

**O PALÁCIO DE CRISTAL E A RAZÃO RESSENTIDA:  
DOSTOIÉVSKI E A CRÍTICA DO MIMO**

**DAVID LEAL DA SILVA<sup>1</sup>**

**YURI FELIX<sup>2</sup>**

**RESUMO:** Apresentar-se-á, no presente escrito, o Palácio de Cristal de Londres, do séc. XIX. Trata-se de uma estrutura suntuosa, que Dostoiévski avaliara com bastante acuidade em suas andanças pela Europa Ocidental. Pretende-se estabelecer os parâmetros fundamentais com a atualidade, bem como compreender as implicações em termos de violência e controle do risco. Seguindo o literato, o *Cristal Palacy* representa a metáfora das sociedades ocidentais. Uma grande construção de vidro produtora de um humano específico, os chamados homens de estufa, mimados pelo luxo. Num ambiente climatizado, os sujeitos mimados procuram proteção contra os riscos de fora, os inimigos contra os quais eles agem preventivamente. Eis aqui verdadeiro prenúncio das sociedades do consumo cuja promessa não é outra senão a de vida em segurança e aquisição do mimo garantido pelo Estado de bem-estar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dostoiévski; Estado de bem-estar; *Palácio de cristal*; risco; violência.

MEFISTÓFELES

Prefiro assim... Sofro do mal-das-montanhas. Por que você me atraiu para o alto?

Valéry, Paul. *Meu Fausto*.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Ciências Criminais. Bolsista Capes. Advogado.

<sup>2</sup> Mestrando em Ciências Criminais. Bolsista Capes. Advogado.

**1 O PALÁCIO DE CRISTAL E A PROIBIÇÃO DO NEGATIVO:  
O ENCONTRO COM O ABSOLUTO IDEOLÓGICO  
OU: VIVER EM SOCIEDADES DE PAREDES FINAS**

Há mais de 150 anos, em Londres, ganha forma um titânico monumento, real e simbolicamente erigido, que, em seguida, seria considerado pelo escritor russo, Dostoiévski, a materialização de uma metáfora assombrosa –porém, profeticamente certa- da civilização ocidental. Trata-se do *Crystal Palace*<sup>3</sup>. Quem contempla esse palácio “sente que algo já foi alcançado aí, que há nisso uma vitória, triunfo. Até se começa como que a temer algo”<sup>4</sup>. Depois de passar pela experiência traumática de estar prestes a ser executado, de ser deportado para a Sibéria, condenado a trabalhos forçados, e de viver um duro período numa *casa dos mortos*<sup>5</sup>, Dostoiévski descobre que a *biopolítica* tem início num recinto fechado<sup>6</sup>.

Sloterdijk considera Dostoiévski, entre os escritores do séc. XIX, quem conseguiu formular um diagnóstico mais clarividente a respeito dos avanços da exploração do mundo. Nas *Memórias*<sup>7</sup>, para além da sensibilidade psicológica advinda da periferia leste-europeia, por meio do seu porta-voz, o escritor do subsolo narra um cenário atravessado por impasses de ordem moral, psicológica e política, culminando no prédio

---

<sup>3</sup> O prédio original, construído a partir do outono de 1850, no Hyde Park de Londres, e inaugurado na presença da rainha Vitória, teve uma incrível realização tecnológica considerada obra de Estado-maior, pois reinstalado em 1854, quando ampliado e aprimorado em suas proporções, no subúrbio de Sydenham, em Londres, até sua destruição num incêndio em 1936. No ano 1862, Dostoiévski visitou o palácio da Exposição Universal em South Kensington (maior que o Crystal-Palace de 1851). Provavelmente, Dostoiévski transpôs o nome de palácio de cristal para o edifício da Exposição Universal por este não ter nome. Segundo Sloterdijk, *Memórias do Subsolo* é, além de documento que inaugura a psicologia moderna do ressentimento, a primeira oposição à globalização. Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Palácio de Cristal: para uma teoria filosófica da Globalização*. Trad. de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. pp., 13-24, 185.

<sup>4</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 116.

<sup>5</sup> Para um delineamento da trajetória de Dostoiévski, ver: SOUZA, Maria Alice Timm de. Dostoiévski: uma desconcertante congruência. In: Ricardo Timm de Souza et al. (Org.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012. p. 348-81.

<sup>6</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Palácio de cristal: para uma teoria filosófica da Globalização*. Trad. de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p. 185. A propósito, talvez seja por isso que o inferno de Sartre tenha se localizado entre quatro paredes.

<sup>7</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

artificialmente climatizado. Sua crítica é lançada contra os *homens de estufa*, que, de dentro da torpeza do seu palácio de cristal, prometem um progresso extraordinário das condições de vida em geral, limitando os anseios humanos às satisfações materiais. Dostoiévski soma às impressões da viagem a forte aversão ao romance de Tchernichevsky, intitulado *Que fazer?*(1863). Numa perspectiva pró-ocidental, nessa obra é anunciada a chegada de um *homem novo* que, consumada a solução técnica da questão social, viveria num palácio coletivo de vidro e de metal com seus semelhantes, um arquétipo comunitário, lugar com ar condicionado que perpetuaria a primavera do *consenso*. O sol do bem brilharia de modo incessante e todos viveriam pacificamente. Essa descrição contribuiu para o desenvolvimento da crítica de Dostoiévski ao palácio de vidro. O próprio literato ironizava o espírito de sensatez que permeava o ambiente de uma sociedade tal qual o palácio de vidro, porque entre outras coisas, tornava a existência terrivelmente enfadonha. Até mesmo o sofrimento seria inconcebível nesse espaço<sup>8</sup>. Assim, o que os arquitetos do palácio prometem realizar com a vontade de fracção em nada se diferenciaria dos discursos de líderes políticos: *segurança, proteção e conforto*, promessas modernas que bem podem ser consideradas duplos do discurso do *Grande inquisidor*, de *Os irmãos Karamázov*<sup>9</sup>.

A cidade de Paris, por exemplo, confirmava a metáfora do Palácio. Dostoiévski convoca a atenção dos seus leitores para essa cidade capitalista que esconde seus pobres, mostrando-se limpa e ordeira. Ele a descreve, sarcasticamente, como a mais virtuosa cidade do globo terrestre. Ordem, sensatez; o acontecer relacional no campo de ressonâncias interpessoais feliz e firmemente definido; tudo assegurado, conformado em regras. Esse é o modelo de uma estufa climatizada para aqueles que têm direito ao conforto, o que permite comparar a vida em sociedade ao palácio londrino. De fato, a Paris do passeio do escritor sintetiza uma organização social na qual todo princípio se acomoda do lado da sua antítese, ambos andam teimosamente de

---

<sup>8</sup> SLOTERDIJK, op. cit., p. 185.

<sup>9</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008.

mãos dadas, sem que se excluam<sup>10</sup>. Essa aparente desordem só demonstra a ordem capitalista no seu estágio avançado. Ocorre que nem mesmo a cidade de Paris foi capaz de produzir algo tão representativo das estufas-viveiros da sociedade atual como o Palácio de Cristal. Esse monumento da razão confirma a vitória de uma força terrível – não outra senão a ideologia- que conseguiu unir num só rebanho uma quantidade incontável de homens. Num contexto como esse, os progressistas da estufa pressupõem ser possível explicar a vontade humana segundo leis da natureza e da matemática, seria dizer, pretendem desenvolver uma *geometria da segurança*, calculando a vida em sociedade em todos os seus detalhes. Isso que se pode considerar como uma peculiar forma de racionalidade se estabelece de tal maneira que, até os dias atuais, mantém intacto o Palácio de Cristal, mesmo após sua destruição física. Não é estranho o quão perceptível se torna, nos textos do literato, um estágio de consciência desacreditada, anunciando um temor angustiante não por algo que irá suceder, mas pela presença de algo suficientemente majestoso que exige submissão e não permite a escolha do negativo. Veja-se que o ânimo visivelmente ressentido de Dostoiévski é fruto da percepção de que se generalizou uma consciência hipertrofiada das almas do seu tempo. Desde então, muito mais que política e economia, configura-se uma racionalidade própria aos chamados homens de ação, forjados nos moldes ideológicos, que acaba por amortecer psicologicamente os habitantes do palácio. Dada a fragilidade das paredes de cristal desses habitáculos, para falar como Pat O'malley, fomenta-se uma consciência de risco<sup>11</sup>, que nada mais é do que o complexo de sempre ser vítima. Mimados e vítimas<sup>12</sup>, palavras para o mesmo estado constitutivo psíquico de indivíduos em espuma.

---

<sup>10</sup> DOSTOIÉVSKI, *O crocodilo...*, p. 113-4.

<sup>11</sup> O'MALLEY, Pat. *Riesgo, neoliberalismo y justicia penal*. Buenos Aires: Ad-Hoc, 2006. p. 21.

<sup>12</sup> A metáfora do Palácio de cristal deixa claro que se está a falar de consumidores que, sem casca protetora ou sem imunidades, exigem uma ampla teia de cuidados. É sintomático que ele tenha um número de incansáveis demandas – na linguagem popular, um reclamo mimado pela sua vulnerabilidade ante um mundo ameaçador. O consumidor vulnerável depara-se com o problema de estar em meio à era do risco e ser, portanto, o consumidor vítima, por exemplo, de acidentes de carro. Constitui-se, com isso, uma dimensão psicológica vulnerável e assombrada por forças catastróficas desencadeadas por todo tipo de máquinas de risco. O criminoso é contabilizado dentro de uma série de outras externalidades que não

Por essa razão, Dostoiévski pergunta se a estrutura que surge diante de nós não representaria justamente o esgotamento, a finalização de algo que acontece perante nossos olhos, ante uma imposição absoluta, como violência divina, forçando-nos a considerar a sublime estrutura de cristal o signo da verdade absoluta, calando-nos para sempre, dada toda a sua exorbitância, todo o seu orgulho titânico. “Tudo isto é tão solene, triunfante, altivo, que nos oprime o espírito”<sup>13</sup>. Eis a chegada de algo ameaçador que se entrevê na dimensão colossal do palácio. Nele está condensado aquilo que alguns psicanalistas chamaram de *economia do signo*, verdadeiro atentado contra a linguagem, ao inviabilizar relações organizadas não pela palavra (o simbólico), mas pelo Real<sup>14</sup> na primazia da imagem e do número. Então, edificado o Palácio, o inconcebível na lógica da vida cotidiana vem ao mundo, o utópico presentifica-se, resultando na indistinção entre imaginário alucinante e realidade palpável. Pensar o impossível, tomando-se como referência a diferenciação, torna-se flagrantemente impossível.

Nas impressões de Dostoiévski, aquele que se pusesse diante do Palácio de Cristal passaria a acreditar que se atingiu algo que é definitivo, que se chegou ao término, ao fim da linha de um processo histórico evolutivo sem volta.

Certamente, não seria o caso de um mal-estar gerado por uma angústia de origem indiscernível. Bem o contrário, o Palácio só gera fascinação (efeito de sedução),

---

permitem que o consumidor mimado goze os seus direitos devidamente. SIMON, Jonathan. *Governing Through Crime: how the war on crime transformed Democracy and created a culture of fear*. New York: Oxford: university press, 2007. pp. 86-88. E, talvez, aqui, sejamos nada mais do que máquinas desejanças (Deleuze) ou cyborgs (Sloterdijk), máquinas produtoras de risco. É segundo essa concepção que somos avaliados. Não é à toa que as máquinas tomam cada vez mais o controle do sistema, como instrumentos de detecção biométrica de identidades, câmeras, detectores de metais, dispositivos de vigilância; e outros dispositivos como câmeras com olfato e sensibilidade à umidade e à temperatura, câmeras com capacidade de detecção de movimentos e de escuta, etc., realizam não o controle sobre um indivíduo, senão reúnem fragmentos factuais que permitem classificá-lo e designar a que grupo de risco pertence, com o fim de antecipar ações e calcular as possibilidades de cada evento. Daí que essas técnicas permitem o acesso a determinados guetos voluntários (aeroportos, shoppings, condomínios) e involuntários (favelas) que integram as cidades, dando sentido ao controle de fluxos sociais. GIORGI, Alessandro de. *A miséria governada através do sistema penal*. Rio de Janeiro: Revan, 2006. p. 103.

<sup>13</sup> DOSTOIÉVSKI, *O crocodilo...*, p. 116.

<sup>14</sup> MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade*. Trad. de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008, p. 51.

deixando estático quem o contempla. Anestesiando pela imagem, gera morte indolor, como por injeção letal. Segundo o romancista russo, seria imprescindível dispor de uma exorbitante resistência negadora para não se acabar cedendo à tentação de que, definitivamente, o existente é o ideal, porque essa construção técnica provavelmente paralisaria até a alma mais faminta, fazendo-a acreditar na sua imponência, a conformar-se, acreditando que tudo tem de ser assim tal como se apresenta<sup>15</sup>.

Bem parece que é como se, para uma espécie de Goethe com Dostoiévski (um enquanto complemento decisivo do outro), finalmente um Fausto perdesse a *aposta* que firmara em seu gabinete e dissesse: “oh, para! és tão formoso/ Então alguma-me a contento,/ Então pereço venturoso!”<sup>16</sup>. Noutras palavras, torna-se claro o que não é possível tornar-se claro: é nesse sentido que deve ser retorcida a máxima de Goethe de que a beleza nunca pode estar certa de si mesma<sup>17</sup>, quiçá nunca completamente desvelada.

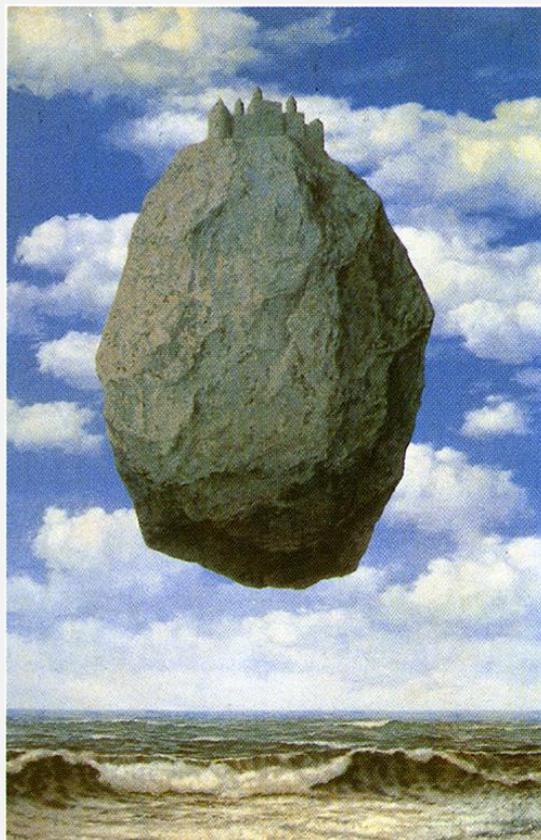
O Palácio de Cristal faz a beleza ser absoluta. Estaticidade, submissão, conversão, idolatria, consequência das façanhas desse Leviatã do luxo. Grande operador de uma política cinética, segundo a qual todos vão conseguir aceder ao espaço de vidro. Para aqueles que observam, de baixo, o palácio desprezar as leis da gravidade, existe uma representação artística bastante ilustrativa na pintura de Renè Magritte, *O castelo dos pirineus*. O castelo está acima do mar, sobre uma grande rocha.

---

<sup>15</sup> DOSTOIÉVSKI, *O crocodilo...*, p. 117.

<sup>16</sup> Menciona-se, aqui, a famosa passagem da obra de Goethe, em que Fausto, que não se satisfaz com o saber adquirido durante seu percurso existencial, por ventura, se viesse a se sentir satisfeito com os prazeres e as experiências do mundo que Mefistófeles lhe oferecer, e, com isso, pedir para deitar sobre uma cama de preguiça, então o demônio jocoso poderia dominar sua alma, tornando-se senhor dessa dialética. GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 169.

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2010, p. 126-7.



René Magritte, *O castelo dos pirineus*

O filósofo das esferas supõe que nas populações da esfera do conforto ocorre a conclusão de uma modificação bastante profunda no pensamento tradicional, antes manifesto nos conceitos de urgência e carência, em direção a um pensamento invulgar, que recorre às opções. Essa transição atinge tal importância que não se trata de mera mudança de mentalidade. Nessa cesura profunda, o reino da necessidade deu lugar ao reino da liberdade, em que pese os defensores da necessidade queiram resistir às circunstâncias. De românticos a religiosos, eles descobrem que liberdade e banalidade convergem. Dada essa viragem, os motivos débeis - puro capricho e gosto pessoal - erigem-se enquanto motivos fortes, algo que, anteriormente, aparecia como necessidade imperiosa na figura do fundamental, do magnífico. Num mundo como

esse, marcado pela desoneração de cargas, não há mais necessidade absoluta: “onde havia necessidade, pode advir o capricho”. Essa mutação também é impulsionada pela perda da idolatria do trabalho (predominante na modernidade) e a assunção da desoneração em diversos níveis. Chama-se isso de espaço pós-necessitário. O conceito de mimo não se converte à pedagogia conservadora, que defende que o ser humano precisa ser orientado por uma mão forte.

O mimo, enquanto termo da antropologia histórica, designa os reflexos psicofísicos e semânticos do movimento de desoneração inerente desde início ao processo de civilização, mas que só pôde amadurecer e adquirir a sua plena visibilidade a partir do momento em que os bens deixaram radicalmente de ser raros<sup>18</sup>.

Tendo essas reflexões por base, vê-se no Estado econômico e no Estado providência a consumação de um salto do mimo na história do *homo sapiens*. Dostoiévski anteviu as consequências da estada no éter da grande estufa confortável. Numa presença difusa, aparece um humor profundo em meio a uma existência constituída sob o signo da paz permanente, da diversão sempre presente, convivendo, contrariamente, com uma agitação constante num jogo de *stress* e competição, assegurando um possível equilíbrio.

As potências efectivas do mimo formam um espaço de imersão que impregna os seus habitantes com as condições atmosféricas de uma garantia da existência concedida por princípio e antecipadamente<sup>19</sup>.

A representação artística da atual vivência nos espaços de climatizados pode ser vista no filme *Match Point* (2005)<sup>20</sup>, de Woody Allen, inspirado no romance *Crime e*

---

<sup>18</sup> SLOTERDIJK, op. cit., p. 227. Mimo diz respeito à atenção, ao cuidado, à dedicação, ao conforto e ao bem-estar. Todas essas palavras referem-se à atenção da mãe direcionada ao filho. A concepção de Sloterdijk permite analisar o advento da sociedade de massas do séc. XX e, igualmente, entender os principais traços da figura estatal, não enquanto autoridade paterna, como fazem alguns psicanalistas, senão pela figura materna - o Estado de bem-estar social. Essa acepção da palavra mimo também oferece uma crítica interessante ao ressentimento. Fica claro, atualmente, que as promessas da modernidade de permitir a satisfação material (e até psíquica) não se podem realizar totalmente, isto é, só uma pequena parcela do social tem acesso ao Palácio de Cristal. Primeiro porque os bens são escassos; segundo, por uma perspectiva lacanianiana, nunca se está à altura das imposições de satisfação nas sociedades de consumo (SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III: espumas. Esferologia plural*. Trad. de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004, p. 551).

<sup>19</sup> SLOTERDIJK, *Palácio...*, p. 227.

*Castigo* de Dostoiévski. Tal como Dostoiévski, Woody Allen articula temas como crime, moral, jogo, sedução, crença, morte e sorte. Como questão central, o diretor parece querer mostrar a influência apavorante da sorte em nossas vidas<sup>21</sup>.

A película se passa na atual sociedade londrina. O protagonista, Chris (Jonathan Rhys-Meyers), ex-jogador de tênis, começa a dar aulas num clube da alta sociedade e conhece Tom (Matthew Goode). Chris casa-se com Schloe (Emily Mortimer), irmã de Tom, e passa a ter uma vida amorosa com a Nola (Scarlett Johansson), sua cunhada. Nola engravida em decorrência do romance. Chris resolve matá-la, pois a notícia dessa criança e da vida dupla levaria o protagonista a perder o acesso à vida de luxo. Chris utiliza uma espigada de caça do seu sogro para cometer o crime. Vai até o apartamento da vizinha de Nola, uma idosa, tirando-lhe a vida e lhe furta joias e remédios, simulando um latrocínio. Logo após, Nola chega. Chris a espera subir e comete o homicídio com um tiro em seu peito. Os investigadores suspeitam que Chris seja o assassino de Nola. Chris se desfaz das joias lançando-as no Rio Tamisa. Restando um anel no bolso, o protagonista lança a última joia, que não chega até as águas do rio e bate no gradeado.

Após o crime, as implicações morais começam a aparecer. Até porque o protagonista não é um sujeito incapaz de empatia (ou um psicopata, como uma leitura psiquiatrizante poderia concluir). Veja-se que aqueles que não se desprendem totalmente das afetações da moral (se é que isso é possível), são esmagados por sua consciência, acabando por perder seu sono à noite. Então, na madrugada, quando Chris acorda e vai até à cozinha beber água, algo como o espírito de Nola aparece perante ele. Ela não lhe diz nada. Ele olha para o seu rosto e, defendendo a necessidade das suas

---

<sup>20</sup> A partir deste ponto, partes do texto sobre *Match Point* integra a resenha crítica elaborada em coautoria com Yuri Felix, no Programa de Pós-Graduação em Ciência Criminais da PUCRS. LEAL, David; FELIX, Yuri. *Match Point*: sorte na vida ou vencer a qualquer preço? Revista Liberdades, v. 17, p. 156-162, 2014.

<sup>21</sup> Tanto é que o monólogo, de início, diz o seguinte: “O homem que disse: ‘prefiro ser sortudo a ser bom’, entendeu bem a vida. As pessoas têm medo de reconhecer que grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que tantas coisas estão fora do nosso controle. Há momentos em um jogo em que a bola bate na parte superior da rede e, por um milésimo de segundo, pode ir para frente ou cair para trás. Com um pouco de sorte, ela vai para frente e você ganha... ou talvez não vá e você perde”. Disponível em: “[www.matchpoint.dreamworks.com/main.html](http://www.matchpoint.dreamworks.com/main.html)”. Acessado em:

ações, conta que não foi fácil puxar o gatilho. A idosa também aparece ao lado de Nola dizendo que ela era uma inocente nessa situação trágica. Chris dá seus motivos, dizendo que os inocentes são sacrificados em nome de algo maior, um “dano colateral”, na sua tese. A idosa lhe diz que também o filho de Chris fora morto e ele responde com a fala de Sófocles segundo a qual nunca nascer talvez seja a maior benção. Nola resolve falar e lhe alerta para que se prepare para pagar o preço dos seus atos, cujos erros são de alguém que suplica por ser pego. Ele diz que o correto seria ser pego e castigado. Ao menos haveria uma fagulha de sentido e de justiça<sup>22</sup>.

Para a sorte de Chris, um usuário de drogas é encontrado morto com o anel. O protagonista é avisado pelos policiais de que o autor do delito fora encontrado. O anel, que simboliza o crime de Chris, foi justamente o que lhe permitiu escapar à condenação. Eis o jogo da sorte. Chloe e Chris, ao final, têm um bebê. Na última cena, na sala de sua casa, enquanto a família toda celebra a chegada da criança no seio familiar, Chris, distante de todos e próximo das janelas de vidro, olha para o horizonte. Então, o pai de Chloe diz: “que esse menino seja grande em tudo a que se propor”. E Tom arremata: “não me interessa que seja grande, só espero que tenha sorte”<sup>23</sup>.

O final é contemplado por um tom trágico e, na cena, é como se Chris não estivesse ali, apesar da convicção da necessidade das suas ações. Seu olhar é extremamente sombrio. Seu semblante vazio é preenchido por algo que não transparece no rosto dos outros personagens. Talvez sua obscuridade conclusiva revele a existência de uma instância moral que, de alguma maneira, lhe afetou. Mas se se pensar um mais, poder-se-ia dizer que há algo mais. Pode-se compreender que a triste consciência do protagonista é não somente decorrente dos seus crimes, mas da totalidade de ações que alicerçam um modo de vida elitista. Veja-se que Chris é alguém que vem de baixo, é uma peça dissonante em relação aos demais, tanto na cena, quanto por sua origem socioeconômica. No momento em que todos agem em sincronia, ele é único atravessado pela consciência do trágico. O trágico acabou sendo aquilo que se fez

---

<sup>22</sup> LEAL, David; FELIX, Yuri. *Match Point*: sorte na vida ou vencer a qualquer preço? Revista Liberdades, v. 17, p. 156-162, 2014.

<sup>23</sup> Id., ib.

no meio de um percurso para consumir algo planejado, que é no filme nada menos do que o conjunto de ações, para além do bem e do mal, sem dúvida, necessárias à manutenção da forma de vida daquela família, que sempre aparece adequada ao ideal de felicidade. A atmosfera decadente do fechamento é reforçada pela melancolia de *Una furtiva lagrima*<sup>24</sup>.

Como mencionado, o tema central do filme é a sorte. A partir desse eixo temático, outros assuntos são apresentados conjuntamente, especialmente: a sedução, a paixão, o relacionamento, os interesses econômicos e empresariais, o crime, a culpa, a avaliação entre meios e fins, o insucesso e a decadência da vida contemporânea. O que Woody Allen parece querer demonstrar é que, independentemente de qualquer coisa, a sorte é o fator de indeterminação da vida, algo que escapa à pretensão de controle dos acontecimentos e que, ao acaso, confere um sentido particular à totalidade dos sentidos da existência de cada um. No que importa comparar à obra de Dostoiévski, *Crime e Castigo*, há uma diferença de fundo que é essencial. No romance do literato, o personagem Raskólnikov praticou o homicídio contra a velha usurária sem qualquer finalidade material, diferentemente de *Match Point*, em que Chris pretendeu, com seus crimes, ocultar o relacionamento proibido e dar fim às consequências que poderiam advir. Nesse ponto, há um detalhe que merece ser salientado. O personagem de Dostoiévski, Raskólnikov, desenvolve uma tese (que, inclusive, irá inspirar as obras de Nietzsche, na sua concepção de super-humano) e nela apresenta as suas verdadeiras razões. Para Raskólnikov, a exemplo de Napoleão, existem homens extraordinários cujas ações se projetariam para fora dos domínios da moral (ou com a qual não se importariam), pois mesmo que esses heróis tenham promovido a morte de milhares de seres humanos, ainda assim, seus nomes foram lembrados pela sua grandeza na história. Mas Raskólnikov vai além. Ele queria, além disso, testar suas capacidades, procurando saber se seria capaz de levar sua ideia ao extremo, se seria, em última análise, capaz de transgredir limites a partir de uma ação que se pautaria pela sua cruel necessidade. Assim sendo, ele se igualaria aos grandes nomes da história. Isso definiria

---

<sup>24</sup> Id., ib.

sua posição no mundo. No desenrolar da narrativa, contudo, Roskolnikov é afetado por sua culpa de modo brutal: nos seus planos não estava inserida a ideia de tirar a vida de um ser humano na sua singularidade. Eis que será uma prostituta miserável, chamada Sônia, que lhe fará readquirir o amor à vida e lhe tocará o coração, simbolizando, neste aspecto, a possibilidade de salvação pela regeneração da alma. Ou seja, se para todo crime existe o castigo, também deve haver o perdão. Parece que esse acontecimento permitiu ao personagem desviar-se do vazio existencial que lhe caracterizava, um niilismo que o levava a uma angústia incessante.

No filme de Woody Allen, contudo, o quadro é um pouco diferente. Está implícito que na ação de Chris havia uma finalidade que pressupõe a realização do crime, que parece ser a luta do personagem para permanecer na zona de acomodação de uma vida de luxo. Riqueza, consumo, poder e carreira: os fatores que impeliram, de forma radical, os crimes do personagem de *Match Point*. O desfecho do filme – também – é diferente do de *Crime e castigo*. E isso demonstra que Woody Allen – de certo modo – não quis seguir à risca a narrativa de Dostoiévski; ou, quem sabe, preferiu fazer de seu trabalho uma crítica mais condizente com a vida dos dias correntes. Significa que, se *Crime e castigo* foi um ponto de partida, *Match Point* revela a expansão da vacuidade da vida contemporânea. Pode-se deduzir disso que a consequência tirânica desse modo de estar no mundo, retratado no filme, é que, num determinado contexto, aquele que se apresentar como estorvo será violentamente eliminado. Quando a vida em sociedade apresenta essas características, de fato, não resta outra coisa senão se jogar à sorte, à possibilidade de que tudo possa se inverter em alguma ocasião futura, como num jogo de tudo ou nada em que toda aposta é sempre de vida ou morte. E isso se estende aos campos afetivos. Não é à toa que, atualmente, os próprios relacionamentos se definem também por esses traços do jogo e da vitória. Interesses econômicos se confundem com questões de amor. Frugalidade, sedução, orgulho, jogo, em suma, tudo o que se quer seduzir é aquilo de que não se tem o domínio. O sedutor<sup>25</sup>, no final das contas, não é

---

<sup>25</sup> Sobre as artimanhas da sedução: KIERKEGAARD, Sören. *Diário de um sedutor*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004. Também: BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 2. Campinas: Papirus, 1992.

outro senão aquele que sempre quer mais. Paradoxalmente, pensar que as possibilidades de relacionamento estão mais fáceis do que nos tempos mais repressores, talvez, esteja equivocado. No início do século passado, por exemplo, havia toda uma ordem moral que restringia o exercício do desejo, mas que de forma alguma o impossibilitava. Hoje em dia, numa conclamada sociedade libertária, poder-se-ia acreditar que os limites foram praticamente apagados e, finalmente, as relações poderão ser estabelecidas como se bem entender. Não. O desejo é algo extremamente complexo, nunca se dá de forma direta, senão pelas beiradas, indiretamente. Fator importante é que, não havendo mais autoridade para limitar o desejo, é preciso deslocar-se para outro campo e atender a sua lógica própria. Esse é o campo da sedução. Aqui, a lógica de funcionamento é a mesma do excesso de produtos oferecidos para consumo. Com tantas oportunidades, o que não se consegue é, justamente, tomar uma decisão segura, pois a sensação de estar perdendo a grande chance de algo melhor, somada à lei que determinada viver o hoje, o aqui e agora, colocam um limite muito mais eficaz do que os antigos valores do conservadorismo. Por isso que a vida contemporânea, com seu característico excesso de possibilidades, talvez esteja presa numa complexa teia do desejo sobremaneira obstaculizadora do seu fluxo necessário. O campo da sedução é o lugar de cinismo, onde se dissimula, fala-se o contrário do que se pensa, mente-se falando a verdade. Tudo com o interesse de ludibriar o adversário. Logo, os relacionamentos se tornam sempre uma disputa, tal qual jogo. Num tempo de sujeitos mimados e narcisistas, os relacionamentos encontram grandes dificuldades de perdurar e a morte prematura é comumente o resultado mais certo. O desfecho, porém, é sempre imprevisível, a sorte muitas vezes definirá o rumo e o resultado de cada disputa. Porém, os relacionamentos, num mundo dominado pelo capital, definem-se pela lógica do excesso (ou de quem o detém). Os endinheirados são os ganhadores e podem se dar ao luxo de perder no jogo, tal qual o sedutor que pode perder num momento ou outro, pois esbanja conquistas. Isto é, dinheiro atrai dinheiro<sup>26</sup>, e muito mais.

---

<sup>26</sup> GIRARD, René. *Dostoievski: do duplo à unidade*. Trad. de Roberto Mallet. São Paulo, 2011. p. 70.

Em suma, o vazio da nossa época é preenchido pela vontade de definir as coisas pela vitória ou pela derrota, questão de saber quem é o *ganhador*, engendrada por um narcisismo universal. Aliás, mesma lógica que define a vida profissional, tendo sua maior representação nas lutas de MMA, em que cada lutador quer destruir seu adversário e somar mais uma vitória ao seu cartel. No final da luta, um abraço faz sempre parte do show. Daí que no jogo da vida, o ganhador pode apresentar sua própria narrativa, a verdadeira, como se estivesse inserido numa história pré-determinada pela sua sorte e, portanto, tem os deuses ao seu lado lhe firmando a razão nas suas conquistas – sobretudo materiais - é claro. Assim, tudo se resolve como num jogo. Um jogo agressivo. Percebe-se, no entanto, que mesmo em meio a uma sociedade repleta de vidas orientadas pela vagueza existencial, em algum momento haverá um limite que permitirá organizar o estado caótico das coisas deixadas à definição do absurdo da sorte. E aqui aparece a semelhança moral entre *Match Point* e *Crime e castigo*. Chris, diversas vezes, encontra-se com um amigo ao caminhar pela rua, alguém que, mesmo no filme, está situado para fora da história, representando uma instância sutilmente avaliadora dos seus atos – um grande Outro lacaniano. Esse personagem, enquanto interlocutor externo, é o próprio limite ético que, de momento em momento, depara-se com o personagem do filme. É como se a lucidez de um instante abrisse a possibilidade do diálogo sobre uma alternativa refletida, frente ao prenúncio de uma ação precipitada, normalmente, impelida pelo desespero ou pela gana material. Essa instância, que pertence à história, mas está de fora pelo distanciamento, é o que suspeita dos jogos da sorte, pois presssupõe os limites da ética em sociedade. Não seria esse o motivo do afastamento de Chris na última Cena? Talvez. Foi o personagem, realmente, um sujeito de sorte? Sua sorte lhe protegeu de ser descoberto pelos investigadores. Mas ele não foi capaz de escapar do julgamento de sua própria consciência, que penetrou seus pensamentos e entristeceu sua face. E, por isso, o peso que lhe esmaga é o preço que têm de pagar – como dissera Nola -, na convivência com os fantasmas do passado. Isso quer dizer que o filme traz uma forte influência ética,

sendo essa ou não a intenção de Woody Allen. Seu personagem segue um caminho oposto ao de Raskolnikov, que se redime em razão do crime brutal. Chris, não.

Ao final, com o olhar vago para o horizonte, Chris está num palácio de vidro.

## **2 DA ADORAÇÃO À IDOLATRIA: UM GUIA PARA NÃO CEDER À TENTAÇÃO DO BELO? A SEDUÇÃO E OS JOGUETES DO PODER**

É evidente, contudo, que algo de estranho passa a acontecer desde a emergência do Palácio moderno, essa que percebemos como uma prototípica arquitetura das futuras experiências que ensejaram os romances distópicos de sociedade assépticas posteriores. A propósito, seria mero acaso que no desfecho do romance de Orwell, 1984<sup>27</sup>, a personagem Winston acabe por amar o Grande Irmão ao contemplá-lo, qual devoto ajoelhado? De fato, efeito da cristalização pela técnica da sedução, uma beleza opressiva desde o interior do palácio que é projetada para o mundo por sua transparência. E quanto ao Grande Irmão e Grande Inquisidor, o que teriam em comum? É de se levar até as últimas conseqüências a pergunta a respeito das façanhas do poder. Ou seja: fazer-se amar<sup>28</sup>, em última instância pela idolatria, gerar fascinação, afinal, seria a chave de compreensão que nos permitiria o acesso aos recintos fechados em que estariam revelados os jogos sedutores do poder? Com a morte do Deus cristão, seria o caso do nascimento de uma Afrodite pós-moderna, deusa vaidosa que estaria agora a exigir para si uma nova teoria do amor, uma estética da sedução? Dada essas questões, não se torna também, razoavelmente, compreensível que a psicanálise, uma teoria do amor, tenha sido gestada no final do séc. XIX, vindo a atestar desde então uma série de óbitos e comas causados pelo sublime? Para além desses paralelos - que podem muito bem ser considerados basilares para a compreensão da dinâmica moderna-, considera-se que o testemunho de Dostoiévski se consagrou como um marco

---

<sup>27</sup> ORWELL, George. 1984. Trad. de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

<sup>28</sup> Nesse sentido: LEGENDRE, Pierre. *O Amor do Censor: ensaio sobre a ordem dogmática*. Tradução e revisão Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Aoutra, 1983.

de época, o encontro com o absoluto ideológico definidor dos contornos de ambições opressivas da modernidade.

Desta forma, uma das grandes questões da percepção de Dostoiévski é expandida por Sloterdijk. Veja-se que tão logo o Palácio de Cristal seja edificado, normatiza-se o *tédio*, com a proibição do negativo, neutralizando a história para impossibilitar a promoção de qualquer irrupção no mundo, visto que a vida deve estar toda planejada. O futuro se torna presente com prognósticos de risco. O poder do Estado tem, então, um objetivo preciso: encorajar a imobilidade, garantindo que o tédio assumira a forma de um projeto. Esse mundo do projeto pós-histórico, uma *estufa do relaxamento*, é o lugar do consumismo, expandido em seu significado – pois, inclusive, o Estado se torna um consumidor de um produto que lhe é bem caro: a violência-, em que tudo é orientado para o futuro, eis que numa comunidade assim sedimentada, a *mensagem* que se emite é que o conforto e o luxo crescerão numa marcha constante. Significa, também, que, por outras palavras, o Palácio de Cristal, enquanto edifício profético que foi copiado em todo o mundo, representa nada menos do que uma alusão ao capitalismo integral (“a religião dos ricos e já completamente sem máscara”<sup>29</sup>), que corresponde ao vivencial, ao popular, estando em jogo esse peculiar processo de absorver o mundo exterior num espaço interior calculado na sua totalidade. O Palácio de Cristal, alargado mundialmente, produz um consenso razoável que impede o lado externo de ações unilaterais. As capacidades humanas (trabalho, arte, desejo, etc.) são transpostas para o poder de compra. Celebra-se a inibição recíproca. Os possíveis agressores dos sistemas nervosos dos habitantes desse palácio de paredes finas mostram que a invasão pode se dar sem dificuldades, daí seus habitantes aguardarem ansiosos por notícias do exterior. As janelas podem ser quebradas. Programas paranoides dos cidadãos das zonas de prosperidade caçam os mínimos sinais da existência de um inimigo externo. Essa expectativa é disseminada pelos consumidores da violência que absorvem a sensação de ameaça e que lhes serve, além de tudo, como um estimulante para o seu metabolismo. Por isso que a própria existência do Estado,

---

<sup>29</sup> DOSTOIÉVSKI, *O crocodilo...*, p. 122.

com esferas deformadas, não encontra mais justificativa nas funções hobbesianas, mas na redistribuição de conforto, tornando-se um terapeuta global dos seus cidadãos e garantidor de mimos materiais para o imaginário expandido das multidões infantilizadas. As demandas por segurança se acomodam nesses motivos imunológicos prometidos pelo mimo estatal<sup>30</sup>.

Nesse aspecto entra em cena uma consequência bastante sintomática inscrita na análise de Dostoiévski: a libertação do mal. Para empregar a linguagem psicanalítica, tentar apagar o mal, o negativo, o esteticamente indevido do registro psíquico, implica gerar um mal completamente novo. Num clima de conforto universal, o que antes se considerava pecado, agora aparece como uma liberdade trivial de praticar o mal. Estando privado dos seus pretextos históricos, das roupas utilitárias e de subterfúgios, o mal - motivado pelo tédio- se cristaliza de uma forma bem sutil: torna-se puro *capricho*, *orgulho* sem freios. Apresenta-se como preferência, como gosto pelo fazer-sufrer, como loucura deliberada, sem uma justificativa ou motivos específicos. Significa que o mal no sentido moderno é a negatividade desempregada<sup>31</sup>, sem mestre e sem dono. Seria o caso de uma crueldade *sem álibi*, porém com novas vestes, quando em meio ao tédio gostamos disso ou daquilo sem qualquer motivo peculiar<sup>32</sup>? Em termos jurídicos, o álibi é próprio de uma teoria dos espaços quando se refere à justificativa de

---

<sup>30</sup> SLOTERDIJK, *Palácio de cristal...*, p. 186- 200.

<sup>31</sup> Id., *ib.*, p. 187.

<sup>32</sup> No *Meu Fausto*, de Paul Valery, ouvimos da boca do seu demônio uma confissão enigmática que neste aspecto se torna reveladora: “Tão logo esses pobres loucos afastam-se do instinto, perco-me no capricho, na inutilidade ou na profundidade desse fervilhar de suas cabeças, que eles chamam “ideias”... Perco-me neste Fausto, que me parece às vezes fazer de mim uma ideia totalmente equivocada, como se houvesse, além deste, um outro mundo!...” (VALÉRY, Paul. “*Meu Fausto*”. Trad. de Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. Cotia: Ateliê Editorial, 2010). Para imprimir mais um esforço interpretativo, parece também importante peça do quebra-cabeça que montamos que desde Cristhorpher Marlowe, na ordem de Fausto, Mefistófeles aparece como um *estrategista das formas*, primeiramente surgindo como um frade franciscano: “Ordeno-te que vás mudar de forma, Que horrendo estás demais pra me servir. Volta tal qual um velho franciscano”. MARLOWE, Cristhorpher. *A história trágica do doutor Fausto*. Trad. de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006. p. 52. Mas é preciso que um gênio como Goethe decifre esse enigma apresentando um Mefistófeles que se apresenta como um *cão* na sua primeira forma, remetendo ao cinismo grego. Significa que desde o momento em que os demônios começam a instrumentalizar as formas, elas já não são terreno seguro. Significa também que a forma é máscara e a esta remete ao cinismo moderno. Um paralelo entre o cinismo grego e cinismo moderno está na *Crítica da Razão Cínica*. Fausto com a vontade de poder e Mefistófeles com o poder da técnica são o duplo da modernidade, assim como Sade era o duplo de Kant.

alguém que estava noutra lugar que não o do crime cometido, logo se concluindo pela absolvição. O sem-álibi é o que se nega ao reconhecimento espacial<sup>33</sup>. E se há um crime que se deve analisar é a destruição de todo espaço. Em que pese a crueldade se situar para além do bem e do mal, estes dois figuram como suas balizas: são duplos da formação de esferas, do um. Se, acaso, é certo dizer que a prova do crime cabe aos acusadores - o assassinato dos espaços e das formas esféricas-, esse é sem dúvida um crime perfeito. Aqui, é acertada a avaliação de Baudrillard: o mal não está mais no mal. E quanto à crueldade? Nem do psiquismo, nem do ato, mas uma crueldade da repetição, automatizada, francamente consciente. Poder-se-ia dizer cruel uma máquina, um *ciborgy*? Uma crueldade que antes tinha emprego num terreno imunizado do subsolo psíquico, agora extravasa e quer afetar algo do externo. Sem esfera, pois acampou no exterior gelado, essa crueldade resulta num mal, assim, tratado com indiferença, já que não se sabe qual é o seu lugar devido, de dívida, onde o seu crime aconteceu. Daí que seria inútil escavar um interior abrangido por uma casca protetora, como no trabalho psicanalítico, desatando um nó sintomático a fim de desvelar toda uma conjuntura recalçada. Não há nada interiorizado, apenas o vazio da espuma. E se mesmo soberana e sempre irreduzível, agora, a crueldade transparece como mal sádico ou masoquista que se confundem pela prática de pessoas comuns. No mercado jovem dos mimados, o próprio mal é *cool*. Na moda vulgar, aparece com a beleza fabricada artificialmente nos rostos plastificados<sup>34</sup> e nos corpos esculturais de

---

<sup>33</sup> GLOECKNER, Ricardo Jacobsen. O subterrâneo da psicanálise: a crueldade, o sem-álibi. pp. 436-50. *In*: Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos. Organizadores Ricardo Timm de Souza... [et AL.]. Porto Alegre: Dublinense, 2012.

<sup>34</sup> Sintomático o caso da modelo ucraniana, Valeria Lukyanova, que fez uma centena de plásticas e mutilações no seu corpo com o objetivo de se tornar idêntica à boneca Barbie. Quando se pensou que, em Nova York, a boneca humana finalmente viveria seu conto de fadas com o Ken humano, Justin Ludica, o rapaz diz não ter despertado mais do que curiosidade de conhecê-la. A modelo reclamou o frio e parece ter havido de cara um desentendimento entre o casal. Este é um caso bem representativo de que a realidade dos contos de fadas tem seu lugar devido no imaginário. Quando resolvem sair das páginas dos livros infantis, esses personagens trazem consigo todo o seu enredo enfadonho. Assépticos que são em sua realidade divisora estante de bem e mal, esses humanos plastificados, em nosso mundo, assassinos do desejo, contam um pouco sobre o imaginário das nossas massas infantilizadas e sobre os mimados. A notícia pode ser vista em: <http://noticias.r7.com/esquisitices/fotos/barbie-ucraniana-conhece-ken-humano-pessoalmente-veja-fotos-28012013#!/foto/1>. Não se pode acreditar, por outro lado, que o território brasileiro esteja livre desses sintomas. Também temos o Ken brasileiro: Celso

academias. Na indústria pornô, aparece no rosto indiferente da atriz Chloë Des Lysses que nada mais expressa. No campo jurídico, o direito vira cifra e questão contábil. No político, aparece como preocupação fingida dos tecnocratas com a miséria (não mais políticos como se sucede na Europa, sobretudo, desde a crise da Grécia, em 2010). No particular, indivíduos que não podem mais ser analisados num divã. Nos discursos, ninguém para dizer do negativo, do inumano do humano, para dizer o mal. Na arte, a sua morte, não pela inexistência, mas por haver em excesso. Na temporalidade, um futuro que já foi vivido, pois interiorizado no real dos prognósticos. Numa teoria espacial, as espumas e o Palácio de Cristal. O mal está espalhado<sup>35</sup> e a crueldade não diz seu nome. Como que num processo catártico, a arte literária vem prestar seu testemunho no tempo, como no Mefistófeles de Valéry, que relembra seus tempos dourados: “Sim... mas, mas pobre gente! O mal era tão belo, outrora...”<sup>36</sup>. Um demônio que é de alguma maneira enganado por um novo Fausto, que *promete* mas não entrega. Essa a clara confirmação de um Mefistófeles sem poder, esvaziado de maldade, sem essência e, portanto, sem forma. Logo, um Mefistófeles que não é mais Mefistófeles, que perde nome e função.

Em suma, a forma como o estado de coisas se apresenta confirma o que Dostoiévski antecipou com o modo arquitetônico de compreender o mundo. Hoje em dia, somos obrigados a pensar sobre o telhado de vidro do palácio de cristal que paira sobre nossas cabeças. Não se trata de um palácio coerente do mundo capitalista em sua arquitetura, senão de uma instalação com vistas à forma horizontal de uma estufa, uma Babel horizontal, estrutura sem altura nem profundidade (sem subsolo), um rizoma

---

Sentebañes. Ver em: <http://noticias.r7.com/esquisitices/fotos/conheca-o-verdadeiro-ken-humano-brasileiro-05052014#!/foto/1>. Sintomático em tempos de antropotécnica.

<sup>35</sup> As categorias estão espalhadas e vazias, não pertencendo mais ao seu referente, aquém do bem e do mal. Política já não é mais política, desejo não é mais desejo. Há toda uma degradação das formas, tal como sugeria Baudrillard, em favor do valor: “degradação estética como valor, na moral como valor, na ideologia como valor”. Então, sem critérios senão o do valor, inserimos mais real no real, mais informação na informação, de modo tudo que se equivale no excesso, este que destrói o acontecimento histórico (basta ver o excesso de acontecimento transmitido pela mídia em sua confusão visual). Cf. BAUDRILLARD, Jean. *O paroxista indiferente*. Trad. de Ana Sachetti. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, p. 11-39.

<sup>36</sup> VALÉRY, op. cit., p. 71.

feito de enclaves pretensivos e de cápsulas acolchoadas que se compara a um continente artificial<sup>37</sup>. Esse é o ensejo metafórico que permite analisar certas consequências da globalização pelo desejo expansivo imperialista, aspecto que coloca a questão criminal num novo ângulo. Se pensássemos em uma inscrição representativa desde o alvorecer da modernidade *ela diria: vós que entraís, jamais perdeís a esperança*. Ela estaria adornada com luzes coloridas e espalhada em *shoppings* e em prédios de luxo.

Essa configuração, não sendo mais possível, por uma lógica disciplinar, visualizar diferenciações espaciais bem definidas (transferência espacial em instituições: família, escola, fábrica e prisão<sup>38</sup>), eclodem práticas de controle reticulares com vistas à totalidade. Em razão disso, está em pauta uma incipiente forma de controle esférico-espumoso que faz uso de modelos atuariais, instituindo outra lógica de política criminal. É o que veremos no próximo tópico.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*, 2. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *O paroxista indiferente*. Trad. de Ana Sachetti. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- DELEUZE, Guilles. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- GIORGI, Alessandro de. *A miséria governada através do sistema penal*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

---

<sup>37</sup> SLOTERDIJK, *Palácio...*, p. 209.

<sup>38</sup> DELEUZE, Guilles. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 223.

- GIRARD, René. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Trad. de Roberto Mallet. São Paulo, 2011.
- GLOECKNER, Ricardo Jacobsen. O subterrâneo da psicanálise: a crueldade, o sem-álibi. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (Org.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012. p. 436-50.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia*. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- KIERKEGAARD, Sören. *Diário de um sedutor*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- LEAL, David; FELIX, Yuri. *Match Point: sorte na vida ou vencer a qualquer preço?*. Revista Liberdades, v. 17, p. 156-162, 2014.
- LEGENDRE, Pierre. *O amor do censor: ensaio sobre a ordem dogmática*. Tradução e revisão de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Aoutra, 1983.
- MARLOWE, Cristhopher. *A história trágica do doutor Fausto*. Trad. de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.
- MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade*. Trad. de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- O'MALLEY, Pat. *Riesgo, neoliberalismo y justicia penal*. Buenos Aires: Ad-Hoc, 2006.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SIMON, Jonathan. *Governing Through Crime: how the war on crime transformed Democracy and created a culture of fear*. New York: Oxford: university press, 2007.
- SLOTEDIJK, Peter. *Esferas III: espumas. Esferologia plural*. Trad. de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.
- SLOTEDIJK, Peter. *Palácio de cristal: para uma teoria filosófica da Globalização*. Trad. de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- SOUZA, Maria Alice Timm de. Dostoiévski: uma desconcertante congruência. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (Org.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012. p. 348-81.
- VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Trad. de Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.