

---

# MEMÓRIAS DOS PALÁCIOS DE CRISTAL: TCHERNICHÉVSKI, DOSTOIÉVSKI E ZAMIÁTIN

## MEMORIES OF CRYSTAL PALACES: TCHERNICHEVSKY, DOSTOIEVSKY AND ZAMIATIN

---



### Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

### Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



### Fluxo da Submissão

Submetido em: 27/02/2022

Aprovado em: 14/04/2022

Distribuído sob



João Vianney Cavalcanti Nuto

[litcult.unb@gmail.com](mailto:litcult.unb@gmail.com)

Professor Associado 4 de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Temas de Interesse: Círculo de Mikhail Bakhtin, Literatura e cultura, carnavalização, literatura e cultura russa, Dostoiévski, Osman Lins.

### Resumo/Abstract Palavras-chave/Keywords

Este ensaio analisa o Palácio de Cristal e ambientes afins em narrativas de Tchernichévski, Dostoiévski e Zamiátin, demonstrando como cada “palácio de cristal” forma um tipo de cronotopo: o cronotopo do progresso capitalista, o cronotopo da utopia socialista e o cronotopo da distopia. Desta maneira, cada cronotopo remete alegoricamente a tensões ideológicas em torno do desenvolvimento tecnológico, seus usos e sentidos.

Palácio de Cristal; *Que fazer?*; *Memórias do subsolo*; *Nós*.

This essay analyzes the Crystal Palace and related environments in narratives by Chernyshevsky, Dostoevsky and Zamyatin, demonstrating how each “crystal palace” forms a type of chronotope: the chronotope of capitalist progress, the chronotope of socialist utopia and the chronotope of dystopia. In this way, each chronotope allegorically refers to ideological tensions around technological development, its uses and meanings.

Crystal Palace; What is to be done?; Memories from the underground; We.

No dia primeiro de maio de 1851, foi inaugurada, em Londres, a Grande Exposição dos Trabalhos de Indústria de todas as Nações. Para receber quatorze mil expositores vindos de todo o mundo, o arquiteto Joseph Paxton projetou um prédio de dimensões dignas da grandeza da exposição: com 564 metros de comprimento e 33 metros de altura, o prédio ocupou uma área de 92 mil metros quadrados. Seu interior, por onde circularam mais de seis milhões de visitantes de vinte e cinco países, era decorado com árvores e fontes, que também decoravam a área em torno do edifício, no Hyde Park. Mas o que mais impressionava no prédio era a novidade da técnica e do material de construção, com estrutura de ferro fundido, paredes e telhado de lâminas de vidro. O prédio foi construído por meio de uma montagem de peças pré-fabricadas, produzidas em série, o que possibilitou que ficasse pronto em poucos meses (MENDES, 1998, p. 253). A mesma técnica permitiu que o prédio fosse desmontado após o término da exposição e reconstruído no bairro de Sydenham Hill, em versão ampliada, com cinco andares em vez dos três da construção original (KERN, 2009, p. 7). Assim, esse edifício tornou-se a vitrine do poderio da Inglaterra e de sua posição de vanguarda como potência industrial (STRAUCH, 2008, p. 81). Também representava o triunfo da tecnologia e do empreendedorismo capitalista, pois ter um produto premiado no edifício da Grande Exposição – ou mesmo simplesmente exibido – equivalia a receber um certificado de qualidade internacional. Chamado, pela revista *Punch*, de Palácio de Cristal, como ficou conhecido, o edifício tornou-se um símbolo da modernidade (STRAUCH, 2008, p. 19).

Logo o Palácio de Cristal inspirou projetos arquitetônicos em todo o mundo. Também impressionou escritores russos, como Herzen, Tchernichévski e Dostoiévski. Com reações diversas, os dois últimos autores fazem referências ao palácio em suas obras. Em seu relato de viagens intitulado *Notas de inverno sobre impressões de verão*, Dostoiévski evoca

suas impressões sobre o Palácio de Cristal:

Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho todos estes homens inumeráveis, vindos do mundo inteiro; tem-se a consciência de um pensamento titânico; sente-se que algo já foi alcançado aí, que há nisso uma vitória, triunfo. Até se começa como que a temer algo. Por mais que se seja independente, isto por alguma razão nos assusta.

“Não será este realmente o ideal atingido?”, pensa-se. “Não será o fim? Não será este, de fato, o rebanho único? Não será preciso considerá-lo como a verdade absoluta, e calar para sempre? Tudo isto é tão solene, triunfante, altivo, que nos oprime o espírito. Olham-se estas centenas de milhares, estes milhões de pessoas que acorrem docilmente para cá de todo o globo terrestre, pessoas que vieram com um pensamento único, que se aglomeram plácida, obstinada e silenciosamente neste palácio colossal, e sente-se que aqui se realizou algo definitivo, que assim chegou ao término. Isto constitui não sei que cena bíblica, algo sobre a babilônia, uma profecia do Apocalipse que se realiza aos nossos olhos. Sente-se a necessidade de muita resistência espiritual e muita negação para não ceder, não se submeter à impressão, não se inclinar ante o fato e não deificar Baal, isto é, não aceitar o existente como sendo o ideal. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 92)

Já no século XX, o Palácio de Cristal (com suas conotações simbólicas) parece ter inspirado a ambientação futurista do romance *Nós* (1924), de Ievguêni Zamiátin, escritor russo que morou na Inglaterra, onde teve a referida obra publicada inicialmente em inglês. A representação desses “palácios” – assim como referências ou alusões ao verdadeiro Palácio de Cristal – como parte das ambientações das narrativas, relaciona-se com questões ideológicas, que dizem respeito tanto a questões especificamente russas, como a relação da Rússia com a Europa Ocidental, quanto a questões filosóficas, como os limites da razão, com uma crítica à razão instrumental. São essas últimas questões que pretendo abordar na análise comparativa da representação desses “palácios” de cristal no

romance *Que fazer?* (1863), de Nikolai Tchernichévski, na novela *Memórias do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, e no romance *Nós*, de Ievguêni Zamiatin. Deste modo, seguindo o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (2018, p. 217), em que o espaço, intimamente ligado ao tempo, não apenas localiza unidades de ação/acontecimento, mas agrega sentidos, afetos e valores, podemos identificar três tipos cronotopo em cada uma das representações do palácio e ambientes afins em cada uma das narrativas: o cronotopo do progresso capitalista (o próprio Palácio de Cristal), o cronotopo da utopia socialista (em Tchernichévski) e o cronotopo da distopia (em Dostoiévski e Zamiatin).

No romance *Que fazer?*, a personagem Vera Pavlovna tem um sonho que apresenta uma visão da sociedade futura. O Palácio de Cristal é evocado como referência de comparação para os prédios da futura sociedade vislumbrada por Vera Pavlovna. No entanto, esses edifícios seriam ainda superiores ao Palácio de Cristal, embora sua função não fosse abrigar eventos especiais, mas servir de moradia. No romance, o narrador apresenta uma descrição detalhada de um desses edifícios, que superam o Palácio de Cristal, ao utilizar o alumínio e uma tecnologia ainda não existente na época: a iluminação por energia elétrica. Vejamos parte dessa longa descrição:

Um edifício, um edifício enorme, como só se vê nas maiores capitais - ou, não, na atualidade não existe no mundo. Situa-se em meio a campos de cereais, prados, jardins e bosques. Mas esse edifício! Que é isso? Que estilo de arquitetura é esse? Não há nada igual agora; não, mas tem um que aponta em direção a ele - o palácio que fica em Sydenham Hill, construído de ferro fundido e vidro - ferro fundido e vidro, e isso é tudo. Não, não tudo: esse é apenas o revestimento do edifício, as paredes externas. Mas dentro deste palácio está uma casa real, uma casa imensa. Este revestimento de ferro fundido e vidro apenas a cobre como uma bainha. Ao seu redor, forma amplas galerias, em todos os andares. Quão simples é a arquitetura do interior da casa! Que espaços estreitos entre as janelas! As janelas são enormes e

imponentes -, cobrem toda a altura de cada andar, do chão ao teto. Suas paredes de pedra são como fileiras de pilastras, formando a moldura para as janelas que se abrem para as galerias. Mas que pisos e tetos são esses! De que são feitas essas portas e caixilhos. Que é isso? Prata? Platina? E a mobília é quase toda do mesmo metal; móveis de madeira são pouco mais do que um capricho aqui - apenas para variar. Mas de que é feito todo o resto da mobília, os tetos e os pisos? “Tente mover esta cadeira”, diz a irmã mais velha. “Esse móvel metálico é mais leve que o nosso feito de noqueira. Mas que metal é esse? Ah! Agora eu sei! Sasha me mostrou uma pequena placa como esta, clara como vidro; agora brincos e broches são feitos disso. Sim, Sasha me disse que mais cedo ou mais tarde o alumínio substituiria a madeira, ou talvez mesmo a pedra”. Mas como tudo é rico! Alumínio em toda parte! E os espaços entre as janelas são adornados por grandes espelhos. E que tapetes no chão! Aqui neste salão metade do chão está vazio, e você pode ver que é feito de alumínio. Aqui você vê que não está polido, para não ficar muito escorregadio. Aqui as crianças estão brincando, e juntas com eles os mais velhos; e aqui neste outro corredor o chão também é nu, para os dançarinos. Todos os lugares têm árvores e flores tropicais; toda a casa é um grande jardim de inverno”. (TCHERNICHEVSKI, 1886, p. 378) [Tradução nossa]

A descrição do prédio é complementada por uma apresentação dos arredores, em que são apresentadas as relações de trabalho e de convivência coletiva:

Mas aqui o trabalho está feito e todos vão para o edifício. “Vamos novamente para o corredor; vamos ver como eles vão jantar”, diz a irmã mais velha. “Eles entram no maior dos grandes salões. Metade dele está ocupada com mesas, que já estão postas. Quantas mesas! Quantas pessoas vão jantar aqui! Sim, mil ou mais: nem todos estão, pois há quem prefira jantar em privado. Os idosos e as crianças que não foram para o campo prepararam tudo”. “Para cozinhar refeições, arrumar a casa, limpar os quartos, isso é trabalho muito leve para os outros”, diz a outra irmã. “Aqueles que não são capazes de fazer

mais nada, devem fazer isso. Que pratos magníficos! Tudo em alumínio e vidro. No corredor central, há vasos de flores. Os pratos já estão na mesa; os trabalhadores chegaram; todos sentam à mesa, tanto esses como os que prepararam o jantar. Mas quem serão os garçons? Quando? Na hora do jantar? Por quê? Existem apenas cinco pratos: aqueles que devem ser mantidos quentes são colocados onde não faz frio. Você vê essas cavidades? Estas são panelas cheias de água fervente”, diz a irmã mais velha. “Aqui se vive confortavelmente, se desfruta de boa mesa; você costuma ter jantares assim”? “Várias vezes ao ano. Isto é um jantar coletivo normal com essas pessoas; mas quem quiser pode ter um jantar melhor, como preferir. Mas então uma conta diferente é aberta. Quem não pede nada além dos pratos do dia não precisa abrir essa conta. Tudo está organizado desta maneira: tudo que toda a empresa pode oferecer é dado sem necessidade de conta individual, mas para cada pedido especial é aberta uma conta própria. (TCHERNICHEVSKI, 1886, p. 380) [Tradução nossa]

O edifício do sonho de Vera evoca o Palácio de Cristal, mas distingue-se deste não somente pela função, mas também pelas conotações ideológicas. Ambos os edifícios são resultado do triunfo da razão instrumental por meio das realizações técnicas e do empreendedorismo. No contexto russo dos anos 1860, Tchernichévski apresenta a utopia do sonho de Vera, a Nova Rússia, como resultado do ativismo esclarecido da “gente nova”, da sua geração, que superaria tanto a inércia dos liberais da geração dos anos 40 (os “homens supérfluos) como o niilismo puramente negativo, também inconsequente, representado pelo personagem Bázarov, do romance *Pais e filhos*, de Turguêniev. Como resposta positiva ao negativismo de Turguêniev, Tchernichevski cria uma espécie de niilismo positivo, revolucionário, representados pelos personagens Dmitri Lopukhov, Aleksandr Kirsanov, Mikhail Rakhmetov e Vera Pavlovna. Como representante feminina dessa “gente nova” Vera Pavlovna é uma mulher em processo de emancipação, que exerce sua independência por meio da fundação e

administração de sua cooperativa de costureiras – e tornando-se pioneira, como mulher, no estudo da Medicina.

O que ambos os edifícios têm em comum é a confiança na razão instrumental, mas com sentidos ideológicos opostos: se o Palácio de Cristal representa o triunfo do utilitarismo capitalista; o prédio de vidro da sociedade utópica sonhada por Vera também se baseia no utilitarismo, mas no sentido socialista – em que a habitação e convivência coletiva lembra os falanstérios, imaginado por Charles Fourier e Robert Owen, mas com utilização das conquistas tecnológicas. Todas as principais personagens de *Que fazer?* (a “gente nova”), teorizam e agem conforme as ideias do próprio Tchernichévski, apresentadas na sua obra *O princípio antropológico na filosofia*. Inspirado na filosofia utilitarista inglesa – desenvolvida por Jeremy Bentham e Stuart Mill, entre outros – Tchernichévski baseia a caracterização psicológica e ideológica dos seus personagens, no que denomina “egoísmo racional”, em que a própria noção de interesse individual é substituída por uma racionalidade mais global, em que pessoas esclarecidas veriam, no benefício coletivo, parte do benefício próprio. Sentimentos tidos como altruístas, como a amizade e a generosidade, atenderiam, no fundo, ao interesse próprio, embora isso nem sempre fosse evidente. Ao basear suas reflexões sobre o ser humano nas ciências da natureza, Tchernichévski também nega o livre arbítrio, pois considera qualquer ação humana como resultado automático de uma rede de causalidades. Questões éticas como a maldade e o crime também seriam consequência imediata de circunstâncias materiais, bem como da ignorância sobre os benefícios do bem-estar comum. A futura sociedade socialista sonhada por Vera seria construída com base nesse “egoísmo esclarecido”. O esclarecimento permitiria a compreensão das causas do egoísmo vulgar e a modificação das circunstâncias, tendo em vista um benefício que seria individual sem deixar de ser geral, por meio de uma ação consciente, baseada em

uma concepção de felicidade influenciada por Rousseau, que distinguia as necessidades reais artificiais, como o luxo e a ostentação, das necessidades reais (DOMINGUES, 2020, p. 167). Por meio da modificação das circunstâncias, o homem do futuro seria automaticamente bom, consciente de que o benefício geral é do seu próprio interesse.

Em *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, o homem do subsolo não acredita em uma melhoria do indivíduo e, conseqüentemente, da sociedade, baseada exclusivamente na racionalidade e no automatismo, como afirma aquele personagem narrador:

Oh, disse-me, quem foi o primeiro a declarar, a proclamar que o homem comete ignomínias unicamente por desconhecer seus reais interesses, e que bastaria instruí-lo, abrir-lhe os olhos para os seus verdadeiros e normais interesses para que ele imediatamente deixasse de cometer ignomínias e se tornasse, no mesmo instante, bondoso, nobre, porque, sendo instruído e compreendendo suas reais vantagens, veria no bem seu próprio interesse, e sabe-se que ninguém é capaz de agir consciente contra ele e, por conseguinte, por assim dizer, por necessidade, ele passaria a praticar o bem? Oh, criancinha de peito! Oh, inocente e pura criatura! [...] E se porventura acontecer que a vantagem humana, alguma vez, não apenas pode, mas deve até consistir que, em certos casos, desejamos para nós mesmos o prejuízo e não a vantagem? (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 32-33)

Em polêmica velada com Tchernichévski e Fourier, o homem do subsolo afirma:

Todos os atos humanos serão calculados, está claro, de acordo com essas leis, matematicamente, como uma espécie de tábua de logaritmos até 108.000, e registrados num calendário; ou, melhor ainda, aparecerão edições bem-intencionadas, parecidas com os atuais dicionários enciclopédicos, nas quais tudo estará calculado e especificado com tamanha exatidão que, no mundo, não existirão mais ações e aventuras. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 37)

Para o personagem narrador, de nada adiantaria todos os benefícios racionalmente calculados, se o ser humano não pudesse contar com a “vantagem omitida”, que “não cabe em nenhuma classificação, e não se enquadra em nenhuma lista” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 34): a possibilidade de desejar mesmo o absurdo mais antieconômico. Sem essa possibilidade, o homem seria reduzido a uma peça de engrenagem, como uma “tecla de piano” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 37). Como diz o homem do subsolo, passaríamos a raciocinar em vez de desejar” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 40), o que seria uma lástima, pois “a razão satisfaz apenas a capacidade racional do homem” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 41). Como reação, diz o personagem “o homem se tornará louco intencionalmente”. Para o homem do subsolo, o Palácio de Cristal representa as conseqüências negativas desse sistema:

O sofrimento, por exemplo, não é admitido nos *vaudevilles*, eu sei. No Palácio de Cristal ele é simplesmente inconcebível; o sofrimento é dúvida, é negação, e o que vale um palácio de cristal do qual se possa duvidar? E, no entanto, estou certo de que o homem nunca se recusará ao sofrimento autêntico, isto é, à destruição e ao caos. [...]

Acreditai no palácio de cristal, indestrutível através dos séculos, isto é, um edifício tal que não se lhe poderá mostrar a língua, às escondidas, nem fazer figa no bolso. Bem, mas talvez eu tema esse edifício justamente porque é de cristal e indestrutível através dos séculos e por não se poder mostrar-lhe a língua, nem mesmo às ocultas. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 48-49)

O romance *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, apresenta uma sociedade futura completamente controlada pela racionalidade científica. Mas essa sociedade difere da utopia sonhada por Vera Palovna, assemelhando-se às previsões pessimistas do homem do subsolo. Nessa sociedade, os homens, chamados de números, tem suas singularidades esvaziadas, por um comportamento excessivamente padronizado: são como peças de uma

gigantesca máquina. Como descreve o personagem-narrador:

Todas as manhãs, com a precisão de uma engrenagem de seis rodas, no mesmo minuto, na mesma hora, nós – uma legião de milhões – levantamo-nos como se fôssemos um só número. E, do mesmo modo, como um só corpo encerramos o trabalho. E, fundidos em um único corpo de milhões de mãos, levamos as colheres à boca no exato segundo que a Tábua das Horas determina; também no mesmo segundo saímos para passear e vamos para o auditório, ou para o Salão de Exercícios Taylor, ou nos recolhemos para dormir... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 26)

[...]

Isso foi uma surpreendente intersecção de pensamentos: ela disse quase com as mesmas palavras o que eu havia escrito antes do passeio. Vocês compreendem? Até mesmo os pensamentos. Isso acontece porque ninguém é “um”, mas “um dos”. Somos todos tão parecidos... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 20-21)

Nesse mundo sem carência material, mas também sem relações familiares, em que o apego erótico é reprimido e a reprodução humana é substituída pela *humanocultura*, mesmo as relações sexuais são reguladas para acontecerem somente nas chamadas “Horas Particulares” determinadas pelo Estado Único. O edifício da felicidade utópica descrita por Tchernichévski transforma-se em uma moradia panóptica, como descreve o personagem narrador:

Olhando para o imenso bloco de moradias de vidro transparente, quando eu estava já do outro lado da avenida, vi que em meio à massa de células penetradas pela luz do sol havia, aqui e acolá, uma célula opaca, azul-acinzentada. Eram as células que tinham fechado as cortinas – células de felicidade rítmica, taylorizada. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 59)

Na sociedade de *Nós*, o utilitarismo transforma-se na prática hipertrofiada do taylorismo (HERRERA, 2006, p. 2), que abrange todas as circunstâncias da vida. A nave Integral, construída para levar a perfeita

felicidade a eventuais extraterrestres, construída segundo a divisão de trabalho taylorista, também é feita de vidro, sendo uma versão aérea do “palácio de cristal”:

O corpo da Integral está quase pronto: um elegante elipsoide alongado feito do nosso vidro – eterno como ouro, maleável como aço. Eu via como as longarinas e as costelas transversais fortificavam o corpo de vidro; na popa se instalava a base para o gigantesco propulsor de foguetes. A cada três segundos, como uma erupção, a poderosa cauda da Integral lançará chamas e gases no espaço cósmico, e subirá voando a toda velocidade... Eu via como, de acordo com o sistema de Taylor, os que trabalhavam na construção da nave se moviam com a rapidez e, tal como a alavanca de uma enorme máquina, curvavam-se e descurvavam-se ao ritmo do compasso. Nas mãos, seguravam tubos com archotes reluzentes: com o fogo tanto cortavam como soldavam – as paredes de vidro, as esquadrias, as longarinas, os colchetes. Eu via como as gruas transparentes e gigantescas rolavam lentamente pelos trilhos de vidro, e, da mesma maneira que os trabalhadores, viravam-se obedientes para um lado e outro, e, inclinando-se, introduziam suas cargas no ventre da Integral. Tudo isso parecia um corpo único: máquinas humanizadas e homens mecanizados. Era a mais nobre e formidável beleza, harmonia, música... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 99)

O protagonista, D-503, um matemático, considera uma insanidade revoltar-se contra um sistema tão perfeito, pois não fazia sentido renunciar à felicidade alcançada e voltar ao “primitivo estado de liberdade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 165), causador de tanta insensatez e tanto sofrimento. No entanto, sua relação com a personagem I-330 revela carências insuspeitadas. D-503 percebe-se adoentado ao ter sonhos e sentir-se possuidor de uma alma – ou possuído por esta. Em conflito, tem dificuldade em aceitar o paradoxo de que a felicidade oferecida pelo Estado Único é uma felicidade infeliz. Ao comentar seu receio de cometer alguma tolice, recebe a seguinte resposta da personagem I-330: “– Por que razão você pensa que a tolice não seja uma

coisa boa? Se a tolice humana fosse cuidada e instruída por séculos, da mesma maneira que se fez com a razão, talvez resultasse dela alguma coisa extraordinariamente boa” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 150). No final do romance, o início de uma revolução contra o Estado Único revela uma multidão de insatisfeitos com essa perfeita felicidade. Como gritou o personagem D-503: “É preciso enlouquecer, é imprescindível que todos enlouqueçam, o mais rápido possível!” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 177).

Tendo inspirado outros romances distópicos, como *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell, a distopia imaginada por Zamiátin pode ser interpretada como uma alegoria crítica ao totalitarismo stalinista (que ainda não se formara por ocasião da primeira publicação do romance, em 1924). No entanto, como acontece em *Memórias do subsolo*, a crítica estende-se à própria exacerbação da razão instrumental, embora sem contraposição com a ideologia religiosa de Dostoiévski. A crítica de Zamiátin baseia-se em sua concepção de entropia, a perda de energia, como explica a personagem I-330:

Ah! Avança uniformemente por todo lado! Aí está ela, a entropia! A entropia psicológica. Por acaso não é claro para você, como matemático, que é apenas na diferença – na diferença de temperatura, nos contrastes térmicos – que a vida é possível? Se, em toda parte, por todo o universo, os corpos fossem igualmente quentes ou igualmente frios... Eles precisam colidir para que se produza o fogo, a explosão, a Geena. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 196)

A utopia perfeita e eterna acabaria por ser estéril em sua imutabilidade. Contra a inércia da perfeição completamente racional, a personagem I-330 afirma: “É preciso que os livres de tudo, que os mandem nus para a floresta. E que se deixem aprender a tremer de medo, a vibrar de alegria, de ódio frenético; que aprendam a padecer o frio, que rezem pelo fogo...” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 185). Essas

afirmações concordam com as seguintes reflexões do homem do subsolo: “O homem gosta de abrir estradas, isto é indiscutível. Mas por que ama também, até a paixão, a destruição e o caos? [...]. Não amaré ele a tal ponto a destruição e o caos [...] porque teme instintivamente atingir o objetivo e concluir o edifício em construção? (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 46). Por esse motivo, os revolucionários que negam a felicidade infeliz oferecida pelo Estado Único, também recusam o fim das revoluções: como processo gerador de energia, a revolução deveria sempre se renovar.

As três obras analisadas neste estudo apresentam densas redes intertextuais. O romance *Que fazer?* – cujo título é uma resposta à resenha de Dmitri Píssariév (DOMINGUES, 2020, p. 488), sobre o romance *Pais e filhos*, de Turguêniev – é influenciado por obras de Jean-Jacques Rousseau, George Sand, Charles Dickens e Aleksandr Herzen (DOMINGUES, 2020, p. 113, 137, 132, 167). Dostoiévski, em *Memórias de subsolo*, ironiza e parodia tanto as ideias Tchernichevski como uma cena de *Que fazer?*, mas dialoga implicitamente com diversos autores. Em *Nós*, podemos reconhecer o diálogo com *Memórias do subsolo*, começando pelo próprio fato de que a narrativa é um conjunto de notas do personagem narrador. Além disso, encontramos trechos que dialogam diretamente com *Os irmãos Karamázov*. Neste estudo, no entanto, optei por estudar apenas a imagem do Palácio de Cristal como motivo recorrente nas três obras, demonstrando como cada “palácio de cristal” é um cronotopo que remete alegoricamente a tensões ideológicas. Os sentidos desses “palácios” levam-nos a refletir sobre os riscos da tecnologia à serviço da razão instrumental na contemporaneidade.

## Referências

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tr. Paulo Bezerra

DOMINGUES, C. J. T. L. *O que fazer? de Tchernychevski: a história do romance e do gênero*. 2020. Disponível em:

[http://lea.vitis.uspnet.usp.br/arquivos/camilodomingues\\_tesedoutorado\\_oquefazer\\_2020.pdf](http://lea.vitis.uspnet.usp.br/arquivos/camilodomingues_tesedoutorado_oquefazer_2020.pdf). Acesso em 22.08.2021.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Memórias do subsolo*. Tr. Bóris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Notas de inverno sobre impressões de verão*. Tr. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

HERRERA, C. G. El panóptico moderno. *A parte rei*, n. 46, p. 1-11. jul. 2006. Disponível em:

[https://www.academia.edu/6865783/El\\_pan%C3%B3ptico\\_moderno](https://www.academia.edu/6865783/El_pan%C3%B3ptico_moderno). Acesso em 12.08.2021.

KERN, D. Paisagem moderna: Baudelaire, Ruskin e as grandes exposições de 1851 e 1855. Disponível em: [Microsoft Word - daniela pinheiro machado kern.doc \(ufrgs.br\)](#). Acesso em: 26.02.2022.

MENDES, J. A. As exposições como “festas da civilização: Portugal nas exposições internacionais (secs. XIX-XX). *Gestão e desenvolvimento*, 7 (1998). p. 249-273. Disponível em: [As exposições como "festas da civilização": Portugal nas exposições internacionais \(sécs. XIX-XX\) | Gestão e Desenvolvimento \(ucp.pt\)](#). Acesso em 25.02.2022.

OLIVEIRA, R. C de; SOUSA, K. M. de. A sociedade de controle e suas estratégias em “Nós”, de Evgueny Zamiatin. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*. V. 17, n. 02, p. 243-263, jul/dez 2013. UFG: Campus Catalão. Disponível em: [LINGUAGEM, Vol. 17, n. 2 final \(ufg.br\)](#). Acesso em 27.02.2022.

STRAUCH, P. C. Pindorama e o Palácio de Cristal: um olhar brasileiro sobre a exposição de Londres de 1851. Rio de Janeiro, E-papers, 2008.

TCHERNICHÉVSKI, N. *What is to be done?* Nova Iorque: Thomas Y. Crowell, 1886.

ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Tr. Francisco de Araújo. São Paulo: Editora 34, 2017.

### Como Citar:

NUTO, J. V. C. Memórias dos palácios de cristal: Tchernichévski, Dostoiévski e Zamiátin. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 112-119. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.42137>.