só deixando incólume a separação entre as classes proprietária e proletária. Para Bakhtin (2015), o romance polifônico, de fato, só é possível na época capitalista, quando vários domínios na sociedade já não contam com o mesmo grau de individualidade e de suficiência conservado durante vários séculos. Isso porque as contradições do capitalismo russo, embora inviabilizem que Dostoiévski se decida por quaisquer chaves ideológicas, reúnem as disposições necessárias para o advento do romance polifônico, o qual é sentido por Bakhtin como “um passo adiante na evolução do romance russo e europeu” (2015, p. 40). A novidade dos romances dostoiévskianos consiste na violação dos princípios artísticos monologicizantes de seus precedentes europeus, fazendo, por exemplo, com que o que já foi dado por definitivo passe a ser apenas uma das partes do

todo ou o que já foi dado por real passe a ser apenas uma das apreciações da realidade. Enfim, trata-se de toda uma nova concepção da arte romanesca, que, amadurecida no decorrer de séculos de tradições estético-literárias, passando por Rabelais e Cervantes, só consegue alcançar a plena coroação com Dostoiévski. Depois de feitas tais reflexões, Bakhtin (2015) se convence de que Dostoiévski seja, com efeito, o autor em cujas obras opera o autêntico coeficiente romanesco, ou seja, o do contraponto, o da polifonia, o do máximo dialogismo entre consciências que não podem ser objetificadas. E é nestes moldes que, de maneira ímpar, o autor russo cumpre o papel, por excelência, do romance, como já ficamos sabendo ao começo deste estudo: fazer o retrato da profundidade da alma humana ou, para citar as palavras conferidas por Oscar Wilde (*apud* BAKHTIN, 2015, p. 67), fazer o retrato do “eterno mistério da existência”. Celebrar a unidade do múltiplo: é Dostoiévski, é *O eterno marido*, é o gênero romanesco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance é o gênero que abraça a diferença. As possibilidades do gênero romanesco não se confinam, por exemplo, em um só estilo, uma só estratégia, uma só forma, uma só fórmula, um só sistema de pensamento, um só tipo. Tomamos a obra *O eterno marido*, de Dostoiévski, com o propósito de que servisse de ilustração destas e de outras feições do gênero romanesco. Uma de nossas primeiras ações foi mostrar como o caráter múltiplo do romance pode ser explicado do ponto de vista histórico. Levantamos as considerações de dois pensadores que enxergaram o gênero romanesco como produto da transposição de duas tradições distintas para a literatura. Mikhail Bakhtin (2015) o vinculou à tradição carnavalesca, enquanto Erich Auerbach (2011) o fez à judaico-cristã; ambos pareceram ter concordado, não obstante, quanto à presença da mistura de estilos – em especial, da tragédia e da comédia – no interior do romance, a qual possibilitou o tratamento da realidade cotidiana com o máximo grau de seriedade, de modo a romper com as prescrições dos gêneros antigos de orientação trágico-sublime, considerados como elevados. Logo, personagens de diferentes classes, idades e posições, imersas no curso da vida prático-cotidiana, passaram a ser objetos de representação literária problemática e séria, o que ensejou o desenvolvimento do movimento realista. A combinação estilística ficou nítida na configuração dos protagonistas d'*O eterno marido*, Páviel Pávlovitch e Vieltchâninov, os quais demonstraram, mesmo envolvidos em motivos de feição cômico, ser personagens de entrecos trágicos. Franco Moretti (2009a) considerou que o sério, oriundo também da mistura entre trágico e cômico, foi a forma média da burguesia do século XIX, no qual surgiu *O eterno marido*, de Dostoiévski, encontrando expressão no gênero romanesco. A

seriedade conferiu um novo ritmo, mais vagaroso e prosaico, e uma nova estrutura, mais farta de preenchimentos, aos romances novecentistas, pelo que se tornaram paixões calmas. Os detalhes da vida cotidiana e regular passaram a ser mais notados, tomando o lugar já ocupado antes por constantes aventuras no gênero romanesco. N’*O eterno marido*, vimos como a narrativa dos encontros de um viúvo traído e de um ex-amante da esposa do outro se desenrolou em um plano de cotidianidade séria, às vezes, densa e pesada, trazendo argumentos trágicos, sobretudo nas passagens que envolviam as questões de paternidade e de morte da personagem de Lisa. Descobrimos que o gênero romanesco também se caracteriza, de acordo com René Girard (2009), por colocar às claras a incapacidade do homem de desejar por si próprio, motivo pelo qual necessita de um terceiro capaz de lhe modelar os objetos de desejo. A função modeladora, n’*O eterno marido*, coube à personagem de Vieltchâninov, solteirão que passou a ser (per)seguido por Pávriel Pávlovitch, até mesmo quando a intenção deste era arranjar outro casamento. Já as passagens como a de zombarias que Pávriel Pávlovitch sofreu na casa da família da pretensa noiva ficaram responsáveis pela parcela de humor d’*O eterno marido*. Milan Kundera (1994) colocou que o humor chega como que de mãos dadas com o romance, tornando-o, como vimos pelos excertos d’*O eterno marido*, o terreno da ambiguidade, da incerteza, da interrupção do julgamento moral. Entre os vários romances ocidentais, Bakhtin enxergou que os de Dostoiévski eram diferenciados pela multiplicidade de vozes e de consciências que não se misturavam, não se objetificavam, não se subordinavam ao domínio monológico do autor. Ao conferir tamanha liberdade às personagens que concebia, tais como Pávriel Pávlovitch e Vieltchâninov, Dostoiévski intentou experimentar o homem no homem, explorando os espaços topográficos da existência humana. Aliás, todo o percurso que fizemos de apuração crítica, histórica e teórica de atributos da tradição romanesca, montando nosso observatório na obra *O eterno marido* de Dostoiévski, só fez com que constatássemos que romance é, com efeito, o gênero literário que mais se presta à descoberta de matizes desconhecidos da condição, do comportamento, do conhecimento humanos, daí a admissão da diferença, daí a complexidade, daí a variabilidade de que falamos há pouco. O romance, tal como *O-eterno-marido*-obra e *o-eterno-marido-Pávriel-Pávlovitch*, é, então, o “monstro com sentimentos nobres” apontado por Dostoiévski. Trata-se do gênero que dispõe de formas anômalas, que corre atrás das feições da realidade, que despedaça regras e valores, que devora seus vizinhos e manifesta suas qualidades, que pode experimentar, se assim lhe convier, das mais bárbaras misturas, ao exemplo de perversidades cômico-grotescas e de sensibilidades trágico-sublimes. Trata-se do gênero que acolhe a viuvez embriagada de Pávriel Pávlovitch, a paternidade inlapidada de Vieltchâninov, que faz personalidades tão distintas se cruzarem, se relacionarem, se

beijarem. Trata-se do gênero que torna, enfim, *O eterno marido* possível.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis (A representação da realidade na literatura ocidental)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al]. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p. 19-62.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: BARTHES, Roland [et al]. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 35-44.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O eterno marido**. Tradução, notas e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2016.

GIDE, André. **Dostoïevski**. Paris: Gallimard, 1970.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões de Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUNDERA, Milan. O dia em que Panurge não fará mais rir. In: \_\_\_\_\_. **Os testamentos traídos**. Tradução de Maria Luiza Newlands e Teresa Bulhões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução, notas e posfácio de José Marcos Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo. **Georg Lukács**. São Paulo: Ática, 1981.

MORETTI, Franco. O século sério. In: \_\_\_\_\_. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-863.

\_\_\_\_\_. O romance: história e teoria. **Novos estudos (CEBRAP - Centro Brasileiro de Análise**

e Planejamento). São Paulo, n. 85, p. 201-212, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2JedqVq>>. Acesso em: out. 2018.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 1979.

WATT, Ian. **A ascensão do romance (Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding)**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Título em inglês:

THE MOST MONSTROUS MONSTER IS THE MONSTER WITH  
NOBLE FEELINGS": DOSTOYEVSKY'S THE ETERNAL HUSBAND  
AND THE NOVEL TRADITION