

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**O herói niilista e o impossível além do homem:  
uma investigação filosófica do romance *Os demônios* de Fiódor  
Dostoiévski**

**Mariana Lins Costa**

**SALVADOR  
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**O herói niilista e o impossível além do homem:  
uma investigação filosófica do romance *Os demônios* de Fiódor  
Dostoiévski**

**Mariana Lins Costa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia, Universidade Federal da Bahia, como  
requisito parcial para obtenção do título de Doutor em  
Filosofia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sílvia Faustino de Assis Saes

**SALVADOR  
2015**

## RESUMO

O romance *Os demônios* (1871) do escritor russo Fiódor Dostoiévski conduz a certa desconfiança para com o tipo de homem superior defendido por Nietzsche, bem como para com a promessa do além do homem cantada pelo seu Zaratustra. Pensado inicialmente como uma retratação artística dos perigosos rumos que a juventude niilista russa vinha tomando ao final dos 1860, a obra concluiu-se como um documento colossal no qual tem-se representado o que designamos de conteúdo espiritual da modernidade sob a perspectiva niilista. Este conteúdo espiritual indica que, diferentemente do que pensava Nietzsche, para Dostoiévski ser algo aparentado a um “animal de rebanho” não só não constitui o objetivo do homem moderno como consiste no seu mais profundo receio – de modo ao esfacelamento psíquico ser-lhe algo praticamente necessário. Se ao iniciarmos a pesquisa que deu origem a esta tese pretendíamos investigar em igual medida as posições de Dostoiévski e Nietzsche face ao destino do homem em um mundo dessacralizado, ao fim temos aqui um estudo do significado espiritual do niilismo em Dostoiévski, muito embora uma reflexão sobre proposta nietzschiana de superação do niilismo (a qual entendemos como a incitação da possibilidade do além do homem) seja, talvez paradoxalmente, tanto o nosso ponto de partida quanto o de chegada. Com o intuito de demonstrar como em *Os demônios* a forma literária abriga uma compreensão filosófica do niilismo – ou mais precisamente da espiritualidade niilista –, percorremos um longo caminho no qual o conceito de “ideal” oriundo da estética de Hegel fez-se, não injustificadamente, fundamental.

*Palavras-chave:* Dostoiévski, Nietzsche, niilismo, ideal, gênio, herói.

## ABSTRACT

The novel *Demons* (1871) by the Russian writer Fyodor Dostoevsky, invokes misgiving for the type of superior man defended by Nietzsche, as well as the promise of the overman as announced by his Zarathustra. At first glance, *Demons* is an artistic portrayal of the dangerous direction that Russian nihilistic youth were taking at the end of the 1860's. However, a further examination reveals a colossal document that presents a nihilist's perspective of the spiritual content of modernity. To Nietzsche, modernity reduces spiritual content to being something akin to a "herd animal". But to Dostoevsky, the "herd animal" is man's deepest fear – to the extent that psychological disintegration becomes almost necessary. What started as an objective study of Dostoevsky and Nietzsche's views of man's destiny in a desacralized world soon became a study of the spiritual meaning of nihilism according to Dostoevsky. Nietzsche's proposal for overcoming nihilism (by inciting the overman possibility) ironically became the starting and finishing point of this research. In between, the literally form of *Demons* is revealed to include a philosophical understanding of nihilism or, more precisely, nihilistic spirituality. The gradual road to this understanding finds in Hegel's concept of "ideal", not unreasonably, something fundamental.

*Key-words:* Dostoevsky, Nietzsche, nihilism, ideal, genius, hero.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha orientadora, professora Sílvia Faustino, por todo apoio intelectual e emocional, por todo rigor assomado sempre a uma profunda delicadeza e por ter me ensinado a colocar a filosofia no centro.

Também agradeço a meu supervisor estrangeiro, o professor Bruce Ward, por todas as reuniões, indicações bibliográficas e por ter me acolhido tão bem no inesquecível inverno canadense.

Ao professor Jarlee Salviano, pelas preciosas observações na qualificação.

À Fapesb, pelo apoio financeiro à pesquisa.

À Capes, por ter me concedido a Bolsa-sanduíche que efetivamente implicou uma maior qualidade da tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, por todo amparo institucional e burocrático e cordial prestação.

À Laurentian University, pelas salas que me foram disponibilizadas, além de livre acesso a todo o acervo das bibliotecas da América do Norte pelo sistema Interlibrary Loan.

Um agradecimento especial a Tim Stenning e Katatau Curvelo, pelo apoio tão múltiplo e complexo e maravilhosa amizade. Ao meu primo preferido Bruno Visco, pelo seu gosto tão inspirador.

A Suzana Rosenberg, pela ajuda na tradução do projeto para o inglês.

À minha mãe, Rosa Maria, e irmãs, Isadora e Catarina, guerreiras do meu clã.

A meu filho, Lorenzo Ivo, e a meu marido, Oliver Tolle, por darem sentido à minha existência.

*Esta tese é dedicada a Oliver e a Lorenzo.*

Tornava-me de repente herói. [...] É difícil dizer agora em que consistiam os meus devaneios e como pude contentar-me com eles, mas o certo é que me contentei. [...] Eu tinha momentos de tão positiva embriaguez, de felicidade tal, que, juro por Deus, não havia em mim a menor zombaria. O que havia era fé, esperança, caridade. Aí é que está: eu acreditava então cegamente que, por um milagre qualquer, por alguma circunstância exterior, tudo se abriria e alargaria num átimo, e, num átimo também, surgiria o horizonte da correspondente atividade, benfazeja, bela e, principalmente, de todo acabada [...], e eu sairia de súbito para o mundo de Deus como que montando um cavalo branco e cingido por uma coroa de louros. Não podia compreender sequer um papel secundário e justamente por isso desempenhava bem tranquilamente, na realidade o último dos papéis. Herói ou imundície, não havia meio termo... (Dostoiévski. *Memórias do subsolo*)

## SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 <i>“A sociedade é movida pelo princípio estético”</i>	14
Capítulo 2 <i>“Não! Eu quero um ideal, o que significa que quero tudo de uma vez só”</i>	84
Capítulo 3 <i>“Eu era um niilista involuntariamente. Todo niilista é um niilista involuntariamente”</i>	146
Capítulo 4 <i>“O trágico é tão engraçado quanto o cômico. Eu tenho medo do cômico”</i>	192
Capítulo 5 <i>“O indivíduo não pode adivinhar completamente o ideal universal nem que ele seja o próprio Shakespeare”</i>	233
Conclusão	286
Bibliografia	320

## INTRODUÇÃO

*É horrível que a beleza seja uma coisa  
não só terrível mas também misteriosa.*<sup>1</sup>

Esta tese tem como origem uma inquietação filosófica maturada ao longo do meu mestrado sobre Nietzsche. Inquietação que diz respeito ao significado da proposta nietzschiana de superação do niilismo ou do problema da “morte de Deus”. Como indaga o “homem louco” no conhecido aforismo 125 de *A gaia ciência*: “Se somos todos os “assassinos” de Deus, “não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele?”<sup>2</sup>.

A resposta positiva a esta questão formulada no desespero (“Como nos consolar, a nós, assassinos dentre os assassinos?”), continua o homem louco) pareceu-nos consistir na “mais cara esperança”<sup>3</sup> abrigada e, em alguma medida, estimulada pela filosofia de Nietzsche. Além disso, parece ser justamente neste “sim” nietzschiano em que reside a própria possibilidade de superação do niilismo, isto é, a possibilidade da existência criadora do super-homem. “Ainda não houve nenhum super-homem”<sup>4</sup>, nos informa Zaratustra, ao mesmo tempo em que exorta que a sua possibilidade seja o sentido último e o significado total da nossa existência, e portanto de todos os nossos esforços: “Vamos! Coragem, homens superiores! Somente agora a montanha do futuro humano sente as dores do parto. Deus morreu; nós, queremos, agora, – que o super-homem viva”<sup>5</sup>. De modo a superar o niilismo é preciso, para Nietzsche, que o homem viva para que o “super-homem viva”. Contudo, para que o “super-homem viva” é preciso que o homem pereça. É para resolver este paradoxo que Zaratustra dirá que o “que há de grande, no homem, é ser ponte e não meta” e que “o que pode amar-se, no homem, é ser uma *transição* e um *ocaso*”<sup>6</sup>. Ou ainda de modo mais direto: “Morre a tempo: é o que ensina Zaratustra. [...] Eu vos gabo a minha morte, porque é voluntária, que vem a mim porque *eu* quero. [...] Quem tem um fito e um herdeiro quer a morte a tempo certo para o fito e o herdeiro”<sup>7</sup>. Foi deste enigma e paradoxo, representado e abrigado no seio da

---

<sup>1</sup> Dostoiévski. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 162.

<sup>2</sup> Nietzsche. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 148.

<sup>3</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 70.

<sup>4</sup> Idem, p. 122.

<sup>5</sup> Idem, p. 344.

<sup>6</sup> Idem, p. 38.

<sup>7</sup> Idem, pp. 98-99.

*superação estética* ao problema do niilismo proposta por Nietzsche que originou-se a inquietação que veio dar lugar a esta tese.

Ora, como o objeto da nossa dissertação de mestrado consistia na noção tardia de *décadence*, ali já tínhamos indiretamente o niilismo, através da tentativa de esclarecimento da explicação menos estética e mais fisiológica dada pelo filósofo a este problema. O estudo aprofundado do conceito de *décadence* (que nos obrigou à investigação da noção de fisiologia em correlação com a doutrina da vontade de poder), conduziu-nos à análise da mais indigesta das perspectivas abrigadas pela filosofia de Nietzsche, e, com isso, a certa desconfiança para com a solução estética proposta por ele – que não era objeto dos nossos estudos. O ódio e o desprezo com que o filósofo delineava a sua concepção de homem inferior ou doente, o tipo escravo, fez-nos duvidar da pertinência, e mesmo da beleza, do homem por ele considerado como superior, bem como do seu “fito e herdeiro” – o super-homem. Passamos a nos inclinar negativamente ante a pergunta do homem louco.

A leitura prévia das principais obras de Dostoiévski, intensificou esta desconfiança. Como falou Zaratustra, o homem superior busca o próprio ocaso em nome da sua superação. Ora, é justamente com o tipo de homem incitado por Zaratustra que Dostoiévski irá compor os seus heróis. Guardadas as devidas especificidades, poderíamos dizer ser esse o tipo referente aos personagens Stavróguin e Kiríllov de *Os demônios*, e Ivan Karamázov de *Os irmãos Karamázov*. Kiríllov se mata, para tornar possível o homem-deus e Ivan Karamázov enlouquece quando o seu irmão, bastardo e fruto de um estupro, resolve aplicar a sua teoria e matar o pai de ambos. Stavróguin também se mata, e embora sejam paradoxais e pouco definitivas as razões que possam explicar esta decisão, ela está relacionada aos árduos testes de consciência e ação que ele impôs à sua força ilimitada e vontade forte. Também Raskólnikov de *Crime e Castigo* pertenceria, ainda que parcialmente, a este grupo. Pois, embora ele adoeça mentalmente após cometer um crime, para provar-se como “homem extraordinário”, o seu ocaso – doença, confissão e prisão – trouxe consigo uma redenção cristã.

Dostoiévski nunca sequer ouviu falar o nome de Nietzsche. As obras do filósofo alemão só chegaram à Rússia cerca de vinte anos após a morte do escritor russo, em 1881. De todo modo, o tema do homem esteticamente superior relacionado ao problema do niilismo é encontrado na obra de maturidade de Dostoiévski, em profunda e surpreendente sintonia ao modo como este tema e relação são desenvolvidos na filosofia nietzschiana. Segundo nossa interpretação, de modo semelhante à concepção nietzschiana do “super-homem”, Dostoiévski

teria oferecido a doutrina do “homem-deus”, anunciada pelos personagens Kiríllov e Ivan Karamázov, assim como analogamente ao homem superior de Nietzsche, o parturiente do homem-deus, Dostoiévski teria concebido Stavróguin. Por fim, parece-nos também plausível a aproximação de determinados aspectos da diferenciação entre os homens “inferiores” e “superiores”, feita por Nietzsche, da teoria dos “homens ordinários” e “extraordinários” de Raskólnikov.

A semelhança da problemática enfrentada por estes dois autores é invariavelmente fonte de espanto para os seus leitores e estudiosos. E isso especialmente no que se refere à correlação entre as ideias de Nietzsche e as do personagem Kiríllov. O filósofo russo Dmitrii Merezhkovsky acreditava que Kiríllov havia antecipado Nietzsche com tal “precisão matemática”, que esta coincidência atestaria a “inspiração divina” em ambos<sup>8</sup>. Já Camus, de modo menos místico, embora não menos visceral, identifica o pensamento de Nietzsche e Kiríllov – “Para Kiríllov, assim como para Nietzsche, matar Deus é tornar-se deus”<sup>9</sup> – e o próprio destino do filósofo alemão com o do personagem Ivan Karamázov: “Evidentemente, tal como Nietzsche, o mais célebre assassino de Deus, ele [Ivan] acaba louco”<sup>10</sup>. Viacheslav Ivanov, René Girard, Charles Taylor e o tradutor de *Os demônios* para o português, Paulo Bezerra, também confirmam esta antecipação de Nietzsche na figura de Kiríllov. Como dirá Paulo Bezerra, no posfácio de *Os demônios*: “Ainda no que tange ao caráter inovador deste romance, encontramos em Kiríllov um nietzschiano (*sic*) sem Nietzsche. O ‘novo homem de Kiríllov será o super-homem de Nietzsche’”<sup>11</sup>.

Para Bruce Ward, a coincidência entre ambos os autores é tamanha que “poderia até ser dito que Nietzsche fez a sua primeira aparição na Rússia através de Dostoiévski”<sup>12</sup>. Contudo, para Ward, não apenas Kiríllov, mas também Stavróguin seria um “precursor de Nietzsche”<sup>13</sup>. De um modo geral, podemos dizer que a correlação entre a filosofia nietzschiana e o personagem Stavróguin, apesar de não ser diretamente apontada, pode ser inferida das análises dos estudiosos mencionados. Mazurek, por exemplo, nomeia Stavróguin

---

<sup>8</sup> Merezhkovsky *apud* Paperno, I. *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca: Cornell University Press, 1997, p. 158

<sup>9</sup> Camus, A. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004, p. 122.

<sup>10</sup> Idem, p. 124.

<sup>11</sup> Bezerra, P. “Um romance profecia”. In: Dostoiévski. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 696.

<sup>12</sup> Ward, B. *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 2010, p. 30.

<sup>13</sup> Idem, p. 197

de “super-homem russo”<sup>14</sup>, o que inevitavelmente remete a Nietzsche, embora ele não o cite, nem pareça interessado em explicar a escolha por este termo<sup>15</sup>. Contudo, é na relação estabelecida – por, pelo menos, René Girard, Ivanov e, em certa medida, George Steiner – entre o personagem dostoiévskiano Stavróguin e a figura bíblica do Anticristo, que encontramos as aproximações mais sugestivas e frutíferas entre Stavróguin e o ideal propagado por Nietzsche. Não por acaso, é que das obras publicadas de Nietzsche justamente a intitulada *O anticristo* é a que revela um debate direto, embora não mencionado, do filósofo com Dostoiévski – em especial no que se refere aos romances *O idiota* e *Os demônios*. Se Dostoiévski não conheceu Nietzsche, o contrário disso não pode ser dito. Conforme atestado em cartas, Nietzsche tomou conhecimento da obra de Dostoiévski no final da sua vida lúcida, entre janeiro e fevereiro de 1887. Nos dois anos que decorreram entre este encontro e seu colapso mental, Nietzsche leu intensamente Dostoiévski: *Memórias do subsolo*, *Humilhados e Ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *O idiota* e *Os demônios* – são as leituras confirmadas por cartas, anotações e trechos de obras publicadas<sup>16</sup>.

Contudo, não é na análise da leitura de Dostoiévski feita por Nietzsche que encontramos os elementos que confirmaram as nossas suposições e estimularam a nossa inquietação. Conforme o exposto acima, compreendemos que pelo menos quatro dos heróis dostoiévskianos podem ser relacionados a aspectos fundamentais do pensamento de Nietzsche. Porém, não é nosso objetivo esclarecer possíveis vínculos de assimilação e de refutação do pensamento de Nietzsche com relação à obra de Dostoiévski. Na direção oposta da adotada por Steven Cassedy, para quem Nietzsche seria “o alter ego involuntário”<sup>17</sup> de Dostoiévski, neste trabalho pretendemos, ao contrário, fazer de Dostoiévski, o “alter ego” de Nietzsche.

Dostoiévski responde negativamente à pergunta do homem louco: para ele, o homem-deus simplesmente não é realizável, concretizável; pois representa, antes disso, uma paixão pelo paradoxo, uma mania de sonhador<sup>18</sup>. Concordamos com Ivanov que “a escolha entre o

---

<sup>14</sup> Mazurek, S. “The individual and nothingness (Stavrogin a Russian interpretation)”. *Studies in East European Thought*, vol. 62, 2010, p. 42.

<sup>15</sup> Como no artigo em questão, Mazurek trata da compatibilidade entre as diferentes interpretações de Stavróguin pelos filósofos religiosos russos, ficamos tentados a imaginar que talvez existam estudos em línguas eslavas que visem esclarecer o significado de Stavróguin como o “super-homem russo” numa correlação direta com o vocabulário nietzschiano.

<sup>16</sup> Pacini, G. *Nietzsche lettore dei grandi russi*. Roma: Armando Editore, 2001, p. 17.

<sup>17</sup> Cassedy, S. *Dostoevsky's religion*. Califórnia: Stanford University Press, 2005, p. 175.

<sup>18</sup> Para Dostoiévski, o “paradoxalista”, um homem apaixonado pelos enigmas propostos pela sua (brilhante) consciência é, sobretudo, um sonhador. E apesar de ser um fenômeno tipicamente russo, como o escritor afirma antes de iniciar as suas *Memórias do subsolo*, é também admitido por ele, como um tipo cada vez mais geral.

‘Sim’ e o ‘Não’ – as duas respostas que podem ser dadas à questão da existência transcendente, pessoal de Deus – é, para Dostoiévski, a mesma coisa que a alternativa: ‘Ser ou não ser’<sup>19</sup>. Para o autor de *Os irmãos Karamázov*, Deus e a crença na imortalidade são necessários para a existência humana: sem essas crenças o homem simplesmente destrói a si mesmo e aos outros. Não há alternativa. Ou há Deus e homem ou não há nem homem-deus e nem haverá nada.

Para Dostoiévski a destruição que se estende entre o animal e o “sonho” com o super-homem – para parafrasearmos Zaratustra<sup>20</sup> – conduz tão somente ao esfacelamento psicológico e espiritual do herói. Ele cai do abismo. Ponto final. Com a morte do herói, forjado por si mesmo sob o impacto da notícia da “morte de deus”, não se atinge nada além da destruição do próprio herói (espiritual, psíquica, física), embora o homem-deus possa continuar sendo uma sedutora promessa. Como declara Girard: “Dostoiévski não justifica ambições prometeicas, ele [...] profetiza a sua falha. Aos seus olhos, o super-homem de Nietzsche seria meramente o sonho do subsolo”<sup>21</sup>.

Por outro lado, parece que Zaratustra teria motivos para rir de Dostoiévski: “Ó vós, os homens mais excelsos que meus olhos já encontraram! É esta a minha dúvida a vosso respeito e o meu rir secreto: adivinho que chamaríeis o meu super-homem – de Diabo!”<sup>22</sup> Sim, ao que parece, Zaratustra adivinhou corretamente as nomenclaturas empregadas por Dostoiévski. Seja digno de nota que quando Nietzsche escreveu o seu Zaratustra, ele ainda não conhecia o escritor russo. O título de *Os demônios* revela, como diria Merezhkovsky, uma “comprovação matemática” das suspeitas de Zaratustra. E é neste romance específico que julgamos melhor encontrar, tal como identificado por Girard, a resposta de Dostoiévski à “suprema questão” colocada por Nietzsche:

---

Conforme afirma em um dos artigos do seu periódico *O diário de um escritor*, denominado justamente de “O paradoxalista” (o subtítulo): “Eu conheço um homem que é um paradoxalista. Eu o conheço há muito tempo. Ele é uma pessoa obscura e tem uma característica excêntrica: ele é um *sonhador*. [...] Há nisto, de todo modo, um fato muito estranho: as pessoas estão agora começando a argumentar e trazer à tona assuntos [...] que ao que parecia estavam há muito resolvidos e consignados aos arquivos. [...] E o que é mais importante é que isto está acontecendo em todos os lugares” (*Writer’s Diary: volume one 1873-1879*. Trad. Kenneth Lantz. Introd. Gary Saul Morson. Illinois: Northwestern University Press, 1997, pp. 452; 457).

<sup>19</sup>Ivanov. *Freedom and tragic life: a study in Dostoevsky*. Apresentação Sir Maurice Bowa. Trad. Norman Cameron. Ed. S. Kononov. New York: The Nobody Press, 1857, p. 32.

<sup>20</sup>“O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo” (Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 38).

<sup>21</sup>Girard, R. *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965, p. 18.

<sup>22</sup>Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 177.

O que Dostoiévski pensaria desta suprema tentação que Nietzsche [...] <sup>23</sup> murmura aos ouvidos do homem do século vinte? Zaratustra [...] parece estar a léguas de distância da desordem do subsolo. Conseguirá este herói escapar da condenação das ambições prometeicas renunciada pelo novelista russo [...] Novamente, devemos aqui nos voltar para *Os demônios* em busca da resposta a esta questão suprema. *Este inesgotável trabalho contém o diálogo real entre Nietzsche e Dostoiévski.* [grifo nosso] <sup>24</sup>

Contudo, diferentemente da maioria dos intérpretes mencionados, é em Stavróguin, e não em Kiríllov, que julgamos encontrar a resposta que melhor confirma, embora não resolva, a nossa desconfiança em relação à superação estética do niilismo proposta por Nietzsche. Certamente, a filosofia do suicídio de Kiríllov está em profunda conexão com a filosofia nietzschiana, em especial no que se refere ao seu Zaratustra. E, apesar de Dostoiévski nos oferecer um Kiríllov antes louco do que herói, a sua morte desesperada <sup>25</sup> – ao invés de dadivosa, como pretendia Zaratustra –, curiosamente, não anula a beleza do ideal do homem-deus que, como o arauto de Nietzsche, ele denuncia. A beleza de Kiríllov permanece garantida de maneira irreparável na imagem, no sonho, no paradoxo do “fito e herdeiro” que ainda não houve. Com Stavróguin, porém, não é isso o que ocorre. A sua “morte é apenas morte” <sup>26</sup>, como disse Girard, e mais do que isso: com a morte de Stavróguin – que anteriormente ao seu suicídio se dá de maneira simbólica (com a confissão) – tem-se a “morte” da própria beleza. Pois a supremacia estética de Stavróguin é reconhecida de maneira imediata por praticamente todos os personagens do romance. A sombra da beleza que Zaratustra julgou encontrar no super-homem que nunca existiu, os outros personagens de *Os Demônios* julgam encontrar em Stavróguin. E sob a sombra desta beleza, tais personagens poderiam fazer coro com Zaratustra e entoar: “A beleza do super-homem veio a mim como uma sombra. Ah, meus irmãos! Que ainda me importam – os deuses! –” <sup>27</sup>. Contudo, se ao final de *Os demônios* a “beleza do super-homem” representada por Stavróguin “morre” isto ocorre, conforme trataremos de defender, quando ela se desvela, para nos apropriarmos das palavras de Girard, como mero sonho do subsolo ou de modo mais apropriado aos conceitos desenvolvidos nessa tese, como mero sonho de um homem dominado pela duplicidade característica à espiritualidade niilista.

---

<sup>23</sup> Nesta citação omitimos a referência de Girard a Valéry e o seu personagem Senhor Teste e, com isso, adaptamos para a citação, a conjugação verbal para o singular. Girard coloca Valéry ao lado de Nietzsche e em oposição a Dostoiévski.

<sup>24</sup> Girard. *Deceit, desire and the novel*, p. 274.

<sup>25</sup> “Kiríllov estava em pé, numa postura estranhíssima: imóvel, esticado, em posição de sentido, com a cabeça soerguida e a nuca colada na parede, bem no canto, parecendo que queria esconder-se e desaparecer por completo. [...] A palidez do seu rosto era antinatural, os olhos negros estavam inteiramente imóveis e fitavam algum ponto do espaço” (*Os demônios*, pp. 603; 604).

<sup>26</sup> Girard. *Deceit, desire and the novel*, p. 291.

<sup>27</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 116

Vale ainda a pena ressaltar que essa imediatez no reconhecimento da beleza é, em Dostoiévski, algo extremamente importante e significativo. Dos personagens dostoiévskianos dotados com este poder, apenas o próprio Cristo, retratado no poema de Ivan Karamázov, superaria Stavróguin na força com a qual a sua beleza é reconhecida pelos demais personagens. Não por acaso, o nome Stavróguin é, no original, uma derivação da palavra grega empregada para “cruz”<sup>28</sup>. E aqui já podemos vislumbrar que, senão para Dostoiévski, aos menos para os seus personagens, a beleza é um mistério e um enigma. As passagens abaixo, duas das principais declarações de um amor complexo ao personagem Stavróguin, que serão retomadas repetidas vezes ao longo da tese, podem confirmar a força da sua beleza e o mistério que a envolve:

O problema está em você, não em mim... Sou um homem sem talento e posso apenas dar o meu sangue e nada mais, como qualquer pessoa sem talento. Que se dane também o meu sangue! Estou falando de você [...] Para você estou aqui dançando nu há meia hora. [...] Stavróguin, porque estou condenado a acreditar em você para todo o sempre? Porventura poderia falar assim com outro? Sou um homem recatado, mas não temi minha nudez porque estava falando com Stavróguin. Não temi caricaturar a grande ideia (sic) ao tocar nela porque Stavróguin estava me ouvindo... Porventura não vou beijar o seu rastro quando você se for? Não consigo arrancá-lo do meu coração, Nikolai Stavróguin!<sup>29</sup>

– Stavróguin, você é belo! [...] Você sabe que é belo! O mais valioso em você é que às vezes você não sabe disso. Oh, eu o estudei! Frequentemente eu o olho de lado, de um canto! Em você há até simplicidade e ingenuidade, sabia disso? Ainda há, há! Vai ver que você sofre, e sofre sinceramente por causa dessa simplicidade. Amo a beleza. Sou niilista, mas amo a beleza. Porventura os niilistas não amam a beleza? Eles só não gostam de ídolos, mas eu amo o ídolo! Você é meu ídolo! [...] Para você nada significa sacrificar a vida, a sua e a dos outros. Você é justamente a pessoa de que preciso. Eu, eu preciso de alguém justamente assim como você. Não conheço ninguém assim a não ser você. Você é o chefe, o sol e eu sou o seu verme... [...] Preciso, preciso de você, sem você sou um zero. Sem você sou uma mosca, uma ideia dentro de uma garrafa, um Colombo sem América.<sup>30</sup>

\*

A investigação do significado de Stavróguin, investigação que consiste no esforço central da presente tese, extrapolou os limites da análise da resposta de Nietzsche. Com o único psicólogo do qual Nietzsche disse ter algo a aprender<sup>31</sup>, julgamos aprender mais do que com o próprio Nietzsche. Como dissera em carta ao seu editor, Dostoiévski “retrata” o silencioso Stavróguin “através de cenas e ações, e de nenhum modo através da análise”<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Ivanov. *Freedom and tragic life*, p. 63.

<sup>29</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 253; 255.

<sup>30</sup> Idem, pp. 408-409.

<sup>31</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 95 (IX, §45).

<sup>32</sup> Dostoiévski. *Fyodor Dostoevsky Complete Letters: volume three 1868-1871*. Trad. David A. Lowe. New York: Ardis Publishers, 1990, p. 275.

Neste sentido, não é no discurso ou numa possível teoria proclamada por esse personagem que encontramos a resposta de Dostoiévski acerca da impossibilidade do homem-deus ou super-homem nietzschiano.

Dostoiévski e Nietzsche diagnosticaram o niilismo como a espiritualidade ou conteúdo espiritual interior característico aos novos tempos. Espiritualidade que é sintetizada pela expressão “morte de Deus”. Isto significa que o niilismo expressa uma negação e uma rejeição ao que até então se configurava como o âmago e o fundamento de toda espiritualidade conhecida: a crença em alguma espécie de universal sacralizado, em algo que ultrapassa a contingência humana, dando-lhe conteúdo necessário e universal. Da descrença para com o sagrado e para com o universal por este garantido (ou vice-versa), chega-se, sob a lógica niilista, à constatação de que tudo é particular – nada é absoluto. Todo discurso, toda doutrina, toda lei, códigos de ética, costumes perdem, com isso, a sua autoridade. O niilismo é, assim, uma espiritualidade essencialmente negativa.

Tanto Dostoiévski quanto Nietzsche compreenderam que, sendo a crença em alguma espécie de universal sacralizado, o fundamento de toda organização política, social, moral e mesmo emocional até então existente, com a sua “morte”, isto é, com a constatação da sua inexistência, seguir-se-ia, necessariamente, a fragmentação social e a crise existencial. A nenhum valor ficaria permitido se firmar, a não ser pela força, para além de uma perspectiva particular e individual. O niilismo, portanto, ultrapassa, em ambos, o ateísmo, pois nele sequer a razão poderia legitimar qualquer valor de modo universal. Com a “morte de Deus”, a comunidade e os sentimentos humanos são atacados diretamente, já que têm a sua base solapada. Conforme anedota contada por um dos personagens de *Os demônios*:

Por outro lado, Chátov [um dos jovens niilistas] assegura que para se começar uma revolução na Rússia, então é preciso que se comece forçosamente pelo ateísmo. Talvez isso seja verdade. Estava lá um capitão *burbon* de cabelos grisalhos, o tempo todo sentado, sempre calado, sem dizer uma palavra; de repente se posta no centro do cômodo e diz em voz alta como se falasse consigo: “Se Deus não existe, então que capitão sou eu depois disso?”. Pegou o quepe, ficou sem saber o que dizer e saiu.<sup>33</sup>

Notadamente, esta nova espiritualidade está irrevogavelmente entrelaçada ao processo de secularização da cultura. Ela surge como um desdobramento tardio das novas condições de existência trazidas pelos discursos e práticas da maioria intelectual reivindicada pelos iluministas. Como afirmou Bauman, “no outro extremo da longa marcha da razão, o niilismo moral espera”<sup>34</sup>. Se no início, a descrença e rejeição para com os valores e práticas

<sup>33</sup> Dostoiévski. *Os demônios*. *Op. cit.*, p. 228.

<sup>34</sup> Bauman, Z. *Postmodern Ethics*. Malden: Blackwell Publishing, 1993, p. 248.

legitimados pela tradição estavam “misturadas” ao otimismo do pensamento iluminista e do socialismo utópico, de modo a ser ainda possível assegurar os princípios éticos mais caros à tradição (ainda que sem o seu antigo fundamento divino), com as decepções resultantes das revoluções burguesas – que simplesmente substituíram um regime opressor baseado em títulos de nobreza por outro regime opressor baseado no capital – o que ficou, ao menos sob a perspectiva niilista, foi não apenas a descrença para com toda metafísica, mas também a descrença para com a possibilidade de implementação de uma justiça social através do aprimoramento da racionalidade. Sob esta perspectiva parece ter restado, além disso, a compreensão de que a história, longe de conduzir ao paraíso na Terra, apenas renovava as formas de opressão, como se o seu principal motor fosse a violência. Como teorizara Nietzsche, em conhecido aforismo de *Além do bem e do mal*:

A “exploração” não é própria de uma sociedade corrompida, ou imperfeita e primitiva: faz parte da essência do que vive, como função orgânica básica, é uma consequência da própria vontade de poder que é precisamente vontade de vida [...] como realidade é o fato primordial de toda história.<sup>35</sup>

Ou ainda conforme berrara o personagem Raskólnikov:

[Sangue que] não param de derramar, que continuam derramando e sempre derramaram no mundo como uma cascata, que derramam como champanhe, pelo qual coroam no capitólio e depois o chamam de benfeitor da humanidade. Olha só atentamente e procura enxergar!<sup>36</sup>

Nesse sentido, ao assumir o ponto de vista niilista, não só os envolvimento sociais, mas também os pessoais tornam-se ameaças de subjugação, o que inclui até mesmo a relação amorosa – como é explicitado pelo homem do subsolo dostoiévskiano:

Durante toda a vida, eu não podia sequer conceber em meu íntimo outro amor, e cheguei a tal ponto que, agora, chego a pensar por vezes que o amor consiste justamente no direito que o objeto amado voluntariamente nos concede em exercer a tirania sobre ele.<sup>37</sup>

Não obstante, no âmago da espiritualidade niilista reside um ideal de beleza – sendo este aspecto o que propriamente nos interessa. Isto significa que ao mesmo tempo em que o niilismo abriu espaço para o desespero e para o caos social, ele abriu espaço para a autonomia individual, para a efetivação singular e pessoal da liberdade. Com um “Deus morto”, um Estado necessariamente usurpador e as relações sociais e pessoais baseadas na subjugação e na mentira, o substrato final de todos os moldes impostos pela tradição seria a violência. Assim, a todo aquele que reconhecesse no seu pensamento e, principalmente, no seu *ânimo* que nenhum poder lhe era de fato superior, estaria aberta a possibilidade de assumir uma

<sup>35</sup> Nietzsche. *Além do Bem e do Mal*. Trad. e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 155 (§259).

<sup>36</sup> Dostoiévski. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 526.

<sup>37</sup> Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 142.

postura absolutamente autônoma com relação ao seu entorno. *Esta seria a única postura legitimada e mesmo exigida pela espiritualidade niilista.* Com a constatação da ausência de fundamento para qualquer poder que se pretendesse universal ou geral, a *força* para expressar a própria autonomia, isto é, a *força particular e individual* para expressar a independência e mesmo o escárnio para com qualquer autoridade mentirosa haveria de se tornar o bem mais caro. E é esta força, que identificamos com o “sim” nietzschiano, o principal elemento do ideal de beleza inerente ao niilismo – ao menos tal qual este ideal fora representado por Dostoiévski através do seu personagem Nikolai Stavróguin.

Sob a perspectiva niilista, o conteúdo espiritual almejado não encontra correspondência em nenhuma das formas institucionais e tampouco nos códigos de ética e nas relações sociais e afetivas existentes, dado que todas as expressões humanas, tanto as concretas quanto as abstratas, baseiam-se numa espiritualidade da qual a niilista era justamente a refutação e negação. Desse modo, o conteúdo espiritual niilista só poderia ser expresso no *ânimo* dos indivíduos – ao menos, até que estes fossem capazes de afirmar um código de ética e criar uma sociedade que fosse a expressão desta espiritualidade. Mas como uma espiritualidade cujo substrato é a negação de todas as configurações humanas existentes e o único valor é a força em expressar a própria individualidade poderia servir de base para uma sociedade? Para os niilistas políticos do romance *Os demônios*, a estratégia seria a destruição universal de toda a sociedade, dado que esta estaria podre; aos que sobrevivessem caberia a reconstrução. Não por acaso o filósofo canadense Charles Taylor compreende *Os demônios* como “um dos maiores documentos da modernidade”<sup>38</sup> ou ainda como “o mais profundo discernimento” sobre “as fontes espirituais do terrorismo moderno”<sup>39</sup>. Adiante retomaremos estas citações, por ora é suficiente dizer que Nietzsche, em sentido semelhante ao dos niilistas de *Os demônios*, afirma ser o seu único ofício derrubar ídolos, não lhe cabendo melhorar a humanidade ou criar novos:

A última coisa que *eu* prometeria seria “melhorar” a humanidade. Eu não construo novos ídolos; os velhos que aprendam o que significa ter os pés de barro. *Derrubar ídolos* (minha palavra para “ideais”) – isto sim é meu ofício. [...] A mentira do ideal foi até agora a maldição sobre a realidade, através dela a humanidade mesma tornou-se mendaz e falsa até seus instintos mais básicos”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Taylor, C. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, p. 517.

<sup>39</sup> Idem, p. 451.

<sup>40</sup> Nietzsche. *Ecce Homo: como tornar-se o que se é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.18.

Nesta tese, buscamos identificar, especialmente no personagem Nikolai Stavróguin, o ideal de beleza originado no seio do niilismo. Remetendo esta última citação de Nietzsche, a uma das citações de *Os demônios* exposta acima (“[...] Amo a beleza. Sou niilista, mas amo a beleza. Porventura os niilistas não amam a beleza? Eles só não gostam de ídolos, mas eu amo o ídolo! Você é meu ídolo!”), compreendemos que a tarefa de derrubar ídolos confunde-se, para os niilistas que amam a beleza (e ainda que este amor seja negado), com o amor por um ídolo que está por vir, que há de vir através dessa destruição mesma. Nesta “permeabilidade” entre a destruição de ídolos e a esperança pelo “fito e herdeiro” que ainda não houve, encontra-se, a nosso ver, o significado da superação do niilismo anunciada por Nietzsche – uma superação que é sobretudo estética. E daí a compreendermos que o ideal de beleza representado por Stavróguin é algo não só inerente, mas mesmo central ao problema espiritual do niilismo como um todo.

Necessariamente negativo, o ideal de beleza niilista se expressa não exatamente através da produção de objetos da bela-arte, mas sobretudo através da própria individualidade. Apropriando-nos do conceito de ideal exposto por Hegel nos seus *Cursos de estética* – apropriação que terá a sua justificação no capítulo a seguir – , concebemos que uma individualidade bela implica que o indivíduo expresse na sua exterioridade o conteúdo interior espiritual. Posto que para o filósofo, o ideal de beleza é por ele definido como adequação entre forma exterior e conteúdo espiritual interior<sup>41</sup>. Esta adequação se revela como liberdade e autonomia, dado que o indivíduo tem por fundamento das suas ações o conteúdo espiritual que se efetiva no seu próprio interior, emanando do seu próprio ânimo:

Mas no ideal a individualidade particular deve justamente permanecer em sintonia destituída de separação com o substancial [...] Nesta direção, portanto, o universal no indivíduo deve sim ser efetivo como o que é próprio e o que é mais próprio dele, mas não como o próprio sujeito na medida em que possui pensamentos, e sim como o próprio de seu caráter e ânimo. Em outras palavras, exigimos por isso, [...], a Forma da *immediatez* para a unidade do universal e do individual, e a autonomia que estamos levando em consideração adquire a forma de autonomia imediata. Une-se a isso, logo a seguir, porém a contingência<sup>42</sup>.

O conceito hegeliano de ideal será aplicado na interpretação de todo o romance e, em especial, na interpretação do personagem Nikolai Stavróguin, o qual concebemos como a “chave de acesso”, tanto ao ideal de beleza niilista identificado por Dostoiévski, quanto ao ideal de beleza expresso pela filosofia nietzschiana que é o mesmo que o seu ideal de homem. Ora, o “tornar-se o que se é” aclamado por Nietzsche não seria a exigência de

---

<sup>41</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999, p. 167.

<sup>42</sup> Idem, p. 191.

exteriorização de um conteúdo interior espiritual que nega a tradição em prol de uma livre expressão individual? Assumindo este ponto de vista, partimos do entendimento de que a própria filosofia nietzschiana, longe de apontar para uma superação do niilismo, está completamente enredada na sua estética. E julgamos que o *ideal de beleza niilista* identificado pelo romancista russo, é suficiente para a identificação dos elementos que fariam do ideal de homem nietzschiano um ideal estético oriundo do próprio niilismo –do sonho do subsolo, como tão bem disse Girard, ou do sonho do homem que teme o ridículo, como mais propriamente, dizemos nós.

Intentamos investigar de que maneira a única postura exigida pela espiritualidade niilista – a expressão na prática da rejeição de todas as manifestações da tradição (em outras palavras, *o dever* de exteriorização do próprio conteúdo interior espiritual) –, alçaria o indivíduo à condição de herói e, com isso, à expressão do belo. Julgamos que a *força* do niilismo, mais do que na constatação teórica de que “Deus está morto” reside na postura estética que esta espiritualidade reivindica como lhe sendo adequada. Isto significa que, apesar de toda a sua negatividade, a espiritualidade niilista tem como meta atingir a beleza. Dado que com o seu único imperativo ético – o da exigência de que o indivíduo manifeste esta negação na sua prática e que não faça desta, apenas palavras –, esta forma de espiritualidade acaba por exigir uma postura ideal daquele que a assume, e, com isto, uma postura heroica, bela – ainda que bela de uma beleza negativa, que para Dostoiévski conduz necessariamente à loucura, depravação ou morte violenta. Curiosamente, conforme destacou Camus, coube ao filósofo alemão a primeira dessas opções.

Se Nietzsche enquanto filósofo ofereceu-nos um discurso no qual este tipo de beleza negativa é inflamada no coração do leitor sob a escusa de superar o niilismo, no personagem Nikolai Stavróguin temos a representação artística dos atos que ao forjarem, *em nome da liberdade individual*, um destino negativo, conduzem a uma refutação deste tipo beleza na medida em que esta se desvela como o sonho do subsolo e expressão de uma deficiência (ou insuficiência) espiritual. Talvez tenha sido por compreender a que tipos de ações conduz o ideal originado no seio do niilismo, que Dostoiévski, diferentemente de Nietzsche, tenha nomeado a si mesmo não como um psicólogo, mas antes como um “realista no sentido mais alto”: “Eles me chamam de psicólogo: não é verdade, sou um realista, isto é, descrevo todas as profundezas da alma humana”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Dostoiévski *apud* Frank, J. *Dostoiévski: O manto do profeta, 1871-1881*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007, p. 911.

Não é possível compreender Stavróguin unicamente através de possíveis ligações com aspectos da filosofia Nietzsche. Compreender o mais misterioso dos heróis de Dostoiévski – o herói que, de acordo com Mazurek, tornou-se tema recorrente na filosofia russa –, requer um mergulho no romance *Os demônios*. E, neste ponto, colocamo-nos numa posição difícil. Pois este trabalho, iniciado como uma investigação sobre Dostoiévski que tinha em vista uma compreensão da filosofia de Nietzsche, veio a cumprir-se como compreensão de Dostoiévski, em detrimento da busca pelo significado do super-homem nietzschiano, a partir do próprio Nietzsche. Pode-se dizer que ao longo da nossa investigação, o que era concebido como meio, transformou-se em fim. Nesse sentido, os aspectos aqui mencionados da filosofia nietzschiana estarão presentes como uma espécie de pano de fundo recorrente ao longo de todo o trabalho, embora sua análise e explicitação já não possa ser o nosso objetivo último.

## CAPÍTULO 1

*A sociedade é movida pelo princípio estético.<sup>1</sup>*

*Os demônios* não é um romance originado por reflexões de gabinete. Ele surge, antes, de emoções e pensamentos diretamente relacionados à vivência do seu escritor e do intenso debate que travou com intelectuais e ativistas políticos do seu tempo e país. Talvez mais do que em qualquer outra obra, em *Os demônios* temos ressaltada uma das características mais notáveis do talento de Dostoiévski: a de fazer transbordar dos assuntos urgentes do seu tempo e lugar um significado universal e metafísico<sup>2</sup>. Através da representação de um caso verídico de crime político – que hoje, não raro, é designado como um ato “embrionário” do que se convencionou chamar de terrorismo –, Dostoiévski oferece neste romance uma inconsolável imagem da espiritualidade moderna, a qual ele compreende sob a insígnia do niilismo ou do problema da existência de Deus.

Como é usual entre os estudos deste romance em específico, especialmente no que se refere aos seus intérpretes ocidentais, começaremos a nossa investigação a partir de uma tentativa de reconstrução da história do romance, o que envolve tanto o processo da sua escrita, quanto os acontecimentos históricos e eventos pessoais da vida do escritor que de maneira mais ou menos intensa estão condensadas em *Os demônios*. O conhecimento do contexto histórico e dos posicionamentos políticos e filosóficos a ele entrelaçados nos permitirá não apenas compreender o embate no qual *Os demônios* está inserido, como facilitará o acesso à compreensão dostoiévskiana do niilismo como o significado da modernidade. Como dissera Dostoiévski: “Nossa sociedade [isto é, a russa] está mais madura para o niilismo do que qualquer outra sociedade”<sup>3</sup>.

Oferecer os elementos para a compreensão desta constatação, que posteriormente será circunscrita ao universo da pequena província em que se passa *Os demônios*, é, pois, mais especificamente o objetivo deste capítulo. Se formos bem sucedidos, teremos atingido com este capítulo, mais do que uma contextualização e introdução à obra, a apresentação da

---

<sup>1</sup> Dostoiévski. *Notebooks for The possessed*. Ed. Edward Wasiolek. Trad. Victor Terras. Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 209.

<sup>2</sup> Nesse sentido, ver: Ward, B. *Dostoevsky's Critique of the West: The Quest for the Earthly Paradise*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1986, p. 4. Frank, J. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003, p. 499.

<sup>3</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1. Ed. Carl R. Proffer. Trad. T. S. Berczynsky et al. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1973, p. 6.

atmosfera que envolve o romance e que dele emana. E ainda estaremos seguindo a advertência de Goethe – que, a nosso ver, mostra-se bastante apropriada no caso de Dostoiévski e de *Os demônios*, em específico: “se queres conhecer o poeta, debes primeiro conhecer o seu entorno”<sup>4</sup>.

\*

Nos últimos dias do dezembro de 1869, todos na Rússia estavam falando sobre um caso de assassinato. O estudante Ivan I. Ivánov fora morto no Parque Razumóvski da Academia de Agricultura Petróvski de Moscou, um dos centros mais turbulentos da agitação estudantil da época. A hipótese inicial da polícia foi a de roubo seguido de assassinato, o que foi divulgado pelos jornais. Como nos informa Leonid Grossman, importante estudioso soviético de literatura, “os detalhes do crime são terríveis”:

O corpo de Ivánov foi encontrado congelado num bloco de gelo transparente. Havia um buraco feito pela bala atrás da sua cabeça. A bala atravessou o crânio e saiu pelo olho. Ao que tudo indicava, o tiro fora dado à queima-roupa. Seus pés estavam envoltos num saco cheio de tijolos e um lenço estava firmemente enrolado em torno do seu pescoço. Aparentemente, os assassinos tinham arrastado o corpo do local do crime para a lagoa. O chapéu na cabeça de Ivánov (que não era seu) estava muito amassado, como se se tivesse recebido pesados golpes de um cassetete grosseiro. De Ivánov fora dito ter chegado na Academia três anos antes do crime, vindo da província de Kazan. Ele era muito querido, apesar de não muito social. Fora afastado da universidade. Mantinha-se com uma bolsa de estudos e enviava a maior parte de seu dinheiro para a sua mãe e irmã.<sup>5</sup>

Contudo, rapidamente a hipótese de roubo foi descartada. A investigação colocou a polícia no rastro deixado pelo grupo de conspiradores políticos, *Justiça Sumária do Povo* – também conhecido como *Sociedade do Machado* –, e o seu jovem líder, Serguei Netcháiev. Ivánov, ele mesmo um dos mais ativos membros do *Justiça Sumária do Povo*, havia sido assassinado por decisão de Netcháiev que, para a execução do crime, contou com o auxílio de outros três companheiros. Em 29 de dezembro, o nome de Netcháiev é publicamente associado ao crime e, antes do término de 1869, um grande número de pessoas que de um modo ou de outro estavam conectadas a ele foram presas. Este foi o primeiro caso de crime político debatido abertamente pela imprensa russa.

---

<sup>4</sup> Goethe *apud* Turguéniev. “Hamlet and Don Quixote”. Trad. Moshe Spiegel. *Chicago Review*, vol. 17, nº 4, pp. 92-109, 1965, p. 92.

<sup>5</sup> Grossman, L. *Dostoevsky: a biography*. Trad. Mary Macklen. New York: Bobbs-Merrill Company, 1975, p. 465

As razões que levaram Netcháiev a decidir-se pelo crime nunca foram esclarecidas. De acordo com os depoimentos, ele apenas reuniu três dos membros mais próximos a ele e comunicou que o “comitê central” “tinha em suas mãos evidências que comprovavam a intenção de Ivánov de denunciar a Sociedade”. A decisão de pôr fim à vida de um *futuro delator* foi aceita unanimemente. No dia seguinte, 21 de novembro, um gélido domingo à noite, Ivánov dirigiu-se ao parque da universidade junto com os companheiros Netcháiev, Kuznietzov, Prijovi e Nikoláiev<sup>6</sup> sob o pretexto de desenterrar uma imprensa escondida em 1866, por conta da repressão que se seguiu à tentativa frustrada do jovem Karakózov de assassinar o czar.

Não há como saber até que ponto o perigo de Ivánov denunciar a Sociedade era real. De acordo com Franco Venturini, o único fato que aponta nesse sentido é que Ivánov “por uma razão outra objetou contra algumas das instruções de Netcháiev”<sup>7</sup>. Já Grossman vai um pouco mais longe. Para ele, Ivánov não só se opunha “constantemente” a Netcháiev, como “não fez segredo da sua intenção de desligar-se do círculo e formar, ele mesmo, uma nova sociedade”<sup>8</sup>. De todo modo, não foi a obscuridade com relação a este dado o que tornou este crime especialmente significativo e terrível para o seu tempo. Como Netcháiev tratou de deixar claro no tribunal, tratava-se de um crime político e não pessoal. A prática do assassinato estava de acordo com o código de conduta, as normas de organização e a ideologia política adotados pelo grupo (ainda que este se encontrasse de fato em estágio embrionário). Poderia ser um crime para o Estado, mas não para o *Justiça Sumária do Povo*, ao menos no que se refere à figura do seu líder Netcháiev.

A partir da análise dos documentos do grupo é possível concluir muito facilmente, dada a objetividade crua dos seus enunciados, geralmente dispostos em parágrafos, de que qualquer ação em nome da revolução, com vistas a atingir o fim da revolução estaria santificada. O principal destes documentos é o *Catecismo Revolucionário* – elaborado por Netcháiev, em parceria polêmica com o anarquista russo Mikhail Bakúin. Curioso é que *qualquer motivo* que tivesse levado Netcháiev a concluir a necessidade do crime pode encaixar-se no *Catecismo*. Conforme o prescrito, a vida de um camarada deveria ser decidida não através de uma “consulta” aos “sentimentos pessoais”, mas “unicamente” a partir “do

---

<sup>6</sup> O número de cúmplices de Netcháiev no assassinato de Ivánov, varia entre dois e quatro, nas diferentes fontes bibliográficas. Aqui, estamos reproduzindo as informações dadas por Franco Venturini. *Roots of revolution: a history of populist and socialist movements in nineteenth century Russia*. Int. Isaiah Berlin. Trad. Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960, p. 380.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 465.

interesse da causa revolucionária”<sup>9</sup>. Pois “a amizade, a devoção e as obrigações para com um camarada”, como nos informa um dos parágrafos, “se medem unicamente segundo a sua utilidade para o trabalho prático da destruição revolucionária”<sup>10</sup>. Mesmo que o assassinato de Ivánov consistisse apenas numa espécie de prova de que se é capaz de matar um companheiro inocente em nome da revolução, o crime teria valor supremo, teria valor moral. *Netcháiev tomara como missão transformar homens em “protótipos revolucionários”, e um revolucionário certamente deveria estar preparado não só para morrer ou ser torturado, como também para “matar com suas próprias mãos”*<sup>11</sup>. Pois o próprio crime e a calamidade social fazem parte do objetivo final da ação revolucionária que é a destruição total da sociedade: “A meta é perpetuamente a mesma: destruir, o mais rápido e certamente possível, esta ignomínia que representa a ordem universal”<sup>12</sup>. Para Netcháiev e seus companheiros, somente do amorfismo resultante da destruição total da sociedade é que seria possível o surgimento de novas formas de vida e de homem: “A organização futura sairá de um movimento popular e da sua vida, mas isto será obra das gerações futuras Nossa tarefa é destruir; uma destruição terrível, total. Sem piedade e universal”<sup>13</sup>.

O “caso Netcháiev”, como ficou conhecido, fechava a década que havia sido inaugurada com o feito da emancipação dos servos. Embora, na Rússia, “fosse costume realizar os julgamentos políticos em segredo”<sup>14</sup>, as provas foram tão definitivas que “autoridades czaristas resolveram revelar ao público” todas os dados referentes ao caso. Ao final do inquérito setenta e nove pessoas foram levadas a julgamento. Além disso, o “suporte de Bakúnin aos estudantes radicais e a cumplicidade com a agitação acrescentou o elemento sensacionalista nas reportagens da *imprensa russa, a fonte principal do conhecimento de Dostoiévski sobre o caso Netcháiev*”<sup>15</sup>.

Naturalmente um crime desta natureza causou horror em toda Rússia. Condenações, quiçá condenações à morte, eram na atrasada Rússia de então delegadas unicamente pelo czar. Também na Europa Ocidental a repercussão do crime foi significativa. Em Dostoiévski, que estava então morando em Dresden, impedido de retornar à Rússia por conta do risco de ir para

---

<sup>9</sup> Netcháiev; Bakúnin. “Parágrafo XI”. *Catecismo revolucionário*. Trad. Juan J. Alcalde. In: Alcalde, J. J. *Bakunin-Netchaiev: El catecismo revolucionário*, p.4. (Disponível em : <<http://pt.scribd.com/doc/72071143/BAKUNIN-El-Catecismo-Revolucionario>>)

<sup>10</sup> Netcháiev; Bakúnin. “Parágrafo VIII”. Idem.

<sup>11</sup> Idem, “Parágrafo VI”, p. 3.

<sup>12</sup> Idem, Parágrafo III”, p. 3.

<sup>13</sup> Idem. “Parágrafo XXIV”, p. 7.

<sup>14</sup> Frank, J. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. *Op. cit.*, p. 569.

<sup>15</sup> Goodwin, J. *Confronting Dostoevsky's Demons: anarchism and the specter of Bakunin in Twentieth-Century Russia*. New York: Peter Lang, 2010, p. 28.

a prisão por crime de dívidas, a impressão produzida não foi menos intensa. Conforme mencionado em diversas das suas cartas, Dostoiévski lia zelosa e diariamente a imprensa russa, além da internacional. E fora numa dessas leituras, realizadas sempre à noite na sala de leitura da Biblioteca de Dresden, que ele tomou conhecimento, ao final de dezembro de 1869, do assassinato de Ivánov. Além da russa, logo a imprensa alemã deu intensa cobertura ao assunto. Como nos informa Grossman, o nome de Bakúnin teve “um efeito eletrizante na imprensa alemã”:

Muitos jornais na Prússia, Colônia e Frankfurt consagraram um espaço bastante significativo à “revolução niilista na Rússia”. Isto não deve soar surpreendente, se consideramos que Bakúnin liderara a revolução em 1848, além de ter tido a oportunidade de mostrar a sua habilidade de conduzir atividades revolucionárias em Dresden (onde Dostoiévski trabalhou por um ano e meio em *Os demônios*) e tornar-se um criminoso político na Alemanha.<sup>16</sup>

Na primeira semana deste mesmo dezembro de 69, Dostoiévski havia finalmente concluído e despachado para o editor do periódico *Aurora*, em São Petersburgo, o manuscrito da sua despreziosa novela *O eterno marido*. Mal o enviara, e já estava às voltas com o prazo de entrega dos primeiros capítulos de um outro romance, prometido para o periódico *O mensageiro russo*. Com uma condição material bastante precária, Dostoiévski comprometera-se, simultaneamente com dois jornais, de modo que o atraso de alguns meses na entrega de *O eterno marido* iria culminar com a sua publicação no periódico *Aurora* em janeiro de 1870, justamente o mês em que escritor se comprometera em enviar os primeiros capítulos de um outro romance para *O mensageiro russo* – de quem inclusive já havia tomado adiantamento. A sua situação era bastante delicada especialmente se considerarmos que como ele mesmo disse, “vivía unicamente da sua pena”. Como todos os escritores russos da sua época, Dostoiévski publicou os seus romances serialmente em periódicos. Contudo, diferentemente dos grandes nomes da sua geração que hoje figuram ao lado do seu, como Turguéniev, Gontcharóv e sobretudo Tolstói, Dostoiévski não dispunha de uma fonte de renda para além do seu ofício. O resultado dessa condição é que, não raro, os capítulos iam sendo publicados antes do trabalho ser finalizado, de modo que já não era possível ao autor revisar, durante a redação da obra, o seu trabalho como um todo. Naturalmente esta prematuridade que marca a publicação de boa parte das obras de Dostoiévski, se não lhe prejudica a intensidade e profundidade, muitas vezes prejudica a estrutura, justamente a harmonia e o acabamento da obra. É a esse motivo que ele atribuía o fracasso do romance *O idiota* publicado entre meados de 1868 e início de 1869 em *O mensageiro russo*. Em carta à sobrinha datada de final de

---

<sup>16</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 465.

janeiro de 1869, ele inicia anunciando a conclusão de *O idiota* – “Agora, finalmente está concluído!” –, passa pelo relato das dificuldades que envolveram a redação dos capítulos finais – como, por exemplo, os dois ataques epilépticos que tivera seguidamente já dez dias depois de encerrados os prazos –, para, logo em seguida, tecer uma avaliação intelectual e emocional, por assim dizer, sobre o resultado final desta obra: “estou insatisfeito com a novela; nela não está expresso nem a décima parte do que eu queria dizer, muito embora, nem por isso eu a renegue ou deixe de amar a minha ideia malsucedida”<sup>17</sup>.

Algumas das suas cartas de 1869 expressam certa ansiedade em relação às obrigações com *O mensageiro russo* e sobretudo certo temor de não ser capaz de criar a forma adequada para a ideia que pretendia trabalhar no novo romance. Ainda durante a redação de *O idiota*, em 1868, Dostoiévski tem “em mente uma novela enorme chamada *Ateísmo*”<sup>18</sup> que então lhe parecia ser o propósito de sua própria existência. No turbulento final do ano seguinte, o projeto do *Ateísmo* evoluiu para o que o autor veio a intitular *A vida de um grande pecador*. Embora, inicialmente, ele não julgue ser possível escrevê-lo no exterior, face à pressão das suas obrigações com *O mensageiro russo* e por conta do desenvolvimento do projeto da obra, que se transforma numa trilogia de volumes independentes, resolve aventurar-se na escrita da primeira das novelas que comporia esse projeto. Alguns dias antes da leitura da fatídica reportagem, em uma outra carta à sua amada sobrinha, a tradutora Sofia Ivanóvna, Dostoiévski fornece-nos uma das pistas para a compreensão do múltiplo significado deste projeto:

Irei escrever para você sobre um assunto importante para mim: na primavera eu prometi ao [periódico] *Aurora* uma novela. Demorou tanto para *O mensageiro russo* me mandar o dinheiro em Florença que eu não pude chegar em Dresden antes de agosto<sup>19</sup>. Recentemente também houve o parto de Ana<sup>20</sup>. Eu pude então finalmente

<sup>17</sup> Dostoiévski. “360. A Sofia Ivanóvna. 25 de janeiro (6 de fevereiro) de 1869. Florença”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871. Op. cit.*, p. 127. Somente após a revolução de 1917, a Rússia passou a adotar o chamado calendário moderno (gregoriano) que, no século XIX, possuía doze dias a menos do que o antigo (juliano) então em voga na Rússia. Nas suas cartas endereçadas da Europa para a Rússia, Dostoiévski coloca as duas datas no cabeçalho, primeiro a da Europa e depois a da Rússia.

<sup>18</sup> Dostoiévski. “357. A Apolon Máikov. 11 (23) de dezembro de 1868. Florença”. Idem, p. 113.

<sup>19</sup> O escritor praticamente foge com a sua segunda esposa, a jovem estenógrafa Ana Grigórievna em abril de 1867. Sob o pretexto de tirar férias, eles vão para a Europa sem saber a data do retorno. O motivo da “fuga”, apenas dois meses após o casamento, fora a pressão que Ana vinha sofrendo por parte da família do escritor. Embora Dostoiévski beirasse, na época em que se casaram, quase a indigência, ele era responsável financeiramente por diversos parentes. Sustentava totalmente o enteado Pacha, jovem na casa dos vinte e poucos anos, filho da sua primeira esposa; “provia boa parte do sustento da viúva de seu irmão [...], com os seus quatro filhos adultos; e ajudava ainda o irmão mais novo, Nikolai, um arquiteto formado mas um alcoólatra comprovado, que frequentemente estava em grandes dificuldades” (Frank, *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 229). A obsessão pelo jogo, intensificada na Europa, e a epilepsia do escritor fizeram destas dificuldades uma situação limite. Na sua passagem pela Europa, o casal morou em diferentes cidades da Alemanha, Suíça e Itália: Dresden, Baden-Baden, Bale, Genebra, Vevey e Florença. Um pouco antes de saírem para as “férias”, dois credores do escritor “abriram processos que poderiam ter provocado a sua detenção e

me sentar para trabalhar<sup>21</sup>, mas ao invés de *um* mês eu gastei *três* meses na novela para *Aurora*. Entretanto, eu também prometi uma novela para *O mensageiro russo* para janeiro, e o pior é que já estou em débito com eles. Eu os notifiquei sobre o acontecido com sinceridade e prometi mandar no começo de fevereiro o material, mas o *Aurora* vai publicar minha novela em janeiro [*O eterno marido*]. Eu acho que *O mensageiro russo* vai ficar muito chateado comigo por isso e, em parte, eles têm razão. Mas o que posso fazer? Eu não sabia que as coisas iriam sair assim, e eu não podia enviar para *O mensageiro russo* a novela que tinha escrito para *Aurora*; eu estou planejando algo mais significativo. É um romance e apenas a primeira parte será publicada em *O mensageiro russo*. Não estará concluída antes de cinco anos e será dividida em três novelas independentes. Este romance é toda minha esperança e todo o sonho de minha vida – não apenas no sentido financeiro. É a minha ideia principal, que ainda não tomou forma em mim até agora, ao menos ao longo dos dois últimos anos. Não devo ter pressa para escrevê-la. Eu não quero estragar tudo. Esta ideia é tudo pelo que tenho vivido.<sup>22</sup>

Dostoiévski não começou a de fato escrever este romance no qual se concentravam *todas* as suas esperanças, ao menos não tal como o acima planejado. Pois em algum momento entre a leitura da notícia e fevereiro de 1870, o escritor muda drasticamente os seus planos literários. Embora este período coincida com aquele no qual ele mais intensamente rascunhara o seu projeto *A vida de um grande pecador*, simultaneamente, começa a trabalhar com a ideia desafiadora de uma romance político para os turbulentos anos em que vivia. Em algum momento, portanto, deste período, Dostoiévski resolve adiar a obra que daria forma à sua

---

encarceramento por dívida”. A certeza de detenção na Rússia e a impossibilidade de saldar as dívidas transformaram uma viagem de alguns meses em uma longa e difícil jornada de quatro anos. O casal só voltaria à amada e ansiada pátria em julho de 1871. As cartas de Dostoiévski datadas deste período revelam de um modo angustiante e claustrofóbico a luta do escritor para garantir a sua sobrevivência material e da sua família.

<sup>20</sup> Em setembro de 1869, nasce a segunda filha do casal. A primeira filha, nascida em março de 1868, em Genebra, veio a falecer três meses depois, de pneumonia. Em carta ao dedicado amigo e parceiro intelectual Apolon Máikov, Dostoiévski relata o seu amor e a sua dor pela perda da filha: “Oh! Apolon Nikoláievitch [Máikov], que importa que meu amor por minha primeira filha tenha sido ridículo, que eu tenha me expressado de forma ridícula sobre ela em cartas que escrevi àqueles que me enviaram congratulações. Somente para eles fui ridículo, mas para você, *para você*, não tenho medo de escrever. Essa criança pequenininha, de apenas três meses de idade, tão lamentável, tão minúscula – para mim já era uma pessoa, uma personagem. Ela começou a me reconhecer, a me amar, a rir quando eu me aproximava, quando eu com minha voz ridícula, cantava para ela, ela gostava de ouvir. Não chorava nem contraía o rosto quando eu a beijava; parava de chorar quando eu chegava perto dela. E agora eles me dizem, em consolo, que terei outros filhos. Mas onde está Sofia? Onde está aquele pequeno indivíduo por quem, ousado dizer, eu teria aceito ser crucificado desde que ela pudesse viver?” (Dostoiévski *apud* Frank, *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*, pp. 386-387)

<sup>21</sup> Por conta de uma série de complicações no envio do dinheiro da Rússia pelos editores, o que causou não apenas o atraso no seu recebimento, mas também a residência em acomodações inadequadas (o casal, com a esposa grávida, se mudara para um quarto de solteiro) e novas despesas, Dostoiévski só consegue retomar a rotina de trabalho quando finalmente, após receber uma segunda remessa de dinheiro (a primeira não fora suficiente para sequer cobrir as despesas mais básicas), chega a Dresden. Além disso as altas temperaturas do final da primavera em Florença, tornavam-lhe o trabalho especialmente impossível. Em meados de maio de 1869, ele escreveu: “O calor em Florença está insuportável, a cidade está incandescente e sufoca, nossos nervos estão extenuados – o que, no caso de minha mulher é particularmente ruim; agora mesmo estamos encaixotados (ainda esperando) num quarto pequeno e estreito que dá para o mercado. Estou cheio dessa Florença e agora, sem espaço e com o calor, não posso nem mesmo escrever. No geral a angústia é terrível – e, o pior por causa da Europa; olho para tudo aqui como uma besta selvagem” (Dostoiévski *apud* Frank, *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 470).

<sup>22</sup> Dostoiévski. “379. A Sofia Ivanóvna. 14 (26) de dezembro de 1869. Florença”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 220.

ideia principal, para tratar da ideia que daria forma ao seu posicionamento político. Como bem afirmou Frank, “Dostoiévski tencionava, claramente, manter seu tema ‘contemporâneo’ separado do outro mais ‘elevado’, o do ateísmo, adiando o segundo para quando desfrutasse de condições de trabalho mais propícias, enquanto despachava rápida (e proveitosamente) o primeiro”. Seja como for, o que o escritor russo não podia prever neste tempo, é que, embora esta sua “ideia principal” nunca seria escrita da forma como fora concebida, ela viria a se fundir com a sua ideia para o romance político, dando lugar “a um romance-tragédia sem precedentes” sendo este, *Os demônios*. Pois para citarmos mais uma vez Frank: “a união do contemporâneo com o trágico era o verdadeiro segredo da sua genialidade, e [Dostoiévski, através de um longo e doloroso processo] acabou descobrindo que era impossível manter a disjunção forçada e artificial de um com o outro que pensava poder impor”<sup>23</sup>.

Nas práticas e ideais do *Justiça Sumária do Povo*, encarnados sobretudo no seu líder Netcháiev, Dostoiévski julgou encontrar material suficiente para a realização de um romance. Não só os jornais contemporâneos providenciaram-lhe “diversas informações sobre as principais figuras da ‘revolução russa’”<sup>24</sup>, como Dostoiévski vivera em Genebra (entre agosto de 1867 e maio de 1868) – na época, o centro da atividade revolucionária russa no exterior. Muito mais do que observar a turbulência dos compatriotas a distância, o escritor, como informa Joseph Frank, “manteve contato esporádico com a colônia de exilados radicais que viviam na cidade e”, “apesar da sua crescente aversão” por eles, “um pouco imprevisivelmente, estabeleceu uma relação de amizade com N. P. Ogariov”. Ogariov, poeta e ativista político russo, que por perseguições políticas exilara-se definitivamente na Europa em 1856, era parceiro intelectual de Alexander Herzen e ninguém menos do que Mikhail Bakúnin. Por ironia do destino, apenas alguns meses após a partida do casal Dostoiévski de Gênova, em fins de maio de 1868, Netcháiev lá “desembarca” com a missão de formar a até hoje comentada aliança política com Bakúnin<sup>25</sup>. Dentre outras façanhas, é justamente neste encontro em que eles elaboram o *Catecismo revolucionário*. Também nesse encontro é que Ogariov, a pedido de Bakúnin, escreve um poema, “O estudante” em ode ao jovem revolucionário (e futuro assassino) Netcháiev – poema este que justamente viria a ser satirizado em *Os demônios*, sob o título de “Bela alma”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 499.

<sup>24</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 467.

<sup>25</sup> É digno de nota que na época do assassinato de Ivánov, Bakúnin já era um conhecido ativista e filósofo político, além de membro da Primeira Internacional de Marx.

<sup>26</sup> Dostoiévski. *Os demônios. Op. cit.*, p. 342.

O posicionamento contra a radicalidade em que os jovens russos de então estavam se enredando é um traço presente em parte significativa das suas obras literárias e artigos da década de sessenta. Dois dos seus principais romances do período, *Memórias do subsolo* (1864) e *Crime e castigo* (1866), tratam essa problemática de maneira central. E eis que então o “caso Netcháiev” oferecia ao escritor uma amostra de caráter “político” do que até então ele havia apenas imaginado como uma possibilidade fantástica e individual, especialmente desenvolvida em *Crime e Castigo*. Qual seja esta possibilidade: a de que através de uma determinada concatenação entre ideias seria possível encontrar uma legitimação, ou mais do que isso, uma *necessidade* para o crime. Não por acaso na primeira referência ao projeto que viria a dar origem a *Os demônios*, em carta datada de fevereiro de 1870 a Máikov, o escritor relaciona a sua nova “ideia” a *Crime e castigo*:

Após um longo intervalo entre os ataques [epilépticos], agora eles têm me deixado abatido e irritado, especialmente por me impedirem de trabalhar. Eu estou lidando com uma ideia muito rica; não estou falando da execução, mas da ideia. Trata-se de uma dessas ideias que tem ressonância imediata entre o público. *Será algo como Crime e Castigo, mas até mesmo mais próximo da realidade, mais vital, e tendo relevância direta para os assuntos contemporâneos mais importantes.* Terminarei a obra no outono, mas não estou correndo, nem estou com pressa. Tentarei publicá-la no outono, mas se não for possível, tudo bem. Eu tentarei fazer tanto dinheiro quanto em *Crime e castigo*, e com isso, fica a esperança de, ao final do ano, tanto colocar minhas coisas em ordem quanto retornar à Rússia. [grifo nosso]<sup>27</sup>

As primeiras referências a este projeto podem ser encontradas em algumas cartas redigidas entre fevereiro e agosto de 1870 – além, naturalmente, dos rascunhos. Através da leitura dessas cartas (especialmente as redigidas em fevereiro e março) é possível constatar que a motivação inicial de transformar o “caso Netchaiév” em romance estava pouco relacionada a questões artísticas. E isso não por causa do fato de que este projeto, pensado para ser escrito em alguns meses, tornaria mais plausível um possível regresso seu à Rússia ainda naquele ano. A leitura das cartas desse momento inicial do projeto, antes parece revelar que a “ideia muita rica” de “relevância direta para os assuntos contemporâneos mais importantes” era oriunda de questões e necessidades profundamente subjetivas.

Conforme declara em carta datada de março de 1870, o escritor estava disposto a produzir um romance que refletisse de modo direto a sua própria indignação, ainda que isto resultasse tão somente em um panfleto político. Dostoiévski era ele mesmo um ex-prisioneiro político e, ao que tudo indica, o caso Netcháiev tocou de modo singular esta ferida. Provocou o seu repúdio, pois lhe provara que a ideologia mais abjeta era capaz de transformar um crime

---

<sup>27</sup> Dostoiévski. “384. A Apolon Máikov. 12 (24) de fevereiro de 1870. Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 235.

hediondo e covarde em prova de heroísmo revolucionário – algo que o próprio Dostoiévski ensaiara na sua juventude, embora sem nunca abrir mão das mais cristãs das inspirações (o que certamente não era o caso de Netcháiev). Em carta a Strákhov, a mesma da acima citada, ele comunica e explica o novo trabalho para *O mensageiro russo*:

Estou trabalhando agora numa peça para *O mensageiro russo*; eu a concluirei brevemente. Ainda estou *significativamente em dívida* com eles. Se, por acaso, eu vir a ficar em grandes apuros, apelarei a partir de agora para Katkov [editor de *O mensageiro russo*], e portanto naturalmente meu trabalho pertencerá a ele. (Eu tenho grandes esperanças para a peça que estou agora escrevendo para *O mensageiro russo*, não de um ponto de vista artístico, mas antes tendencioso. *Vou dizer o que penso, mesmo que o lado artístico se arruine*. Os pensamentos que acumulei na minha cabeça e coração estão me pressionando; mesmo que isto se transforme em um mero panfleto, eu direi tudo o que tenho no meu coração. Estou contando com o sucesso. Pois quem pode se sentar para escrever sem esperar pelo sucesso? [grifo nosso]<sup>28</sup>

Por outro lado, certamente, Dostoiévski visava causar impacto. Como ele mesmo se referiu, era um “tema quente”, mas é inegável que tivesse consciência da exposição em que tal atitude, a de retratar artisticamente um caso abordado de maneira sensacionalista pela imprensa russa e internacional, poderia colocá-lo enquanto artista e figura pública. A sua situação, conforme vimos, não era nada estável para comportar grandes apostas – mas estamos tratando aqui de um jogador. No momento da decisão por este projeto, conforme vimos, Dostoiévski não apenas se encontrava em precária situação financeira e física, como o seu reconhecimento como um grande escritor estava bem longe de ser um consenso. Salvo *Recordações da casa dos mortos* e *Crime e castigo*, os seus trabalhos artísticos, dos 1860, vinham recebendo críticas muito pouco lisonjeiras, quando não eram ignorados (caso de *Memórias do subsolo*). Além disso, estar disposto a sacrificar a arte em nome da propagação direta de determinadas ideias, e correr o risco de ter como resultado um tendencioso “romance-panfleto” não era no contexto russo de então algo de pouca relevância. A superioridade absoluta da arte *versus* o seu caráter utilitarista, defendido pelos radicais, era um dos mais importantes pontos de pauta no debate intelectual russo. Escrever um romance para propagandear panfletariamente as suas ideias era usar os meios daqueles a quem se opunha e diminuir-se ante a estatura daquele que pretendia ultrapassar, sendo este, o conde Lev Tolstói (para Frank, a impossibilidade de Dostoiévski conseguir manter a retratação do caso Netcháiev dentro de limites modestos como o de um “panfleto” está, em parte, relacionada com a uma disputa com Tolstói). Além disso, havia sido o próprio Dostoiévski quem, pouco antes, em 1867, afirmava no seu *Idiota*, a sua “ideia” amada e malsucedida”, de

---

<sup>28</sup> Idem, pp. 240-241.

que “a ‘beleza’ salvará o mundo” – e não a revolução, reformas ou panfletos políticos: “Príncipe”, pergunta o delicado Kólia ao homem *positivamente* belo de Dostoiévski, “é verdade que o senhor disse uma vez que a ‘beleza’ salvará o mundo? Senhores – gritou alto para todos –, o príncipe afirmou que a beleza salvará o mundo!”<sup>29</sup>

Mais do que a representação do crime, o objetivo do escritor era o de manifestar os pensamentos que havia acumulado na “cabeça e coração”. Indubitavelmente, Dostoiévski se refere aqui aos pensamentos e sentimentos acumulados nos dez longos anos passados entre a prisão e o exílio na Sibéria. É fato que durante os quatro anos de trabalhos forçados e seis de exílio, ele mesmo havia modificado, através de algum processo místico e gradual, as suas convicções de juventude, assumindo uma postura cada vez mais crítica para com a hegemonia da cultura Ocidental no que dizia respeito às esferas ilustradas da Rússia. Para Dostoiévski, a influência visceral da cultura europeia nos estratos educados do mundo russo criavam um abismo cada vez mais intransponível entre a intelectualidade e o “povo”, que ela mesma colocara-se como tarefa salvar. Para o escritor, a autonomia e emancipação tão ansiada pelos intelectuais russos, independentemente da geração a que pertencem, era tão somente uma imitação barata e escrava do Ocidente. Uma imitação que levava, por sua vez, a um fenômeno espiritual profundo, o qual ele denominou de “desenraizamento”. A sua experiência na prisão de Omsk, onde pela primeira vez na vida ele fora colocado sob duras condições de igualdade com os homens iletrados do povo, comprovara-lhe, *na carne*, a fragilidade dos ensinamentos dos grandes intelectuais que o haviam conduzido até ali. Além disso, esta experiência também o informou que o ódio dos camponeses contra os seus mestres russos “era completamente irreconciliável com qualquer tentativa da bem-intencionada seção liberal da classe dos russos educados”<sup>30</sup>. Para Dostoiévski, antes de tudo era necessário que os intelectuais renunciassem à arrogância inconsciente com que se portavam em relação à massa iletrada e genuinamente russa da Rússia. Era necessário ao intelectual, o pretense herói ou vingador do “povo”, desenvolver sobretudo a humildade – que, para o cristão Dostoiévski, era um valor fundamental. O movimento de “retorno ao solo”, *pótvienithestvo*<sup>31</sup>, fora publicamente defendido por ele na época em que fora editor da revista *Tempo* e, posteriormente, da revista *Época*, entre os anos de 1860 e 1864.

---

<sup>29</sup> Dostoiévski. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 426.

<sup>30</sup> Magarshack, D. “Introduction”. In: Dostoiévski. *Dostoevsky's occasional writings*. Trad. e ed. David Magarshack. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, p. xiii.

<sup>31</sup> “A palavra *potchva* tem o sentido mais literal de ‘solo’ e o sentido acessório de fundação ou apoio”. Frank. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002, p. 67.

Junto a estas questões relacionadas a uma vivência pessoal que confunde-se com a vivência da história da pátria que, por sua vez, está imbricada nas marchas da chamada “história universal”<sup>32</sup>, é possível acrescentar o modesto artigo de Strákhov, publicado em *Aurora* ainda em 1869. Como informa Frank, trata-se de um artigo que “Dostoiévski sempre lia com muito cuidado e admiração”. Neste artigo Strákhov compreende que os jovens radicais dos 1860, generalizados sob a alcunha de niilistas, “eram consequência direta” dos mesmos intelectuais russos dos 1840, os também chamados de ocidentalistas, que por ora se escandalizavam com aqueles que seriam os seus “filhos”. Como nos diz ainda Frank, “foi o artigo de Strákhov que deixou claro para Dostoiévski como poderia transformar em vantagem criativa sua irritação latente contra sua geração e o ódio furioso ao avatar netchaieviano que produziriam”<sup>33</sup>. A crítica elogiosa de Dostoiévski a esse artigo prenuncia o tom satírico que permanecerá no resultado final de *Os demônios*. Adiante, retornaremos a ela. Por ora, o que interessa é notar que com o seu “romance-panfleto”, Dostoiévski estava disposto a bancar uma oposição ideológica não apenas aos jovens radicais, mas mesmo aos principais intelectuais do seu tempo. Como escrevera a Strákhov, repreendendo-lhe o tom gentil: “os niilistas e ocidentalistas requerem um chicote absoluto”<sup>34</sup>. O seu romance-panfleto iria, pois, desferir essa chicotada – chicotada que caso fracassasse se voltaria contra ele. Conforme a carta a Máikov, escrita no dia seguinte à de Strákhov:

Estou trabalhando agora para *O mensageiro russo*. Eu já estou em débito com eles e ao entregar o *Eterno marido* para *Aurora*, eu me coloquei numa posição ambígua diante de *O mensageiro russo*. Não importa o que aconteça, eu preciso terminar o que estou escrevendo para eles agora. E além disso, eu fiz uma firme promessa com eles, e em se tratando de literatura eu sou um homem honesto. *O que estou escrevendo é uma peça tendenciosa; eu quero declarar as minhas opiniões apaixonadamente. (Os niilistas e Ocidentalistas berrarão que sou um reacionário!) Para o inferno com eles -- eu expressarei as minhas opiniões até a última palavra. E você sabe o quanto de ansiedade tenho em mim? Eu não posso absolutamente decidir se será um sucesso ou não. Algumas vezes eu penso que tudo sairá perfeitamente bem e que eu conseguirei dinheiro para uma segunda edição, em outros momentos eu penso que não terá sucesso nenhum. Mas é melhor uma falha completa do que um sucesso mediano.* [grifo nosso]<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Vale aqui chamar atenção para o fato de que a compreensão dostoiévskiana da personalidade leva em conta a questão da nacionalidade, isto é, da formação sensível do indivíduo em um determinado lugar, com suas características físicas, climáticas, arquitetônicas, temporais e culturais. Sob este ponto de vista, o niilismo também pode ser dito como certo resultado da gradual perda de identificação entre o indivíduo educado (no caso, o intelectual russo formado com o conteúdo da cultura europeia) e o seu entorno imediato no sentido material e cultural (o “povo”, a monarquia czarista, a igreja ortodoxa etc.). Esta falta de identificação indica, para Dostoiévski, justamente o processo de “desenraizamento”, que a seu ver está profundamente relacionado ao niilismo russo.

<sup>33</sup> Frank. *Dostoiévski: Os anos milagrosos, 1865-1870*, p. 526.

<sup>34</sup> Dostoiévski. “386. A Nikolai Strákhov. 24 de março (5 de abril) de 1870, Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 242.

<sup>35</sup> Dostoiévski. “387. A Apolon Máikov. 25 de março (6 de abril) de 1870. Dresden”. Idem p. 246.

Mas o que pretendam esses “ocidentalistas” e “niilistas russos” que Dostoiévski pretendia chicotear? Ou posto um sentido mais próximo ao que nos interessa: o que significa “niilismo russo”?

\*

Na Rússia de então era já de uso corriqueiro – ao menos entre as camadas letradas da sociedade –, a expressão “niilista” para designar os jovens radicais da esquerda. Este termo havia apenas recentemente passado a compor o vocabulário corrente, mais precisamente em 1862, com o lançamento do romance *Pais e Filhos* de Ivan Turguéniev. Apesar de a palavra niilista não ser nova<sup>36</sup>, Turguéniev reivindicou a sua paternidade, o que foi publicamente aceito. Inegavelmente coube a ele o mérito pela sua popularização, oferecendo-lhe um significado muito próximo ao que o termo nos conduz até hoje. Em *Pais e filhos*, o niilista é definido como aquele que “*não se curva perante nenhuma autoridade [...], por mais respeito que esta mereça*” [grifo nosso]<sup>37</sup>. Na Rússia de 1862, o impacto do romance e a alcunha de niilista foram estrondosos, tanto nos debates intelectuais, quanto nas ruas. Uma anedota contada pelo autor em suas memórias, ajuda a ilustrar o tamanho do impacto:

“Não me alongarei sobre a impressão que o romance criou [...] Direi apenas que, quando voltei a Petersburgo no mesmo dia do conhecido incêndio no Mercado Apráksin, a palavra ‘niilista’ fora adotada por milhares de pessoas, e a primeira exclamação que escapou dos lábios do primeiro conhecido que encontrei na avenida Néovski foi: ‘Veja o que *seus niilistas* estão fazendo! Estão pondo fogo em Petersburgo!’” [grifo nosso]<sup>38</sup>

Turguéniev transforma em conteúdo artístico as ideias que vinham sendo propagadas pela nova geração. Com o herói do romance, o médico Bazárov, ele oferece o retrato, até então mais bem acabado, do novo tipo de intelectual que, a partir de meados da década de cinquenta, passara paulatinamente a dominar o cenário intelectual russo: o *raznotchíntsy*. Este termo fora criado para designar os intelectuais que não tinham status fixo no sistema russo de castas: os filhos de padres, os pequenos funcionários de terra empobrecidos e, às vezes, os servos emancipados que “havia conseguido educar-se e existir nos interstícios do sistema de castas da Rússia”<sup>39</sup>. Se os *raznotchíntsy* se caracterizavam socialmente pela sua origem humilde, a geração intelectual que lhes precedeu, a “geração dos quarenta” ou “homens de

<sup>36</sup> Para um conhecimento breve e bastante informativo sobre o conceito de niilismo ver: Volpi, Franco. *O niilismo*, Edições Loyola: São Paulo, 1999.

<sup>37</sup> Turguéniev, I. *Pais e filhos*. Trad. Ivan Emilianovitch. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 28.

<sup>38</sup> Turguéniev *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 235.

<sup>39</sup> Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 234.

quarenta” – dentre os quais, conforme vimos, está incluído o próprio Turguéniev – eram pertencentes sobretudo à pequena nobreza.

O domínio dos *raznotchíntsy* – também conhecidos como “homens dos sessenta” – no cenário intelectual russo deve-se à incorporação de Nikolai G. Tchernichévski à equipe do então mais liberal dos periódicos mensais – *O contemporâneo*. Ele ingressou no periódico em 1855, logo após a publicação da sua dissertação de mestrado, tornando-se o seu mais efetivo colaborador. Permaneceu como figura principal do jornal até 1862, quando foi preso em conjunto com outros intelectuais pelo seu posicionamento político. Embora quase que completamente desconhecido no Ocidente, o papel de Tchernichévski é considerado unanimemente pelos estudiosos do período como um “acontecimento” de central importância no desenvolvimento do panorama ideológico radical russo. Teve reconhecimento de figuras do porte de Marx e Engels, além de Lenin. Especialmente entre os anos 1855 e 1865, pode-se dizer que as ideias propagadas por ele e o seu pupilo Dobroliúbov marcaram o cenário histórico russo com uma nova geração de intelectuais, muito diferente da anterior. E diferente não apenas pela origem social, mas pelas ideias, práticas e valores defendidos. Embora não tenham protagonizado nenhuma revolução, a mudança que representaram foi reconhecida por todos os intelectuais do seu tempo – o que declara expressamente o crítico N. K. Mikháilovski:

“O que aconteceu? – Chegaram os *raznotchíntsy*. Nada mais aconteceu. Não obstante, esse acontecimento, por mais criticado que possa ser, e sejamos simpáticos a ele ou não, é da maior importância, porque marcou época na literatura russa; e era necessário que por todos os lados fosse dado a conhecer quão importante ele é”.<sup>40</sup>

É fato que a maioria dos artigos de Tchernichévski e Dobroliúbov publicados em *O contemporâneo* consistiu em críticas literárias. Sem dúvida os seus trabalhos mais influentes estão de algo modo relacionados à arte. Em realidade o trabalho mais influente de Tchernichévski, que formara gerações e gerações de revolucionários russos (o que inclui o próprio Lenin), fora o seu primeiro romance intitulado *O que fazer? – Contos sobre as pessoas novas*, escrito no cárcere em 1862 e publicado no ano seguinte. Do jovem Dobroliúbov podemos destacar a crítica “O que é oblomovismo?” que definira a tipologia entre os heróis literários russos, iniciada por Tchernichévski, de modo a esta vir a ter consequências imediatas na vida prática. Ora até mesmo a polêmica dissertação de Tchernichévski que garantira a sua entrada em *O contemporâneo*, versava sobre questões estéticas, sendo intitulada *A relação estética da arte com a realidade*.

---

<sup>40</sup> Mikháilovski *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, pp. 233-234.

Contudo o trato com a arte, e mais propriamente, com a crítica literária era-lhes uma ação mais necessária do que cara. Na citação acima, Mikháilovski parece limitar a influência desses dois intelectuais à literatura. Isso decorre unicamente do perigo que representava falar abertamente de política. Por conta da censura, a literatura constituiu-se como um dos poucos espaços onde o debate político teve lugar, de modo que tornou-se o espaço *par excellence* para a reflexão pública acerca da sociedade<sup>41</sup>. A conjuntura política obrigou-os a se tornarem doutos “no uso da chamada ‘linguagem de Esopo’ – obscura ou pouco interessante para os censores, mas perfeitamente clara e estimulante para os leitores”<sup>42</sup>. Como afirmou o próprio Tchernichévski: “A literatura e a poesia têm uma importância na Rússia que não tiveram em nenhum outro país”. E isso porque, continua ele, “em países onde a vida espiritual e social atingiu os altos degraus do desenvolvimento existe, por assim dizer, uma divisão de trabalho entre os vários ramos da atividade mental; enquanto dentre nós só há um – a literatura”<sup>43</sup>.

A literatura tornara-se para os “homens dos quarenta” (ao menos, os que viviam na Rússia) uma espécie de “único meio” para escapar e mesmo para elevar-se ante a realidade de forte repressão intelectual e de atraso político e social da Rússia czarista e feudal de então. É verdade que em 1825 houvera a primeira tentativa de revolta, a chamada Revolta Dezembrista, levada a cabo por um grupo de jovens oriundos da pequena nobreza “esclarecida”. Aproveitando a ocasião da morte do czar Alexandre I e da então confusa sucessão ao seu trono, em 14 de dezembro de 1825, centenas de membros reformistas — que, após o incidente, ficaram conhecidos como “dezembristas” — se reuniram em volta da estátua do czar Pedro I, na praça do Senado, e fizeram uma grande e confusa manifestação que pretendia ser a primeira fase de um golpe de Estado liberal. A violenta supressão da revolta que veio praticamente a dizimar toda uma geração – com execuções, prisões e exílio em massa para Sibéria – inaugurara não apenas o reinado do czar Nicolau I como indicara o tom de terror que marcaria os longos trinta anos em que esteve no poder. Muitos anos depois, o literato Turguéniev descreve a situação de opressão daqueles anos:

Você olha ao redor, o suborno floresce, a servidão parece firme como uma rocha, os quartéis estão sempre lá em primeiro plano, a justiça é desconhecida, rumores sobre o fechamento das universidades estão em todo lugar e são parcialmente confirmados quando as notícias deixam escapar que número de estudantes em cada universidade deve ser reduzido a trezentos, nenhum livro descente pode ser encomendado do

---

<sup>41</sup> Guillespie, M. A. *Nihilism before Nietzsche*. University of Chicago Press: London, 1995, pp. 156-157.

<sup>42</sup> Anderson, N. K. *The perverted ideal in Dostoevsky's "The Devils"*. New York: Peter Lang Publishing, 1997, p. 4.

<sup>43</sup> Tchernichévski *apud* Venturini, F. *Roots of revolution*, pp. 142-143.

estrangeiro, uma espécie de nuvem negra paira acima de tudo o que pode ser chamado de conhecimento e literatura, e os espíões estão em todo lugar.<sup>44</sup>

Se a geração dos intelectuais russos da década de vinte pode ser caracterizada pela influência dos socialistas franceses e economistas ingleses do século XVIII – isto é, por interesses marcadamente políticos e sociais<sup>45</sup> –, na geração seguinte, como nos diz Frank, a geração dos 1830, as “sementes da influência romântica alemã”, que já tinham sido plantadas antes de 1825, “floresceram com exuberância na estufa representada pelo regime opressivamente antipolítico de Nicolau I”. “Em consequência disso”, continua, “toda a preocupação com as questões práticas e empíricas do homem e da sociedade passou a ser desprezada como indigna da verdadeira nobreza do espírito humano. [...]. *A arte e a metafísica idealista substituíram então as demais áreas da vida como foco do interesse cultural*”<sup>46</sup>.

Nos primeiros anos dos 1830, podemos destacar a forte influência de Schiller e Schelling, e nos últimos anos e início dos 1840, a quase histórica influência de Hegel. Os russos se debruçaram no pensamento hegeliano com um fervor extraordinário. Como atesta Herzen nas suas *Memórias*: “não havia um único parágrafo nas três partes da *Lógica*, nas duas da *Estética*, na *Enciclopédia*, e assim por diante, que não tivesse sido tópico de desesperadas disputas nas muitas noites que passamos em claro”<sup>47</sup>. Ao longo dos 1840, deve ser acrescida a influência do romantismo social e também do socialismo utópico franceses, que *dão o tom liberal, que ao lado do louvor à arte, conformam os dois traços mais característicos ao tipo “homens dos quarenta”*. Com isso, se podemos generalizar os 1830 pela influência do romantismo alemão, os anos de 1840, mais complexos, podem ser postos filosoficamente na tradição do idealismo alemão e, politicamente, na tradição do liberalismo ocidental. Como dirá E. H. Carr, “Os homens dos quarenta” – dentre os quais podemos incluir Bakúnin, Herzen, Ogarev, Belínski, Turguéniev, Granóvski, Dostoiévski e Tolstói – “eram em essência membros da última geração de românticos”. Embora concordemos com Carr sobre o fato de

---

<sup>44</sup> Turguéniev *apud* Magarshack. “Introduction”. In: Dostoiévski. *Dostoevsky's occasional writings*, p. ix.

<sup>45</sup> A supressão violenta do movimento dos dezembristas implicou na ruptura da continuidade do *pensamento social* desenvolvido por eles. Os mais importantes documentos foram queimados em praça pública e os homens mortos, presos e exilados nos confins da fria e deserta Sibéria. Nesse sentido é digno de nota que o movimento social recriado em novas bases na década de sessenta surge sobretudo da oposição ao tipo de homem que florescera em tal estufa política: as gerações de trinta e quarenta.

<sup>46</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 146.

<sup>47</sup> Herzen *apud* Ward. *Dostoevsky's critique of West, Op. cit.*, p. 20.

que “com todas as suas diferenças, todos pertencem a esse grupo”<sup>48</sup>, é digno de nota que os quatro primeiros nomes formam um bloco que em certa medida difere dos quatro últimos. E isso não apenas pelo fato de eles serem mais velhos, o que lhes garantiu uma passagem fervorosa pelo romantismo ao longo da década de 1830. Esta diferenciação ganha força pela aceitação ainda que tardia (a partir de meados da década de quarenta) dos membros do primeiro bloco do hegelianismo de esquerda, sobretudo Feuerbach, o que lhes levou a uma militância política não apenas mais intensa, como mais radical nos seus objetivos e métodos. Não por acaso, salvo Belínski, crítico literário, os outros três viviam em exílio na Europa (Bakúnin era inclusive era um foragido). Dito isto, vale ainda repetir que de todos esses nomes apenas Dostoiévski e Belínski não pertenciam a famílias da nobreza rural. E no que se refere à literatura especificamente, Dostoiévski, como nos informa Frank, é o único “entre os grandes escritores russos *da primeira metade do século XIX*” [grifo nosso] a não pertencer à pequena nobreza. E aqui podemos antever um outro motivo para o porquê de Tchernichévski, uma espécie de descendente de Herzen e Belínski, ter escolhido justamente os literatos russos dos 1840, o que não poupa Herzen embora salvasse também *raznotchintsy* Belínski, como alvo das suas críticas.

Como não é difícil supor, o “monopólio” da literatura sob as outras áreas de conhecimento, não era visto com bons olhos por Tchernichévski. Para ele o refúgio na literatura, ainda que muitas vezes trouxesse uma ode ao camponês russo e seu modo de vida, revelava a confortável passividade dos nobres dos 1840. Em artigo em que compara a Alemanha do século XVIII à Rússia contemporânea, podemos entrever o seu posicionamento de que a centralidade da literatura na vida cultural russa, tal como antes na Alemanha, deveria dar lugar a “uma vida nova e melhor”: chegara o tempo das “melhores energias da nação” voltarem-se “instintivamente” para a vida<sup>49</sup>:

---

<sup>48</sup> Carr, E. H., “Introduction”. In: Tchernichévski, N. G. *What is to be done?*. Trad. Benjamin R. Tucker, New York: Alfred A. Knopf & Random House, 1961, p. x.

<sup>49</sup> É digno de nota que a Alemanha apenas recentemente, em 1849, havia sido redigida a primeira constituição, após as Revoluções de 1848. Uma curiosa anedota é que nas revoluções de 1848, em Dresden, ninguém menos do que o revolucionário russo Mikhail Bakúnin e o famoso compositor alemão Richard Wagner lutaram lado a lado nas barricadas. Os dois foram amigos por um curto período de tempo, entre 1848 e 1849 – o primeiro, ano em que Bakúnin chegara a Dresden e o segundo, o que foi preso. Ao que tudo indica a impressão de Bakúnin em Richard Wagner, aquele que fora amado e depois odiado por ninguém menos do que Nietzsche, fora profunda. Não são poucas as especulações de Wagner ter se tornado ele mesmo um anarquista – vide por exemplo o interessante artigo de Carol Van der Veer Hamilton, “Wagner as anarchist, anarchists as Wagnerians”. *Oxford German Studies*, vol. 22, pp. 168-193, 1993. Além disso, Bernard Shaw e Kurt Hildebrand, associam Bakúnin ao herói Siegfried de *O anel dos Nibelungos* de Wagner. O libreto e ópera começaram a ser escritos naquele mesmo agitado 1848 e enquanto o libreto fora publicado em 1863, a ópera só viria a estrear em 1876. No seu livro *The perfect Wagnerite: A commentary on the Nibelung's Ring*, Bernard Shawn faz uma profícua associação entre o Siegfried de Wagner, Bakúnin e o super-homem nietzschiano. Numa dessas referências, ele diz: “em suma,

Pode muito bem ser que quase ninguém naquele tempo [século XVIII] estivesse ciente da triste necessidade do povo alemão de considerar a literatura como o seu trunfo mais importante, na ausência de outros recursos diretos da atividade histórica. Seja como for, por meio século todas as melhores energias da nação viraram-se instintivamente para a literatura, e na literatura, a nação alemã encontrou a primavera de uma vida nova e melhor, e, lentamente, mas firmemente levantou o grande edifício cujas fundações mais antigas estão nas cartas literárias de Lessing.<sup>50</sup>

Esta “triste necessidade” de poder falar unicamente *através* da literatura, era algo que Tchernichévski e Dobroliúbov visavam superar e, “os ventos” sem dúvida estavam bem mais favoráveis. Tchernichévski entrara para a cena de *O contemporâneo* em 1855, justamente no ano de morte do czar Nicolau I e coroamento, em meio à guerra da Crimeia, do seu filho o czar Alexandre II que cronologicamente sendo um “homem dos quarenta”, tinha tonalidades muito mais liberais do que o pai. Seja como for, em 1856, diante da aristocracia de Moscou, Alexandre II proclama: “É melhor começar de cima a abolição da servidão do que esperar que ela comece de baixo”<sup>51</sup>. O projeto de emancipação dos servos, a principal reivindicação dos dezembristas e dos próprios “homens de 40”, entrava finalmente na ordem do dia. A emancipação dos servos foi extremamente desejada pela geração de quarenta. O próprio Dostoiévski tornou-se “um revolucionário *somente* para abolir a servidão e somente depois que haviam sido perdidas todas as esperanças de que a abolição” fosse feita pelas mãos do então czar Nicolau I<sup>52</sup>. De todo modo, o que interessa aqui notar é que os primeiros anos de governo, mais precisamente, o período entre 1855 e 1857, fosse por conta das dificuldades da guerra ou pela mudança na direção do governo, “foi caracterizado”, conforme Venturini, “por um rápido desenvolvimento intelectual e por certa incerteza por parte das autoridades”. Ou ainda como disse Herzen: “A opinião pública, em seguida, deu passos gigantescos. A literatura russa cresceu dez anos em dois”<sup>53</sup>.

Apesar de Herzen parecer estar se referindo a si próprio, dado que ele nunca simpatizou com os *raznotchíntsy* que ele mesmo havia cultivado, a publicação da dissertação de mestrado de Tchernichévski, nesse mesmo refrescante 1855, inaugurou um caloroso debate que de acordo com a visão soviética em geral, conforme nos informa James P. Scanlan, instaurou “uma nova era na história do pensamento que conduziu não apenas a filosofia da

---

[Siegfried é] uma pessoa totalmente amoral, um anarquista nascido, o ideal de Bakúnin, uma antecipação da ‘super-homem’ de Nietzsche. Ele é extremamente forte, cheio de vida e divertido, perigoso e destrutivo para o que ele não gosta, e afetuoso com quem ele gosta, de modo que é uma sorte que seus gostos e desgostos são sãos e saudáveis” (Disponível em <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gbshaw/Wagnerite.pdf>, p. 41).

<sup>50</sup> Tchernichévski *apud* Venturini. *Roots of revolution*, pp. 144-145.

<sup>51</sup> Frank, J. *Dostoiévski: Os anos de provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 294.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> Venturini. *Roots of revolution*, p. 98.

arte, mas a filosofia em geral a patamares até então sem precedentes”<sup>54</sup>. Tchernichévski que se formara em história e filosofia pela Universidade de São Petersburgo, assim como a geração que lhe procedeu, padecera de uma forte atração pela filosofia de Hegel, mas logo chegou à mesma conclusão de Belínski e Bakúnin, qual seja a de que o filósofo alemão justificava o estado atual do mundo – sendo este, dito sumariamente o da injustiça política e social. Na sua dissertação de mestrado intitulada *A relação estética da arte com a realidade*, Tchernichévski oferece nada menos do que uma crítica à estética hegeliana, para em seguida apresentar a sua própria concepção. Ora, a *raznotchintsy* resolvera atacar justamente a nobre atmosfera filosófica, sob a qual cresceram os “homens de quarenta”, o que sem dúvida inclui o próprio Dostoiévski. Pois *Os cursos de estética* de Hegel, como nos diz Jackson, podia ser respirado no ar que circundava os homens dos quarenta<sup>55</sup>.

Certamente, Tchernichévski estava muito menos interessado em discutir a relação entre beleza, arte e realidade em Hegel do que em propagar as suas próprias ideias, na época especialmente inspiradas pela filosofia de Feuerbach. Sendo um pensador político de fins bastante práticos, ele naturalmente se debruçou sobre essas questões do ponto de vista político. É digno de nota que Tchernichévski foi o primeiro a dar definitivamente as costas aos ecos da veneração às filosofias de Hegel e Schelling. E ao que parece esse “dar as costas” foi mesmo literal, pois hoje especula-se até que ponto Tchernichévski leu Hegel diretamente. Sem dúvida, a sua interpretação dos conceitos hegelianos é em certa medida rude, quando não completamente equívoca. Se os seus juízos impressionaram, e ainda impressionam, certamente não é pelo rigor ou pela sofisticação da escrita, antes pelo seu viés político evidente e a inteligência enérgica e ácida que salta das suas orações. Conforme a citação abaixo na qual ele postula a sua oposição à superação da beleza pela filosofia no pensamento de Hegel pode sugerir:

[...] o belo de acordo com Hegel é apenas um “fantasma” que vem da visão da superfície, ainda não iluminado pelo pensamento filosófico, que obscurece a aparente manifestação perfeita da ideia separada do objeto, assim quanto mais o pensamento está desenvolvido menos resta a beleza, até que finalmente, com o total desenvolvimento do seu pensamento, apenas a verdade resta; e a beleza então desvanece.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> James P. Scanlan. “Nikolaj Chernishevsky and the philosophy of realism in nineteenth-century Russian aesthetics”. *Studies in Soviet Thought*, vol. 30, pp. 1-14, 1985, p. 1.

<sup>55</sup> Jackson, R. L. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. New Have and London: Yale University Press, 1966, p. 205.

<sup>56</sup> Tchernichévski *apud* Pohoral, G. B. *The philosophical ideas of N. G. Chernyshevsky*. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes). Department of Slavonic Studies, University of British Columbia, p. 45.

Tchernichévski nega o princípio da autonomia da arte, defendido por Hegel e cultivado pelos “homens dos quarenta”, para afirmar o da imitação. Para ele o “primeiro propósito da arte é reproduzir a natureza e a vida, o que se aplica a todas as obras de arte sem exceção”. No seu sentido mais elementar, a arte teria a função de servir como uma espécie de substituto necessariamente inferior da natureza na ausência da mesma:

O mar é belo; olhando para ele, nós nunca sequer pensaremos em ficar insatisfeitos com ele esteticamente. Mas nem todas as pessoas vivem próximas do mar; muitas pessoas nunca tiveram em suas vidas a chance de vê-lo, embora elas desejassem intensamente vê-lo e admirá-lo. Consequentemente imagens marinhas as interessam. Certamente é preferível ver o mar propriamente dito do que as suas imagens; mas quando uma coisa boa não está disponível, o homem se satisfaz com uma inferior. Quando o artefato original não está presente um substituto cai bem. Mesmo as pessoas que podem admirar o mar real nem sempre podem fazê-lo, e então elas acessam as memórias dele. Mas a imaginação do homem é fraca; ela precisa de suporte e alerta. Assim, para reviver as suas memórias do mar, para vê-las mais vividamente na sua imaginação, ele olha as imagens marinhas. Este é o único propósito de muitas obras de arte: a de fornecer àquelas pessoas que não podem gozar da beleza na realidade, a oportunidade de se tornarem familiar àquilo ao menos em algum grau, [ou] para servir de lembrete, para incitar e reviver as memórias da beleza na realidade na mente daquelas pessoas que se tornaram familiares através da experiência que adoram recobrar.<sup>57</sup>

Além disso, em oposição à Hegel, e sobretudo ao que socialmente ele representava, Tchernichévski desvincula a beleza da arte para devolvê-la à natureza no seu sentido material. Para o crítico, a natureza é capaz de oferecer objetos muito mais abundantes, díspares e belos do que a fraca imaginação humana, do que se segue que é à natureza a quem cabe a coroa da criação, sendo portanto apenas ela capaz de despertar no homem a *sensação* da beleza, isto é, a sensação de “uma alegria serena, como aquela que nos preenche quando estamos na presença de alguém que amamos”. Enquanto isso, a arte pode oferecer tão somente um prazer estético que, por sua vez, pode “causar tristeza ou mesmo suscitar o desgosto”. Seguindo uma linha de pensamento ao mesmo tempo simples e engenhosa, Tchernichévski ao restringir a beleza natureza, acaba por identificá-la à vida:

A sensação da beleza desperta o homem (Eu estou falando do que é intrinsecamente belo e não do que é retratado pela arte; dos belos objetos e fenômenos e não do belo modo como eles são retratados em obras de arte: os méritos artísticos de uma obra de arte podem até oferecer a alguém um prazer estético, mas a essência do que é retratado pode inclusive causar tristeza e mesmo suscitar o desgosto. Este é, por exemplo, o caso de muitos poemas de Liérmontov e de praticamente todos os trabalhos de Gógol.) Nós desinteressadamente amamos a beleza, admiramo-la, ela nos preenche com alegria, e aquele que amamos nos preenche de alegria. Disto se segue que há algo na beleza que é próximo e querido aos nossos corações. Mas este “algo” deve abarcar tudo completamente, deve ser capaz de assumir as mais diversas formas, deve ser extremamente geral, porque as mais diversas coisas e seres, não tendo nenhuma semelhança um com o outro, parecem de todo modo belo para nós.

---

<sup>57</sup> Tchernichévski, N. G. *The aesthetic relations of art to reality*. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/chernyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>, p. 1.

A coisa mais geral e cara ao homem, para quem não há nada mais caro no mundo, é a vida; primeiro a vida que o homem gostaria de viver, a vida que ele ama, e depois, qualquer vida; seja como for, é melhor estar vivo do que morto: por conta da própria natureza mesma, tudo o que é vivo tem horror à morte, à inexistência; eles amam a vida. E esta parece ser para nós a definição:

“beleza é vida”.<sup>58</sup>

Para o crítico radical, a realidade da vida (seja esta natural ou humana) é reproduzida na arte, não porque ela precise de reparos, porque não seja suficientemente bela, “mas precisamente porque é bela”. E de uma beleza superior a de qualquer obra de arte. Tal como as cópias de uma pintura original lhe serão sempre inferiores; a arte, sendo imitação da realidade (ainda que uma realidade interna), é necessariamente inferior a esta.

Contudo, se a natureza é mais poderosa e mais criativa do que o mais potente dos mais geniais dos artistas, ela o é não porque seja mais digna da contemplação passiva dos homens, mas sim porque é ela quem produz comida para a manutenção da vida humana e isso de modo abundante, variado, não intencional e, portanto, belo:

De fato, a natureza inanimada não pensa sobre a beleza das suas criações, não mais do que uma árvore pensa sobre fazer sua deliciosa fruta. De todo modo, deve ser admitido que a nossa arte tem sido até hoje incapaz de criar algo como uma laranja ou uma maçã [...] as forças do homem são muito mais fracas do que aquelas da natureza; seu trabalho é extremamente áspero, grosseiro e indelicado se comparado ao da natureza.<sup>59</sup>

Aproximando-se das implicações políticas da sua estética, Tchernichévski afirma que a “definição da arte como imitação da natureza” “define apenas o princípio formal da arte”. Se tomássemos o princípio formal por conteúdo, a arte se tornaria supérflua já que teria por ímpeto apenas repetir o que há no mundo de modo sempre insatisfatório, posto que ao imitar a realidade, a arte “pode nos dar apenas o engano ao invés da verdade e apenas uma máscara sem vida ao invés do ser vivente”. Para a realização de uma arte que pretende elevar-se ante uma repetição sem sentido, o artista deve questionar-se acerca da relevância do conteúdo que ele pretende representar. E para Tchernichévski, o conteúdo está relacionado ao objetivo, ou mais exatamente ao *propósito* da obra de arte: não sendo autônoma a arte não é um fim em si mesma.

Nesse ponto, ele começa a sua crítica indireta, embora nem por isso sutil, aos artistas de seu tempo e país. Pois para ele, estes tomaram a beleza como conteúdo da arte, o que lhe torna impossível retratar a vida real, a vida doméstica: ao se voltar para a realidade, o artista que toma o belo por conteúdo da obra, só representa da realidade o que é belo, sublime ou

---

<sup>58</sup> Tchernichévski *apud* Pohoral, G. B. *The philosophical ideas of N. G. Chernyshevsky*, pp. 48-49.

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 51-52.

cômico, o que não apenas restringe a obra a subdivisões que apenas faziam sentido em um pensado distante, como a torna supérflua e, com isso, inferior ao discurso do pensador:

[...] o pensador encontra na realidade muito mais do que o belo, o sublime, e o cômico. Nem todo sofrimento atinge o ponto da tragédia, nem toda a alegria é graciosa ou cômica. Que o conteúdo da poesia não se esgota nos conhecidos três gêneros pode ser facilmente concluído a partir do fato de que o trabalho poético já não se encaixa no esquema das antigas subdivisões. Que a poesia dramática retrata não só o trágico ou o cômico é provado pelo fato de que, além de comédias e tragédias, o drama também tem de aparecer. O épico, que pertence principalmente ao sublime, foi substituído pelo romance, com suas inúmeras categorias. Para a maioria dos poemas líricos de hoje é impossível encontrar entre as antigas subdivisões qualquer uma que possa indicar o caráter do seu conteúdo; centenas de subdivisões não seriam suficientes, e, portanto, certamente três não são suficientes para abarcar todos (estamos falando do caráter e do conteúdo e não da forma que deve ser sempre bela).<sup>60</sup>

Para Tchernichévski, “o belo, o trágico e o cômico são apenas os três elementos mais especificados dentre os milhares de elementos dos quais a realidade depende, e enumerá-los todos”, ele diz, “seria o mesmo que enumerar todos os sentimentos e aspirações que estão no coração humano”. Com essa declaração, ele pretende afirmar que toda a realidade deve ser abarcada pela poesia, a mais privilegiada das artes. Diferentemente, dos idealistas “homens dos quarenta”, o conteúdo da arte para ele não é a beleza, mas a realidade que “interessa ao homem não como um acadêmico mas como um ser humano ordinário”<sup>61</sup>.

Dito isto, ele definirá mais uma vez e de modo mais preciso o conteúdo, isto é o “primeiro propósito geral da arte”, sendo este: “reproduzir o fenômeno da vida real *naquilo que é interessante ao homem*” [grifo nosso]. Por vida real, ele diz, “nós queremos dizer não apenas a relação do homem com os objetos e seres como também a sua vida interior. Algumas vezes um homem vive em um sonho [...] E ainda mais frequentemente um homem vive no mundo das suas emoções”. A isto ele acrescentará o fato de que se arte tem algum outro propósito do que o da mera reprodução este será o de “capacitar as pessoas a uma compreensão mais completa da vida”, o que significa que a arte poderia ter certa função pedagógica ante a realidade: “um objeto ou evento pode ser mais inteligível em uma obra poética do que na realidade, mas apenas no caso de reconhecermos nesta uma clara e vívida alusão à realidade”. Desse modo, a arte, quando não restringe seu conteúdo à beleza (conteúdo que para Tchernichévski é necessariamente falso, dada a fórmula “beleza é vida”), tem como conteúdo o mais significativo da vida real, o que lhe coloca em posição de vantagem em relação ao discurso objetivo que tem o mesmo conteúdo. Pois através da obra de

---

<sup>60</sup> Tchernichévski, N. G. *The aesthetic relations of art to reality*. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/chemyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>, p. 4.

<sup>61</sup> Idem, p.4

arte “é muito mais fácil para nós nos familiarizarmos com um objeto”, já que “nos tornamos mais rapidamente interessados em algo que nos é apresentado numa forma viva do que numa referência dura a esta”<sup>62</sup>. E nesse sentido *pedagógico* a arte como reprodução da realidade não é supérflua, apesar de nem por isso ser autônoma: “de modo algum atribuímos significado independente [a arte] como se fosse algo que pudesse competir com a plenitude da vida real”<sup>63</sup>.

Além disso, ele acrescenta que ao reproduzir o que há de interessante na vida real para o homem, o artista consciente ou inconscientemente *julga* a realidade: “O poeta ou artista não pode cessar de ser humano e portanto ele não pode, mesmo que o queira, impedir a si de pronunciar um julgamento sobre o fenômeno que retrata”. A obra de arte de um artista é portanto não apenas a retratação dos fenômenos principais da vida, mas a expressão do seu *julgamento sobre os fatos retratados* – e aqui a obra de arte além do propósito pedagógico, tem também o propósito moral: “O seu julgamento é expresso no seu trabalho – este é o outro propósito da arte, o que a coloca entre as atividades morais do homem”<sup>64</sup>.

Com esses postulados, os elementos para um ataque ao fazer artístico dos homens dos quarenta estão dados. Para Tchernichévski, embora ele não o diga de modo explícito, os “homens dos quarenta” simplesmente não são capazes de pronunciar um julgamento que dê em alguma medida conta da realidade, dado que nas suas obras de arte, eles só reproduzem “o seu lado favorito da vida”<sup>65</sup>, o que os leva a exagerar determinados aspectos da vida e evitar outros. Esta incapacidade de julgamento apropriado da realidade revela “*uma atividade mental fraca*” e daí que esse tipo de artista seja inferior ao pensador. Por outro lado, diz ele, no “homem cuja atividade mental é poderosamente estimulada por questões engendradas pela observação da vida presenteada com o talento artístico”, “a arte pode apresentar ou resolver os problemas que são postos fora da vida pelo sujeito pensante”<sup>66</sup>. E mais do que isso: para o crítico, a poesia providencia a oportunidade mais plena para a apresentação de uma ideia definida e o artista que desenvolve a sua poesia a tal instância torna-se ele mesmo um pensador e a sua arte, uma ciência. Com isso, temos uma forte apreciação da poesia ante as demais ciências humanas. Isso significa que ele subverte não só a hierarquia das manifestações do Espírito em Hegel (arte, religião e por fim filosofia), como vai de encontro

---

<sup>62</sup> Idem, p. 6.

<sup>63</sup> Idem, p. 7.

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Idem.

ao que havia de mais caro ao fazer artístico do seu tempo: o caráter autônomo da obra de arte e do artista.

A filosofia especulativa e a arte são para Tchernichévski apenas as ferramentas da política e da ética, pois somente a vida com as suas necessidades imediatas, concretas, materiais interessa. A bela retratação das delícias da vida campestre ou das vacilações amorosas de heróis cultos e bem alimentados lhe parecem supérfluas ante um país de maioria serva, analfabeta e miserável. Esse posicionamento o levará a estimar os artistas apenas de acordo com as suas convicções políticas, bem como do seu comportamento ante essas mesmas convicções. “Os artistas, dizia o crítico radical, tinham a obrigação de subordinar sua inspiração à ‘vida’, e ‘vida’ era definida, essencialmente, como a tarefa imediata de obter justiça social”<sup>67</sup>.

Quer Tchernichévski tenha lido e compreendido Hegel ou não, certo é que ele se apropria do conceito de ideal hegeliano de modo a subvertê-lo. Pois para Hegel, o belo ou ideal, restrito ao campo da arte, é adequação entre conteúdo e forma (artística) sensível, enquanto para Tchernichévski o belo na vida humana é a própria vida na sua materialidade – e sobretudo quando está “de acordo com as nossas concepções”, ou ainda “tal como ela deveria ser”. Isto significa que a vida é bela quando expressa concretizações das aspirações e concepções do homem em questão. Retomando uma das citações acima, podemos perceber que a identificação entre vida e beleza guarda certa hierarquia nas formas da vida bela: “primeiro a vida que o homem gostaria de viver, a vida que ele ama, e depois, qualquer vida; seja como for, é melhor estar vivo do que morto”. Ou ainda como ele define mais especificamente em outro momento: “belo é o ser no qual nós vemos a vida tal como ela deveria ser de acordo com as nossas concepções”. Tchernichévski aborda diretamente o conceito de ideal que na filosofia hegeliana está restrito à arte, de modo a identificá-lo à vida humana como um todo. Para o *raznotchíntsy* que daria origem aos “homens de sessenta”:  
*belo é homem que vive de acordo com as suas concepções:*

[...] esta beleza formal, ou unidade de ideia e imagem, de conteúdo e forma [referência a Hegel], não é a característica especial que distingue a arte de todos os outros ramos da atividade humana. Na ação, um homem tem sempre uma finalidade, que constitui a essência de sua ação. O valor de um ato em si é julgado pelo grau em que este está de acordo com o objetivo que queríamos atingir ao executá-lo. Todas as obras do homem são julgadas pelo grau de perfeição alcançado com a sua execução. Esta é uma lei geral para o artesanato, para a indústria, para a atividade científica, etc. Também se aplica a obras de arte: o artista (consciente ou inconscientemente, não faz diferença) tenta reproduzir para nós um determinado

---

<sup>67</sup> Frank. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 125.

aspecto da vida [...]. “A obra de arte luta pela harmonia de ideia e imagem”<sup>68</sup>  
[citação de Hegel] nada mais e nada menos do que o ofício de sapateiro, o ofício de  
joalheiro, caligrafia, engenharia, determinação moral. “Todo o trabalho deve ser bem  
feito” este é o significado da frase “harmonia entre ideia e imagem”.<sup>69</sup>

Em suma, na sua ousada dissertação Tchernichévski refuta o conteúdo da arte dos “homens dos quarenta”, e na sua apropriação do conceito de ideal hegeliano encontramos o germe do seu criticismo às obras literárias dos homens dos quarenta, criticismo que será magistralmente desenvolvido pelo pupilo Dobroliúbov. Como então não era possível falar abertamente de política, Tchernichévski e Dobroliúbov se valeram, sobretudo entre meados dos 1850 e início dos 1860, de uma crítica literária através da qual a identificação de aspectos falhos no herói dos romances, levava a uma refutação do próprio modelo de intelectual representado pelo criador do herói, o autor do romance, e, com isso, também dos seus ideais. Com o seu criticismo, eles trazem à tona a condição de privilégio e a parca ação política em defesa dos ideais humanistas e liberais proclamados pelos homens dos quarenta.

Desde a sua estreia na intelectualidade, Tchernichévski empreendeu uma verdadeira batalha contra os intelectuais oriundos da pequena nobreza. O seu ataque à superioridade da arte – superioridade que “tinha cheiro de igreja” – era em última instância um ataque a esses intelectuais. Para os dois *raznotchíntsy*, os “homens dos quarenta” falharam em desenvolver qualquer programa concreto de reforma ou de revolução, por tomarem como estrela guia uma imagem idealizada da liberdade e da beleza já que estavam “muito mais preocupados com o auto aperfeiçoamento individual do que com a reconstrução da sociedade”. Ou ainda, conforme a expressão que foi moda na época: falharam por estarem demasiadamente preocupados com o “culto da bela alma”<sup>70</sup>. Sob esta perspectiva é que Tchernichévski e Dobroliúbov buscaram despojar a arte de todo valor ou estatuto independente. Nesse sentido, a arte só existe autonomamente enquanto o homem não atende às necessidades reais, e satisfaz-se em sonhar. Para eles, sendo meras palavras, a literatura só tem valor como uma força auxiliar, como meio “*cujá importância reside na propaganda*” [grifo nosso]<sup>71</sup>.

Os elementos do criticismo de Tchernichévski não eram completamente novos entre os seus compatriotas, antes parece que, muitas vezes, ele simplesmente colocou as fórmulas

---

<sup>68</sup> Hegel oferece diversas definições do ideal que remetem, de modo mais complexo a este sentido: ele fala do ideal como “a *unidade* do conceito com o fenômeno individual”, ou ainda como “aparência sensível da Ideia” ou como “unidade e concordância imanentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos” (Hegel. *Cursos de Estética I. Op. cit.*, pp. 116; 126; 129).

<sup>69</sup> Tchernichévski, N. G. *The aesthetic relations of art to reality*, pp. 4-5.

<sup>70</sup> Carr, E. H., “Introduction”. In: Tchernichévski. *What is to be done?*, p. x.

<sup>71</sup> Tchernichévski *apud* Matlaw. “Introduction”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*. Edited by Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton & Co., 1962, p. xvi.

dos “homens dos quarenta” contra eles próprios. Havia sido Bakúnin e Belínski que na romântica década de 30, haviam chegado à conclusão de que a vida privada do indivíduo, nos menores detalhes, era também uma das formas de revelação da “Ideia”. Venturini verá nisso certa “aplicação pessoal do hegelianismo”<sup>72</sup>. Tchernichévski simplesmente tira a glória metafísica da “Ideia” e a coloca no contexto da conjuntura social russa. Dito de modo simples, a fórmula de Tchernichévski é encontrada na implicação de que se o indivíduo na sua individualidade expressa o todo, os homens dos 1840, na sua vida pessoal e nos dramas dos seus heróis expressavam o individualismo e o comodismo que então compunha o todo social da Rússia na época. Acrescentemos ainda a declaração de Herzen quando nos 1840 rompeu com o idealismo alemão: “Pensamento sem ação é sonho”<sup>73</sup>. Tchernichévski, que dá continuidade justamente ao movimento político de Herzen, o chamado Populismo russo<sup>74</sup>, irá tão somente lembrá-lo disso: “A defesa da realidade contra a fantasia, a tentativa de provar que obras de artes não podem ser comparadas com a realidade viva – esta é a essência desse ensaio [dissertação]. [...] A realidade está acima dos sonhos, e os propósitos essenciais estão acima dos clamores fantásticos”<sup>75</sup>.

Como já dissemos anteriormente, os “homens dos quarenta”, filosoficamente, tinham como influência o idealismo alemão, e politicamente o liberalismo europeu. Já os “homens dos sessenta” rejeitavam o sentimentalismo romântico e supérfluo que atribuíam aos seus mentores em nome de um realismo duro: trocaram o idealismo pelo materialismo, e a metafísica pela ciência. A estes, deve ainda ser acrescentada a influência do hegelianismo de esquerda – em especial Feuerbach –, do positivismo, e principalmente, a influência do

---

<sup>72</sup> Venturini. *Roots of revolution*, p. 16.

<sup>73</sup> Idem, p. 17.

<sup>74</sup> Embora nascido a partir das ideias de A. Herzen e, em certa medida, de M. Bakunin, o populismo teve em Tchernichévski, o homem cujo “temperamento, ideias e atividades dominaram este movimento do início até o fim” (Berlin, I. “Introduction”. In: Venturini. *Roots of revolution*, p. xix). O populismo russo não é o nome de um partido político ou de uma doutrina política homogênea, antes vem a indicar o movimento da esquerda radical originado em meados do século XIX. Franco Venturini localiza o seu início em 1848, quando as revoluções cristalizaram a ideologia populista na mente dos seus criadores e a data final, em primeiro de março de 1881, com o assassinato do czar Alexandre II pelos membros do comitê central do grupo Vontade do povo (*Narodnaya Volya*) (idem, p. xxxii). Dada a repressão imposta pelo czar Nicolau I, foi após a sua morte, em 1855, que o movimento veio a ampliar a sua fama e a intensificar a virulência que viriam a alcançar o seu ápice (e queda) com o assassinato de Alexandre II. Ao longo dos anos em que este movimento prosperou, ele foi invariavelmente formado por pequenos grupos de conspiradores ou simpatizantes que tendiam a diferir acerca dos meios e dos próprios fins da revolução. Contudo, havia um escopo de crenças em comum e solidariedade política que justificam o fato de estes diferentes grupos serem designados como um mesmo movimento. Dentre as crenças em comum podemos destacar a rejeição para com o governo e a estrutura social do seu país, a fé no campesinato que então conformava nove décimos da população e a crença de que a Rússia poderia evitar o cruel capitalismo que havia então dominado a Europa. De um modo geral, a finalidade deste movimento eram a justiça e a igualdade sociais.

<sup>75</sup> Tchernichévski, N. G. *The aesthetic relations of art to reality*, p. 9.

utilitarismo inglês – especialmente Bentham, mas também Stuart Mill. Daí é que, ainda de acordo com Carr, esta tenha sido “proeminentemente a época do supremo culto à ciência”<sup>76</sup> – que, por sua vez, pretendia ir contra o culto à bela alma.

A diferença de idade, de procedência social e de matrizes filosóficas entre os intelectuais de meados da década de cinquenta e ao longo da década de sessenta rendeu, para a história da intelectualidade russa, o surgimento de dois “partidos” no que diz respeito à consideração sobre a arte. Como sintetizou Dostoiévski em instigante artigo direcionado a Dobroliúbov e que por sua vez se tornou um importante documento de alguns dos seus posicionamentos no campo da estética, o intitulado “Sr.—Bov e a questão da arte”: “há dois partidos na literatura russa. [...] partidos no sentido de que opiniões dissidentes existem em nossa literatura”<sup>77</sup>. O primeiro partido, conformado pelos “homens dos quarenta”, seria o daqueles que, de acordo com Dostoiévski, defendem “a liberdade e a total independência da arte”<sup>78</sup>, ou, em uma outra definição que advogam em nome da “arte pela arte”<sup>79</sup>. Ou ainda dito mais precisamente: daqueles que “declaram e ensinam que a arte é um fim em si mesmo e que deve encontrar a sua justificação no seu conteúdo interior de modo a não poder haver a questão da utilidade da arte no sentido literal da expressão”. O segundo partido, encabeçado por Tchernichévski e Dobroliúbov, os primeiros *raznotchíntsy* a exercer um papel de liderança<sup>80</sup>, seria, no dizer de Dostoiévski, o dos “utilitaristas”, isto é, daqueles que

demandam da arte uma utilidade direta e imediata, que deve levar em conta as condições existentes e sujeitar-se a elas a tal ponto que, se, por exemplo, acontecer de a sociedade ficar preocupada, em um determinado período, com a solução de um problema específico, então a arte [...] não deve ter outro objetivo que não o da solução deste mesmo problema.<sup>81</sup>

Toda a discussão que envolve os dois “partidos” “na questão da arte”, sem dúvida, é não só estimulante como muito rica. Dostoiévski, objeto do presente estudo, ao retornar do exílio, participa ativamente desta discussão, e no artigo mencionado identifica o seu posicionamento como uma espécie de meio-termo: ele acredita no significado social da arte, ao mesmo tempo em que defende que “a primeira lei da arte é a liberdade na inspiração e na

---

<sup>76</sup> Idem, p. xi.

<sup>77</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings. Op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>78</sup> Idem, p. 92

<sup>79</sup> Idem, p. 98

<sup>80</sup> Apesar de Belínski e Dostoiévski não serem membros da aristocracia rural como os *raznotchíntsy*, estas duas exceções dentre os homens dos quarenta haviam sido educados segundo as tradições culturais dessa mesma aristocracia rural. Mas Tchernichévski e Dobroliúbov haviam sido educados em seminários. Como diz Frank sobre esse período da segunda metade dos 1850 russo: “Muitas outras pessoas que se tornaram escritores, jornalistas e publicistas de renome eram também ex-seminaristas; foram os primeiros *raznotchíntsy*, homens sem cargo oficial ou *status* social, que tiveram um importante papel na cultura russa durante todo o resto do século” (*Dostoiévski: Os anos de provação, 1850-1859*, p. 339).

<sup>81</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, p. 95.

criação”<sup>82</sup>. Este posicionamento no “meio-termo” – que, por sua vez, possui idiossincrasias próprias que não se limitam aos elementos deste embate –, pode ser identificado em outros artigos publicados em periódicos e, de modo mais complexo, nos seus trabalhos literários do período – o que inclui *Os demônios*. Também podemos acrescentar, para assinalar a contemporaneidade desta discussão, que conforme indicado pelos especialistas nesse embate específico, os posicionamentos utilitaristas com relação à arte de Tchernichévski e Dobroliúbov vieram configurar, com os devidos acréscimos e desenvolvimentos, o posicionamento oficial nas questões sobre estética na antiga União Soviética. Contudo, não é exatamente esta querela que nos interessa.

O que precisamente torna esses pioneiros *raznotchintsy* interessantes ao presente estudo é que eles marcam a transição do que na história da intelectualidade e literatura russas ficou conhecido como “homens dos quarenta” e “homens dos sessenta” – ou “homens novos”. O próprio Tchernichévski se autodenominava como o primeiro “homem dos sessenta” ou “homem novo” (lembramos aqui do subtítulo do seu mais conhecido escrito, que conforme mencionado era intitulado *O que fazer? Contos sobre as pessoas novas*). Dito de um modo mais geral, o que nos interessa nesses dois *raznotchintsy* é que coube a eles a criação de uma tipologia entre heróis e homens que sendo desenvolvida coletivamente por um incontável número de escritores e críticos literários russos não só veio a dar lugar ao niilismo russo como também, em um sentido a nós ainda mais interessante, à compreensão dostoiévskiana do niilismo como fenômeno espiritual da modernidade. Além disso, *Os demônios*, que como já dissemos fora iniciado em 1870, é o marco final na literatura russa da discussão específica sobre o antagonismo entre os diferentes tipos – que, conforme veremos, são bastante numerosos, ainda que complementares. Vale ainda dizer que muitos dos principais nomes da literatura russa, além de Dostoiévski, buscaram dar conta desta tipologia. Dentre estes, podemos destacar Turguéniev, Gontcharóv, Herzen, e mesmo o conde de Tolstói. Mas que tipologia é esta?

Numa nova fase da sua campanha “para minar o prestígio e a autoridade espiritual da intelectualidade liberal aristocrática”<sup>83</sup>, Tchernichévski e, logo em seguida, Dobroliúbov desenvolveram um modelo de crítica literária através da qual a identificação de aspectos falhos no herói dos romances, conduzia, por vias indiretas, a uma refutação do próprio modelo de intelectual representado pelo criador do herói, o autor do romance. Uma refutação

---

<sup>82</sup> Idem, p. 96.

<sup>83</sup> Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 103.

que já não tinha ênfase nos ideais liberais e nem exatamente no idealismo dos “homens dos quarenta”, mas cuja ênfase estaria agora, nessa “segunda fase”, direcionada sobretudo à *prática*, isto é, à *ação* débil dos nobres “homens dos quarenta” com relação aos seus próprios ideais liberais, no sentido de que ao voltar suas energias para o culto da arte, terminavam por assumir uma postura confortavelmente passiva com relação a um governo autocrático e a uma sociedade de maioria serva, miserável e analfabeta. Esta refutação à prática política dos “homens dos quarenta” era empreendida através de críticas ácidas aos heróis de alguns dos romances desses “homens dos quarenta”, crítica que enquadrava alguns dos principais heróis da literatura russa numa determinada classificação tipológica que tinha por pretensão desvelar o significado do romance para a vida e não para a arte.

Para chegar ao significado geral acerca das obras, ao seu *conteúdo*, esses dois críticos concentraram as suas análises no significado da *prática* dos heróis do romance. Significado que, de acordo com eles, muitas vezes estaria oculto até mesmo ao seu escritor, dado que não estava relacionado à arte e sim à vida prosaica e cotidiana (para a qual o grande artista dava as costas) que aquela obra, independentemente dos enfeites, representava. Dito de modo esquemático, eles se concentravam na contradição das ideias e aspirações dos heróis dos romances com relação às suas ações. Ou ainda se concentravam na contradição da publicamente aclamada beleza ou idealidade de certos heróis com a prática disparatada tanto no plano social quanto amoroso desses mesmos heróis (que não conseguiam trabalhar, ser útil a pátria ou sequer casar e formar uma família, embora soubessem seduzir e desempenhassem atos isolados de grande generosidade e desapego).

Ora, o que vemos na estrutura dessa crítica é o conceito hegeliano de ideal utilizado como ferramenta para a avaliação de tudo o que diz respeito ao herói – o que funciona simultaneamente como uma forma de avaliação do escritor e do leitor. Da forma da obra literária ao modo de vida do autor, o que vemos é a aplicação do conceito de ideal. Por outro lado, o ideal continua sendo o supremo valor, mas o ideal da vida e não o da arte. Conforme o próprio Tchernichévski declarara na sua dissertação: o ideal, ou conforme ele definira a “beleza formal, ou unidade de ideia e imagem, de conteúdo e forma”, não está restrita, como queria Hegel, à arte. Antes representa o fim de toda ação humana – “na ação, um homem tem sempre uma finalidade, que constitui a essência de sua ação” – e é ainda o critério da avaliação de um ato: “O valor de um ato em si é julgado pelo grau em que este está de acordo com o objetivo que queríamos atingir ao executá-lo. Todas as obras do homem são julgadas pelo grau de perfeição alcançado com a sua execução”. O ideal ou a beleza formal abarca,

para os críticos, todos os “outros ramos da atividade humana” inclusive o “da determinação moral”. E nesse último sentido, o sentido moral, o ideal, talvez possa ser dito, parece por outras vias ser novamente o fim supremo a ser alcançado, pois não apenas “belo é o ser no qual nós vemos a vida tal como ela deveria ser *de acordo* com as nossas concepções” [grifo nosso], como o homem deseja antes de tudo “a vida que [...] gostaria de viver, a vida que ele ama, e depois, qualquer vida; seja como for, é melhor estar vivo do que morto”. Na crítica literária, Tchernichévski simplesmente transformou as concepções desenvolvidas na dissertação em ferramentas para a avaliação do herói e do homem, o que inevitavelmente apontava para um novo modelo de homem, o “novo homem” ou “pessoa nova”, cujo maior trunfo seria a capacidade de pôr em prática o que acredita ser melhor para si e para todos os outros sobretudo os mais desvalidos. Mesmo que isto custasse a própria sobrevivência. Os dois *raznotchíntsy* incitavam um modelo de homem que já não acreditava ser melhor simplesmente estar vivo desde que a vida não fosse a que ele ama ou que não estivesse de acordo com as suas próprias concepções. Como bem sintetizou Strákhov (o editor da revista *Aurora*): “Nunca [...] o desacordo entre a vida e o pensamento foi sentido com tanta intensidade quanto no momento atual” [grifo nosso]<sup>84</sup>. E aqui já temos uma pista para a compreensão do significado estético do nihilismo enquanto conteúdo da espiritualidade – perspectiva que Dostoiévski nos oferecerá em *Os demônios* e, em maior ou menor medida, em todas as suas principais obras da sua maturidade.

É ainda digno de nota, no que se refere à forma da crítica de Tchernichévski e Dobroliúbov, que o comportamento amoroso do herói é analisado em correlação com o seu posicionamento social e político – de modo a que o primeiro plano pessoal e mais íntimo, abriga o significado do segundo, o público. Algo que o crítico literário Dolf Oehler indicará como a relação entre erotismo e política. Embora a análise do crítico alemão esteja direcionada ao romance *A educação sentimental* de Flaubert (1869), a relação por ele identificada também o foi pelos críticos literários russos nos principais romances da literatura russa de então. Vale considerar que *A educação sentimental* retrata a juventude francesa dos mesmos 1840 dos relativamente atrasados “homens dos quarenta” russos. Arriscamos dizer que é possível identificar neste romance de Flaubert uma tipologia de personagens, que revela diferentes composições entre origem social, histórico familiar, ideal e comportamento na ação. Conforme Oehler trata de defender, o fracasso amoroso dos diversos personagens de *A educação sentimental* oferece um quadro que apresenta as causas do “fracasso erótico-

---

<sup>84</sup> Strákhov *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 255.

político<sup>85</sup> das revoluções de 1848 na França. É interessante citar a passagem em que Oehler identifica a relação entre erotismo e política no protagonista Frédéric, burguês provinciano de vaga ascendência aristocrática, motivado por aspirações românticas, e que semelhante aos “homens dos quarenta” russo, *apesar de todo o talento de que é dotado*, age de modo vacilante e débil: a vontade fraca, incapaz de firmar-se transparece nas suas ações atabalhoadas, tolas – se analisadas de modo prático e não artístico. Na passagem citada a seguir, Oehler identifica a mesma relação que Tchernichévski e Dobroliúbov identificaram na maior parcela dos ídolos literários da Rússia:

[...] percebe-se que o comportamento erótico do herói – cuja ambiguidade característica deriva igualmente dos motivos políticos que inclui – longe de torná-lo um outsider social, designa-o como perfeito representante de sua classe de origem, e mais especificamente da intelligentsia pequeno-burguesa que vagueia entre um ideal republicano ou mesmo revolucionário e as tentações de uma carreira na alta sociedade.<sup>86</sup>

Conforme veremos, Dostoiévski fará amplo uso desta relação na composição de *Os demônios*.

A segunda etapa do ataque de Tchernichévski aos “homens dos quarenta”, “tomara a forma, inicialmente”, como localiza Frank, “de uma análise mordaz da pusilanimidade do protagonista de *Ássia* de Turguéniev, que se acovardara diante das dificuldades com que se deparou quando quis casar-se com uma moça cuja mãe fora uma serva”<sup>87</sup>. Neste artigo, intitulado “Um russo num *rendez-vous* [encontro]”, Tchernichévski trata longamente das hesitações e falta de iniciativa do herói de Turguéniev, falta de iniciativa que o crítico considerará típica de todo um grupo de personagens criadas pelo mesmo autor. Sem o dizer diretamente, Tchernichévski deixa claro que esses personagens pertencem à intelectualidade liberal da pequena nobreza e repete sem piedade o argumento de que seus membros sempre se conduziram com a mesma pusilanimidade na hora de agir com decisão. Para o crítico, o problema deste herói ou do tipo de pessoa que ele representa (e a qual ele filia ao *Fausto* de Goethe) é que, apesar de seu caráter “fraco e desprezível”, ele de fato representa uma das “nossas melhores pessoas”.

Aqui está um homem cujo coração está aberto a todos os sentimentos mais altos, cuja honestidade é inabalável, cuja mente se apropriou de tudo o que deu à nossa era a designação de era das nobres intenções. Mas o que este homem faz? Ele cria uma cena da qual o pior trapaceiro se envergonharia. [...]

[...] o herói é muito ousado, desde que não tenha de agir e precise meramente ocupar o tempo livre, preenchendo a sua cabeça ou coração vazios com conversa e sonhos;

---

<sup>85</sup> Oehler, D. “O fracasso de 1848”. In: *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki *et al.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 15.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>87</sup> Frank. *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 103.

contudo quando chega a hora de expressar sentimentos e desejos direta e precisamente, a maioria dos heróis começa a vacilar, e permanece mudo.

É assim que são as nossas “melhores pessoas” [...] <sup>88</sup>

Ao longo de toda a análise do conto, Tchernichévski visa demonstrar ao leitor o comportamento vergonhoso do protagonista para com o seu relacionamento amoroso com a jovem Ássia, que dá o nome ao conto. Vergonhoso porque o fracasso do herói se dá não por situações adversas, ou por falta de amor ou “nobres intenções”, mas sim pela total incapacidade de pôr o que acredita e sente em prática. Ássia, por sua vez, ao demonstrar a força suficiente para se lançar ao amor, assumindo as consequências necessárias a esta ação, mostra-se, por outro lado, como uma personagem mais digna, ou mais próxima do ideal, embora ela mesma não fosse muito culta (as suas condições sociais não lhe permitiriam ser de outro modo) – o que nos dá uma pista do papel, em certo sentido, privilegiado da mulher na literatura russa. Seja como for, Tchernichévski compreende a incapacidade amorosa do herói como um sintoma e não como a doença em si mesma – já que esta é de ordem prática e social. Para o crítico, “a base do comportamento” do herói de Turguéniev já “havia sido *duplicada* por muitas das nossas chamadas pessoas respeitáveis ou melhores pessoas da nossa sociedade. Consequentemente isto é nada mais do que o sintoma de uma doença epidêmica enraizada na nossa sociedade” [grifo nosso].

Além da indicação da “epidemia” de um determinado tipo que por sua vez constituía a maior parte das pessoas admiradas de então (“nossas melhores pessoas”), podemos também vislumbrar, nesta última citação, a *fragilidade* da linha com que na crítica dos primeiros “homens dos sessenta”, o herói literário é separado do autor e do leitor. *A figura do herói nos romances se confunde com a figura do herói na vida comum* – já não se deve separá-los posto que a vida é o objeto da arte. Talvez não seja exagero dizer que a análise do herói literário lhes interessa na medida em que possa ser transformada em exigência moral de um certo heroísmo no autor e, principalmente, no leitor. Não por acaso Engels chamara esses dois *raznotchíntsy* de “Lessings socialistas” <sup>89</sup>. Parece que Tchernichévski identificou que o herói da literatura se *duplicava* nas “melhores pessoas de nossa sociedade”. Ao desmascarar a aparente beleza do herói literário não só as melhores pessoas eram desmascaradas, como também era posta a necessidade de mais do que um novo tipo de herói literário, um novo tipo de pessoa heroica.

---

<sup>88</sup> Tchernichévski. “The Russian at *Rendez-vous*” In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, pp. 109; 112; 113.

<sup>89</sup> Engels, F. *apud* Nicholas Hans. *The Russian Tradition in Education*. New York: Routledge, 2012, p. 108.

Este novo tipo, a “pessoa nova”, teria como marca da sua novidade e superioridade não o cultivo das capacidades intelectual e artística, só possível aos membros da nobreza, mas sim o da *vontade*, possível ao homem comum. Ainda que não seja especificamente tematizada, a vontade, aqui e ali, se apresenta como o meio necessário entre a ideia, ou conteúdo interior e a sua concretização, o que significa que a vontade ou mais precisamente a vontade forte passa a ser vista como necessária para a obtenção do ideal: que conforme vimos é critério e valor supremo. Ora, coincidência ou não, na sua juventude Bakúnin mesmo havia escrito: “a concentração de energia na vontade é o único caminho”<sup>90</sup>; e ainda em carta a um amigo: “há apenas uma desgraça real que pode afligir o homem, apenas um desastre real – este é o de perder a vontade, o desejo, a energia para a atividade [...]. Quando isto acontece ele não apenas pode como mesmo *deve* atirar em si mesmo”<sup>91</sup>. Com Tchernichévski, tal como parecia ser o caso de Bakúnin, a vontade passa a representar uma nova insígnia de nobreza, a mais primordial das ferramentas para o trato adequado com o mundo exterior:

Teríamos sido felizes, teríamos sido nobres, se fosse apenas o caso de um ponto de vista despreparado ou inexperiência de pensamento ter nos impedido de adivinhar e avaliar o elevado e o sublime quando ocorrem em nossa vida. Mas não, a nossa vontade também participou nesta grosseira falta de compreensão. Não são apenas os conceitos que se tornaram estreitos em mim como o resultado das limitações mais básicas dentre as quais eu vivo. Essa característica passa para a minha vontade também. O contágio de riso, o contágio do bocejo não são casos excepcionais na fisiologia social - o mesmo contágio é encontrado em todos os fenômenos existentes nos grupos maiores.<sup>92</sup>

Em correlação com a duplicação do herói literário na vida identificada por Tchernichévski, seja mencionado brevemente que Dostoiévski havia ele mesmo escrito na década de quarenta, mais precisamente em 1846, um livro intitulado *O duplo*. Este romance, a sua segunda publicação literária, ao contrário do seu primeiro livro, havia resultado numa recepção bastante negativa, mas ainda assim ele guardava o plano de retomar a história que ele mesmo havia confessado como malsucedida. Ele então o reescreve nesta década de 1860, mais propriamente em 1866, após a publicação de *Crime e castigo*. A discussão tipológica parece ter sugerido a Dostoiévski uma nova percepção das consequências socioculturais do seu escrito de juventude. Em carta a seu irmão Mikhail em 1859, ele escreve: “Finalmente, [os críticos] verão o que *O duplo* realmente é! Por que eu deveria abandonar uma excelente ideia, *um tipo realmente magnífico de grande significado social, que fui o primeiro a*

---

<sup>90</sup> Bakúnin *apud* Venturini, *Roots of revolution*, p. 37.

<sup>91</sup> Idem, pp. 37-38.

<sup>92</sup> Tchernichévski. “The Russian at *Rendez-vous*”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 124.

*descobrir e do qual fui o arauto?” [grifo nosso]*<sup>93</sup>. E ainda, mais de trinta anos após a primeira publicação, ele publicamente consideraria *O duplo* como a “contribuição mais séria” que havia dado à literatura<sup>94</sup>. A ideia do duplo desenvolvida por Dostoiévski guarda profundas relações com a duplicação do herói literário na vida identificada por Tchernichévski, sendo que no referido tipo dostoiévskiano esta duplicação se dá no plano interior do próprio personagem. Ao final desta tese, trataremos de elucidar esta duplicação e duplicidade tal como compreendidas por Dostoiévski e formulada no seu *Os demônios*.

O comportamento de um herói que ao invés de se entregar à sua amada, a repreende de modo pedante e despropositado pela intensidade da sua entrega (Ássia, a filha da serva, estava disposta a fugir) valendo-se, no momento da decisão, das regras sociais que o próprio herói desprezava, revela-se para Tchernichévski no seu significado político e social. Além disso, Tchernichévski destaca que a “grosseria vulgar” do herói para com Ássia no momento decisivo, longe de provocar-lhe prazer, alívio psicológico, ou alguma finalidade prática é motivo de vergonha e de repreensão a si mesmo, o que é compartilhado pelo leitor. Como disse o crítico russo: “Teria sido mais prazenteiro” para o herói “aproveitar os prazeres de um amor feliz do que ficar de mala na mão repreendendo a si mesmo cruelmente por conta da sua grosseria vulgar com Ássia”<sup>95</sup>. A relação entre erotismo e política, nomeada por Oehler, é sugerida em diversos momentos do texto, dentre os quais destacamos dois a seguir. Nestes trechos é também possível identificar a reivindicação muda de um novo tipo de herói, ou de um novo tipo de homem nobre:

O sintoma da doença não é a doença mesma. E se a questão aqui fosse a de que boa parte, ou melhor, de que praticamente todas das nossas “melhores” pessoas ofendem uma garota quando ela dispõe de uma maior nobreza ou menos experiência do que eles, então, nós admitimos, isto nos interessaria muito pouco. Esqueçam-nas, estas questões eróticas! Eles não são para os leitores do nosso tempo, ocupados com problemas de melhorias judiciais e administrativas, com reformas financeiras, ou a emancipação dos servos. Mas a cena com que o nosso Romeu joga com Ássia, conforme mencionamos, é apenas o sintoma de uma doença que corrompe todos os nossos aspectos.<sup>96</sup>

[...] Meu Deus! Por que nós estamos analisando o herói tão severamente? Em que ele é pior do que qualquer um de nós? Isto é um erro completo, uma ilusão de ótica, uma alucinação, e nada mais. Sem adquirir o hábito de participação independente nos assuntos cívicos, sem ter adquirido o sentido da cidadania, uma criança do sexo masculino se tornará uma criatura macho de meia-idade e, mais tarde, uma criatura

<sup>93</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849, Op. cit.*, p. 397.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> Tchernichévski. “The Russian at *Rendez-vous*”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 120.

<sup>96</sup> *Idem*.

macho de idade avançada, mas não irá se tornar um homem, ou pelo menos ele não se tornará um homem de caráter nobre.<sup>97</sup>

Foi Dobroliúbov quem de fato definiu a diferenciação tipológica entre os intelectuais, tomando por base o aparato formal e conceitual desenvolvidos pelo seu mestre. Como disse Venturini, “havia sido ele quem deu forma à psicologia do Populismo”<sup>98</sup>. Este jovem *raznotchintsy* foi o primeiro fruto do movimento Populista levado a cabo por Tchernichévski. Por cinco anos, contribuiu com um considerável número de trabalhos para *O contemporâneo*, buscando abordar todos os assuntos que pudessem de algum modo ajudar na formação de uma nova *intelligentsia* – uma *intelligentsia* que “não deveria ter ilusões com qualquer liberalismo ou reformas políticas vindos de cima, e que deveria estar determinada a exigir para si a responsabilidade política do seu país”<sup>99</sup>. Ainda para Venturini, Dobroliúbov e não exatamente Tchernichévski, ao enfatizar o contraste entre os “homens dos quarenta” e “dos sessenta”, “finalmente estabeleceu um *ideal* para uma *intelligentsia* populista que teria uma grande influência sobre a formação da nova geração” [*grifo nosso*]<sup>100</sup>.

O mais importante dos seus escritos é o intitulado “O que é Oblomovismo?”, publicado em 1859. Neste artigo, Dobroliúbov analisa de tal modo a então recém publicada novela de Ivan Gontcharóv intitulada *Oblómov*, que acaba por oferecer ao tipo “homem dos quarenta” contornos muito mais precisos do que os sugeridos pelo seu mestre. Como diz Ralph E. Matlaw: em “O que é Oblomovismo?”, Dobroliúbov “em certo sentido cria, ainda que pretenda sepultar, “o homem supérfluo”<sup>101</sup> – uma outra expressão para designar os “homens dos quarenta”. Seja como for, já nos primeiros parágrafos, o *raznotchintsy* informa estar mais engajado com “as reflexões mais gerais concernentes ao significado e conteúdo da novela de Gontcharóv”, do que com as suas características mais especificamente artísticas – o que talvez fizesse “os verdadeiros críticos” repreenderem-no por ter “escrito um ensaio não sobre *Oblómov*, mas em conexão com ele”<sup>102</sup>.

Numa apresentação inicial do romance, ele tece uma série de elogios, como se a novela tivesse seguido a cartilha da estética de Tchernichévski. Para Dobroliúbov,

---

<sup>97</sup> Idem, pp. 122-123.

<sup>98</sup> Venturini, *Roots of revolution*, p. 187.

<sup>99</sup> Idem, p. 189.

<sup>100</sup> Idem, p. 187.

<sup>101</sup> Matlaw, R.E. “Introduction”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. xvii. A expressão “homem supérfluo” é primeiramente utilizada por Turguéniev no seu *Diário de um homem supérfluo*, publicado em 1850, mas depois apropriada por Tchernichévski e Dobroliúbov para se referir em conotação diferente da original à geração de quarenta. Além disso, em 1860, Herzen publica o romance *Os homens supérfluos e os biliosos* – sendo o último termo utilizado para designar os “homens dos sessenta”.

<sup>102</sup> Dobroliúbov. “What is Oblomovitis?” In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 134.

Gontcharóv “apresenta uma imagem vívida e garante que esta reflita a realidade”; “não irrompe em cantos líricos ao ver uma rosa ou ouvir um rouxinol”<sup>103</sup>; não “subordina tudo ao sentido da beleza plástica”<sup>104</sup>, e tampouco retrata apenas “o seu lado favorito da vida”: “Ele [Gontcharóv] não está impressionado por um aspecto do objeto, por uma fase do evento, ele vira o objeto e o examina de todos os lados”<sup>105</sup>. E isso de modo a revelar “não apenas a forma exterior, mas o mais íntimo e profundo de cada pessoa e cada objeto para você”.

De um modo geral, na estrutura da crítica de Dobroliúbov é possível reconhecer a filiação a Tchernichévski no que diz respeito à aplicação do conceito de ideal – o que pode ser identificado, por exemplo, nos elogios acima de Dobroliúbov à novela. Não são poucas as vezes que Dobroliúbov louva o romance por ter atingido uma perfeita correspondência entre a ideia do autor sobre a vida e a imagem, chegando mesmo a comparar esta peça literária à escultura que, não por acaso, era das artes a mais adequada para Hegel para a manifestação ideal da beleza: “Esta habilidade de transmitir a imagem completa de um objeto, de finalizá-lo como se fora uma peça de escultura, representa o lado mais forte do talento de Gontcharóv. E isto é o que particularmente o distingue dos outros escritores russos contemporâneos”<sup>106</sup>. Para Dobroliúbov, o mérito da adequação entre conteúdo e forma da obra de Gontcharóv não está no fato de que esta adequação seja bela artisticamente. A questão da beleza sequer é mencionada neste artigo, embora a sua definição como adequação entre conteúdo e forma seja aplicada de maneira múltipla e central. Nesse sentido, o mérito da adequação entre conteúdo e forma da obra de Gontcharóv está no fato de ela revelar a vida, ou uma determinada parcela dela. O “objetivo” de Gontcharóv, disse o *raznotchíntsy*, “foi o de *eleva em um tipo uma imagem* que acidentalmente passou por ele, para dar-lhe um significado geral e permanente” [grifo nosso]. E aqui então o herói Oblómov se generaliza como Oblomovismo – uma doença característica a um tipo social.

Como salienta o próprio Dobroliúbov, “pode parecer estranho” que ele distinga como “excepcionalmente rico” o “conteúdo de uma novela” cujo “caráter do seu herói não contém praticamente nenhuma ação”<sup>107</sup>. Ora, na primeira parte do romance, que na tradução para o português dá um total de duzentas páginas, toda a ação do herói pode ser resumida em ficar deitado no sofá. Oblómov é um rico proprietário de terras de ascendência nobre que paulatinamente, conforme somos informados no romance, abre mão da vida amorosa e social,

---

<sup>103</sup> Idem, p. 135.

<sup>104</sup> Idem, p. 136.

<sup>105</sup> Idem, p. 137.

<sup>106</sup> Idem, p. 136.

<sup>107</sup> Idem, p. 134.

do trabalho (antes ocupava um alto cargo de funcionário público) e, por fim, de quase toda atividade. Torna-se incapaz de ler um livro, escrever uma carta, e mesmo de despír-se e vestir-se – o que é feito pelo seu criado pessoal que lhe acompanha desde os mais tenros anos. Então, o que ele fazia? – devemos nos perguntar como o fizera o narrador:

Então o que ele fazia? Continuava a delinear o esquema da sua própria vida. Nela, e não sem um certo fundamento, ele encontrava tanta sabedoria e tanta poesia que, mesmo sem livro e sem estudos, a tarefa nunca se esgotava.

Tendo deixado para trás o serviço público e a vida social, ele começou a resolver a questão da existência de outra forma, refletia sobre o seu papel na vida e, por fim, descobriu que seu horizonte de existência tinha de ser encontrado nele mesmo.<sup>108</sup>

Apesar da sua completa incapacidade para a ação, mesmo as que se referem às suas necessidades imediatas (apesar de nobre e rico, encontrava-se em certo apuro financeiro), Oblómov, como diz o crítico radical, não pode ser considerado “um estúpido, ou um tipo apático destituído de ambições e sentimentos”<sup>109</sup>. Pois enquanto jaz na cama macilento e roliço, ele experimenta uma intensa vida interior capaz de provocar-lhe os mais fortes sentimentos e aspirações das mais humanitárias. É curioso que este mesmo “preguiçoso” que vacila a ponto de quase não conseguir levantar-se da cama, vibre ao acordar pelo motivo de que voltará a sonhar. Ao sonhar acordado, Oblómov realiza grandes feitos como a renovação e total transformação da propriedade rural da família – sendo este o seu grande projeto humanista que sequer chega a ser colocado no papel. Além disso, nos seus devaneios quando acordado, Oblómov se apresenta em tal domínio de ambições heroicas e belicosas que elas jamais poderiam ser adivinhadas nas suas ações. Para Dobroliúbov, isto significa que Oblómov “não é avesso à atividade desde que esta esteja na *forma da visão* e bastante distante da realidade”<sup>110</sup>. A crítica de Dobroliúbov enfatiza a *disparidade* de Oblómov, isto é, a disparidade entre a sua exterioridade marcada pela inação e a sua interioridade intensamente agitada por imagens de aventuras e esforços tão tremendos que nem mesmo o próprio Napoleão em carne e osso seria capaz de realizar:

De manhã, de novo a vida, de novo a agitação, os devaneios! Ele adorava imaginar-se às vezes um comandante militar invencível, diante do qual não só Napoleão como também Ierusan Lazariévitch nada significavam; inventava uma guerra e um motivo para ela: povos da África invadiram a Europa, ou ele organizava novas cruzadas, combatia para decidir o destino dos povos, arrasava cidades, era misericordioso, castigava, realizava proezas de bondade e de generosidade.

[...]

---

<sup>108</sup> Gontcharóv, I. *Oblómov*. Trad. Rubens Figueiredo. Posfácio Renato Poggioli. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 97.

<sup>109</sup> Dobroliúbov. “What is *Oblomovitis*?”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 134, p. 145.

<sup>110</sup> Idem, p. 146.

Assim ele punha em movimento suas forças morais, assim ficava agitado não raro por dias inteiros, e então às vezes, com um suspiro profundo, só despertava do devaneio fascinante ou de uma preocupação aflitiva quando o dia inclinava rumo ao entardecer [...]

Ninguém conhecia nem via aquela vida interior de Iliá Ilitch [Oblómov]: todos pensavam que Oblómov não tinha nada de mais; só fazia ficar deitado e regalar-se com a comida, e ninguém esperava mais nada dele, duvidavam até que articulasse pensamentos na cabeça. Era isso o que diziam de Oblómov em toda parte, aqueles que o conheciam.<sup>111</sup>

O “tipo Oblómov” uma “depuração” mais drástica (e ácida) do que vinha sendo desenvolvido por Tchernichévski, é um misto de completa incapacidade para ação assomada a uma intensa vida interior permeada por visões heróicas. Esta interioridade intensa e sonhadora é o que lhe confere o status de “uma das nossas melhores pessoas”, embora revele a infantilidade “do seu desenvolvimento mental e moral”<sup>112</sup>. Para Dobroliúbov “a mente de Oblómov foi moldada pela infância”<sup>113</sup>. Por ter sido impedido de desenvolver-se quando criança por conta do excesso de mimos e de cuidados ordenados por “papai e mamãe” aos servos, a “primeira concepção que se formou na mente dele foi a de que é mais honroso sentar-se com as mãos entrelaçadas do que fazer muito barulho com trabalho”. Na sua análise de Oblómov, Dobroliúbov compreende tanto o seu “posicionamento externo” (a absoluta indolência) como o seu “desenvolvimento mental e moral” (incapacidade de demandas e desejos razoáveis) como um resultado decorrente das condições da sua infância. Para ele, “o garoto” impossibilitado de agir e incitado a demandar, “logo perdeu a capacidade de manter os seus desejos dentro dos limites do possível e do prático, perdeu toda a habilidade de realizar os meios para atingir os seus objetivos, de modo a ficar paralisado diante do primeiro obstáculo que exigia o exercício do seu próprio esforço para a superação”<sup>114</sup>.

Independentemente dos motivos e causas, o fato é que enquanto ideal, o tipo Oblómov é deficiente, dado que nele não há nenhuma exteriorização do vívido (e megalomaniaco) conteúdo interior: “Você vê – um *tesouro* queima na sua alma, mas ele nunca está apto a revelá-lo ao mundo”<sup>115</sup>. Esta profunda desconformidade entre o conteúdo espiritual interior e a ação exterior marca este tipo, conferindo-lhe, nas mãos dos *raznotchintsy* um caráter mais cômico do que trágico – um traço que, conforme veremos, será também incorporado por Dostoiévski.

---

<sup>111</sup> Gontcharóv, I. *Oblómov*, pp. 101-102.

<sup>112</sup> Dobroliúbov. “What is oblomovitis?”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 140.

<sup>113</sup> Idem, p. 147.

<sup>114</sup> Idem, p. 143.

<sup>115</sup> Idem, p. 158.

A ousadia do artigo de Dobroliúbov para a época, não para por aí. Detendo-se sobre quase trinta anos de literatura russa, ele reivindica uma importante descoberta sobre os heróis literários russos. Para ele, todos seriam “Oblomovistas” ou “Oblómovs”: “Oblómov não é, de um modo geral, um personagem novo na nossa literatura”, diz o crítico, “ele apenas nunca havia sido apresentado para nós de um modo tão simples e natural como ele o é na novela de Gontcharóv. Não é preciso ir muito longe no passado e nós encontraremos as características gerais do tipo Oblómov [...] repetidas um sem número de vezes no que há de melhor na nossa produção literária”<sup>116</sup>. Nesse sentido, ele associa ao inglório herói de Gontcharóv os heróis então ícones da literatura russa, dentre os quais se destacam: Eugênio Oniéguin – o dândi do poeta nacional Alexander Púchkin do livro de nome homônimo ao herói primeiramente publicado 1833; e o Don Juan russo e aventureiro Pietchórin – o herói ícone da rebeldia romântica russa, o escritor e poeta Mikhail Liérmontov do livro *Um herói do nosso tempo*, publicado em 1840. Dentre outros heróis menos icônicos, mas não pouco importantes podemos destacar Biéltov do romance *Quem é o culpado?* de Alexander Herzen, publicado em 1847 e ainda *Rúdin* de Turguéniev do romance de nome homônimo ao herói, escrito e publicado mais tardiamente, em 1856.

Para Dobroliúbov, apesar de os referidos heróis não terem o seu comportamento abertamente caracterizado pela inércia, eles tampouco foram capazes de “encontrar uma ocupação a seu gosto”, porque, tal como Oblómov, eles simplesmente nunca tiveram a obrigação de fazer nada, de modo que passaram a conceber todo trabalho como um fardo inútil e sem sentido (o que inclui Oniéguin e Pietchórin, que eram funcionários públicos e os únicos da lista que efetivamente trabalhavam). Esta relação esvaziada de significado no que se refere ao trabalho é, por sua vez, concebida pelo crítico como reflexo de certo esvaziamento de sentido com relação à própria vida como um todo. Para o crítico, os “Oblómovs” simplesmente não viam “nenhum significado na vida”, o que os impedia de “definir racionalmente a sua relação com os outros”:

Observou-se, há muito tempo atrás, que todos os heróis das melhores histórias e novelas russas sofrem por conta da sua falha em ver qualquer propósito na vida e pela sua inabilidade de encontrar uma ocupação decente para eles mesmos. Consequentemente, eles acham todas as ocupações tediosas e repugnantes. E nisto eles revelam uma semelhança assombrosa com Oblómov. De fato, se você abrir por exemplo *Oniéguin*, *Um herói do nosso tempo*, *Quem é culpado?*, *Rúdin* [...] – em cada um desses você encontrará características praticamente iguais às de *Oblómov*.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Idem, p. 140.

<sup>117</sup> Idem, pp. 148-149.

Dobroliúbov examina essas características principais do “tipo Oblómov” com o intuito de delinear o “tipo nacional e nativo, que nenhum dos nossos artistas mais sérios poderia deixar de lado”<sup>118</sup>. Além das já citadas, outras características comuns ao “tipo Oblómov” são o mesmo modo displicente e entediado de lidar com a leitura, apesar da capacidade de fazê-la com rigor, ou ainda a concepção comum sobre a característica básica de uma vida ideal: “De um modo geral, os Oblómovs sonham com uma felicidade idílica e ociosa que não irá custar-lhes nenhum esforço”. Até mesmo Pietchórin, personagem que Dobroliúbov admite ser “ativo o bastante, o céu é testemunha” (o personagem está sempre viajando, muitas vezes por terras remotas e envolve-se em batalhas e duelos), ele está “sempre agastado com a luta que está travando [...], o que mostra que está mais disposto ao ócio do que à atividade... É sempre o velho Oblomovismo...”<sup>119</sup>. Para os “Oblómovs”, portanto, o “*ideal*” seria o do “*repouso*” e o da “*inação*” [grifo nosso]<sup>120</sup>, “interrompidos vez por outra por vários acidentes desagradáveis como: doenças, perdas, brigas e incidentalmente, trabalho. Eles toleram o trabalho como uma punição imposta pelos nossos ancestrais”<sup>121</sup>. O crítico também destaca o sentimento de superioridade deste tipo com relação aos outros<sup>122</sup> e, ainda, o que pode parecer contraditório, o gosto de humilhar-se a si mesmo, em especial quando reconhece a sua incapacidade de definir a relação com a mulher (supostamente) amada – que para Dobroliúbov é sempre superior a ele em “caráter e inteligência”<sup>123</sup>. Seja como for, para o crítico, o gosto pela auto-humilhação é apenas uma forma disfarçada de auto-engrandecimento: “todos os Oblómovs gostam de humilhar a si mesmos, mas eles fazem isso apenas de maneira a ter a satisfação de serem contraditos, de ouvir elogios daqueles para quem estão falando depreciativamente de si mesmos”<sup>124</sup>.

Uma outra semelhança importante entre os “Oblómovs” refere-se ao seu modo de lidar com as mulheres (o que nas entrelinhas sugere a relação entre eroticidade e política claramente indicada por Tchernichévski). Se, de um modo geral, são arrogantes por sentirem-se, ainda que sem nenhuma razão concreta, superiores à maioria das pessoas, “em relação às mulheres em particular”, “o comportamento é igualmente desgraçado”. De acordo com o

---

<sup>118</sup> Idem, p. 140.

<sup>119</sup> Idem, p. 152.

<sup>120</sup> Nesta passagem temos não só uma refutação ao tipo homem dos quarentas, mas também ao seu principal mentor, Hegel, para quem o “repouso em si mesmo eterno e inativo” ou o “descanso” seria uma “determinidade do ideal enquanto tal” (Hegel. *Cursos de estética I*, p. 187). Naturalmente, esta refutação de Dobroliúbov está posta em um campo que era absolutamente estrangeiro ao filósofo alemão.

<sup>121</sup> Idem, p. 147.

<sup>122</sup> Idem, p. 153.

<sup>123</sup> Idem, p. 156.

<sup>124</sup> Idem, p. 155.

crítico, os “Oblómovs” são “completamente incapazes de amar”, simplesmente porque “*elas não têm uma ideia mais clara do que procurar no amor, do que a têm no que se refere ao que procurar na vida em geral*”. Esta incapacidade de saber o que procuram não os priva, por sua vez, de “flertarem com uma mulher”, nem os torna avessos a “escravizar o coração de uma mulher”, desde que possam considerá-la como “uma boneca movida por molas” e desde que “o caso não se torne de nenhum modo um compromisso sério”<sup>125</sup>. “A covardia de todos esses cavalheiros é incrível!”, vocifera o crítico, “e que belas frases eles usam para cobrir a sua própria covardia!”. Essas belas frases, conforme podemos identificar abaixo nas citações de *Eugênio Oniéguin* e *Um herói de nosso tempo* selecionadas pelo crítico, têm como ponto central o efeito causado pela palavra liberdade:

A sua liberdade sombria e estéril

Ele não desejava perder.<sup>126</sup>

“Não importa o quão apaixonadamente eu esteja amando uma mulher”, ele (Pietchórin) diz, “se ela apenas me fizer sentir que devo casar-me com ela – adeus amor. Meu coração torna-se pedra e já não é possível aquecê-lo novamente. Eu estou pronto para qualquer sacrifício, menos este; eu estou pronto para apostar vinte vezes a minha vida e mesmo a minha honra, mas eu nunca vou vender a minha liberdade. Por que eu a valorizo tanto? Para quê eu a quero? Para o quê eu estou me preparando? O que eu espero do futuro? Absolutamente nada. Isto é apenas um tipo de medo inato, um pressentimento inexplicável”.<sup>127</sup>

Em seu artigo, Dobroliúbov se opõe ao herói de tonalidades românticas, o tipo ideal representado pelos “homens dos quarenta” em seus livros. Ao identificar este tipo ideal, o da liberdade sombria, ao moleirão Oblómov, listando as semelhanças, ele pretende demonstrar que o tipo de herói idolatrado através da literatura, ainda que dotado de rica “força espiritual” e “nobres intenções” dava vazão a feitos insignificantes, quando não repulsivos. Se tais heróis pareceram atraentes ao público com sua força espiritual de efeitos risíveis, isso só se deveu ao fato de que até então simplesmente não se exigia do nobre herói que trabalhasse, que exercesse alguma função. A sua beleza ou força de atração residia portanto nos enfeites artísticos com que os escritores decoravam a forma de um herói inútil a si, aos seus e ao povo. Contudo, diz o crítico, “com o passar do tempo, como a consciência social foi desenvolvida, este tipo mudou a sua forma, estabeleceu uma nova relação com a vida e adquiriu um novo significado”. Nesse sentido é que Gontcharóv, com o seu *Oblómov*, teria realizado um “grande feito para o avanço da literatura”, sendo este: o de “determinar a substância do novo

---

<sup>125</sup> Idem, p. 153.

<sup>126</sup> Púchkin *apud* Dobroliúbov, “What is Oblomovitis”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 154.

<sup>127</sup> Liérmontov *apud* Dobroliúbov, “What is Oblomovitis”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. 154.

significado”<sup>128</sup> deste tipo. Notemos que a determinação desta substância dotada de novo significado (o social) se dá através de uma nova forma – que no caso é a da assustadora preguiça do nobre Oblómov.

É no sentido da oposição entre jovens e velhos, entre posturas atuais e ultrapassadas, entre presente e passado, que Dobroliúbov explica a única diferença real entre Oblómov e os demais heróis. Que “Oblómov irrite aos homens jovens frescos e ativos muito mais do que um Pietchórin ou Rúdin seriam capaz”, diz o crítico, deve-se não exatamente a uma diferença de temperamento, mas antes de idade – a idade da época em que apareceram: “Oblómov apareceu em um período tardio [1859] e, portanto, para a geração jovem, nossos contemporâneos, ele deve parecer necessariamente mais velho do que os prévios Oblómovs pareceram no seu tempo”<sup>129</sup>. Esta diferença de idade do período ou de geração revelava-se na própria forma de apresentar (o feito de Gontcharóv) e perceber o herói: o que antes se apresentava como “força espiritual”, naquele novo momento apresentava-se como uma “insignificância do feito”:

Naquele tempo Pietchórin e mesmo Oniéguin devem ter parecido homens dotados de ilimitada força espiritual. Mas agora todos esses heróis foram relegados para o segundo plano; eles perderam a sua significância formal; eles cessaram de nos confundir com a sua natureza enigmática e a misteriosa desarmonia entre eles e a sociedade, entre a grandeza da sua força e a insignificância dos seus feitos...<sup>130</sup>

Se coube ao “maduro” Gontchárov apresentar o novo significado deste tipo nacional, o que o *raznotchintsy* como membro da geração mais jovem e nada abastada pretendia fazer era dar a devida ênfase aos feitos desprezíveis de toda esta suposta força espiritual. Um feito que propositadamente se confundia com um chamado mudo embora suficientemente claro para a ação:

Mas o ponto é que trinta anos se passaram desde que Oniéguin, o primeiro deles, apareceu. Aquilo que existia em embrião naquele tempo, que era expresso apenas em vagas insinuações e sussurros, tem agora assumido uma forma firme e definida; tem sido expresso de maneira aberta e alta o suficiente. *As frases já não contam mais; a sociedade em si mesma sente a necessidade de ações reais.* [grifo nosso]<sup>131</sup>

Como seria simples supor, Dobroliúbov, nas pegadas de Tchernichévski, declara expressamente que a “história de como o bonachão e indolente Oblómov deita e dorme” não é *por si mesma* importante. Se ela o é, é na medida em que desvela o “tipo Oblómov”, um tipo que conforme já sabemos refletia-se no extrato abastado da vida russa, já que era o fruto das condições de existência dessa classe.

---

<sup>128</sup> Dobroliúbov, “What is Oblomovitis”, p. 141.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> Idem, p. 167.

<sup>131</sup> Idem, p. 160.

Mas esta [a história de Oblómov] reflete a vida russa; nela aparece diante de nós um tipo russo contemporâneo e vivo apresentado com uma severidade e verdades incansáveis; esta reflete a nova palavra para o nosso desenvolvimento social, pronunciada clara e firmemente, sem desesperos nem esperanças pueris, mas na mais completa consciência da verdade. Esta palavra é – *Oblomovismo*; esta é a chave para o enigma de muitos dos fenômenos da vida russa, e isto dá à novela de Gontcharóv um significado social muito maior do que o de todas as nossas novelas possuem.<sup>132</sup>

Também a duplicação do herói literário na vida cotidiana é identificada por Dobroliúbov. De acordo com ele, era ainda possível encontrar na sociedade “pessoas que parecem ser cópias de Oniéguin, Pietchórin, Rúdin, e outros”, cópias que se desenvolveram sob as mesmas circunstâncias descritas por “Púchkin, Liérmontov e Turgueniev”. Quanto a Oblómov, um tipo quase fantástico dada a sua indolência extrema, ele diz apenas existir na “consciência pública”, isto é, apenas na “consciência pública”; os homens até então considerados galantes – “as nossas melhores pessoas”, como diria Tchernichévski – estavam se “transformando mais e mais em Oblómov”. Apesar de admitir que o Oblomovismo continuava “ainda presente em nós *no momento presente*”<sup>133</sup>, ele considerava que a criação do “tipo Oblómov de Gontcharóv” já era uma prova de que a transformação havia começado. Mais do que isso, era um “sinal dos tempos”:

Não, mesmo hoje milhares de pessoas gastam o seu tempo falando, e milhares de outras estão dispostas a tomar conversas por feitos. Mas o fato que comprova que uma transformação começou é justamente a criação do tipo Oblómov de Gontcharóv. Sua aparição teria sido impossível se a sociedade, pelo menos uma parte dela, tivesse percebido que nulidades são essas naturezas quase-talentedas, que tinha formalmente admirado. No passado eles enfeitavam a si mesmos com mantos e perucas de diferentes modelos e eram atraentes por conta dos seus talentos diversos; mas hoje Oblómov aparece diante de nós em suas cores verdadeiras, taciturno reclinado em um sofá macio ao invés de em pé em um belo pedestal, vestindo um roupão largo ao invés de uma capa austera. As questões: *O que ele faz? Qual é o significado e o propósito da vida dele?* foram colocadas de forma clara e sem rodeios sem serem obscurecidas por questões secundárias. Isto se dá porque o tempo para a atividade social chegou, ou irá chegar em breve... E este é o motivo de termos dito [...] que consideramos a novela de Gontcharóv como um *sinal dos tempos*.<sup>134</sup>

Ainda no mesmo caminho que Tchernichévski, Dobroliúbov condena este tipo herói pela sua vontade fraca que o impossibilita de atingir o seu próprio ideal e, segundo uma outra perspectiva, a beleza na vida (o que ele não menciona diretamente). Seja como for, a ausência de força e determinação suficientes para pôr em prática as próprias ideias e sentimentos ou mesmo para simplesmente para afirmá-los de modo definido é, conforme já mencionado, compreendida por Dobroliúbov como resultado do meio: “A sua indolência e

---

<sup>132</sup> Idem, p. 140.

<sup>133</sup> Idem, p. 169.

<sup>134</sup> Idem, pp. 162-163.

apatia são o resultado da educação e do meio”<sup>135</sup>. Por estar acostumado a não fazer coisa alguma, Oblomóv “não pode realmente determinar o que pode fazer e o que não pode – e conseqüentemente, ele não pode querer algo *ativamente*”. Nesse sentido, diz o crítico, “seria errado pensar que a natureza o privou da habilidade de mover a sua própria volição”. “A natureza”, continua, “o dotou com os mesmos dons com os quais ela dota todos os homens”<sup>136</sup>.

Curioso também é que Dobroliúbov compreenda esta vontade fraca resultante de determinadas condições de existência como “escravidão moral” – o que, não podemos nos furtar em dizer, aponta para certa conformidade com alguns dos traços gerais da “moral do escravo” de Nietzsche. Embora não desenvolva o tema, Dobroliúbov afirma que a “moral escrava de Oblomóv é provavelmente um dos lados mais interessantes da sua personalidade e de toda a sua vida”<sup>137</sup>. Neste artigo, a “escravidão moral” consiste na incapacidade de afirmar a própria vontade. Apesar da sua situação de privilégio, Oblomóv, devido à falta do exercício, não consegue impor a sua vontade, tornando-se com isso um nobre que por sua vez é escravo da vontade dos outros – o que inclui o seu próprio criado.

O repugnante hábito de ter os seus desejos satisfeitos não pelos seus próprios esforços, mas pelos esforços dos outros, desenvolveu nele uma inércia apática, mergulhando-o em um miserável estado de escravidão moral. [...] Mas como um homem que pode gozar da posição independente de Iliá Iliitch [Oblomóv] pode afundar na escravidão? Se alguém pode gozar da liberdade, certamente é ele! Ele não trabalha no serviço público, ele não tem sociedade; e tem uma renda garantida... [...] E ainda assim, toda a vida desse cavalheiro está naufragada porque ele sempre permanece escravo da vontade do outro e nunca se eleva ao exercício de um pouco sequer de independência.<sup>138</sup>

Ao refutar o tipo representado por Oblomóv, Dobroliúbov destaca outros dois personagens como representantes de tipos mais próximos do ideal. Um deles é Stolz, amigo de infância Oblomóv, que embora educado formalmente nas mesmas condições de Oblomóv era oriundo de família mais simples e de origem alemã. Stolz é descrito pelo crítico como um homem “de caráter ativo e integral que transforma cada ideia em luta e a traduz em feitos que no momento em que surgem, ainda não existem na realidade”<sup>139</sup>. Apoiando-se no próprio Gontchárov, Dobroliúbov garante ao leitor que esse tipo não existe na sociedade, ao menos no que se refere à “seção educada”. Não existia *ainda*, pelo fato de que não havia “solo para eles”: “Muitos [Stolzs] devem aparecer; não pode haver dúvida sobre isso; mas neste

---

<sup>135</sup> Idem, p. 148.

<sup>136</sup> Idem, p. 144.

<sup>137</sup> Idem, p. 146.

<sup>138</sup> Idem, p. 146.

<sup>139</sup> Idem, p. 171.

momento presente não há solo para eles”. Seja como for, apesar da sua capacidade admirável para o trabalho, o conteúdo interior do personagem Stolz é limitado, o que se reflete no alcance insuficiente de suas ações para a criação de uma nova vida não só para si, mas para a sociedade como um todo. Embora seja capaz de transformar as suas ideias em feitos, essas ideias são, na visão de Dobroliúbov, extremamente individualistas, o que por sua vez as torna inferiores as ideias do moleirão Oblómov, ao menos no seu sentido abstrato: “[...] nós não podemos entender como [...] Stolz pode [...] ficar satisfeito com a sua posição, repousar com o conteúdo da sua felicidade solitária, individual e exclusiva”. E nesta crítica, podemos antever o ideal dos *raznotchintsy*, quando ele afirma: “Stolz ainda não atingiu o estágio do *líder público russo ideal*” [grifo nosso] <sup>140</sup>.

Coube, porém, à personagem Olga o lugar de representar “o mais alto ideal que um artista russo pode encontrar na presente vida russa”<sup>141</sup>. Olga que inicialmente se apaixona por Oblómov, acreditando numa transformação moral por parte dele, abandona-o quando se convence de que essa transformação é impossível: “Eu entendi apenas recentemente que o que eu amava em você era o que eu queria que você tivesse [...] Eu amo o futuro Oblómov!”<sup>142</sup> – diz Olga no momento do rompimento, palavras que são citadas pelo crítico. Mais do que apontar a superioridade da personagem feminina ante o herói do livro (o que Tchernichévski já havia feito com Ássia no mencionado artigo), Dobroliúbov, como bem destaca Matlaw, traça neste ensaio “a ancestralidade literária da heroína, [...] de modo a ser-lhe possível elaborar o desenvolvimento da mulher russa ao longo de trinta anos”<sup>143</sup>. Nesse sentido é que o crítico compara Olga com as demais heroínas dos mencionados romances (isto é, os principais pares românticos dos heróis dos romances), e se a valoriza ante as demais não é por Olga ter abandonado Oblómov, dado que a iniciativa do rompimento da relação amorosa é compartilhada por Tatiana com relação a Oniéguin, Natália com relação a Rúdin, “para não falar de Pietchórin, que agiu apenas com o intuito de ganhar o ódio da Princesa Mary [um dos seus pares romântico ao longo do livro]”<sup>144</sup>. Se Olga, uma personagem secundária, representa um “desenvolvimento intelectual” superior a qualquer personagem da literatura russa é por conta das razões pelas quais ela rompe o relacionamento com Oblómov. Conforme a própria personagem esclarece ainda no momento do rompimento: “você esconde a sua cabeça

---

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Idem, p. 172.

<sup>142</sup> Gontchárov, *Oblómov apud* Dobroliúbov, “What is Oblomovits?” In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism* p. 174.

<sup>143</sup> Matlaw, “Introduction”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*, p. xvii.

<sup>144</sup> Dobroliúbov, “What is Oblomovits?”, p. 174.

embaixo da sua asa – e com isso se dá por satisfeito [...] Mas eu não sou assim: isto não é suficiente para mim.; eu quero algo mais, o quê – eu não sei!”<sup>145</sup>. Para o crítico, Olga abandona Oblómov para lutar por este “*algo*”, porque “o seu coração e a sua mente estão perturbados pelo espírito da nova vida, do qual ela está muito mais próxima do que Stolz”<sup>146</sup>.

Olga que termina por casar-se com Stolz é portanto mesmo superior a este por estar disposta ao sacrifício em nome desse “*algo*” que ela não sabe o que é. Na última página do seu artigo Dobroliúbov destaca um importante trecho, no qual Stolz responde às inquietações de Olga sobre o que eles devem fazer das suas vidas: “Nós não somos Titãs. Nós não devemos seguir os Manfredos e Faustos e desafiar os problemas que nos perturbam a um combate mortal [...]. Nós devemos abaixar as nossas cabeças e esperar humildemente que os tempos difíceis passem”<sup>147</sup>. Para o crítico, enquanto Olga está disposta à ação heroica, ainda que de um heroísmo inconsciente, Stolz embora tenha o mérito de negar o heroísmo dos “homens dos quarenta”, talvez venha a oferecer a ela uma vida de tal “felicidade tranquila” “que de alguma maneira se transforme em algo que venha a se assemelhar à apatia de Oblómov”. Como diz o crítico, Olga “está pronta para a luta. [...] Ela deixou Oblómov quando deixou de acreditar nele; e ela deixará Stolz se deixar de acreditar nele”<sup>148</sup>.

A “ideia do sacrifício”, como bem destaca Venturini, já presente nos dezembristas, influenciou intensamente o movimento Populista como um todo, movimento em que Tchernichévski e Dobroliúbov conformam o seletivo grupo dos membros mais ilustres. Como mencionado, os dezembristas (década dos 1820) eram aristocratas que estiveram dispostos a sacrificar as suas propriedades privadas em nome do povo e dos seus ideais. Dentre os documentos elaborados por esses conspiradores destacou-se a “Lei agrária” que preconizava a distribuição igualitária de terras e o coletivismo agrário. Os dezembristas acreditavam ser possível modernizar a Rússia, e ao mesmo tempo evitar a pobreza do proletariado que afligia os países mais modernizados da Europa – objetivo que viria a ser a pedra de toque do movimento Populista. Essa proposta ousada inclusive para os dias atuais, foi o que aos olhos do czar Nicolau I justificou a sangrenta repressão ao movimento. Herzen, que na época da revolta era ainda criança, ao criar o movimento Populista tinha conhecimento parco das ideias políticas e econômicas dos dezembristas (os documentos foram trancafiados a sete chaves pelo czar, enquanto os seus membros foram mortos ou exilados até o fim das suas vidas), e se

---

<sup>145</sup> Gontchárov, *Oblómov apud* Dobroliúbov, “What is Oblomovits?” p. 174.

<sup>146</sup> Dobroliúbov, “What is Oblomovits?”, p. 174.

<sup>147</sup> Gontchárov, *Oblómov apud* Dobroliúbov, “What is Oblomovits?”, p. 174.

<sup>148</sup> Dobroliúbov, “What is Oblomovits?” p. 175.

os nobres revoltosos lhe pareceram importantes foi não exatamente pelo conteúdo político das suas ideias, mas porque os dezembristas lhe serviram de modelo de autossacrifício e heroísmo na luta pela liberdade. Ao que parece o movimento político dos Populistas de oposição ao czarismo e rejeição ao capitalismo<sup>149</sup> tem como fonte originária o mito dos dezembristas do qual Herzen é o grande responsável pela criação. Nesse sentido é que devemos compreender a análise de Dostoiévski, quando nos primeiros meses de elaboração do seu “panfleto” contra as violentas crias do Populismo: “a essência principal de toda a atividade de Herzen – é a de que ele, sempre e em todo lugar, foi *primariamente um poeta*. O poeta vence nele em todo lugar e em tudo, em toda a sua atividade. O propagandista é um poeta; o ativista político é um poeta; o socialista é um poeta; o filósofo é um poeta no mais alto grau! Esta qualidade da sua natureza, penso eu, pode explicar em grande medida a sua atividade, e até mesmo a sua irreverência e inclinação para fazer trocadilhos com as mais elevadas questões filosóficas e morais (o que, por outro lado, é muito revoltante nele)”<sup>150</sup>.

Nas críticas literárias de Tchernichévski e Dobroliúbov, podemos ver claramente que se coube às personagens femininas ocupar o mais alto degrau na hierarquia de valor, isso se deveu ao fato de que, para eles, tais personagens se mostraram mais dispostas do que os heróis literários mais venerados em se sacrificar em nome de objetivos nobres, fosse o nobre objetivo em questão assumir um relacionamento amoroso. Sob esta perspectiva do sacrifício como mais alto valor, mais uma vez, não apenas os heróis, mas os próprios “homens dos quarenta” ou “filhos dos dezembristas”<sup>151</sup> – conforme nomeara Herzen e Ogariov em um poema da juventude– tinham o seu valor diminuído e ridicularizado quando comparado ao próprio mito que lhes dera origem: para os *raznotchintsy* a vida desses homens era prova o suficiente de que não estavam dispostos a ideia do sacrifício que louvavam em suas obras. Herzen, por exemplo, causou esta amarga impressão nos *raznotchintsy* que deram continuidade a sua obra – Venturini coleta alguns interessantes exemplos sobre isso. Na obra dostoiévskiana pós-siberiana, o papel da mulher, como o das crianças, tem muitas vezes certo

---

<sup>149</sup> Note-se que a rejeição ao capitalismo e a fé populista na revolução expressavam uma espécie de revanchismo da atrasada e desprezada Rússia. Uma chance para elevar a dignidade do caráter nacional russo, ao mesmo tempo em que aproximá-lo do ideal humano universal professado pelo socialismo utópico francês. Como atesta Isaiah Berlin, o sentimento que se apossava da intelectualidade russa do dezenove, era, de um modo geral, o de que a “Rússia estava nas trevas e acorrentada, mas o seu espírito, não era cativo; o seu passado era obscuro, mas o seu futuro prometia mais do que a morte em vida da classe média civilizada da Alemanha ou França ou Inglaterra – que haviam vendido a si mesmas pela segurança material, tornando-se tão apáticas em sua vergonhosa e autoimposta servidão, que já não mais sabiam como querer ser livre” (Berlin. “Introduction”. In: Venturini, *Roots of revolution*, p. x).

<sup>150</sup> Dostoiévski. “386. A Nikolai Strákhov. 24 de março (5 de abril) de 1870, Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, pp. 242-243.

<sup>151</sup> Venturini. *Roots of revolution*, p. 9.

lugar espiritual de destaque, mas no sentido redentor, isto é, a mulher pode desempenhar o papel de conduzir ou facilitar ao herói a sua *redenção* – cujo exemplo maior seria o de Sônia de *Crime e castigo*. Julgamos ainda encontrar os ecos dessa idealidade da mulher reivindicada por Tchernichévski e Dobroliúbov no próprio *Catecismo revolucionário* de Netcháiev e Bakúnin, quando na divisão da sociedade em categorias, as mulheres, e em especial as “que aceitaram nosso programa integralmente”, ocupam o mais alto posto: “A sétima categoria tem enorme importância: são as mulheres [...] Temos de considerá-las [as verdadeiramente revolucionárias] nosso tesouro mais precioso e sua ajuda é indispensável para as nossas empresas”<sup>152</sup>.

A tipologia entre heróis-homens ou modelos de homens delineada no final dos 1850, dominou o cenário intelectual russo ao longo de toda a década dos 1860. Muitas obras e críticas literárias buscaram dar conta dela, de modo que o seu desenvolvimento, pode-se dizer, foi realizado coletivamente. Ao lado das oposições “homens de quarenta” e “homens de sessenta”; “oblomovistas” e “homens novos” muitas outras podem ser acrescentadas, como por exemplo: “homens supérfluos” *versus* “homens biliosos”<sup>153</sup>; “pessoa fraca” *versus* “pessoa forte”<sup>154</sup>; “tipo manso” *versus* “predador”<sup>155</sup>; “natureza talentosa” *versus* “byroniana”<sup>156</sup>; “tipo Hamlet” *versus* “tipo Dom Quixote”<sup>157</sup> – para não falar do “niilista” primeiramente desenvolvido por Turguéniev e do “homem do subsolo” dostoiévskiano – que, conforme mencionado, passou despercebido no seu tempo. Vale ainda dizer que todas as obras literárias de Dostoiévski da década de sessenta estão de maneira mais ou menos central

---

<sup>152</sup> Netcháiev; Bakúnin. “Parágrafo XXI”. *Catecismo revolucionário*. In: Alcalde, J. J. *Bakunin-Netchaiev: El catecismo revolucionário*, p.6.

<sup>153</sup> Conforme já dito, a expressão “homem supérfluo” foi primeiramente utilizada por Turguéniev no seu *Diário de um homem supérfluo*, publicado em 1850, mas somente quando apropriada por Tchernichévski e Dobroliúbov esta expressão veio a ganhar uma significação tipológica. A expressão ganha maior destaque e desenvolvimento quando Herzen publica em 1860, o romance *Os homens supérfluos e os biliosos* – sendo o último termo utilizado para designar os “homens dos sessenta”.

<sup>154</sup> O crítico P. V. Ánenkov lança essa terminologia no artigo intitulado “A pessoa fraca como um tipo literário”, em 1859, no qual analisou o problema da razão pela qual a pessoa fraca tinha se tornado tão importante na literatura russa” (Frank, J. *Dostoiévski: Os anos de provação, 1850-1859*, p. 349).

<sup>155</sup> Em 1860, o escritor e crítico Grigóriev desenvolve as ideias, em profunda proximidade com Ánenkov de que os tipos “mansos são os verdadeiros portadores dos valores morais da Rússia”, enquanto os tipos “predadores” seriam aqueles influenciados pelas ideias ocidentais. Como atesta Frank, há uma ligação “direta e evidente” entre esse posicionamento de Grigóriev e os de Dostoiévski (Frank, J. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 81). Ao longo da tese retornaremos a este ponto.

<sup>156</sup> Dostoiévski cria esta terminologia em um artigo no qual analisa a novela *Cenas provincianas* do escritor Saltikov-Chtchedrin. Para ele, ambos os tipos seriam oriundos da influência ocidental na Rússia. Sobre isso ver: Frank, J. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, pp. 98-99.

<sup>157</sup> Turguéniev desenvolve esta tipologia no instigante ensaio *Hamlet e Dom Quixote*, publicado dois anos antes de *Pais e filhos*, em 1860. Este trabalho exerceu uma influência realmente significativa em Dostoiévski.

inseridas neste debate, cabendo justamente a *Os demônios*, concluído em 1871, o papel de encerrar essa discussão tipológica.

É digno de nota que no mesmo ano em que foi escrito e publicado “O que é *Oblomovismo?*”, 1859, a união entre os “homens dos quarenta” e os “novos homens” é irrevogavelmente rompida. Pois o projeto de emancipação dos servos pelo czar, motivo da união e otimismo geral, era cada vez mais visto com pessimismo pelos dois *raznotchíntsy*, pessimismo que era manifesto no ataque cada vez mais virulento aos “homens dos quarenta” e ao seu liberalismo. Pouco antes da emancipação dos servos já estava traçada a diferença política mais urgente entre os homens dessas duas gerações. Diferentemente dos homens supérfluos, para os novos homens as reformas políticas não eram suficientes: para eles interessava unicamente a revolução. Remontando a Netcháiev, notemos que ele representa certa “evolução” neste processo onde os limites entre vida e literatura se tornam cada vez mais tênues: pois, enquanto Tchernichévski e Dobroliúbov exigiam que heróis literários fossem criados de modo a incitar no leitor uma atitude revolucionária, Netcháiev, para quem a literatura já não era mais uma questão, visava ele mesmo fazer de homens, *protótipos revolucionários* (o *Catecismo* daria a “receita”), para, com isso, realizar rápida e efetivamente a revolução.

Sob o comando de Tchernichévski, *O contemporâneo* tornou-se o jornal mais lido e comentado na Rússia e as críticas de Dobroliúbov, como dissera Dostoiévski, as únicas lidas. Face a esse sucesso, apesar da oposição cada vez mais aguda dos mais importantes intelectuais, o que os “novos homens” não contavam é que fosse justamente Turguéniev, o mais atacado dos homens dos quarenta, aquele que anteciparia um novo tipo que gozaria de um estatuto diferente dos demais. O romance *Pais e filhos* constituiu um momento decisivo, pois provocou um intenso debate, ao retratar o conflito entre as gerações de quarenta e sessenta, representando-o a partir da relação entre pais e filhos. Além disso, Turguéniev atribui aos “filhos” as tonalidades mais novas que circulavam entre as crias dos dois *raznotchíntsy*: certo positivismo assomado a tonalidades mais individualistas e menos humanistas no emprego dos meios para atingir o resultado esperado – resultado que distanciando-se da utópica “beleza na vida” ou “nova vida” passa a se confundir cada vez mais com a mera destruição da tradição e de todas as instituições a ela relacionadas.

Para a indicação clara da condição de membro da geração dos 1860, Turguéniev oferece um herói que é não apenas jovem, mas também de origem humilde: Bazárov, o herói

niilista em questão, é filho de um médico aposentado do exército<sup>158</sup>. Além disso, outras características mais objetivas, por assim dizer, revelam o pertencimento do herói a este tipo: Bazárov é um estudante de medicina incansável, dedica-se tanto a diminuir os males de saúde dos camponeses quanto faz investigações científicas por conta própria. Toda a ação do livro tem lugar em 1859, pouco antes da emancipação dos servos, quando o protagonista vai passar as férias na propriedade rural do seu colega mais jovem – Arcádio Kirsánov, herdeiro de uma família da pequena nobreza rural. Na propriedade Kirsánov, Bazárov conhece o pai de Arcádio, Nicolau Pietróvitch, um típico representante da geração de quarenta e o seu tio, Páviel Pietróvitch, um tipo que, apesar da idade avançada, guarda semelhanças com os predecessores dos “homens dos quarenta” (pensamos aqui em Oniéguin e Pietchórin), dada a sua frieza emocional e maneirismos aristocráticos.

O que mais salta às vistas com o niilista de Turguéniev é a sua personalidade extremamente presunçosa que acompanha uma profunda descrença e rejeição para com todas as instituições e campo de saberes, bem como para com qualquer etiqueta ou boas maneiras que visem suavizar ou mesmo tornar possíveis as relações sociais. Bazárov, com seu “orgulho satânico”<sup>159</sup> e a “sua coragem para não acreditar”<sup>160</sup> – como se referem a ele dois personagens do romance – revela um desdobramento bastante significativo do pensamento radical russo. Pois, apesar de pertencer à nova classe dos *raznotchíntsy* – o que é assegurado não só por determinadas características “objetivas”, mas também pela sua natureza “biliosa” –, Bazárov expressa certo desprezo para com o povo e a sua emancipação. A própria definição de niilista oferecida já nas primeiras páginas do romance, revela a ênfase na negatividade que caracteriza este tipo.

– Quem é Bazárov? – perguntou sorrindo Arcádio. – Quer, meu tio, que lhe diga quem é de fato?

– Faça-me o favor, meu caro sobrinho.

– Ele é niilista.

[...]

– Niilista – disse Nicolau Pietróvitch – vem do latim, *nihil*, e significa ‘nada’, segundo eu sei. Quer dizer que essa palavra se refere ao homem que... em nada crê ou nada reconhece?

– Pode dizer: o homem que nada respeita – explicou Páviel Pietróvitch [...].

– Aquele que examina tudo do ponto de vista crítico – sugeriu Arcádio.

---

<sup>158</sup> Curiosamente, Bazárov dispõe da mesma ascendência de Dostoiévski, embora o pai do escritor tivesse conseguido alguma espécie de título de nobreza concedido a determinados funcionários públicos, o que diga-se de passagem não era algo que se pudesse exibir com orgulho.

<sup>159</sup> Turguéniev, *Pais e Filhos*. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>160</sup> *Idem*, p. 92.

- Não é a mesma coisa? – perguntou Páviev Petróvitch.
- Não, não é o mesmo. O niilista é o homem que não se curva perante nenhuma autoridade e que não admite como artigo de fé nenhuma princípio, por mais respeito que mereça...
- E isto está bem?
- Depende, tio. Para alguns está bem e para outros não.
- Vejo que essa doutrina não se refere a nós. Somos homens do século passado e supomos que sem os princípios [...] transformados, como você disse, em artigos de fé, não é possível dar um passo, nem mesmo respirar [...].<sup>161</sup>

Na condição de niilista, Bazárov não concebe nada de valoroso na sociedade a ele atual. O exame “do ponto de vista crítico” conduz o herói à negação da sociedade como um todo o que tem como efeito uma valorização desmesurada de si mesmo diante do todo: o “niilista [...] não se curva perante nenhuma autoridade *por mais respeito que mereça*”. Como bem observou Karen Leslie Carr<sup>162</sup>, a definição de niilista de Turguéniev ressoa a definição dada por Kant à atitude iluminista no ensaio *Resposta à pergunta: que é ‘esclarecimento’?* (1784), embora as suas consequências caminhem em uma direção oposta:

Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento.<sup>163</sup>

Observemos que a reivindicação kantiana da saída da menoridade coaduna-se de maneira harmoniosa com a definição do niilismo dada na obra de Turguéniev. Em ambos os casos é através da atitude crítica, que o *indivíduo autónomo* não delega a nenhuma autoridade a direção do seu entendimento e, por conseguinte, a da sua ação. Podemos observar que tanto a definição de esclarecimento, quanto a de niilista sugerem a forma de um postulado moral que diz menos respeito ao conteúdo, do que ao modo como empregamos a nossa *liberdade*. É na coragem de fazer uso da própria liberdade que se encerra aquilo que há de mais caro tanto ao niilista, quanto ao iluminista. Mas se para Kant, a liberdade é o arbítrio que toma como fundamento das suas ações a razão<sup>164</sup> – o que garantirá a determinados princípios o seu valor mesmo quando analisados criticamente –, para o niilista Bazárov não há fundamento algum

<sup>161</sup> Idem, pp. 31-32.

<sup>162</sup> Carr, K. L. *The Banalization of Nihilism: twentieth-century responses to meaninglessness*. Albany: State University of New York Press, 1992, p. 148.

<sup>163</sup> Kant. “Resposta à pergunta: que é ‘esclarecimento’?” In: *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 100.

<sup>164</sup> Kant. *Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Pensadores), p. 243.

para a liberdade além da sua própria individualidade, de modo que nem aquilo que mereça respeito será digno do seu apreço.

Dotado da postura crítica sob a ênfase niilista, somos informados ao longo de *Pais e filhos* dos inúmeros juízos negativos formulados pelo personagem. Os intelectuais e homens de vanguarda são inúteis com as suas discussões intermináveis, “quando o problema consiste no pão de cada dia”; as sociedades comerciais e industriais se arrepentam, por falta de homens honestos; os homens do povo, além de supersticiosos, são capazes de roubar a si mesmos, “só para se embriagar na taberna”<sup>165</sup>; todos os aristocratas são “aristocratóides” – isto é, crápulas, uma vez que aristocratas<sup>166</sup>; o russo, se tem algo de bom, é unicamente porque faz “um péssimo juízo de si mesmo”<sup>167</sup>; a filosofia é simples digressão romântica<sup>168</sup>, enquanto o romantismo é simplesmente desprezível<sup>169</sup>; e a única arte que tem algum valor é a “arte de ganhar dinheiro ou de curar hemorroidas”<sup>170</sup>.

O ataque de Bazárov à arte é feito de forma direta, o que para o leitor da época ressoava claramente o posicionamento dos *raznotchintsy*. Contudo, enquanto para estes a arte deveria estar subordinada à vida, o que lhe garantia uma utilidade secundária, em *Pais e filhos* a oposição entre o “estético” e o “útil” é estendida a uma negação total. Como destaca Frank, quando Pávriel Pietróvitch “se queixa de que os jovens artistas russos consideram ‘Rafael um idiota’, Bazárov retruca: ‘A meu ver, as obras de Rafael não valem uma moeda de latão; e não são melhores do que ele’”<sup>171</sup>. Bazárov, diferentemente dos líderes de *O contemporâneo* tampouco faz qualquer distinção entre as artes, para ele, “um bom químico é vinte vezes mais útil do que qualquer poeta”<sup>172</sup>.

Dada a força e a multiplicidade da negatividade que o caracteriza, não é de admirar que qualquer expressão de afeto parecesse ao herói como algo extremamente vulgar. Ele é indiferente para com a afeição dos pais – que ao mesmo tempo que o admiravam, chegavam mesmo a temê-lo – assim como é indiferente para com a amizade; e quando se apaixonava perdidamente, não se recupera do insulto que este sentimento – um “absurdo, imperdoável estupidez”<sup>173</sup> – causou naquilo que lhe havia de mais caro: o seu amor próprio. Bazárov tem o

---

<sup>165</sup> Turguéniev, *Pais e Filhos*, p. 66.

<sup>166</sup> Idem, p. 61.

<sup>167</sup> Idem, p. 55.

<sup>168</sup> Idem, p. 64.

<sup>169</sup> Idem, p. 113.

<sup>170</sup> Idem, p. 36.

<sup>171</sup> Frank, *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 244.

<sup>172</sup> Turguéniev, *Pais e Filhos*, p. 36.

<sup>173</sup> Idem, p. 113.

destino semelhante ao representante da aristocracia Pávriel Pietróvitch, pois ambos apesar do orgulho e amor próprio não conseguem se recuperar quando rejeitados pela mulher amada. Entre outros aspectos julgamos encontrar nesta analogia a indicação de tipo representado por Bazárov seria a encarnação da *nova forma da nobreza*.

Diante da profunda e múltipla rejeição ao mundo que o abriga, podemos compreender porque para Bazárov seria legítimo não se preocupar com coisa alguma e ofender a tudo e a todos, permitindo-se ser “uma força que age livremente”<sup>174</sup>. Uma vez que para ele princípios simplesmente não existem – “Ainda não percebeu essa verdade?”, ele pergunta ao jovem Arcádio –, não há razão para se pregar coisa alguma<sup>175</sup>. Nada vale a pena. E, ainda que não esteja diretamente filiado a qualquer movimento político – embora haja algumas insinuações desta possibilidade no decorrer do livro –, defende que o mais útil na “época atual” é destruir, o que parece anunciar o *leitmotiv* do *Catecismo revolucionário* de Netcháiev:

– Vamos devagar – disse Nicolau Pietróvitch– Vocês negam tudo, ou, por outra destroem tudo... É necessário também construir.

– Não nos compete. Primeiramente é preciso desimpedir o lugar.<sup>176</sup>

Não obstante, a rejeição de Bazárov não se trata de uma simples oposição ao *status quo*. A sua negação também se alastra contra aquilo que ele assume como o mais útil. A ciência, a medicina, a lógica, embora mais úteis, não escapam à sua crítica feroz. Com isso, podemos identificar que o princípio da utilidade defendido por Tchernichévski e Dobroliúbov passa a dar lugar ao da negação geral:

– Muito bem; o senhor é espiritualoso. Pelo que vejo, nega tudo? Quer dizer que acredita somente nas ciências?

– Já lhe disse que não acredito em coisa alguma. A ciência? Que é a ciência em geral? Existem ciências como existem artes e profissões. A ciência de um modo geral não existe.<sup>177</sup>

– Quero dizer-lhe a título de consolação – disse Bazárov –, que nós agora achamos ridícula a própria medicina e não homenageamos ninguém.<sup>178</sup>

– De que nos serve a lógica? Passamos muito bem sem ela. [...] acho que o senhor não precisa de lógica para por um pão na boca quando tem fome.<sup>179</sup>

Nem à própria negação, Bazárov consegue se manter fiel por inteiro. Negar os costumes e crenças concordantes com a tradição é para ele apenas um “lugar-comum

---

<sup>174</sup> Idem, pp. 66-67.

<sup>175</sup> Idem, p. 65.

<sup>176</sup> Idem, p. 63.

<sup>177</sup> Idem, p. 36.

<sup>178</sup> Idem, p. 142.

<sup>179</sup> Idem, p. 63.

contraditório”, que apesar de parecer mais “elegante”, “na essência, significa a mesma coisa”<sup>180</sup>. Com o niilista, estamos diante de uma profunda incapacidade para a crença no que quer que seja, uma incapacidade acompanhada por um ódio contra tudo o que lhe rodeia e, ao mesmo tempo, que por um amor-próprio sem limites – traços que serão amplamente explorados por Dostoiévski em seu *Os demônios*. Dito de modo mais preciso, Bazárov parece retirar o seu amor-próprio deste ódio mesmo:

– E eu odeio a muitos. Você tem uma alma sensível. É fraco. Como poderá odiar? ... Tem medo e não confia em si...

– Deposita muita confiança em si mesmo? Julga-se superior?

Bazárov, após um breve silêncio respondeu:

– Quando encontrar um homem que seja igual ou superior a mim, mudarei de opinião a meu respeito.<sup>181</sup>

Apesar da aparente frieza e egoísmo que caracterizam este personagem, nele habita um autêntico sofrimento. Bazárov sofre da sua descrença, embora se afirme e se engrandeça através dela. Talvez mais do que um homem positivo, este herói deva ser considerado como uma espécie de figura trágica dilacerada pela razão niilista. Dilacerada por conta da contradição irreparável entre as ideias professadas e os sentimentos mais profundos – e talvez aqui tenhamos uma indicação do porquê Bazárov não se recuperar da paixão não correspondida. Ao menos foi nesse sentido que o interpretou Dostoiévski, a quem Turguéniev considerou como uma das duas únicas pessoas que de fato compreenderam *Pais e filhos*: “Até o momento somente duas pessoas compreenderam totalmente Bazárov, isto é, entenderam minha intenção: Dostoiévski e Bótkin”<sup>182</sup>. Como bem salientou Frank, Bazárov fora captado por Dostoiévski como o tipo de figura trágica que Turguéniev quisera retratar<sup>183</sup>. Para o autor de *Os demônios*, “apesar de todo o seu niilismo”, Bazárov era “inquieto e atormentado”, o que seria “sinal de um grande coração”<sup>184</sup>. Apenas adiante ser-nos-á possível esclarecer o significado dessa dualidade entre as ideias ou a visão de mundo referentes ao niilismo e os sentimentos daquele que dispõe da audácia suficiente para ser a expressão dessas ideias mesmas – o que, junto com a dor e o destino infeliz, garante ao herói em questão a nova forma ou aparência da nobreza.

Em alguns momentos, Bazárov expressa certo sentimento de “vazio” espiritual que pode ser pressentido na sua constatação do despropósito da existência humana. Este

---

<sup>180</sup> Idem, p. 155.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Turguéniev *apud* Frank. *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 254.

<sup>183</sup> Frank. *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 254.

<sup>184</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 254.

sentimento e constatação viriam a caracterizar o tipo niilista de um modo geral. Com isto, estamos querendo dizer que a associação entre o tipo niilista e o sentimento de vazio que acompanha a ideia do despropósito ou nulidade da existência humana se fará presente nas mais importantes compreensões deste tipo subsequentes a *Pais e filhos*, dentre as quais podemos incluir não apenas a de Dostoiévski, mas também a de Nietzsche – que, é digno de nota, lera *Pais e filhos*<sup>185</sup>. Na sua mais famosa e precisa definição do niilismo, Nietzsche escreve: “*Niilismo: falta a meta; falta a resposta ao ‘por que?’ que significa niilismo? – que os valores supremos se desvalorizam*”<sup>186</sup>. Ora, podemos encontrar a representação artística dessa constatação filosófica mais de vinte anos antes, e precisamente no seguinte diálogo:

– Penso, deitado aqui à sombra deste monte de feno... O lugar insignificante que ocupo é tão minúsculo em comparação com o resto do espaço, onde não estou e onde ninguém se importa comigo! A parcela do tempo que hei de viver é tão ridícula em face da eternidade, onde nunca estive nem estarei... Neste átomo, neste ponto matemático, o sangue circula, o cérebro trabalha e quer alguma coisa... Que estupidez! Que inutilidade!

– Deixe-me dizer-lhe que tudo isso se aplica ao gênero humano em geral...

– Tem razão – disse com energia Bazárov. – Queria sugerir apenas que meus pais estão muito ocupados e não se importam com sua própria nulidade, que a sua pequenez não lhes cheira mal... e eu somente sinto aborrecimento e ódio.<sup>187</sup>

No que se refere à revolução social pregada pelos *raznotchintsy* de *O contemporâneo*, Bazárov de fato parece comungar da crença de que com uma reformulação justa da sociedade já não haveria moléstias morais – dado que estas têm “a sua causa na má alimentação, em todas as tolices com que, desde a infância, se enchem a cabeça dos homens, na organização indecorosa da sociedade, em suma”<sup>188</sup>. Por outro lado, sendo aqui onde reside a sua novidade ante o cenário russo da época, o personagem ora revela (ou deseja revelar) uma total indiferença ante essa futura “sociedade bem organizada” – na qual será “indiferente que o homem seja idiota ou sábio, mau ou bom” –, ora um profundo ódio. Pois além do desprezo que ele reserva ao povo russo, ele parece não ver sentido em sacrificar a sua necessidade de autorrealização em nome de alguma indistinta felicidade geral:

Você, por exemplo, ao passar hoje perto da casa do nosso feitor Filipe, disse: que casinha simples, limpa e confortável. Disse mais: que a Rússia será o melhor país do mundo quando o mais pobre mujique tiver um lar como esse, e que cada um de nós

<sup>185</sup> Como afirma Antônio Edmilson Paschoal, em uma anotação do verão de 1880, Nietzsche, ao “aludir à influência do niilismo russo e do imoralismo de alguns personagens da literatura russa sobre o modo de pensar de sua época”, tem “em vista certamente o personagem Bazárov, do romance *Pais e filhos*, de Ivan Turgueniev”. (Paschoal. “Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do homem do ressentimento”. *Estudos Nietzsche*, vol. 1, n. 1, pp. 199-223, 2010, p. 202).

<sup>186</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Trad. Juan Luis Vernal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008, p. 241, (Outono de 1887, 9 [35]).

<sup>187</sup> Turgueniev, *Pais e Filhos*, p. 153.

<sup>188</sup> Idem, p. 103.

deve auxiliar nessa conquista... Comecei a odiar aquele mujique, Filipe Ou Isidoro, para quem devo fazer o impossível e não me dirá sequer obrigado... Que necessidade tenho eu afinal do seu agradecimento? Viverá numa casinha limpa e branca e eu andarei sujo. E depois?<sup>189</sup>

Diante da falta de sentido de “fazer o impossível” para um povo que não o merece – assomada à pequenez de tudo o que o circunda e à própria nulidade da existência humana –, Bazárov defende o puro sensualismo. Afirma ser “um negativista por força da sensação”, negando simplesmente pelo fato de que lhe é agradável negar: “Todo o meu eu sente prazer em negar e basta! Por que gosto da química? Por que gosto de maçãs? É a sensação que assim o determina”<sup>190</sup>. Ora, dado que não existem princípios, o futuro nada oferece, tudo deve provir do presente e a vida deve ser alimentada apenas pelo que existe: as sensações. “Tudo é unilateral”, diz Bazárov, e com isso reduz a própria honra pessoal, também a uma simples sensação. Somente o sensualismo é honesto.<sup>191</sup>

Com a negação radical de qualquer princípio e qualquer afeto para além das puras sensações, apenas uma característica permanece dotada de valor, o que revela uma perspectiva atávica: a pura força. Este valor que se revela através da sua postura ou “tonalidade”, mais do que nas suas palavras diretas do herói, é reconhecido pelos demais personagens. E esse reconhecimento causa uma aversão ciumenta ou simplesmente receio:

– Desgraçados! – gritou Páviel Pietróvitch. Perdeu definitivamente o controle de si mesmo. – [...] Força! Num selvagem, num mongol também existe força. De que nos serve ela? É-nos cara a civilização. São-nos caros os seus frutos. Não me digam que os frutos da civilização de nada valem. O último dos indecentes, [...] um escamoteador de jogo são mais úteis que os senhores, porque representam a civilização e não a força bruta dos mongóis! Pensam os senhores que são homens de vanguarda. Estariam bem numa cabana de selvagens!<sup>192</sup>

– Vou dizer-lhe então: ele [Bazárov]... não é que não me agrade... mas sinto que me é estranho e que lhe sou estranha... até o senhor lhe é estranho.

– Por quê?

– Não sei como lhe explicar... Ele é uma fera e nós somos domésticos.<sup>193</sup>

Curiosamente, é esta “reversão à selvageria” que caracteriza o ânimo de Bazárov que lhe confere a característica que, ao menos para Dostoiévski, seria a mais valorizada na modernidade: ele é um homem extraordinário. A Bazárov parece estar ao alcance um grandioso destino, embora, no seu descaso para com o todo, ele declare que seu propósito seja o de se tornar um simples médico de aldeia. Tal extraordinariedade é indicada durante todo o

---

<sup>189</sup> Idem, pp. 155-156.

<sup>190</sup> Idem, p. 156.

<sup>191</sup> Idem.

<sup>192</sup> Idem, p. 67.

<sup>193</sup> Idem, p. 200.

romance, como diversas das passagens aqui citadas sugerem, e afirmadas quase que unanimemente pelos personagens mais significantes da obra

O excesso de audácia e energia característico a Bazárov, ao mesmo tempo em que faz dele um homem extraordinário conferem-lhe um caráter bestial, selvagem. Ora, apesar de paradoxal, a junção de um talento superior com certa bestialidade, selvageria, é onde reside uma das principais chaves para a compreensão do significado do herói dos novos tempos na visão de Dostoiévski. Vale dizer que a relação entre “retorno à selvageria” e talento especialmente o artístico foi ponto de pauta na discussão dos darwinistas sociais ingleses, de meados para o final do século dezenove. Para muitos deles, certa bestialidade era uma característica comum aos artistas, dado o domínio que a faculdade da imaginação exercia neles – domínio este que pertencia a um longo passado<sup>194</sup>. Não por acaso, fora justamente nos primeiros anos da década de sessenta que o darwinismo social vinha atraindo e ganhando força nas discussões de alguns jovens da Rússia – o que Turguéniev foi capaz de captar. Contudo, podemos objetar, Bazárov, era ele mesmo um médico, e um médico nada dado a questões artísticas. Ora, em primeiro lugar seja digno de nota que embora Arcádio reconheça que os conhecimentos de Bazárov na medicina são excepcionais, não é exatamente isto o que lhe confere o caráter *extraordinário* e que lhe abre a possibilidade de um destino célebre<sup>195</sup>. É mais propriamente na sua personalidade e não nos seus conhecimentos onde reside o que nele há de mais valioso. O que faz de Bazárov o herói do livro é que ele expressa certo *ideal de personalidade* ou que parece corresponder às exigências dos novos tempos. Apesar da sua rejeição à arte, Bazárov, paradoxalmente, ascende sobre os demais devido ao impacto estético da sua personalidade. Seja como for não foi esta a interpretação que o romance suscitou na sua época.

As reações que o romance *Pais e filhos* provocou, foram múltiplas e sem precedentes na história da literatura russa, de modo que não nos cabe aqui detalhá-las. Como diz Frank, “dependendo do modo como se lia o texto, podia ser considerado ou uma ‘apoteose’ de Bazárov [...] ou uma condenação do tipo que ele encarnava”. O que nos é particularmente digno de nota é que, com a publicação de *Pais e filhos* a alcunha de niilista veio a marcar de um modo geral a atividade dos jovens revolucionários da época, conforme este trecho de um relatório da polícia secreta de 1862 vem a confirmar: “Com essa obra [...] Turguéniev marcou nossos revolucionários adolescentes com o cáustico nome de ‘niilistas’ e

---

<sup>194</sup> McCormick, E. H. “A ‘Bright-Eyed Animal’: Atavistic Genius in *Roderick Hudson*”. *The Henry James E-Journal*, nº 15, setembro 2012. Disponível em: <http://www2.newpaltz.edu/~hathaway/ejournal15.html>

<sup>195</sup> Turguéniev, *Pais e Filhos*, pp. 149-150.

abalou a doutrina do materialismo e seus representantes”<sup>196</sup>. De acordo com Venturini, se dermos uma olhada nas notícias sobre a Rússia publicadas na Europa ao longo dos 1870, veremos o quanto esta palavra era frequentemente usada para designar os revolucionários<sup>197</sup>.

Tchernichévski ficara furioso com o romance, especialmente porque o compreendera como um libelo vingativo contra Dobroliúbov que havia morrido no ano anterior (1861). *O contemporâneo* publicou uma resenha bastante ácida, na qual Bazárov é considerado uma caricatura grotesca de um radical – uma caricatura sem nenhuma correspondência com a realidade. De um modo geral, as críticas a *Pais e filhos* foram muito negativas. Totalmente diferente, porém, foi a reação do Dmítri Pissárev, o principal crítico do periódico *Palavra russa* que era então um aliado de *O contemporâneo*: para o jovem crítico Turguéniev havia dado uma descrição exata dos sentimentos da materialista geração jovem. É verdade que já havia sido notado que Pissárev apesar da filiação a Tchernichévski, apresentava a tendência a tirar as conclusões mais extremadas do pensamento do mestre. Conforme escrevera Strákhov sobre o jovem crítico: “a meu ver, o Sr. Pissárev é a manifestação mais recente e mais surpreendente da nossa literatura contemporânea, cujo segredo mais profundo vem à superfície nele. [...] O Sr. Tchernichévski é o alicerce e o princípio; o Sr. Pissárev a consequência e a conclusão”<sup>198</sup>. O artigo de Pissárev a que Strákhov se refere, guarda uma célebre passagem que nos dá uma ideia da espécie de “segredo” que nele viera à tona:

Se a autoridade for enganadora [...], a dúvida irá destruí-la, e é bom que seja assim; se for necessária ou útil, então a dúvida irá revirá-la, examiná-la de todos os ângulos e colocá-la de volta no lugar. Numa palavra eis o ultimato do nosso campo: o que pode ser quebrado deve ser quebrado; o que resiste ao golpe merece ser mantido, o que voa em pedaços é lixo; em qualquer caso, bata à direita e à esquerda, nenhum dano pode vir disso e nenhum dano virá.<sup>199</sup>

Após a publicação de *Pais e filhos* de Turguéniev, Pissárev rompe com o Populismo de *O contemporâneo* e transforma o niilismo em vertente política e ideológica. Diferentemente de Tchernichévski, ele não só se identificara com o herói niilista do romance, o médico Bazárov, como tirou das suas concepções posições ainda mais extremadas. Para ele, Bazárov compreende todas as questões inclusive as morais a partir da sua preferência individual, de modo que ele é “governado tão somente (sic) pelo capricho pessoal ou pelo cálculo pessoal”. Nesse sentido, ser honesto ou desonesto, um bom cidadão ou um cruel

---

<sup>196</sup> Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 247-248.

<sup>197</sup> Venturini. *Roots of revolution*, p. 326.

<sup>198</sup> Strákhov *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 249.

<sup>199</sup> Pissárev *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, pp. 249-250.

assassino é para Bazárov uma questão de pura preferência, cálculo ou empatia: “Nada exceto o gosto pessoal impede-o de assassinar e roubar, nada exceto o gosto pessoal estimula as pessoas dessa estirpe a fazer descobertas no campo da ciência e da existência social”<sup>200</sup>. Transformando Bazárov em modelo, Pissárev aceita totalmente o individualismo que ele atribui ao personagem e com isso se diferencia não só dos abastados representantes da geração dos quarenta, mas também dos homens do povo – o que o faz destacar o isolamento espiritual que caracteriza o tipo de homem representado pelo personagem. A “emancipação da pessoa” tornava-se com isso mais importante do que a emancipação social. “Aumentar o número dos homens que pensam: este é o alfa e ômega o desenvolvimento social”, eis o lema de Pissárev<sup>201</sup>.

Nas pegadas de Dobroliúbov, Pissárev compara o herói de Turguéniev com Pietchórin e Rúdin. Para ele, Rúdin tinha conhecimento sem vontade e o aventureiro Pietchórin, vontade sem conhecimento. Bazárov por outro lado teria tanto vontade, quanto conhecimento o que lhe garantia uma compreensão da sua situação (a de um homem livre refém de um meio opressor) e a adaptação necessária a esta. Daí que Bazárov fosse portador de um “desespero calmo”, que culminaria em um “indiferentismo absoluto”, mas que, por outro lado, lhe garantiria um “desenvolvimento pessoal de firmeza e independência extremas” que se revelaria sobretudo na sua vontade firme face ao conhecimento:

Desde que os homens não podem agir, eles começam a pensar e investigar . Desde que eles acham que é impossível transformar a vida , sua raiva à própria impotência se faz sentir na esfera do pensamento, onde o trabalho destrutivo da crítica procede incessantemente. Ideias supersticiosas e autoridades são estilhaçadas em mil fragmentos , e as perspectivas tornam-se absolutamente livres de toda variedade de conceito fantasmagórico.<sup>202</sup>

Intelectualmente o niilismo, enquanto vertente social e política, representava uma reação positivista contra o moralismo revolucionário defendido por Tchernichévski e Dobroliúbov. Como diz Venturini, com Pissárev, o “‘realismo’ estético se transformou num violento repúdio à arte; o ‘utilitarismo’ numa exaltação das ciências exatas, como a única atividade ‘útil’; e o iluminismo como a glorificação das classes educadas”<sup>203</sup>. Pissárev se dizia ainda um seguidor do jovem hegeliano Max Stirner. De Stirner, ele teria tirado a sua concepção de “egoísmo racional” e ainda a ideia de que o crime não existe. Também é digno de nota que Pissárev é um dos responsáveis pela divulgação do darwinismo na Rússia, o qual

---

<sup>200</sup> Idem, p. 250.

<sup>201</sup> Pissárev *apud* Venturini, *Roots of revolution*, p. 327.

<sup>202</sup> Pissárev *apud* Masaryk, T. C. *The spirit of Russia: studies in history, literature and philosophy*. Vol. 2. Trad. Eden e Cedar Paul. London: George Allen & Unwin LTD, 1961, p. 55.

<sup>203</sup> Pissárev *apud* Venturini. *Roots of revolution*, pp. 325-326.

como de hábito ele se apegou às consequências mais extremas. Pissárev, por exemplo, não fazia distinção entre o darwinismo biológico e social: “A conclusão é que cada espécie age tão somente para o seu próprio bem”, ele escreveu, “e o completo egoísmo constitui a lei fundamental da vida para todo o mundo orgânico”<sup>204</sup>.

Baseado no seu darwinismo social é que Pissárev firmará Bazárov, como diz Frank, em uma “altura protonietzschiana solitária acima e além da lei moral”<sup>205</sup>. Pissárev traça uma linha nítida entre pessoas ordinárias e extraordinárias, entre a massa e os raros indivíduos autoconscientes. E embora os primeiros não fossem capazes de cometer crimes tampouco seriam capazes de fazer novas e importantes descobertas. Os extraordinários como podemos supor seriam capazes tanto de atrocidades, quanto de grandes feitos e muito embora nutrissem certo desdém pela massa trabalhariam de modo a facilitar-lhe a vida. Ora, nada de parecido pode ser encontrado em *O contemporâneo* cujo objetivo era a união entre intelectuais e povo em prol de uma transformação sociopolítica comum:

Em todo período, houve pessoas no mundo insatisfeitas com a vida em geral, ou com alguma forma especial de vida em particular; em todo o período essas pessoas constituíam uma minoria insignificante. Em todo o período, as massas viveram contentes e, em sua placidez inerente, se satisfizeram com o que tinham à mão. Somente algum tipo de catástrofe material [...] sacode essas massas e leva-as a um movimento contrafeito, à destruição de sua existência costumeira, sonhadora e tranquila, vegetativa. [...] Essa massa não faz descobertas nem comete crimes; outras pessoas pensam e sofrem, procuram e acham, lutam e erram em seu nome – outras pessoas eternamente alheias a ela, que a olham eternamente com desdém e ao mesmo tempo trabalham eternamente para aumentar-lhe o conforto na vida.<sup>206</sup>

Por fim, vale dizer que também em Pissárev é possível reconhecer a presença e importância do conceito de ideal. Pois além de ele nomear o seu modelo de homem, que seria o “realista pensativo” (realista é um termo que ele emprega no mesmo sentido que niilista), é possível reconhecer o conceito de ideal como o critério de valor e finalidade que subjaz ao seu ingênuo pensamento filosófico. Abaixo, nas suas considerações acerca dos dois tipos de desacordos entre sonho e vida, temos um exemplo disso. Inserido na discussão sobre o tipo sonhador moleirão (característico aos “quarenta”) e o homem de ação (pretensão dos “sessenta”), ele defende e valoriza o sonho, isto é a idealização de uma obra ou de uma vida, desde que este sonho, idealização esteja em contato com a realidade e não impeça o trabalho, antes o sustente. É preciso que se leve em conta observações racionais sobre a vida para que

---

<sup>204</sup> Pissárev *apud* Vucinich, A. “Russia: Biological Sciences”. In: Glick, T. F. *The comparative reception of Darwinism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 258.

<sup>205</sup> Frank. *Dostoiévski: Os anos milagrosos, 1865-1870*, p. 113.

<sup>206</sup> Pissárev *apud* Frank. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 251.

assim seriamente se possa empreender a árdua tarefa de transformar, através do trabalho, sonho em realidade.

Há desacordos e desacordos. [...] Meu sonho pode ultrapassar o curso natural dos acontecimentos, ou desviar-se para uma direção onde o curso natural dos acontecimentos jamais poderá conduzir. No primeiro caso, o sonho não produz nenhum mal; pode até sustentar e reforçar a energia do trabalhador... Em tais sonhos, nada pode corromper ou paralisar a força de trabalho. Ao contrário. Se o homem fosse completamente desprovido da faculdade de sonhar assim, se não pudesse de vez em quando adiantar o presente e contemplar na imaginação o quadro lógico e inteiramente acabado da obra que apenas se esboça em suas mãos, eu não poderia decididamente compreender o que levaria o homem a empreender e realizar vastos e fatigantes trabalhos na arte, na ciência e na vida prática... O desacordo entre o sonho e a realidade nada tem de nocivo se, cada vez que sonha, o homem acredita seriamente em seu sonho, se observa atentamente a vida, compara suas observações com seus castelos no ar e, de uma forma geral, trabalha conscientemente para a realização de seu sonho. Quando existe contato entre o sonho e a vida, tudo vai bem.<sup>207</sup>

Seja como for, esse intenso embate invadiu as ruas e se tornou destino. Em 16 de fevereiro de 1861 ocorreu a emancipação dos servos, contudo imediatamente após este esperado evento seguiu-se uma série de manifestações públicas “com vistas à derrubada de Alexandre II e à incitação de uma revolução camponesa”<sup>208</sup>. As manifestações públicas de insatisfação prolongaram-se durante o período de um ano a dois após a emancipação e isso em diversas localidades da Rússia. Como atesta Venturini, entre 1861 e 1863 foram registrados mil e cem casos de desordem, de pequeno e grande porte<sup>209</sup>. Os historiadores russos denominaram este período de “era das proclamações”. Com a reforma o governo buscava estabelecer uma nova relação com a vila, sem a mediação da nobreza rural. A mesma vila em que os radicais julgavam encontrar o germe de um socialismo genuinamente russo, a *obschina*<sup>210</sup>. E enquanto as tentativas dos radicais de aproximarem-se dos camponeses eram pouco eficazes, a do governo com a emancipação se revelou catastrófica. Como diz Venturini:

---

<sup>207</sup> Pissárev *apud* Lenin, V. I. *O que fazer? Plano de um jornal público para toda Rússia*. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/cap05.htm>

<sup>208</sup> Frank, J. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 196.

<sup>209</sup> Venturini, *Roots of revolution*, p. 208.

<sup>210</sup> De um modo geral, os intelectuais ocidentais, já a partir dos dezembristas, passaram a ver em determinada organização tradicional do campesinato russo, a chamada *obshchina*, a célula original de uma organização social igualitária que ao mesmo tempo em que era legitimamente russa se colocava de acordo com o real objetivo das revoluções que haviam se desvirtuado na Europa conduzindo ao capitalismo. Para os populistas, voltar-se para o desenvolvimento desses produtos nacionais tradicionais tornaria possível resistir à industrialização e à descaracterização promovidas pelo capitalismo com as suas cidades proletárias. Os populistas negavam que o progresso social e econômico estivessem necessariamente ligados à Revolução Industrial. Se podemos dizer que o idealismo alemão que tanto influenciou as gerações russas dos 1820 aos 1840, foi a reação filosófica da Alemanha ao senso de superioridade nacional e cultural dos pensadores franceses e liberais ingleses, os populistas russos pretendiam apresentar a sua reação não no campo do debate das ideias, que eles consideravam pouco eficaz, mas na própria prática política e social – e com isso, não apenas melhorar as suas vidas como deixar a sua marca indelével nos cursos da História. Talvez, como afirma Isaiah Berlin, esse “idealismo agrário”, que floresceu a partir das necessidades e perspectivas se uma sociedade ainda esmagadoramente pré-industrial,

O ano de 1861 foi um período de transição. Os nobres tinham perdido os seus poderes, enquanto a nova burocracia local ainda não tinha criado raiz e as comunidades camponesas ainda não tinham sido postas sob o controle da administração. Para preencher esta lacuna recorreu-se ao exército, com fins de açoitamentos e repressão, o que naturalmente apenas agravou o conflito. Enquanto isso um novo mecanismo de governo ia sendo criado.<sup>211</sup>

Embora, neste mesmo ano de 1861, Dobroliúbov tivesse morrido de tuberculose, Tchernichévski não ficou sozinho. Os “termos” da emancipação já não pareciam insatisfatórios apenas para ele. As reações da nova geração, e o crescente número de seguidores, comprovavam o nascimento de uma nova força. A inesperada e crescente agitação camponesa, que mais do que uma revolta era antes um grande mal-entendido<sup>212</sup>, instigou a intelectualidade radical a entrar em ação e ousados panfletos começaram a ser distribuídos em São Petersburgo e Moscou (os palcos das manifestações). Além disso, uma ala da própria nobreza passou a exigir “autonomia administrativa e certa forma de liberdade política”<sup>213</sup>. Tudo isso convenceu populistas e niilistas, no início de 1862, de que Alexandre II havia perdido o controle da situação, o que o conduziu a incitações políticas mais diretas. Neste novo panorama resultante da emancipação, ele já não precisava mais, como em 1859, antagonizar com os liberais, antes pretendia liderá-los<sup>214</sup>: o movimento Populista deveria lutar. O otimismo dos radicais não é confirmado: no mesmo ano seguem-se diversas prisões dentre as quais destacamos as de Tchernichévski e Pissárev – cuja acusação fora a de encorajar a revolta camponesa e promover atividades subversivas contra o governo<sup>215</sup>.

Na Fortaleza Pedro-Paulo, Tchernichévski escreveu em grande profusão e dentre estes escritos encontra-se a sua primeira novela, a lendária *O que fazer? Contos sobre as pessoas novas*, publicado no periódico *O contemporâneo* em 1863. Este romance causou um tremendo impacto dentre os jovens revolucionários, sendo o responsável por moldar toda uma geração

---

pareça utópico aos olhos dos historiadores sociais nascidos no Ocidente industrializado (Berlín. “Introduction”. In: Venturini, *Roots of revolution*, p. xviii), mas para os populistas russos de então, a crença nesse sonho continha a chave para a sua emancipação e relevo nos cursos da história universal cujo objetivo principal era, sem dúvida, o da erradicação da injustiça e, com isto, do sofrimento humano.

<sup>211</sup> Idem, p. 209.

<sup>212</sup> De acordo com Joseph Frank, os camponeses majoritariamente analfabetos ficaram confusos com os termos complicados do manifesto de emancipação. Muitos intérpretes do manifesto se apresentaram, dentre eles, alguns camponeses letrados, incitando as revoltas. A ideia geral propagada entre os camponeses era a de que a “verdadeira emancipação” (em algumas versões esta teria sido escrita em “papel” de ouro) estava sendo prejudicada pelos senhores de terra, o que levou muitos a se recusarem a obedecer às autoridades locais.

<sup>213</sup> Venturini. *Roots of revolution*, p. 173.

<sup>214</sup> Idem, p. 175.

<sup>215</sup> Como informa Franco Venturini, Tchernichévski recebeu apoio de pessoas influentes para tentar uma fuga para o exterior, mas decidiu permanecer no seu posto até o fim; colocando-se em conformidade com a sua defesa do intelectual que adere firme aos seus ideais. Após dois anos de detenção na Fortaleza Pedro-Paulo, Tchernichévski é enviado para o campo de trabalhos forçados na Sibéria e depois exílio. Embora diversos grupos tenham se empenhado em libertá-lo, ele morre em exílio, nos confins da Sibéria, em 1889.

de estudantes revolucionários. No seu *O que fazer?*, Tchernichévski oferece a resposta que os Oblómovs, de acordo com Dobroliúbov, não seriam capazes de dar. Além de demarcar a sua diferença para com o niilista de Turguéniev e Pissárev com quem não queria ser confundido. Como diz Frank, este “romance utópico [...] mostrou um quadro vivo das extraordinárias virtudes morais das ‘pessoas novas’ que Turguéniev difamara com o rótulo de niilista; e inclui também uma pintura atraente de seu futuro paraíso socialista utópico”<sup>216</sup>. Além disso, seja digno de nota que apesar de “toda a sua terminologia friamente calculada de egoísmo e utilitarismo, o romance de Tchernichévski revivera grande parte da atmosfera sentimental, idealística, dos anos 1840 e compartilhara de seus devaneios filantrópicos de uma humanidade redimida e purificada”<sup>217</sup>.

Vale também destacar que no primeiro semestre deste mesmo 1862, começou a circular um panfleto intitulado *A nova Rússia* de autoria desconhecida e que, de acordo com Joseph Frank, “levou o fermento revolucionário da época a seu clímax convulsivo”<sup>218</sup>. Neste panfleto fica clara a associação à “polêmica contra ‘os homens supérfluos’ iniciada por Tchernichévski e Dobroliúbov”, e, por outro lado, ele expressa uma radicalização da perspectiva revolucionária por eles apresentada. “Longa vida à República Social e Democrata da Rússia” – é o grito de guerra incitado pelo panfleto que impressionou e chocou sobretudo devido à ameaça de derramamento de sangue do “Czar e seu séquito mais imediato”, além de todos aqueles que se colocassem em defesa destes: “daremos o comando ‘A seus machados’ e destruí-los-emos [...] nas praças se o porco covarde se atrever ir até lá. Destruí-los-emos em suas casas, nas estreitas ruas das cidades, nas largas avenidas da capital e das aldeias. Lembrem-se de que, quando isto acontecer, quem não estiver conosco estará contra nós e será considerado um inimigo, e para destruir o inimigo usa-se de todos os meios”<sup>219</sup>. Simultaneamente à circulação dos panfletos uma série de incêndios começaram a queimar Petersburgo.

E aqui podemos compreender a acusação feita a Turguéniev de que “seus niilistas estão pondo fogo em Petersburgo”. Embora não seja possível precisar até que ponto *Pais e filhos* inspirou essas revoltas, a coincidência da sua publicação com os incidentes, foi suficiente para que no vocabulário corrente a palavra niilista passasse a indicar os radicais de um modo geral. Conforme exposto na breve análise do romance, Bazárov não era ele mesmo

---

<sup>216</sup> Frank, J. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 393.

<sup>217</sup> Idem, p. 404.

<sup>218</sup> Idem, p. 211.

<sup>219</sup> Idem, p. 214.

um revolucionário militante. Ao menos, nada em *Pais e filhos* confirma isto, excetuando o seu silêncio ante a pergunta de se ele, um niilista pretendia agir.

– Como? Os senhores agem? Pretendem agir?

Bazárov nada respondeu. Páviel Pietóvitch teve um estremecimento e logo reconquistou o domínio sobre si mesmo.<sup>220</sup>

À prisão de Tchernichévski e Pissárev muitas outras se seguiram. Universidades foram fechadas, o número de vagas diminuído e a alimentação dos estudantes pobres, cortada. Jornais foram suspensos, o que inclui *O contemporâneo*. Em 1863, ocorre a rebelião polonesa em nome da emancipação do domínio da Rússia que é fortemente reprimida. Por conta das repressões, entre 1864 e 1865, uma aparente calma abate os movimentos sociais, intensifica-se o movimento de “ir para o povo” e instaura-se dentre os jovens intelectualizados a discussão acerca de até que ponto a dedicação aos estudos era mais urgente do que a dedicação ao povo – dado que a emancipação não significou a diminuição da exploração a que este era submetido.

Em 1866, há uma nova e intensa comoção social que provoca, nas palavras de Frank, “uma efusão espontânea de devoção ao monarca, somente comparável às manifestações de patriotismo nas grandes catástrofes históricas, como a invasão napoleônica”<sup>221</sup>. O motivo para tamanha comoção fora o atentado contra a vida do czar. Em abril de 1866, enquanto o czar entrava na sua carruagem após uma caminhada no Jardim de Verão em São Petersburgo, o jovem russo e de ascendência nobre Karakózov, atira no czar, mas não acerta. Ele tenta fugir, mas é detido pela polícia e por alguns voluntários no meio da multidão. Karakózov era membro de um grupo secreto de radicais chefiado por Nikolai Ichútín. Pouquíssima informação sobre o caso foi divulgada. Segue-se uma intensa repressão por parte do governo, nomeada de Terror Branco. Um dos editores do *Contemporâneo* – que, nesta nova onda de repressão, é então fechado definitivamente –, oferece, nas suas memórias, um depoimento esclarecedor sobre o clima de terror que então se abateu sobre os estudantes e intelectuais:

Todo dia, quase sempre de manhã, [...] chegavam notícias de que durante a noite esse ou aquele literato fora preso, e na manhã seguinte prendiam fulano ou sicrano. Pouco a pouco fiquei sabendo que metade dos homens das letras tinha sido presa. [...] Todos esses boatos e a constante apreensão e as noites insones me deixaram tão nervoso e me colocaram tão perto da prostração total que pensei em ir pedir-lhes que me encerrassem na fortaleza.<sup>222</sup>

Apesar de toda a repressão, os grupos clandestinos continuam e em março de 1869 ocorre um protesto de tamanho considerável. Um incidente com um estudante da escola de

<sup>220</sup> Turguéniev, *Pais e filhos*, p. 67.

<sup>221</sup> Frank, *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 84.

<sup>222</sup> Elissiéiev *apud* Frank, *idem*, pp. 85-86.

Medicina de São Petersburgo, então o mais importante centro das atividades revolucionárias, e um professor dá ensejo a um sem número de encontros. A polícia intervém, a universidade é fechada, os estudantes organizam um protesto. As represálias são violentas: quando não presos, estudantes são expulsos e suspensos, e um número considerável de professores são demitidos e alguns também proibidos de dar aula em quaisquer universidades – dentre outras penas mais leves.

E ao final deste mesmo 1869, de modo a encerrar a década iniciada com a emancipação dos servos, tem-se o “caso Netcháiev” – cujos métodos terroristas foram legitimados sobretudo com a ascensão do niilismo de Pissárev e a sua relativização do crime. Conforme dissemos anteriormente, o que Turguéniev não esperava é que a declaração da prioridade social para o seu personagem (o “desimpedimento” do lugar) fosse transformada em programa revolucionário.

\*

Nos 1940 alemão, o renomado filósofo Martin Heidegger inicia o seu ensaio intitulado “O niilismo europeu”, no qual interpretou e analisou este problema na filosofia de Nietzsche, remetendo-se a *Pais e filhos* de Turguéniev (embora não especifique o romance diretamente), para logo em seguida fazer uma longa citação de um trecho do discurso de Dostoiévski sobre Púchkin, proferido em uma conferência pública nos dias sete e oito de junho de 1880 – cerca de oito meses antes da sua morte (por problemas pulmonares) e nove, antes do assassinato do czar Alexandre II, consumado pelo grupo *Vontade do povo*, marco final do movimento Populista. Abaixo, reproduzimos a referência de Heidegger aos dois renomados escritores russos, bem como a longa citação de Dostoiévski por ele selecionada:

A palavra “niilismo” foi posta [...] em circulação por Turguéniev (sic) como o nome para a intuição de somente aquilo que é acessível na percepção sensível, isto é, somente o ente que experimentamos por nós mesmos é real e essente, e, para além dele, não há nada. Com isso, nega-se tudo aquilo que é fundado sobre a tradição, sobre a autoridade ou qualquer outra validade definida. Costuma-se utilizar na maioria das vezes para esse ponto de vista acerca do mundo, porém, a designação de “positivismo”. A palavra “niilismo” é utilizada por Jean Paul Sartre [...] para a designação da poesia romântica como um niilismo poético. No que diz respeito a esse ponto, é preciso comparar o prefácio de Dostoiévski no seu discurso sobre Púchkin (sic) [...]. A passagem em questão diz:

“Não obstante, no que concerne ao meu próprio discurso, gostaria de discutir nele simplesmente os quatro pontos seguintes sobre o significado de Púchkin (sic) para a Rússia: O fato de Púchkin (sic) ter sido o primeiro a, com seu espírito profundo, penetrante e extremamente bem dotado e a partir do seu coração autenticamente russo, ter descoberto e reconhecido como o que ela é a manifestação significativa e mórbida em nossa *intelligentsia*, em nossa sociedade arrancada ao seu solo e que se arroga estar bem acima do povo. Ele a reconheceu e conseguiu apresentar plasticamente diante de nossos

olhos o tipo de nosso homem russo negativo: o homem que não possui nenhuma quietude, e que não pode se satisfazer com nada permanente, o homem que nega em última instância a Rússia e a si mesmo (ou, mais corretamente, à sua classe social, toda a camada da *intelligentsia* à qual ele também pertence e que se desgarrou do solo popular), que não quer ter mais nada em comum com seu próprio povo e que sinceramente padece de tudo isso. O Aleko e o Oniéguin de Púchkin (sic) evocaram uma série de tais figuras semelhantes em nossa literatura.”

Para Nietzsche, no entanto, o nome “niilismo” significa essencialmente “mais”. Nietzsche fala do “niilismo europeu”. Ele não tem em vista, com isso, o positivismo emergente por volta da metade do século XIX e a sua propagação geográfica sobre a Europa; “europeu” tem aqui uma significação histórica e diz tanto quanto “ocidental”, no sentido da história ocidental. Nietzsche emprega a palavra “niilismo” como o nome para o movimento histórico por ele reconhecido pela primeira vez que já transpassava de maneira determinante os séculos precedentes e que determina o seu próximo século, um movimento cuja interpretação essencial ele concentra na sentença resumida: “Deus está morto”.<sup>223</sup>

Ora, é verdade que neste discurso Dostoiévski exalta Púchkin como aquele que compreendeu uma angústia sobretudo russa, embora não a de uma Rússia tradicional, e sim aquela referente à classe educada sob os parâmetros da cultura ocidental, com a sua ciência, literatura e filosofia. O homem retratado por Púchkin era justamente aquele que trabalhamos até aqui (dado que, como disse Dostoiévski e conforme vimos, o personagem Oniéguin evocou “uma série de figuras” semelhantes na literatura russa). Quem é este homem? O intelectual russo que quase invariavelmente pretendeu-se salvador do povo com quem ele ao ser educado, havia se separado em definitivo. O tipo vislumbrado por Púchkin fora aquele que, no dizer de Dostoiévski, “peregrina angustiado pela terra natal e países estrangeiros”, mas que é estranho em toda parte, talvez “pelo seu anseio por algum ideal universal”<sup>224</sup>. Nesse sentido, o que Dostoiévski quis dizer, em um discurso público em homenagem ao poeta nacional (o que em certa medida justifica a ênfase na nacionalidade) foi que este retratou o homem que havia perdido as raízes com o seu próprio país, sem ter sido capaz de encontrá-las em terra estrangeira, o que, para o autor de *Os demônios* significava dizer que o tipo retratado por Púchkin – e que com as devidas atualizações seria o retratado por Dostoiévski –, era aquele que ansiava por um ideal universal que já não encontrava em lugar nenhum: “Um ideal, a sua presença na alma, uma sede, uma necessidade em algo para acreditar, algo para adorar, e a completa ausência de crença”, anota Dostoiévski no seu caderno logo após o término de *Os demônios*, “disto, dois sentimentos nascem na *pessoa moderna superior*:

---

<sup>223</sup> Heidegger, M. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, pp. 21-22.

<sup>224</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Dostoiévski: O manto do profeta, 1871-1881*. *Op. cit.*, p. 655.

orgulho ilimitado e ilimitado autodesprezo” [grifo nosso]<sup>225</sup>. Na nossa análise de *Os demônios* demonstraremos como essas duas facetas, aparentemente opostas, são para Dostoiévski a manifestação psicológica da espiritualidade niilista, por ora basta ressaltarmos que os “novos tempos” eram ponto de pauta para o escritor, até mesmo porque ele como o russo que era, sabia que a história do seu país estava irremediavelmente entrelaçada com a da Europa – ainda que o contrário não pudesse ser dito com a mesma veemência.

Que este problema espiritual da perda do ideal, da perda da conexão com os intelectualizados e os não intelectualizados do seu próprio país diga respeito exclusivamente à Rússia novecentista, não é uma posição que compartilhamos. E nem Dostoiévski, conforme intentaremos demonstrar ao longo de nossa análise de *Os demônios*. Retornando à primeira citação deste capítulo, lembremos que Dostoiévski não restringira o niilismo à Rússia, antes apenas identificara que ela estava mais “madura” para ele: “Nossa sociedade está mais madura para o niilismo do que qualquer outra sociedade”. Sim, ao que parece a política e tecnologicamente atrasada Rússia de então estava ao menos mais madura para a catástrofe espiritual que para o autor de *Os demônios* seria característica à modernidade de um modo geral: a espiritualidade negativa, o domínio do espírito que nega no interior dos nossos próprios corações.

Reduzir esta compreensão ao romantismo, parece-nos simplificar de um modo quase rude uma visão de proporções colossais. Para Dostoiévski o ideal negativo referente ao niilismo está de fato profundamente conectado ao ideal de homem oferecido pelo romantismo, em especial ao fornecido pela poesia de Lord Byron, embora isso não signifique que esteja reduzido a ele. Nem mesmo no que se refere ao Bazárov de Turguêniev, julgamos ser legítimo reduzi-lo à designação de “positivista” de modo a ser possível compreendê-lo, pois Bazárov conforme vimos, negava não só a medicina como a própria ciência. No que se refere à magistral análise de Dostoiévski sobre Púchkin que provocou nos seus conterrâneos uma reação inaudita<sup>226</sup>, e da qual apenas um trecho e não o mais significativo fora o citado

---

<sup>225</sup>Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2. Ed. Carl Proffer. Trad. Arline Boyer; Carl Proffer. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1971, p. 32.

<sup>226</sup> Nos dias sete e oito de junho de 1880, Dostoiévski participara com duas leituras sobre Púchkin em um festival organizado em memória do poeta. Embora as duas leituras tenham sido um absoluto sucesso, a do dia oito de junho causou um efeito absolutamente arrebatador na plateia que, de acordo com Frank, só pode ser comparado “a efusões histéricas típicas de reuniões de *revival* religioso”. Gritos histéricos de que ele havia descoberto o segredo de Púchkin, tempestades de palmas, batidas de pés, choros de emoção, até mesmo reconciliação de pessoas que há muito não se falavam e um ataque epiléptico de um jovem foram testemunhados nos instantes que se seguiram ao discurso. Dentre tais manifestações tão intensas, Dostoiévski foi ovacionado enquanto a multidão repetidas vezes o chamava de profeta. A sessão teve de ser interrompida e demorou uma hora para ser retomada. (Frank. *Dostoiévski: O manto do profeta, 1871-1881*, pp. 660-662).

por Heidegger, tenhamos em mente que trata-se sobretudo de indicar que fora este poeta quem compreendeu e retratou pela primeira vez em solo russo, o homem que perdeu o seu ideal, isto é, que perdeu o modelo de homem universal que deveria guiar a sua própria existência, o que para Dostoiévski quer dizer não o homem que perdeu o seu sonho, mas o homem que perdeu a terra debaixo dos seus pés, ao perder o seu ideal de beleza. Não obstante, como bem identificou o escritor, “muitos europeus não podem entender porque nós devemos ser aqueles que aderem ao lado negativo nos *assuntos de outra pessoa*”[grifo nosso]:

Eu digo que a Europa não gosta dos russos. Ninguém, eu penso, irá discordar do fato de que eles não gostam de nós. Eles nos acusam, dentre outras coisas, de sermos terrivelmente liberais: nós russos [...] não apenas como liberais mas como revolucionários; nós somos supostamente sempre inclinados, quase amorosamente, a unirmos nossas forças aos elementos destrutivos da Europa mais do que aos conservadores. Muitos europeus olham para nós zombeteiramente e arrogantemente por conta disso – eles são detestáveis: eles não podem entender porque nós devemos ser aqueles que aderem ao lado negativo nos assuntos de outra pessoa; eles positivamente nos negam o direito de ser negativos como os europeus pelo fato de que eles não nos reconhecem como parte da “civilização”. Eles nos veem antes como bárbaros, cambaleando em torno da Europa e nos regozijando de que achamos algo para destruir em algum lugar – para destruir puramente pelo desejo de destruir, pelo mero prazer de assistir algo cair aos pedaços, como se fossemos uma horda de selvagens, um bando de hunos, prontos para ir em cima da Roma antiga e destruir os seus santuários sagrados sem a mínima noção do valor das coisas que estão sendo destruídas.<sup>227</sup>

Para Dostoiévski, o niilismo também significa essencialmente “mais”, muito mais do que o positivismo e romantismo emergentes da então emergente Rússia. É verdade que ele não fala em “niilismo europeu”, mas fala em ideal universal e sem dúvida conecta o niilismo ao ateísmo. E isso não apenas em *Os demônios* que, conforme veremos, durante a redação veio a agregar os planos para a novela que seria intitulada de *O ateísmo* – posteriormente reformulada como *A vida de um grande pecador*. A maior parte dos seus escritos literários – dentre os quais destacamos além de *Os demônios*, *Memórias do subsolo*, *Crime e castigo*, *O idiota*, *Os irmãos Karamázov* e mesmo a sua segunda novela *O duplo* – oferece-nos uma abordagem múltipla e complexa do problema espiritual do niilismo. Ora, a mais conhecida das passagens de Dostoiévski, ainda que seja conhecida de forma um tanto modificada, confirma imediatamente que a principal questão para esse russo fora justamente a da morte ou a da inexistência de Deus: “Se deus não existe, tudo é permitido” – esta era a ideia central da qual brotavam as suas novelas. E conforme podemos identificar nas suas cartas, o que evidenciaremos adiante, para Dostoiévski a obra literária brotava sempre de uma ideia. Também podemos lembrar que não por acaso, o quadro “Cristo morto” de Hans Holbein fora

---

<sup>227</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876. Op. cit.*, p. 515.

objeto de longa contemplação e reveladoras meditações por parte do escritor, às quais ele nos oferece em *O idiota*. Destaquemos ainda que na sua última década de vida, em especial, ele passou a acreditar numa espécie de missão universal da Rússia, que não é objeto da presente tese, muito embora indique que ele também pretendia além de identificar o “sentido da história ocidental” (o qual em um dado momento confundiu-se com o da Rússia, ainda que somente na Rússia), oferecer ele mesmo a sua proposta de superação.

É verdade que não podemos dizer que Dostoiévski, como Nietzsche compreendeu o niilismo como um movimento histórico que “trespassava de maneira determinante os séculos precedentes” e tampouco como o movimento que determinaria o próximo século (embora, em alguns momentos, ele deixe transparecer certa dúvida quanto a este último ponto). Para o escritor, o cristianismo não era niilismo escamoteado e ele tinha fé em um futuro cristão. Por outro lado, sendo este o aspecto que nos interessa, ele compreendeu o niilismo como um movimento histórico especialmente, embora não de maneira exclusiva, moderno e russo.

Mais uma vez: na minha novela *Os demônios*, eu tentei retratar aqueles motivos diversos e multifacetados pelos quais até mesmo o mais puro dos corações e a mais inocente das pessoas podem ser levados a cometer tais ofensas monstruosas [como as de Netcháiev]. E nisto reside o horror real: na Rússia é possível cometer o ato mais estúpido e vil sem nem mesmo ser um vilão! E isto acontece não apenas na Rússia mas no mundo todo, e tem acontecido desde que o tempo começou, em tempos de transição quando as vidas das pessoas estão sendo minuciosamente desestabilizadas, quando há dúvidas e negações, ceticismo e incerteza nas convicções sociais fundamentais. Mas isto é mais possível na Rússia do que em qualquer outro lugar, particularmente no nosso tempo, e este traço é o menos saudável e mais melancólico da nossa época presente. A possibilidade de considerar a si mesmo – e algumas vezes mesmo ser de fato – uma pessoa honrada enquanto comete vilania óbvia e inegável – esta é a nossa aflição de hoje.<sup>228</sup>

Defendemos que a representação artística do problema do niilismo em Dostoiévski não é menor em estatura quando posta ao lado do problema filosófico do niilismo desenvolvido por Nietzsche. É inclusive possível identificar a filiação do pensamento de Nietzsche à representação artística de Dostoiévski. Pois as concepções sobre o niilismo em geral e mesmo sobre os tipos do niilismo esboçados pelo filósofo nas suas anotações – aquelas mesmas anotações de 1887 a 1888 que Heidegger analisará no seu ensaio por considerá-las como as provenientes do “tempo da mais clara lucidez e da inteligência mais incisiva [de Nietzsche]”<sup>229</sup> –, revelam a leitura da obra de Dostoiévski, assomada naturalmente à sua própria visão de mundo. Além disso, conforme exposto na introdução, acreditamos que a proposta de superação do niilismo dada por Nietzsche pode ser encontrada nas palavras e

---

<sup>228</sup> Idem, pp. 286-287.

<sup>229</sup> Heidegger, M. *Nietzsche II*, p. 31.

ações de certos personagens de Dostoiévski, dentre os quais destacaremos Kirillov e Stavróguin.

Por fim, lembremos aqui do traço considerado pelos estudiosos do escritor russo como a maior característica do seu talento: a de fazer transbordar dos assuntos urgentes do seu tempo e lugar um significado universal e metafísico. Neste sentido, admitimos que Dostoiévski retratou diretamente o niilismo russo e isso não apenas em *Os demônios*, mas também em *Crime e Castigo* e, em certa medida, em *Memórias do subsolo*. Todavia no seu caso se deter no contemporâneo, local e particular, não significa perder de vista a pretensão geral, universal e metafísica. Como ele mesmo declarou no seu periódico *O diário de um escritor*, quando já era um artista aclamado:

Um caso isolado, vocês podem me dizer. Bem, cavalheiros, o que posso falar? Uma vez mais eu sou culpado: uma vez mais eu vejo em um caso isolado praticamente o início da solução para toda a questão...<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume Two 1877-1881*. Trad. Kenneth Lantz. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, p. 922.

## CAPÍTULO 2

*Não! Eu quero um ideal, o que significa que quero tudo de uma vez só.<sup>1</sup>*

É verdade que em 1859, quando Dostoiévski retornara à Rússia, após dez anos de prisão e exílio políticos na Sibéria, ele vira com simpatia certas posturas da juventude radical, especialmente aquelas professadas pelos principais expoentes de então: os críticos literários e pensadores políticos Tchernichévski e seu pupilo Dobroliúbov. O escritor pareceu inclusive concordar com certos aspectos da crítica aos intelectuais da sua própria geração. Se Dostoiévski era um homem estranho entre os seus colegas de pátria, profissão e geração, isso se devia não apenas ao seu humor realmente bastante peculiar ou ao seu “talento psiquiátrico”, como seus detratores costumavam denominar, mas também, conforme já mencionado, à sua origem social e condição material.

Também é verdade que o mesmo Belínski, a quem Tchernichévski e Dobroliúbov reconheciam como “seu único e legítimo ancestral e predecessor”<sup>2</sup>, fora aquele que havia descoberto o “gênio” Dostoiévski. Vissarion G. Belínski (1811-1848) foi considerado o mais importante crítico literário do seu tempo e a sua influência sobre a história intelectual e política da Rússia não nos é aqui possível mensurar. Também conhecido como o “furioso Vissarion”, Belínski fundou a escola natural russa – a primeira expressão do movimento de realismo social na literatura russa que tinha por meta a retratação da vida das classes inferiores urbanas (o que, por si só, já se constituía como denúncia, dada as precárias condições materiais em que essas classes viviam)<sup>3</sup>. *Pobre gente*, o romance inaugural de Dostoiévski, publicado em 1846, foi considerado como a primeira expressão verdadeiramente digna desta escola. Através deste romance, Dostoiévski fora aclamado por Belínski e, conseqüentemente, pelos outros membros da

---

<sup>1</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2. *Op. cit.*, 1971, p. 5.

<sup>2</sup> Frank. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. *Op. cit.*, p. 234.

<sup>3</sup> Reproduzamos aqui a definição dada pelo próprio Belínski: “[a escola natural russa] trata dos problemas essenciais da vida, destrói preconceitos arraigados e levanta sua voz indigna da contra os mais deploráveis aspectos da moral e dos costumes contemporâneos, pondo a nu em toda a sua gritante e sinistra realidade ‘tudo o que está permanentemente exposto à contemplação, mas que olhos cegos não querem ver; toda esta estarrecedora massa de trivialidades em que nossa vida está mergulhada, todo o abismo dos habituais personagens frios e destruídos que abundam em nossa terra’” (Belínski apud Frank, *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*. *Op. cit.*, p. 170).

Escola Natural como uma espécie de “pequeno gênio recém-nascido” cujas obras iriam “liquidar num instante todo o resto da literatura, passada e presente”<sup>4</sup>. Como afirma Joseph Frank, Dostoiévski tinha “conseguido realizar a obra que Belínski estava esperando”, de modo que “a sensação causada por *Pobre Gente* entre seus contemporâneos deveu-se em boa parte à polêmica em torno da nova orientação que Belínski vinha imprimindo à literatura russa”<sup>5</sup>. Contudo, com a publicação, no mesmo ano, do seu segundo romance, intitulado *O duplo*, a parceria com Belínski e sua escola é estremecida, para ser irrevogavelmente rompida ainda neste mesmo ano de 1846 com a terceira publicação do escritor, o conto *O Senhor Prokhártchin*. Ora, lembremos aqui que esse segundo romance foi aquele que Dostoiévski veio a revisar e republicar na movimentada década de 1860 e que considerou como a sua “contribuição mais séria” à literatura. Embora com *O duplo*, Belínski tentasse salvar o seu “protegido”, reconhecendo a “força, profundidade e originalidade do Dr. Dostoiévski” – ainda que não se furtasse em admitir que a obra só teria “cabimento nos manicômios e não na literatura” –; em 1848 (e pouco antes da sua morte), ao comentar o conto *A senhoria*, o crítico condena impiedosamente as opções literárias do seu antigo pupilo – conforme nos indica um trecho da carta enviada ao também crítico P. V. Ánenkov:

Não sei se já lhe disse que Dostoiévski escreveu outro conto, *A senhoria*. Que grande sandice! [...] Ele ainda escreveu outra coisa depois desta, mas cada uma das suas novas produções é um novo fiasco. [...] Realmente eu o incensei, de início, julgando Dostoiévski um gênio! [...] Logo eu, o primeiro dos críticos, me comportei como um burro chapado!<sup>6</sup>

Apesar da simpatia com alguns posicionamentos e certa identificação pessoal, o Dostoiévski que voltara do exílio não poupou os “homens dos sessenta” da refutação, inclusive porque os converteu em conteúdo da sua arte. Muitos dos seus escritos literários dessa década trabalham com o *tipo* “homem dos sessenta” e têm como motor da ação as ideias centrais propagadas por esse tipo. Contudo, o escritor lida com essas ideias, já radicais, através de uma lógica ainda mais extrema, que visa extrair delas as suas consequências últimas. Daí que Dostoiévski trabalhe sempre com as variações mais viscerais deste tipo, variações muitas vezes julgadas pelos seus contemporâneos como simples sandice ou casos demasiado específicos para serem capazes de retratar a realidade. Por outro lado, também podemos identificar neste período dos escritos dostoiévskianos a incorporação de certos elementos e tonalidades da crítica

---

<sup>4</sup> Pánaiev *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 211.

<sup>5</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 187.

<sup>6</sup> Bielínski *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 239.

empreendida por Tchernichévski e Dobroliúbov ao *tipo* da própria geração do escritor – isto é, aos “homens dos quarenta”. Seja como for, em todos os seus escritos do período temos um ataque mais ou menos frontal do tipo de intelectual que deriva dos *raznotchíntsy* – o niilista. Conforme mencionado no capítulo anterior, duas das suas obras mais conhecidas atualmente, *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo* estão inseridas nesse debate. Façamos aqui uma breve consideração acerca dessas obras, para que nos seja possível compreender o significado de *Os demônios* dentro do contexto da produção dostoiévskiana do período.

Em *Memórias do subsolo*, novela narrada em primeira pessoa e publicada em 1864, Dostoiévski ataca algumas das ideias centrais de Tchernichévski através da criação de um personagem que, ao mesmo tempo em que aceita as ideias do *raznotchíntsy*, trava com elas uma luta de vida e morte na sua “consciência hipertrofiada” (sobretudo a ideia do determinismo social em detrimento do livre-arbítrio) – como o personagem mesmo define. O homem da consciência hipertrofiada revela-se como um incansável herói que vive as suas lutas, breves glórias e profundos tormentos preso aos limites da sua própria interioridade doente – o “subsolo”. Caso não fosse representada a sua interioridade, não seria dado ao leitor saber das lutas ininterruptas travadas na consciência heroica e de “inteligência extrema” desse pobre e socialmente ridículo funcionário público de baixíssima patente – que cronologicamente pertence à geração dos 1840.

Nesta novela é-nos apresentado algo bastante peculiar. Como define Boris Schnaiderman, Dostoiévski oferece “estofó de filósofo”<sup>7</sup> ao seu personagem. Não obstante, se há alguma filosofia elaborada pelo homem do subsolo, ela se encontra emaranhada na sua psicologia. A “filosofia” é nele inseparável da personalidade. Isto significa que a sua crítica de caráter filosófico e sempre negativa e ácida, dirige-se não apenas a ideias gerais como também e simultaneamente ao seu próprio comportamento social e à sua interioridade (ou vida interior). Isso é feito de tal modo que a análise de ideias abstratas e filosóficas não têm separação da análise da sua própria singularidade e cotidianidade. Esta justaposição entre ideias abstratas e vida consciente interior e singular não é, por sua vez, mais harmoniosa do que a concretização das suas ideias na prática: quanto mais elevadas são as ideias (que podem também ser uma ideia de outra pessoa ou de uma situação ocorrida), mais ele se julga rebaixado e, por outro lado, quando rebaixa a ideia, pessoa, situação em questão, mais ele se sente elevado. Quanto à sua prática, ela é sempre desastrosa ou

---

<sup>7</sup> Schnaiderman, B. “Prefácio do tradutor”. In: *Memórias do subsolo*. *Op. cit.*, p. 7.

insignificante – o principal é o que se passa no seu “subsolo”. Podemos dizer que uma das novidades deste tipo dostoiévskiano é certa desarmonia, ou mesmo certa harmonia inversamente proporcional, por assim dizer, entre as ideias da razão, sejam estas estéticas, políticas, biológicas ou epistemológicas, e a saúde psíquica e moral (ou espiritual) do indivíduo. É o que sugere o seguinte trecho: “Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é ‘belo e sublime’, tanto mais me afundava no meu lodo, e tanto mais me tornava capaz de imergir nele por completo”<sup>8</sup>.

Com a representação artística da consciência do personagem, em um discurso quase ininterrupto no qual ele se dirige diretamente ao leitor, somos introduzidos no embate perpétuo que se desenrola na sua consciência: uma luta entre diferentes modos de afirmar e negar ideias não raro opostas, o que por sua vez tem efeito imediato na afirmação ou negação da individualidade do próprio personagem que pensa sobre essas ideias. Se o homem do subsolo é herói, ele o é na medida em que vivência uma vida interior intensa, de modo a poder encontrar o seu aniquilamento sem quase precisar mover o próprio corpo. Dito de modo sumário, a lógica paradoxal do homem do subsolo é a de que quanto mais inteligente e mais culto, mais moralmente medíocre e inepto para a ação é o homem em questão: “Sim, um homem inteligente do século dezenove está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter; e uma pessoa de caráter e de ação deve ser sobretudo limitada. Essa é a convicção dos meus quarenta anos”<sup>9</sup>.

O homem do subsolo pode ser apresentado como a variação dostoiévskiana de certo “hibridismo” entre os tipos “homem dos quarenta” e “homem dos sessenta”. Parafraseando o próprio escritor<sup>10</sup>, podemos dizer que *o homem do subsolo é o “tipo-princípio” do universo dostoiévskiano*. Dostoiévski subverte a ordem dos diferentes tipos, mesclando-os, pois, para ele, na vida real essas características não estariam separadas do modo como pretendiam os escritores e críticos literários. Para o autor das *Memórias*, a cisão entre as ideias e a prática não se fazia ver apenas na exterioridade do herói – isto é, nas suas relações sociais, pessoais, amorosas –, mas também estava instalada na sua interioridade como uma espécie cisão entre o que ele julgava

---

<sup>8</sup> Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, p. 19.

<sup>9</sup> Idem, p. 17.

<sup>10</sup> Em notas escritas entre 1872 e 1875 – ou seja, cerca de dez anos após a publicação de *Memórias do subsolo* –, encontramos a seguinte constatação de Dostoiévski: “O homem do subsolo é a pessoa princípio no mundo russo. Mais do que todos os outros escritores, fui eu o primeiro a falar dele, embora os outros tenham falado dele, pois não podiam deixar de notá-lo” (*The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2, p. 33).

dever ser (a partir das ideias) e o que de fato era. A maior parte dos seus personagens são tipos fracos e isso não só por serem incapazes de se conduzir de maneira autoafirmativa e sem vacilações, isto é, conforme as suas ideias, como também por serem incapazes de afirmar interiormente quaisquer ideias sem vacilações. Nem por isso trata-se de nobres supérfluos, estultos e moleirões. Ao contrário: a impossibilidade de agir tal qual as suas ideias e mesmo de firmá-las interiormente conformam o motivo principal de sofrimento deste “tipo-princípio” e são invariavelmente a causa das canhestras ações que de modo mais ou menos intenso conduzem-no à sua catástrofe pessoal e espiritual.

É digno de nota que Dostoiévski retrata a “moderna” sociedade russa a partir das “novas misturas” entre uma baixa nobreza desprovida de bens materiais, pequenos proprietários de terra, descendentes de comerciantes bem ou mal sucedidos, funcionários públicos (especialmente os de baixo escalão), com destaque (o que não é o caso de *Memórias do subsolo*) para o tipo “homem dos sessenta” – ou mais precisamente o tipo *raznotchíntsy* na sua versão mais radical, que é o niilista. O seu rompimento na juventude com Belínski – que viria postumamente a dar lugar aos *raznotchíntsy* – não significou o rompimento com um romance de denuncia das parcas condições materiais em que vivia a maior parte da população russa. Seja como for, os seus personagens quase que invariavelmente fracos diferem dos “Oblómovs” não apenas por não gozarem de títulos de nobreza ou de uma condição material que lhes permitisse uma vida digna; eles diferem ao se sentirem, mais do que insatisfeitos, totalmente atormentados com a sua condição de fracos (isto é, de vontade vacilante, pouco firme), da qual são também, de modo geral, conscientes. Dito de maneira breve, o tipo homem do subsolo, o “tipo-princípio” do universo dostoiévskiano, é justamente aquele que, embora dotado das características dos tipos fracos, se revolta por reconhecer-se como pertencente a esta tipologia.

Como diz Joseph Frank, “o tom de *Memórias do subsolo* é tão satírico e parodístico, seu tema está envolto numa ironia tão invertida, que dificilmente se pode dizer aqui que Dostoiévski enfrentou as doutrinas dos radicais de frente e sem rodeios”<sup>11</sup>. Por outro lado, vale acrescentar que o próprio conteúdo das *Memórias* ultrapassa o embate com a doutrina de Tchernichévski e com a de outros intelectuais russos da época – o que confirma a já mencionada peculiaridade do talento de Dostoiévski. Ao lidar com as ideias dos intelectuais russos (que não são explicitamente

---

<sup>11</sup> Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871. Op. cit. 1865-1871*, p. 110.

filiadas), o homem do subsolo se volta raivosamente contra todo o racionalismo ocidental e ainda contra o idealismo e romantismo alemães (a influência mais direta dos “homens dos quarenta”). O homem do subsolo volta-se contra toda civilização ocidental e mais do que isso: ele se volta constante e conscientemente contra si próprio. E aqui temos uma pista para compreender o significado do “talento psiquiátrico” de Dostoiévski: ainda no início da sua carreira literária, o escritor passou a se concentrar não exatamente nas parcas condições materiais e sociais de existência do homem comum russo na era moderna, mas antes na interioridade deste homem comum russo que gozava das novas ideias ao mesmo tempo em que era submetido a uma vida material precária e socialmente retrógrada e opressiva. Assumindo esta perspectiva, Dostoiévski torna-se capaz de revelar ao leitor que a negação e a revolta contra a tradição e a ordem social e política originadas desse paradoxo estão sobretudo fincadas na própria interioridade do indivíduo, e isto de tal modo que sequer esta interioridade pode escapar de ser alvo desta revolta e negação: o indivíduo que se volta contra o seu entorno acaba por voltar-se contra si próprio. Nesse sentido, podemos entender a sua observação quando da escrita do artigo “O Sr.—Bov e a questão da arte”: “a energia de que ele [o povo comum russo] é dotado, quando não encontra uma saída livre e adequada, é obrigada a forçar um caminho pouco convencional [...] muitas vezes de uma forma fatal para si mesmo”<sup>12</sup>.

Foi no romance *Crime e castigo*, escrito entre 1865 e 1866 e publicado ao longo de 1866, que Dostoiévski confrontou a ideologia radical de forma mais direta. Não por acaso, neste romance o protagonista é um *jovem* (em *Memórias do subsolo* trata-se de um homem de meia-idade) – o brilhante, misantropo e miserável ex-estudante de direito Ródion Raskólnikov. Semelhante à *Memórias do subsolo* (embora em *Crime e castigo* tenhamos um narrador em terceira pessoa<sup>13</sup>), também a interioridade de Raskólnikov é entretida com ideias abstratas. Contudo, mais do que uma crítica de caráter filosófico e pessoal, as ideias do jovem protagonista conformariam um conjunto mais próximo ao que poderíamos denominar de “ideologia”.

---

<sup>12</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Os efeitos da libertação, 1860-1865*, p. 128.

<sup>13</sup> Inicialmente, Dostoiévski concebeu (o que veio a resultar em) *Crime e castigo* como uma confissão em primeira pessoa que deveria ter a mesma extensão de *Memórias do subsolo*. Contudo, diversos problemas advieram do uso do narrador em primeira pessoa, os quais não nos cabe relatar aqui. Seja apenas digno de nota, que esses problemas inviabilizaram de tal modo o romance, que o escritor, apesar das suas desesperantes dificuldades financeiras, não pôde resistir ao impulso de reescrever o romance quando devia entregá-lo para a publicação. Como nos informa Frank, o tipo de narrador criado por Dostoiévski em *Crime e castigo*, fora saudado pelos narratólogos da sua época como uma “descoberta” (Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 137).

Articulada de maneira mais sistemática e objetiva do que as ideias do homem do subsolo, a “ideia” de Raskólnikov exigia a sua aplicação direta e definitiva *no pessoal*, isto é, na interioridade e exterioridade próprias. Ainda de modo semelhante ao que ocorre com o homem do subsolo, a “ideologia” de Raskólnikov, ao ir de encontro à sua consciência moral, não se torna passível de firmar-se em definitivo na sua interioridade e, conseqüentemente, na sua exterioridade – o que lhe traz profundo sofrimento.

Não obstante, por ser um personagem representante dos “jovens dos sessenta”, Raskólnikov dá um passo além ao do homem do subsolo, na medida em que ultrapassa a limitação dos homens inteligentes conforme identificada nas *Memórias*, sendo esta: a incapacidade de agir, isto é, de colocar as ideias em prática (e aqui “ouvimos” ressoar o ataque de Tchernichévski aos “homens dos quarenta”). Em *Crime e castigo*, o jovem Raskólnikov impugna a si a obrigação de tornar a sua “ideia” um fato, a fim inclusive de estabelecê-la definitivamente na sua interioridade. Neste personagem, Dostoiévski desenvolve o tipo do “intelectual assassino”, ou seja, o tipo de indivíduo que comete o crime (pretensamente) justificado pela “ideia”, ou como é posto no romance, um crime que é executado “por uma questão de consciência” (mesmo que, paradoxalmente, este causasse transtorno à “consciência moral”). Por não querer esperar pela felicidade geral prometida pelos socialistas, já que esta demoraria demais, Raskólnikov resolve ele mesmo tomar as rédeas do seu destino, o que acaba por conduzi-lo, na sua busca pela autonomia ideal, à execução de um crime monstruoso e covarde.

A ascensão do niilismo russo, inicialmente concentrada na figura de Dmítri I. Píssarev, sinalizava, conforme vimos, a mudança do socialismo utópico, do utilitarismo e do “egoísmo racional” de Tchernichévski, “para uma doutrina mais rigorosa que estimulava uma elite de indivíduos superiores a passar por cima de todas as normas morais existentes para promover os interesses da humanidade como um todo”<sup>14</sup>. Historiadores da cultura russa são concordes em indicar que o niilismo propagado na *Palavra russa* de Píssarev tornara-se na sua época a então “moda intelectual dominante”<sup>15</sup>. Se quisermos entender *Crime e castigo*, devemos recolocar a obra no contexto dessa mudança fundamental da ideologia radical, que viera a desembocar no niilismo russo. Como Dostoiévski bem sabia, o socialista utópico Tchernichévski não era niilista, ao menos, não no sentido que essa expressão veio a ter a partir da segunda metade dos 1860. Em

---

<sup>14</sup> Idem, p. 110.

<sup>15</sup> Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 120.

*Crime e castigo* são as ideias de Pissárev que ganham força dramática e filosófica<sup>16</sup>. Conforme identifica Frank, a imagem de Bazárov (de *Pais e filhos*) tecida na interpretação de Pissárev “traz consigo todos os componentes do futuro Raskólnikov”, sendo estes:

a crença de que ele pode passar por cima dos ditames da consciência; a convicção de que não permitiria ser afetado por qualquer “regulador moral”; o desprezo que sentia por aquela porção da humanidade que aceitava com placidez o destino do qual o a elite formada pelas “outras pessoas” [os indivíduos superiores] está lutando para libertar-se; a pouca disposição de sacrificar o presente em prol do futuro.<sup>17</sup>

Ao levar ao extremo as ideias do já extremista Pissárev (embora essas ideias não sejam diretamente filiadas no romance), o personagem Raskólnikov decide provar a si mesmo que é um homem extraordinário, o que para ele significa pertencer à mesma tipologia de ninguém menos do que Napoleão Bonaparte. Enfatizando a linha traçada por Pissárev entre pessoas ordinárias e extraordinárias e a capacidade (e legitimidade) de cometer crimes relegada à primeira classe, Raskólnikov, personagem de Dostoiévski, desenvolve ele mesmo uma tipologia na qual Napoleão Bonaparte representa o modelo mais elevado, o ideal de homem – nisto consiste a sua “ideologia”. Com este romance, Dostoiévski pretendia expor diretamente a maneira como as novas ideias propagadas pelos radicais – e mais do que isso como o *ideal de homem* que inevitavelmente estava intrincado com essas ideias – podiam conduzir um jovem ainda em formação das suas próprias opiniões, em um momento de vulnerabilidade, à condição de fanático e criminoso. Isso se evidencia no modo como ele apresenta a ideia inicial do romance em carta ao editor Katkov:

É a narrativa psicológica de um crime. [...] Um jovem, expulso da universidade, de origem pequeno burguesa e que vive na mais calamitosa pobreza, por irreflexão e falta de firmeza em suas convicções decide sair dessa situação em um só golpe. Decidiu matar uma velha, a viúva de um conselheiro titular que empresta dinheiro a juros.<sup>18</sup>

Apesar de o personagem Raskólnikov ter desenvolvido, publicado em artigo e aplicado a sua “ideia”, esta não é suficiente para assegurar-lhe a “firmeza em suas convicções” e muito menos a vontade forte tão ansiadas e louvadas pelos “homens dos sessenta”. O personagem comete o crime, que é facilitado por uma série de coincidências quase sobrenaturais, contudo não é capaz de sustentar-se psicologicamente após o ato – ele sucumbe, ainda que não queira, à culpa, entrando com isso em uma espécie de estado de loucura temporária. Esta incapacidade de manter-

<sup>16</sup> Como diz Frank, “Um dos mistérios para quem estuda Dostoiévski é saber como essa relação [entre as ideias de Pissárev e Raskólnikov] perfeitamente óbvia chamou tão pouca atenção” (*Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 114).

<sup>17</sup> Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 117.

<sup>18</sup> Dostoiévski apud Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 74.

se interiormente firme, tranquilo e razoável após o ato derradeiro – o que torna impossível dar prosseguimento ao seu “plano” –, é justamente a principal fonte do seu sofrimento, do seu “castigo”, uma vez que, para o próprio personagem, esta incapacidade seria a comprovação de que ele não pertence à classe dos homens extraordinários. É ainda digno de nota que a sua tipologia de fins “práticos” contemplava inclusive o fato de que certo estado de loucura temporária adviria aos homens ordinários que tentassem elevar-se ao *status* de extraordinários por meio do crime. A sua intensa perturbação interior após o crime era-lhe, portanto, fatal. Como escrevera sobre o personagem nos seus rascunhos para o romance: “A consciência de que ele não é digno do seu ideal [...] atormenta a sua alma. Este é o seu crime e seu castigo”<sup>19</sup>.

Com exceção das últimas páginas do epílogo, o sofrimento de Raskólnikov estende-se ao longo de todo o romance e pode ser explicado (embora não exclusivamente) pelo fato de ele não conseguir agir conforme o tipo ideal da sua própria teoria. Para o escritor russo, este anseio estético de elevar-se à altura do ideal é também e principalmente um anseio religioso, espiritual, inerente à própria condição humana, no seu sentido mais profundo e louvável. Daí é que, através deste romance, Dostoiévski revele que os jovens membros da intelectualidade radical não poderiam ser simplesmente qualificados como patifes ou monstros morais ainda que se mostrassem capazes de cometer atos atrozes e despropositados<sup>20</sup>. Para o escritor, a intensidade da força com que as ideias niilistas atuavam sobre a juventude revelava antes a pureza de coração dessa juventude mesma que, face ao esfacelamento da legitimidade da tradição, buscava ardentemente algo em que acreditar e dedicar a sua vida. Em abril de 1866, durante a redação e publicação seriada de *Crime e castigo*, numa carta ao editor Katkov, Dostoiévski se opõe muito habilmente à perspectiva defendida por esse – a de que o problema do niilismo na Rússia seria exclusivamente resultado da influência ocidental, na qual, para o editor, residiria a “raiz do mal”. Nesta oposição, é possível entrever a sua simpatia pelos jovens niilistas. Vale destacar que, na época da carta, o escritor identificava o niilismo ao socialismo (ao menos tal como este vinha sendo elaborado na Rússia) – identificação que conforme veremos foi ampliada quando da redação de *Os demônios*:

---

<sup>19</sup> Dostoiévski *apud* Grossman. *Dostoevsky: a biography*. *Op. cit.*, p. 343.

<sup>20</sup> É digno de nota que ao longo da redação e publicação seriada de *Crime e castigo* ocorreu a já mencionada tentativa de assassinato do czar Alexandre II pelo jovem Karakóзов – o que ajudou a aumentar o impacto do romance.

Eu tive a oportunidade de ouvir a opinião de que a *Gazeta de Moscou* [revista da qual Katkov era o editor e dono] confere pouca importância ao niilismo, que, certamente, o centro e a fonte do mal não estão aqui, mas lá fora, embora os niilistas sejam por si mesmos capazes de tudo. O ensinamento de “sacudir tudo pelos *quatre coins de la nappe*, de modo que haja pelo menos uma tábua rasa para a ação” não requer raízes. Todos os niilistas são socialistas. O socialismo (especialmente na sua versão russa) requer especificamente o rompimento com todos os laços. Acima de tudo eles estão absolutamente convencidos de que construirão imediatamente o paraíso sobre a tábua rasa. [...] Nossos pobres rapazes e mocinhas indefesas, têm um adicional, o seu próprio ponto fundamental, eternamente presente, sobre o qual o socialismo irá por muito tempo encontrar o seu fundamento, sendo este, nomeadamente, o entusiasmo pela bondade e a pureza dos seus corações. Existem entre eles inumeráveis vigaristas e patifes. Mas todos esses pequenos alunos de ginásio, esses universitários, dos quais já vi tantos, voltaram-se para o niilismo de maneira tão pura, tão pouco egoísta, em nome da honra, da verdade e da verdadeira utilidade! Apesar de tudo, eles são indefesos contra essas absurdidades e tomam-nas por perfeição. [...] os pobres diabos estão convencidos de que o niilismo oferece a eles a mais plena modalidade da atividade cívica e social e da liberdade.<sup>21</sup>

Dentre outros aspectos, Dostoiévski faz saltar em *Crime e castigo* a compreensão de que os “homens dos sessenta” com a sua chamada para a ação e crítica ferrenha à malemolência dos “Oblómovs” não são menos sonhadores e teóricos do que estes, dado que também o ideal por eles proclamado (o que deriva das suas ideias) não encontra correspondência com a vida imediata, com a vida real – que no caso se desenrolava na Rússia. Como um interlocutor imaginário irá opor-se a Dobroliúbov no já mencionado artigo dostoiévskiano “Sr.—bov e a questão da arte”: “quando você tem de mostrar como a sua ideia será realizada, então a Rússia escapa por entre os seus dedos. [...] O chão desaparece debaixo dos seus pés no momento em que você dá o primeiro passo para provar o seu paradoxo absurdo”<sup>22</sup>. Ora, levando em conta o exposto na carta acima, escrita um pouco mais tarde (o artigo é de 1861), o problema das ideias niilistas não está relacionado exclusivamente a uma questão da nacionalidade, isto é, o problema das ideias defendidas por Dobroliúbov não reside no fato de elas serem proclamadas na Rússia, mas antes no fato de que elas negam toda a experiência, crenças e costumes do homem na terra. O niilismo como disse o escritor é justamente o ensinamento, ou doutrina, que não “requer raiz” e mais que isso: é justamente o que exige que “todos os laços sejam cortados” – ainda que o objetivo seja, após a devastação, o da construção do paraíso na terra. E, para Dostoiévski, se o russo se mostrou mais apto ao niilismo, isso se deveu ao fato de que “nunca ninguém se lançou para além

---

<sup>21</sup> Dostoiévski. “360. A Mikhail Katkov. 25 de abril de 1866. São Petersburgo”. In: *Complete Letters: volume two 1860-1867*. Trad. David A. Lowe. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1989, pp. 193-194.

<sup>22</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings. Op. cit.*, p. 122.

de seu solo nativo como ele [o russo] teve de fazê-lo em alguns momentos, ou, seguindo as suas próprias ideias, mudou tão abruptamente o seu curso usual”<sup>23</sup>.

Se voltarmos a objeção a Dobroliúbov contra Raskólnikov – o que exige que os termos sejam postos sob uma perspectiva mais individualista –, podemos dizer que quando o personagem resolve colocar as suas ideias terríveis em prática, e eliminar uma das pessoas ordinárias a quem ele, (supostamente) tal como Napoleão, julga ter o direito sobre a vida, acaba por ir de encontro à sua própria personalidade e à sua moralidade inevitavelmente russa e cristã. Paradoxalmente, essas pretensões napoleônicas do jovem personagem são, para o escritor, prova da pureza de seu coração e entusiasmo pela bondade que rejeita um mundo cujo o ideal (que é sobretudo o cristão e secundariamente o pequeno-burguês) é, sob a perspectiva niilista, um ideal não apenas falso, mas sobretudo mentiroso. Ou, pior do que isso: é um instrumento para o domínio daqueles que subjugados inevitavelmente tornar-se-iam fracos, “escravos”, ordinários.

É possível que Raskólnikov tivesse “concordado” com a já referida passagem do *Ecce homo*<sup>24</sup> de Nietzsche de que a “mentira do ideal foi até agora a maldição sobre a realidade”, uma vez que, como justifica o autor desta autobiografia filosófica, levou a humanidade a “adorar os valores inversos aos únicos que lhe garantiriam o florescimento, o futuro, o elevado direito ao futuro”<sup>25</sup>. Ora, foi em nome do seu “elevado direito ao futuro” que o brilhante e miserável ex-estudante Raskólnikov decidiu matar a machadadas uma velha usurária e realmente inútil e perniciosa, indo de encontro, com isso, ao poderoso interdito moral do derramamento de sangue. “A mentira do ideal”, oferecida pela tradição, colocou-se diante da consciência do personagem Raskólnikov como uma espécie de obstáculo ao “florescimento” não só do seu “elevado direito ao futuro”, mas também ao “elevado direito ao futuro” da própria humanidade. Com o assassinato da velha, o jovem personagem pretendia não apenas provar para si mesmo a sua audácia em alçar-se à altura do seu ideal (afinal, ainda que o contexto fosse outro, Napoleão era ele mesmo um assassino), como pretendia utilizar o dinheiro do roubo (o assassinato tinha como objetivo “prático” o latrocínio) para realizar um sem-número de bons feitos – como por exemplo: o de terminar os estudos, o de ajudar a sua família miserável (o que significava livrar a irmã de um casamento por conveniência e de situações de exploração sexual bastantes concretas) e,

---

<sup>23</sup> Idem, p. 63.

<sup>24</sup> Vide citação referente à nota 39 da Introdução.

<sup>25</sup> Nietzsche. *Ecce Homo: como tornar-se o que se é. Op. cit.*, p. 18.

quando finalmente formado em advocacia, fazer algo deveras grandioso que direta ou indiretamente se converteria em um bem para a humanidade como um todo (a sua capacidade para tanto é unanimemente reconhecida por diversos personagens do livro). Naturalmente, temos consciência de que o autor de *Ecce homo* previa algo muito maior e mais complexo do que o assassinato de uma velha e incremento de uma vida singular por conta desse “feito” quando se opunha à mentira do ideal e anunciava o “florescimento” do “elevado direito ao futuro”. De todo modo, embora não seja o caso aqui de entrarmos em argumentações detalhadas, a analogia revela um significado não desprezível.

Por outro lado, parece-nos legítimo dizer que Nietzsche realmente teria concordado com o ideal proclamado pelo personagem Raskólnikov, embora não haja nenhuma comprovação documental de uma possível leitura de *Crime e castigo* por parte do filósofo (a não considerarmos algumas sugestivas anotações nos seus cadernos<sup>26</sup>). Além de identificarmos, conforme já mencionado na introdução, relevantes correlações entre a tipologia dos homens ordinários e extraordinários de Raskólnikov e os tipos nobres e escravos de Nietzsche (embora, não exatamente no sentido arcaico desses tipos nietzschianos, mas antes no psicológico), o filósofo alemão afirma na sua *Genealogia da moral* que o mesmo Napoleão Bonaparte aclamado por Raskólnikov é uma espécie de “antigo ideal [...] em carne e osso” que apareceu “ante os olhos e a consciência da humanidade” ecoando “a terrível e fascinante contrassenha (sic) do privilégio dos raros” e “a indicação do outro caminho”. As concordâncias entre as ideias do filósofo e do personagem são, sob este aspecto, impressionantes. Se não para Dostoiévski, certamente para boa parte dos seus personagens mais icônicos – o que inclui Stavróguin de *Os demônios* (embora de modo mais indireto do que o caso de Raskólnikov) –, poderia ser dito, em coro com Nietzsche, que Napoleão representaria uma espécie de “problema encarnado do ideal nobre enquanto tal”<sup>27</sup>. Naturalmente, este fascínio pela figura de Napoleão revela, antes de tudo, o espírito comum de uma época. Como dissera o personagem dostoievskiano Porfiri Pietróvitch, o inspetor de polícia que desvenda o assassino Raskólnikov: “quem entre nós na Rússia não se considera hoje um Napoleão?”<sup>28</sup>. Nesse sentido, vale ainda citar o trecho de um artigo de Dostoiévski, escrito alguns anos depois da redação de *Os demônios*, no qual ele trata, entre um

<sup>26</sup> Vide: Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, *Op. cit.*, pp. 344-345 (Outono de 1887, 10 [148]).

<sup>27</sup> Nietzsche. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 45 (“Primeira dissertação”, § 16).

<sup>28</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo*. *Op. cit.*, p. 274.

sem número de outros assuntos, da sedução estética que a guerra vinha exercendo sobre seus contemporâneos:

Há nisto, de todo modo, algo de muito estranho: as pessoas estão agora começando a argumentar e trazer à tona assuntos como esse, que ao que parecia estavam há muito resolvidos e consignados aos arquivos. Todas essas coisas estão sendo desenterradas mais uma vez. E o que é mais importante é que isto está acontecendo em todos os lugares.<sup>29</sup>

Para darmos por encerrada esta série de sugestões de possíveis correlações entre Nietzsche e o personagem Raskólnikov, parece-nos que ninguém menos do que Zaratustra, o arauto do super-homem nietzschiano, teria oferecido algum consolo ao insuficientemente napoleônico assassino com as palavras proferidas no seu discurso “Do pálido criminoso”. Embora não nos pareça justo supor que Nietzsche pudesse ter concordado com os métodos sanguinários do jovem personagem para adquirir ele também a sua “contrassenha do privilégio dos raros” – ainda que o filósofo tenha ironizado, na sua *Genealogia*, o fato de os “bons” serem tidos como aqueles que não ferem e nem agridem ninguém<sup>30</sup> – as proximidades entre Raskólnikov e o “pálido criminoso” do Zaratustra são tão surpreendentes que certamente mereceriam um estudo independente e detalhado. Thomas Mann, por exemplo, sugere esta identificação, embora, conforme já mencionado, não haja nenhuma comprovação documental da leitura de *Crime e castigo* por parte de Nietzsche. Além disso, este discurso foi escrito em 1883, isto é, quando ao que tudo indica o criador do Zaratustra sequer tinha conhecimento do escritor russo – ao menos se tomarmos por base a carta em que afirma ao amigo Overbeck, em fevereiro de 1887, ter conhecido Dostoiévski há apenas poucas semanas: “De Dostoiévski eu não sabia, até poucas semanas, nem sequer o nome – eu, um homem sem instrução, que não lê nenhum ‘jornal!’”<sup>31</sup>. Seja como for, neste discurso, Zaratustra exorta os seus leitores a padecerem de uma

<sup>29</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876. Op. cit.*, p. 457.

<sup>30</sup> Reproduzamos aqui o referido trecho: “Se os oprimidos, pisoteados, ultrajados exortam uns aos outros, dizendo, com a vingativa astúcia da impotência: ‘sejamos outra coisa que não os maus, sejamos bons!’ E bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, [...] – isto não significa, ouvido friamente e sem prevenção, nada mais que: ‘nós, fracos, somos realmente fracos; convém que não façamos nada para o que não somos suficientemente fortes’” (Nietzsche. *Genealogia da moral. Op. cit.*, p. 37). Ora, relacionando esta passagem a Raskólnikov, poderíamos dizer que o personagem, sendo ele mesmo um oprimido, pisoteado e ultrajado que não aceita esta “astúcia da impotência”, resolve fazer aquilo que ele não era suficiente forte para fazer, isto é, assassinar a velha para, com isso, ultrapassar a condição de oprimido (vale aqui dizer que o próprio Raskólnikov era explorado por essa velha usurária na medida em que, devido a sua extrema penúria material, se vê obrigado a penhorar objetos por um valor muito abaixo do que esses objetos de fato valiam).

<sup>31</sup> Nietzsche *apud* Paschoal. “Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do homem do ressentimento”. *Estudos Nietzsche. Op. cit.*, p. 200. Vale dizer que de modo semelhante a Paschoal, nós também suspeitamos até que ponto Nietzsche de fato só teria tomado conhecimento da obra de Dostoiévski em 1887. Para um aprofundamento dessa

loucura própria, tal como padecera o pálido criminoso, que ficou louco após a sua ação criminosa – e se envergonhou não exatamente do crime, mas da loucura que adveio deste juntamente com a culpa:

O risco no chão obsedia a galinha; o golpe que ele levou a feito obsedia a sua pobre razão – a loucura depois da ação é o que chamo a isto.

[...]

Assim fala o rubro juiz: “Por que, afinal, assassinou, esse criminoso? Ele queria roubar.” Mas eu vos digo: a sua alma queria o sangue, e não o roubo, a sua alma tinha sede da volúpia da faca!

[...] e então roubou enquanto matava. Não queria envergonhar-se da sua loucura.

E, agora, sente sobre si a capa de chumbo da sua culpa, e novamente sua pobre razão está rígida, paralisada, pesada.

[...] Como eu desejaria que tivessem uma loucura da qual pudessem, tal como este pálido criminoso!<sup>32</sup>

\*

Como bem definiu Camus, no capítulo do seu *O homem revoltado* – dedicado, aliás, aos jovens russos revolucionários (o que inclui não apenas Pissárev, mas também outras figuras históricas por nós mencionadas como Netcháiev, Bakúnin e Belínski, além de personagens de *Os demônios* e de outros livros de Dostoiévski) –: “Neste país jovem, sem tradição filosófica, a juventude, irmã dos trágicos colegiais de Lautréamont, apoderou-se do pensamento alemão e encarnou com o sangue as suas consequências”<sup>33</sup>. A partir do estudo da obra dostoiévskiana da década de 1860, julgamos que o principal elemento do pensamento alemão encarnado pela juventude russa fora justamente aquele conceito que exige a concretude para ser legitimado: o conceito de ideal. Isto é: a harmonia entre ideia e ação, entre conteúdo interior e sensibilidade. Lembremos mais uma vez a fala de Strákov (editor de *Aurora*): “Nunca [...] o desacordo entre a vida e o pensamento foi sentido com tanta intensidade quanto no momento atual”. É como se na ausência de um modelo divino, cada indivíduo passasse a exigir de si mesmo, na maior parte dos casos de maneira inconsciente, ser ele mesmo a encarnação do ideal, isto é, a expressão de um homem modelo – ou ainda, para utilizarmos as palavras de Girard, para ser ele mesmo um

---

suspeita vide especialmente as páginas 203 e 204 do referido artigo de Paschoal ou ainda o artigo de Paolo Stellino que embora não afirme diretamente essa suspeita parece sugerir-la (Stellino. “El descubrimiento de Dostoiévski por parte de Nietzsche”. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, vol. XIII, pp. 79-99, 2008).

<sup>32</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra. Op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>33</sup> Camus. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 178.

“modelo escrupulosamente imitado”<sup>34</sup>. Esta exigência de estar disposto a qualquer sacrifício pessoal em nome do exercício da própria crença, isto é, esta busca pela realização do ideal é tida por Dostoiévski como uma virtude da geração dos sessenta, dado que para o escritor “a mais preciosa de todas as coisas para as pessoas é ter e preservar ideais”<sup>35</sup>. Contudo, com o advento dos “novos tempos” na Rússia, essa busca revelava-se para o escritor como uma, digamos, tragédia do cotidiano, uma vez que o ideal obliterou-se em virtude da ausência de crença em comum. O que Dostoiévski imputou aos europeus no mencionado artigo de 1861 irá ser representado artisticamente por ele, especialmente em *Os demônios*, como algo característico à ala esclarecida da sua amada Rússia:

O ideal da humanidade universal está se tornando mais e mais obliterado entre eles [os europeus]. Ele significa algo diferente pra cada um deles, cresce neles de modo vago, assume uma forma diferente na consciência de cada um. A conexão cristã que havia até então os mantido unidos perde a sua força a cada dia que passa. Mesmo a ciência não é capaz de unir as nações que estão cada vez mais apartadas.<sup>36</sup>

Em Hegel, o ideal, que é o mesmo que o belo, implica a encarnação do próprio absoluto na sensibilidade; o ideal é portanto a expressão singular daquilo que é universal. Dostoiévski, conforme exposto na introdução, toma esse conceito como seu, embora não o relegue ao passado e tampouco o separe da manifestação religiosa do espírito na consciência. Porém, com a assunção disseminada entre os jovens russos de que nem Deus, nem absoluto existem – e se existem, são não mais do que um disfarce para o domínio e opressão de um grupo de homens sobre a maioria –, o ideal (ou a sua promessa) torna-se excessivamente singular: sob a perspectiva niilista, o ideal passa a ser, no seu aspecto formal, tão-somente a exteriorização das ideias de uma determinada consciência. Isso é tanto o que o homem do subsolo quanto Raskólnikov, ainda que de maneira falível, já que não ideal, vêm a comprovar. Dostoiévski mostrará inclusive que quanto mais singulares forem estas ideias (e com isso mais desconectadas do todo e “desenraizadas”), mais a exteriorização das mesmas se colocará, sob a perspectiva niilista, como algo ideal. Poderíamos dizer com isso que, sob a insígnia do niilismo, o ideal seria uma espécie de concretização singular do conteúdo espiritual interior singular.

Nesse sentido podemos compreender a constatação de Mikhail Bakhtin de que o universo dostoiévskiano seja “profundamente personalista” ou de que o escritor interprete “todo

<sup>34</sup> Girard. *Deceit, desire and the novel*. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 558.

<sup>36</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, p. 61.

pensamento como posição do homem”<sup>37</sup>. Com a negação do aspecto universal do ideal – negação que indica o próprio “advento do niilismo” (para utilizarmos uma expressão nietzschiana)<sup>38</sup> –, resta a sua fórmula da harmonia entre conteúdo interior e forma exterior (ou entre ideias e prática), que o indivíduo deve aplicar sobre si mesmo, a partir de si mesmo – uma vez que, para o escritor russo, não é dada ao homem a possibilidade de abrir mão da própria beleza. Se para o personagem de *Pais e filhos*, um dos representantes da geração dos quarenta, sem os “princípios transformados em artigo de fé” “não é possível nem mesmo respirar”, para Dostoiévski, em contrapartida é sem a beleza que o “homem provavelmente recusaria viver no mundo”, pois para este “realista”, como ele se definia, a beleza é para o homem tão necessária, tão primária, tão vital quanto comer e beber<sup>39</sup>:

A arte é necessária ao homem tanto quanto comer e beber. A necessidade da beleza e da criação que a encarna é inseparável do homem e sem ela, ele provavelmente se recusaria a viver no mundo. O homem anseia, encontra e aceita a beleza incondicionalmente apenas porque é a beleza e a cultura com veneração sem se perguntar para que ela é útil ou o que se pode comprar com ela.<sup>40</sup>

A ênfase na compreensão estética do homem, em especial do homem moderno, oferecida por Dostoiévski – e que caracteriza este trabalho – coloca-nos numa direção bastante diversa daquela apresentada por Bakhtin, a saber, a da novidade da estrutura poética de Dostoiévski referida por ele de “romance polifônico”. Não compreendemos o universo “profundamente personalista” retratado por Dostoiévski como alguma espécie de resultado da “tarefa” que, de acordo com Bakhtin, o escritor teria colocado para si mesmo: a de “construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente do romance *monológico* (homofônico)”<sup>41</sup>. Em realidade, ousamos confessar que essa, digamos, “lógica” de destruir um mundo para construir outro, ainda que no caso aqui se restrinja ao plano literário, soa, para nós, demasiado próxima daquela a que Dostoiévski se opunha. Além disso, é-nos um tanto

---

<sup>37</sup> Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 8.

<sup>38</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). Org. Paolo D’Iorio. Publicada pela Nietzsche Source. Edição eletrônica: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>>. Fragmento póstumo, outono de 1887, 11 [411].

<sup>39</sup> O mesmo desmascaramento do (pretensamente) sanguinário homem de ação Raskólnikov levado à cabo pelo controverso personagem Svidrigáilov – em certa medida, uma antecipação de Stavróguin –, será aquele que Dostoiévski promoverá no homem moderno de um modo geral: “Schiller, Schiller, o nosso Schiller! *Où va-t-elle vertu se nicher?* [onde não se aninha uma virtude?] [...] Há um Schiller perturbando a todo instante dentro do senhor” (Dostoiévski. *Crime e castigo*, pp. 490; 493).

<sup>40</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky’s occasional writings*, p. 124.

<sup>41</sup> Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 6.

forçada a aceitação de que Dostoiévski seja o criador ou incitador, como Bakhtin faz crer, de alguma espécie de “mundo novo” composto “de sujeitos investidos de plenos direitos”<sup>42</sup>. Plenos direitos que significam que nas obras dostoiévskianas só haveria a “verdade da própria consciência do herói”<sup>43</sup> e isso de modo tal que “não importa o que a personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”<sup>44</sup>. Ainda em nome desses “plenos direitos” dos personagens é que Dostoiévski teria criado, de acordo com Bakhtin, uma forma romanesca absolutamente nova e original, na qual seria possível ao autor pôr-se “em pé de igualdade” com os seus próprios personagens, a ponto de “não reservar para si nenhum excedente racional de peso [...] no grande diálogo do romance em sua totalidade”<sup>45</sup>.

Em um sentido contrário ao de Bakhtin, julgamos que “os plenos direitos” exigidos pelos personagens de Dostoiévski para a criação de um “mundo novo” composto de “pessoas novas” são para o escritor não apenas ilusões, mas também sintomas do fenômeno do “desenraizamento” a que ele tão enfaticamente se opôs. Se Dostoiévski foi, como defende Bakhtin, criador de “uma espécie de novo modelo artístico do mundo”, a nosso ver, isso se deve ao fato de que ele, sendo um realista no mais alto sentido, retratou artisticamente a nova espiritualidade e, com isso, o “novo mundo” em que os homens arrancados do seu “solo” já não conseguiam e nem pretendiam comungar com nada do que fosse comum – e aqui temos mais uma pista para compreender porque esta espiritualidade que denominamos niilista é, por assim dizer, sobretudo negativa em Dostoiévski.

De modo sumário, para Bakhtin o novo mundo retratado por Dostoiévski é a retratação de uma “multiplicidade de mundos”, o que equivale a dizer que Dostoiévski seria o criador de uma arte que tornaria possível a representação de uma multiplicidade de consciências que coexistem e interagem sobretudo através do discurso e do diálogo incessantes. Para Bakhtin, a “autoconsciência” é o “dominante artístico” na construção dos heróis dostoiévskianos<sup>46</sup>, o que implica que a realidade do personagem e “o mundo que o rodeia e os costumes” sejam transferidos “do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem”<sup>47</sup>. Nesse sentido, discursos e diálogos ocorrem não só entre as consciências, como também no interior de

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem, p. 62.

<sup>44</sup> Idem, p. 52.

<sup>45</sup> Idem, p. 86.

<sup>46</sup> Idem, p. 65.

<sup>47</sup> Idem, p. 55.

cada consciência individualmente. E isso de tal modo que no “diálogo aberto” entre personagens encontraríamos supostamente intercalados réplicas e posicionamentos oriundos do próprio “diálogo interior” daquele que fala ou direcionados para o diálogo interior daquele que ouve.

Sem negar a riqueza e pertinência da análise bakhtiniana, julgamos que tal multiplicidade de mundos-consciências fechados em si mesmos em constante e incessante diálogo consiste, justamente, no retrato da doença espiritual oferecido pelo escritor – no qual o homem “desenraizado” deixou de habitar no mundo vivido e comum, para passar a habitar na sua consciência, isolado e atormentado entre os seus “muros”. Como identifica o próprio homem do subsolo: “não só uma dose muito grande de consciência, mas qualquer consciência é doença. Insisto nisso”<sup>48</sup>. Sob a nossa perspectiva, a tal independência do herói tão reivindicada por Bakhtin (a ponto de dizer que o herói é independente do próprio autor) é uma independência e liberdade absolutamente ilusórias em Dostoiévski. A obra dostoiévskiana não tem por meta a criação de um “mundo novo” dotado de “pessoas novas”; e mesmo que de fato o escritor tenha atingido uma nova forma de romance tão inovadora como o diz Bakhtin, isso se deve, a nosso ver, à sua escolha pela representação artística da fragmentação e desconexão do mundo material, social e moral, do mundo por si mesmo existente, da realidade cotidiana. Longe de a multiplicidade de consciências em constante atividade representar, para Dostoiévski, alguma espécie de modelo, ela é antes a expressão da desfiguração do modelo, isto é, da desfiguração do ideal: no qual o particular deveria expressar o que há de universal e verdadeiro e não o que há de singular e ilusório. E este universal e genuinamente verdadeiro, o próprio ideal, estaria, para Dostoiévski, conforme veremos, mais próximo do povo do que do intelectual desgarrado. “Tudo o que é verdadeiramente belo na literatura russa”, escreve, “foi tirado do povo”<sup>49</sup>.

Não por acaso é através dessa hiperliberdade (ilusória) da consciência que os heróis-consciências dostoiévskianos encontram, de um modo geral, o seu ocaso. Poderíamos ainda acrescentar que, para Dostoiévski, em um sentido bastante próximo ao dado por Hegel na análise do ideal<sup>50</sup>, “a liberdade não existe sem tranquilidade” e isso de tal modo que “qualquer distúrbio

---

<sup>48</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, p. 19.

<sup>49</sup> Dostoiévski *apud* Jackson, R. L. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 24.

<sup>50</sup> Reproduzamos aqui um dos trechos em que esta correlação pode, a nosso ver, ser identificada: “A pureza suprema do ideal [...] poderá também aqui apenas consistir no fato de que os deuses, Cristo, os apóstolos, os santos, os penitentes e os piedosos nos são apresentados em seu repouso e satisfação beatos, onde não são tocados pelo

já não é liberdade”<sup>51</sup> e, portanto, não caracteriza aquilo que é ideal. Ora, a tranquilidade e a ausência de distúrbio são definitivamente características pouco comuns aos personagens dostoiévskianos que habitam o mundo limitado e desconcertante das suas consciências. Assim, não podemos concordar com Bakhtin quando este afirma que à “consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela”<sup>52</sup>. Julgamos que o todo que absorve a consciência dos personagens mais significativos de Dostoiévski e o mundo objetivo ao qual os seus personagens se contrapõem são, respectivamente, o ideal que não pode ser visto e o mundo em que o ideal já não pode ser encontrado. Nesse sentido, são a ausência do ideal e a busca infundável pelo ideal o que gera a multiplicidade de consciências divergentes que ininterruptamente buscam se firmar como ideal a todo custo ante si e ante a todos os outros. “Pode deixar entrever em imagem o que não tem imagem?”<sup>53</sup>, pergunta o personagem Hippolit de *O idiota* – uma pergunta cuja resposta gera, a nosso ver, todo “dialogismo” da obra dostoiévskiana reverenciado por Bakhtin.

É verdade que Bakhtin admite que a “própria época” da qual “Dostoiévski foi *subjetivamente* um partícipe” “tornou possível o romance polifônico”. Para Bakhtin, foi através do “estado da sociedade”, isto é, a partir de um “universo social objetivo” que Dostoiévski foi capaz de perceber a multiplicidade de planos que coexistem e interagem na “realidade social” então composta por diferentes “instâncias” e “relações contraditórias”. Contudo, se o filósofo soviético considerava que a “época” ou o “estado da sociedade” forneceram “as causas e os fatores extra-artísticos”<sup>54</sup> que tornaram possível a construção da obra – na medida em que, através destes fatores, o escritor teria chegado às categorias fundamentais da sua visão artística –, para nós esta época veio a fornecer o próprio conteúdo da arte de Dostoiévski. Dito de outra forma, a época na qual Dostoiévski viveu serviu de material para ser transfigurado artisticamente por ele. Não por acaso, o escritor, que considerava a sua época como a “*época mais literária*

---

elemento terreno com a miséria e com o ímpeto de seus emaranhados, lutas e oposições variadas (Hegel. *Cursos de Estética I. Op. cit.*, p. 186).

<sup>51</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, p. 98.

<sup>52</sup> Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 56.

<sup>53</sup> Dostoiévski. *O Idiota. Op. cit.*, p. 458.

<sup>54</sup> Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 30.

*possível*” [grifo nosso]<sup>55</sup>, parece ter tomado para si também a tarefa de historiador, ainda que um historiador de tipo especial, isto é, de “dimensões shakespearianas”:

Sente-se que há algo errado, que uma grande porção da ordem social russa ficou praticamente sem observação e sem um *historiador*. Pelo menos está claro que a vida dos estratos médios e altos da nossa pequena nobreza, tão vividamente retratados pelos nossos beletistas, já é bastante insignificante e um beco isolado da vida russa. Mas quem será o historiador dos outros becos que, ao que parece, são tão assustadoramente numerosos. E se neste caos – no qual durante tanto tempo, e agora especialmente, é onde habita a vida social – se neste caos é ainda possível talvez mesmo para um artista de dimensões shakespearianas buscar uma lei e um fio condutor, então, no mínimo, quem irá iluminar pelo menos uma parte desse caos, mesmo que não sonhe com um fio condutor? Especialmente, parece que ninguém está preocupado com esta questão; tudo isso parece prematuro para os nossos grandes artistas. Nós temos dentre nós, sem sombra de dúvida, uma vida desintegrando e, desse modo, uma família desintegrando. Contudo isto significa, necessariamente, também que uma vida está formando a si mesma mais uma vez sobre novas fundações. Quem irá observar isto, quem irá apontá-lo? Quem até mesmo no mais baixo degrau pode definir e expressar as leis dessa desintegração e disto que está sendo criado mais uma vez? Ou é ainda muito cedo? E do velho, também, do que é passado – já foi tudo observado?<sup>56</sup>

Neste trecho, Dostoiévski, como nos informa Jackson, diverge diretamente de Gontcharóv (autor de *Oblómov*), que então havia defendido em artigo – bem como em cartas trocadas com Dostoiévski – a concepção de que a arte deveria retratar “apenas a vida já fixada em uma imagem”, isto é, os “tipos estabelecidos já há muito, muito tempo” (caso do seu *Oblómov*) ou, ainda, “em certos casos, [os tipos] formadores de uma série de gerações”<sup>57</sup> (como o *Oniéguin* de Puchkin). Para Gontcharóv, a “arte, no seu sentido sério e estrito, não pode retratar o caos e a desintegração”<sup>58</sup>. Ora, é justamente o oposto que encontramos não apenas no trecho acima, mas nas obras pós-siberianas de Dostoiévski em geral. Pois o autor de *Crime e castigo* e *Os demônios* buscou retratar justamente os tipos emergentes do caos, os “tipos que estavam nascendo” nas ruas no momento exato da sua escrita – conforme a expressão utilizada na discussão com Gontcharóv. Com isso, pomo-nos aqui de acordo com a afirmação de Jackson de que tenha sido o próprio Dostoiévski “quem tomou ao encargo da sua arte expressar o novo caos social, buscar a sua ‘lei e fio condutor’, suas características principais e os *seus novos tipos emergentes* [...] em dimensões shakespearianas” [grifo nosso]<sup>59</sup>. E podemos ainda suspeitar que era a si mesmo quem Dostoiévski elogiava no seguinte trecho: “apenas um escritor de gênio, ou pelo menos dotado de

<sup>55</sup> Dostoiévski *apud* Moser, C. A. “Dostoevsky and the aesthetics of journalism”. *Dostoevsky’s Studies*, vol. 3, 1982, p. 29.

<sup>56</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*. *Op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>57</sup> Gontcharóv *apud* Jackson. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 109.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>59</sup> Jackson. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 111.

um grande talento adivinha um tipo *contemporaneamente* e o apresenta *pontualmente*; enquanto a mediocridade apenas segue seus passos, mais ou menos escrava, trabalhando de acordo com padrões já dados<sup>60</sup>.

Mesmo que Dostoiévski não tenha sido capaz de oferecer, como era o seu desejo, o fio que conduziria o homem russo para fora desse caos, ele encontrou, conforme estamos tratando de defender, a “lei” ou a “regra geral” que então configurava o próprio caos – e a encontrou enquanto vivisseccionava (para nos apropriarmos das palavras de Gontcharóv) “o novo *pathos* que ainda não estava estabelecido”<sup>61</sup>, já que oriundo deste caos mesmo. Este caos que o escritor, no trecho citado, incita à representação artística e que é resumido, em seus cadernos, sob a fórmula “*Nada é sagrado*”<sup>62</sup>, deve, a nosso ver, ser compreendido como o próprio problema do niilismo ou como o que, nesta tese designamos por “espiritualidade niilista”. Ora, a vida que está se “desintegrando” implica uma vida que está “formando a si mesma [...] sobre novas fundações”, e era sobre estas novas fundações da vida que se desintegra que os “novos tipos emergentes”, adivinhados por Dostoiévski, estavam sendo formados. Sob esta configuração, o caos e a desintegração são os criadores das novas formas sociais e emocionais, são, como dissemos, “as novas fundações” que, por sua vez, significam a própria ausência de fundações ou, o que dá no mesmo, a negação das fundações, leis e regras gerais que então existiam. “Quem até mesmo no mais baixo degrau pode definir e expressar as leis dessa desintegração e disto que está sendo criado mais uma vez?” – questiona-se o escritor, cuja resposta consiste na sua obra.

Nesse sentido, é que compreendemos que a “pessoa-princípio” do universo dostoiévskiano, o homem do subsolo, designado pelo escritor nos seus cadernos como “a imagem real da maioria russa”<sup>63</sup>, seja, conforme a expressão de Bruce Ward, a “encarnação da doença da desordem”<sup>64</sup> – embora aqui tenhamos talvez de acrescentar que o homem do subsolo das *Memórias* seria uma encarnação *não ideal* dessa doença, uma vez que preso ao seu subsolo, ou consciência, ele não seria capaz de expressá-la sem vacilar. Conforme veremos adiante mais detalhadamente, caos e a desordem, ou mais exatamente o niilismo, são uma espiritualidade na medida em que se revelam como o ânimo e o conteúdo espiritual interior dos quais os

---

<sup>60</sup> Dostoiévski *apud* Linnér, S. *Dostoevskij on realism*. Estocolmo: Almqvist & Wiksells, 1967, p. 80.

<sup>61</sup> Gontcharóv *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 111.

<sup>62</sup> Dostoiévski *apud* Ward. *Dostoevsky's critique of the West: the quest for the earthly paradise*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1986, p. 39.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>64</sup> Ward. *Dostoevsky's Critique of the West*, p. 39.

personagens negativos dostoiévskianos vêm a ser a concretização mais ou menos ideal (e aqui temos uma pista para compreender a simpatia do escritor pelos personagens fracos e não ideais, dado que eles não teriam força de colocar todo o caos e desintegração em prática). Não por acaso é que Dostoiévski viria a apresentar o seu *Os demônios*, conforme já citado anteriormente, como uma tentativa de “retratar aqueles motivos diversos e multifacetados pelos quais até mesmo o mais puro dos corações e a mais inocente das pessoas podem ser levados a cometer [...] ofensas monstruosas”<sup>65</sup>.

Julgamos que “o novo *pathos*” que, de acordo com Gontchárov, “ainda não estava estabelecido”, é para Dostoiévski o *pathos* referente à nova espiritualidade do homem moderno sob a perspectiva niilista. Esses *pathos* – que em Dostoiévski deve ser compreendido mais exatamente como um *pathos* duplo – é marcadamente conflituoso e não apenas no que se refere à sua exteriorização, mas sobretudo no que se refere ao interior do próprio homem. E uma vez que o homem tem “necessidade de beleza”, especialmente quando em “estado de desarmonia, em conflito”, ele, paradoxalmente, buscará concretizar este caos e desintegração de forma bela, ideal – como se de uma concretização ideal do caos, da desordem pudessem vir a ser atingidas a tranquilidade e a harmonia características à beleza, à liberdade. Deste ponto de vista, é possível compreender o *Catecismo revolucionário* de Netcháiev e Bakúnin, cuja crença era a de que após a destruição total levada a cabo pelo revolucionário seria criado uma espécie de paraíso na terra e, o que é digno de nota, de modo praticamente espontâneo – como se a destruição pudesse expurgar a “doença”. É o que sugere o parágrafo XXIV do *Catecismo*: “A organização futura sairá, sem dúvida, do movimento popular e da sua vida, mas isto será obra das gerações vindouras. Nossa tarefa é a de destruir: uma destruição terrível, total. Sem piedade e universal”<sup>66</sup>. A partir também deste panorama é possível compreender porque os homens modernos foram designados pelo escritor, no esboço de um artigo nunca escrito, como “inacabados”, como homens cujas “faces não têm forma”<sup>67</sup>. Conforme atestado em *Os demônios*, para Dostoiévski não é possível que a expressão ideal do caos e da desintegração possa atingir ou vir a dar lugar a algo de harmonioso ou sequer de definitivo (à exceção da morte ou do crime terrível). Em Dostoiévski, sob a perspectiva negativa, o ideal se apresentará sempre de modo necessariamente

---

<sup>65</sup> Vide citação referente à nota 227 do Capítulo 1.

<sup>66</sup> Netcháiev; Bakúnin. “Parágrafo XXIV”. *Catecismo revolucionário*. *Op. cit.*, p.7.

<sup>67</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*, Vol. 2, p. 3.

obliterado, vago, misterioso, excessivamente individualizado para ser apreendido; lembremos que até mesmo o próprio super-homem viera a Zaratustra, o seu arauto, meramente como uma “sombra”<sup>68</sup>.

\*

Em 1961, mais de trinta anos após a publicação do seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin irá esboçar, em anotações avulsas, uma concepção que a nosso ver muito se aproxima das objeções por nós colocadas a ele e, mais do que isso, à própria concepção do niilismo que nesta tese estamos tentando elucidar em Dostoiévski:

De fato as personagens de Dostoiévski são movidas por um sonho utópico de fundação de alguma comunidade de seres humanos fora das formas sociais existentes [...] *É como se a sociedade houvesse se privado do seu corpo real e quisesse fundá-lo arbitrariamente com material puramente humano. Tudo isso é a expressão mais profunda da desorientação social da intelectualidade não nobre, que se sente espalhada pelo mundo e neste se orienta sozinha, por sua conta e risco. Uma voz monológica firme pressupõe um apoio social firme, pressupõe um nós, independentemente de haver ou não consciência disso. Para um solitário, sua própria voz se torna instável, sua própria unidade e concordância consigo mesmo se torna um postulado.* [grifo nosso]<sup>69</sup>

Ora, utilizando a terminologia de Bakhtin, podemos afirmar que Dostoiévski ocupou-se da representação artística de um mundo marcado pela extinção (gradual) de uma voz monológica firme, que para o bem ou para o mal havia constituído até então a ordem e conferido unidade ao todo social. A perda dessa “voz monológica firme” – que pressupunha o “nós”, quer houvesse consciência disso ou não, como argutamente se referiu Bakhtin – configura justamente o que compreendemos como o problema do niilismo em Dostoiévski. Além disso, que essa perda implique não só a “mais profunda desorientação social”, mas também a busca do solitário em tornar a concordância consigo mesmo um postulado, é justamente o que nós interpretamos como a busca dos personagens dostoiévskianos de ser o ideal eles mesmos, isto é, de expressá-lo sobretudo através da sua própria personalidade singular – uma aspiração que é inerente à espiritualidade niilista. Que a perda de “uma voz monológica firme” implique a instabilidade da voz do solitário, é o ponto em que nos concentraremos no próximo capítulo, dado que esta instabilidade vem a caracterizar o que compreendemos como o *pathos* duplo da sociedade niilista.

Seja como for, o que nos cabe enfatizar aqui é que, como bem disse Boris Schnaiderman no prefácio da sua tradução de *Memórias do subsolo*, “se a análise de Bakhtin é realmente

<sup>68</sup> Vide citação referente à nota 26 da Introdução.

<sup>69</sup> Bakhtin, “Adendo 1”. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 317.

magistral, ela deixa apenas subentendido o fato de que, ao mesmo tempo, o ‘paradoxalista’ [o homem do subsolo] fica polemizando com autores e correntes da época”<sup>70</sup>. Ora, embora neste trecho Schnaiderman se refira tão somente ao personagem “paradoxalista” das *Memórias*, não é incorreto estender esta consideração para a obra dostoiévskiana de um modo geral – até mesmo porque, em certo sentido, podemos dizer que o próprio Dostoiévski é um “paradoxalista” incansável. Além disso, é válido acrescentar que não apenas as controvérsias ideológicas com os intelectuais do seu tempo e país, além de outras filosóficas e religiosas mais gerais são o material das obras literárias do Dostoiévski posterior ao período na Sibéria. Para utilizarmos, mais uma vez, as palavras de Joseph Frank, “Dostoiévski sempre encontrou inspiração nos acontecimentos mais imediatos e sensacionais do dia – acontecimentos que muitas vezes eram corriqueiros e sórdidos”<sup>71</sup>. As suas principais obras da década de sessenta, bem como as da década de setenta *Os irmãos Karamázov* (publicado em 1881), lidam não apenas com os posicionamentos que eram debatidos nos periódicos e, eventualmente, com os acontecimentos políticos que se desdobravam nas ruas, como também – quase que invariavelmente e de maneira mais ou menos central – , com casos reais que eram noticiados nas páginas criminais. Em Dostoiévski, o jornalismo e a literatura são aliados<sup>72</sup>. “Leia-os [os jornais], por favor”, aconselharia o escritor à sua sobrinha, “hoje em dia não se pode fazer de outro modo, não porque seja moda, mas porque está se tornando cada vez mais forte e cada vez mais óbvia a evidente ligação entre todos os assuntos gerais e particulares”<sup>73</sup>.

Nesse sentido, não apenas os personagens dostoiévskianos são dotados de certo “hibridismo” tipológico, conforme nos referimos anteriormente, mas também os seus próprios textos. Leonid Grossman, por exemplo, no seu livro intitulado *Dostoiévski artista*, defenderá que

---

<sup>70</sup> Schnaiderman. “Prefácio do tradutor”. In: Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, p. 8.

<sup>71</sup> Frank, *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 499.

<sup>72</sup> A ligação de Dostoiévski com o jornalismo perdurou ao longo de toda a sua vida adulta, aspecto que o torna único dentre os grandes nomes da literatura russa novecentista. Além da publicação de artigos em diversos jornais, ele foi o editor-chefe juntamente com o seu irmão Mikhail (que era o responsável legal, dada a condição de ex-prisioneiro político do escritor) do jornal *Tempo* – que perdurou entre os anos de 1861 a 1864. Quando a revista estava prestes a oferecer segurança financeira aos dois irmãos, foi obrigada a fechar por conta de um erro de interpretação dos censores – que julgaram que um dos artigos então publicados apoiava a revolta polonesa de 1863. No mesmo ano, porém, obtiveram permissão para a publicação de uma nova revista intitulada de *Época*. Com as dificuldades financeiras ocasionadas com o fechamento da primeira revista, e a súbita morte do irmão Mikhail (o que acarretou para Dostoiévski responsabilidades financeiras com a viúva e os filhos do irmão), *Época* não consegue perdurar por mais de um ano, sendo fechada em 1865. Em 1873, Dostoiévski retorna ao jornalismo com a revista mensal *Diário de um escritor* que viria a ser um sucesso editorial até o fim dos seus dias em 1881.

<sup>73</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 327.

a obra do escritor é uma espécie de composição que unifica as mais heterogêneas e incompatíveis formas literárias. O crítico soviético identifica na obra dostoiévskiana a presença do realismo, da dramaturgia, do lirismo, da epopeia, da tragédia, do romance filosófico, do romance de aventura, da poesia popular, da tragicomédia, do folclore, e mais um sem número de outras formas literárias, além da influência da teoria musical. Além disso, ele chama a atenção para o fato de que Dostoiévski, ao introduzir nas suas obras apontamentos dos seus personagens, alcança ainda mais “uma enorme variedade quanto ao gênero: diários, reminiscências, cartas, tratados, biografias com tratamento hagiográfico, doutrinação, argumentações, resenhas, confissões, artigos, poemas”<sup>74</sup>. De um modo geral, para Grossman, Dostoiévski se vale das formas de uma literatura mais popular – como o gótico inglês, o *roman-feuilleton* francês e o romance histórico russo da década de 1830 – para dramatizar os temas filosóficos e morais mais profundos. “O romance de Dostoiévski”, diz o crítico, “é um diálogo filosófico expandido em uma épica de aventura, é o *Fédon* colocado no centro de *Mistérios de Paris*, uma mistura de Platão e Eugène Sue”<sup>75</sup>.

No que se refere à presença do jornalismo especificamente, Grossman afirmará que o Dostoiévski “jornalista e leitor atento da imprensa russa e estrangeira”, “utilizava amplamente matérias da crônica diária em sua obra, e introduzia nela também [...] algumas formas dessa literatura peculiar”: “Este cruzamento do drama e do aparelho informativo é bem característico de Dostoiévski: ele parece lembrar a todo momento o leitor que na base do seu relato incomum está a verdade singela e cotidiana da existência”<sup>76</sup>. Na realidade, parece ser inclusive nesse “cruzamento” onde Grossman identifica a, de acordo com ele, “lei da epopeia” de Dostoiévski – lei que teria tornado possível “as imensas generalizações dos grandes romances” do escritor<sup>77</sup>. Para Grossman, a “epopeia” dostoiévskiana seria composta por duas narrativas que se desenvolveriam paralelamente, “competindo em tensão de paixões e intensidade de sofrimento”. A primeira seria aquela construída “sobre dados exatos, isto é, sobre ocorrências da vida real, fatos criminais, acontecimentos políticos e toda espécie de documentos humanos”, de modo que

---

<sup>74</sup> Grossman, L. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 53.

<sup>75</sup> Grossman *apud* Frank. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Acbeac. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 108.

<sup>76</sup> Grossman, L. *Dostoiévski artista*, p. 55.

<sup>77</sup> Idem, p. 31.

em Dostoiévski ter-se-ia “sempre uma representação de fatos e ocorrências autênticos”<sup>78</sup>. A segunda, que interromperia frequentemente o relato “objetivo” característico à primeira, seria uma espécie de “não sei que outra narrativa”, conforme expressão do próprio Dostoiévski destacada por Grossman.

Para Grossman essa “não sei que outra narrativa” – destrinchada pelo escritor, em suas anotações, como “não sei que reminiscências estranhas e terríveis, lançada ao papel irregular e convulsivamente, como que à força”<sup>79</sup> – seria a descoberta do romancista de “uma lei trágica e terrível, que irrompe a partir da descrição-relatório da existência real”<sup>80</sup>. Dito de modo sintético, a “lei da epopeia” de Dostoiévski diz respeito à “ação dramática dupla ou múltipla”, isto é, à unidade composta pela “lei trágica” que se liga “organicamente” à narrativa objetiva, complementando-a “por contraste”<sup>81</sup>. Grossman estabelece ainda interessantes analogias com a teoria da música e a composição artística de Dostoiévski – analogias que teriam tido influência definitiva na concepção da teoria do romance polifônico de Bakhtin. Seja como for, cabe aqui reproduzirmos uma citação de Dostoiévski, referenciada por Grossman na sua biografia do escritor publicada quatro depois (em 1963) do seu *Dostoiévski artista*. Nesta citação, parece-nos claro que aquilo que Grossman compreendeu como a “lei da epopeia” de Dostoiévski, havia sido identificado como algo de inerente à vida humana pelo próprio escritor: “A vida das pessoas tem dois lados, o histórico, e o que deveria ser (justificado por Cristo, que apareceu na carne de um homem). Cada lado tem as suas próprias leis imutáveis”<sup>82</sup>.

Além de certa sugestão da “lei da epopeia” identificada por Grossman, notemos ainda que o trecho acima remete-nos mais uma vez ao conceito de ideal – ao menos no que se refere ao lado do que “deveria ser”. E, mais do que isso, remete-nos ao conceito de ideal na sua relação com a figura do Cristo – que é fundamental para o entendimento do ideal no seu aspecto positivo, isto é, da “beleza positiva”, conforme expressão do escritor. Para Dostoiévski, o “lado” do que “deveria ser” da existência humana é “justificado por Cristo”, porque, sendo o Cristo a própria verdade exposta na forma humana, concretizada na “carne”, ele é a própria encarnação e manifestação única da beleza na vida humana, ou ainda, o próprio milagre do ideal. Numa carta à sobrinha

---

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> Dostoiévski *apud* Grossman. *Dostoiévski artista*, p. 30.

<sup>80</sup> Grossman. *Dostoiévski artista*, p. 34.

<sup>81</sup> Idem, p. 32.

<sup>82</sup> Dostoiévski *apud* Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 463.

Sofia em que visa justificar o possível fracasso do seu *O idiota* – que então estava redigindo –, encontramos um interessante resumo da concepção do escritor sobre a “beleza positiva” – condensada de modo *único*, infinito e miraculoso no aparecimento do Cristo:

A ideia principal da novela é apresentar um homem positivamente belo. Este é o assunto mais difícil do mundo, especialmente agora. Todos os escritores, e não só os nossos, como também os escritores europeus, falharam sempre que tentaram apresentar um retrato da beleza *positiva*. Porque a tarefa é infinita. O belo é um ideal, mas tanto o nosso quanto o da Europa está longe de ser modelado. Há apenas uma pessoa positivamente bela no mundo, Cristo e o fenômeno dessa pessoa imensuravelmente e infinitamente bela é um milagre em si mesmo. (Todo o evangelho de João fala sobre isso: para ele *todo o milagre está na encarnação, na manifestação da beleza*). Mas estou indo longe demais. [grifo nosso]<sup>83</sup>

Não é de causar surpresa que tal cristianismo estético concebido por Dostoiévski fosse interpretado negativamente pelo crítico soviético. Para Grossman “Dostoiévski permaneceu cativo da sua moribunda visão estética e religiosa”<sup>84</sup>. Seja como for, embora, não seja o caso de aprofundarmo-nos na perspectiva do crítico soviético, é-nos possível afirmar que o “cruzamento” dos gêneros literários apontado por ele é bastante característico de *Os demônios*. Como salienta Grossman, “o problema da forma que lhe seria dada [a *Os demônios*] preocupou muito Dostoiévski”. Em nenhum dos seus cadernos “se encontra tamanha abundância de indicações e reflexões do autor sobre os princípios da composição, a maneira de seguir o relato e os processos de elaboração dos tipos e dos episódios, como nos cadernos de notas para *Os demônios*”<sup>85</sup>. É digno de nota que apesar de reconhecer o mérito dessa obra – especialmente no que se refere ao personagem Stavróguin e aos capítulos e escritos mais correlacionados a ele –, Grossman reserva a *Os demônios* uma interpretação abertamente hostil – o que conforme nos informa Schnaiderman era muito comum entre os críticos soviéticos. Como o próprio Dostoiévski previra, com este romance não foram poucos os que aos berros lhe acusaram de reacionário.

Uma das razões para esta “abundância” de rascunhos e reflexões sobre a forma reside no fato de que o que fora inicialmente concebido como o seu “panfleto” sociopolítico veio a dar lugar ao que certos pensadores religiosos russos, conforme nos informa Mazurek, consideraram como a “forma de tragédia em prosa” russa (ainda próxima aos modelos clássicos) criada por

<sup>83</sup> Dostoiévski. “332. A Sofia Ivanóvna. 1 (13) de janeiro de 1868. Gênova”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 128.

<sup>84</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 463.

<sup>85</sup> Grossman. *Dostoiévski artista*, p. 56.

Dostoiévski<sup>86</sup>. Compreensão compartilhada por Joseph Frank, para quem *Os demônios* seria um “romance-tragédia sem precedentes”<sup>87</sup>. Pois, ainda no início da redação do “panfleto” que veio a resultar em *Os demônios*, Dostoiévski teria incorporado o já mencionado projeto *A vida de grande pecador* – cujo protagonista veio a ser o protótipo do herói de *Os demônios* sob a insígnia de Nikolai Stavróguin. Ressaltemos aqui que este personagem, definido por Dostoiévski como um personagem genuinamente trágico, “migra” da novela que o escritor diz consistir na sua “ideia principal”, ideia pela qual teria vivido<sup>88</sup> para o panfleto “tendencioso”, “mais próximo da realidade, mais vital”, de “relevância direta para os assuntos contemporâneos mais importantes”<sup>89</sup> – e cujo objetivo seria o de dar “a chicotada absoluta”<sup>90</sup>.

\*

Se há algo de realmente específico a *Os demônios* com relação ao conjunto da obra dostoiévskiana produzida até então, e que nos caiba aqui destacar, diríamos que é não exatamente o seu caráter panfletário – dado que este caráter, ainda que de modo mais suave e menos central, compõe o “ânimo” de obras como *Memórias do subsolo* e *Crime e Castigo*. Boris Schnaiderman por exemplo afirma que *Memórias do subsolo*, obra praticamente ignorada pela crítica da época, foi lida “como um panfleto nacionalista” (“sem perceber”, continua ele, “que ela transcendia essa contingência”<sup>91</sup>) e *Crime e castigo*, levando em conta o exposto acima, consistira numa tentativa declarada de Dostoiévski em alertar para os perigos de um tipo que, apesar de estar ainda nascendo, vinha então encantando os bondosos e perdidos corações dos “pobres rapazinhos e mocinhas indefesas” russos – o tipo do “homem extraordinário”, ou ao menos a sua possibilidade, para nos apropriarmos das palavras de Raskólnikov.

Conforme vimos no capítulo anterior, o conceito de ideal ocupa duas posições centrais no pensamento de diversos intelectuais radicais do período. Assim, ainda que dificilmente nomeado de maneira explícita, o conceito hegeliano de ideal foi utilizado como ferramenta para a avaliação de tudo o que diz respeito ao homem, e ao mesmo tempo, como o supremo valor ou meta a ser atingida – embora houvesse a “nova” exigência de que o conteúdo interior a ser exteriorizado

---

<sup>86</sup> Mazurek, S. “The individual and nothingness (Stavrogin a Russian interpretation)”. *Studies in East European Thought. Op. cit.*, p. 43.

<sup>87</sup> Frank. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 499.

<sup>88</sup> Vide citação referente à nota 22 do Capítulo 1.

<sup>89</sup> Vide citação referente à nota 27 Capítulo 1.

<sup>90</sup> Vide citação referente à nota 34 do Capítulo 1.

<sup>91</sup> Schnaiderman. “Prefácio do tradutor”. In: *Memórias do subsolo*, p. 9.

fosse, de modo mais ou menos visceral, a negação do conteúdo interior (que, dito sumariamente, seria o cristão). Como nos informa Jackson, já em um dos escritos de juventude do mestre dos *raznotchintsy* e de Dostoiévski (ainda que por um período breve de tempo), Belínski, seria possível identificar esta concepção negativa da noção de ideal tomada de Hegel. Em um ensaio de 1839, Belínski escreve: “O *ideal* é a ideia geral (absoluta) que nega a sua generalidade no intuito de se tornar um fenômeno individual, contudo, uma vez que tenha se tornado um, mais uma vez retorna à sua generalidade”<sup>92</sup>. Ora, nessas curtas linhas encontramos o anseio que, para Dostoiévski, veio a compor justamente o *pathos*, isto é, o conteúdo espiritual interior referente à sociedade niilista: o anseio de que ao se negar o todo (o geral), seria possível tornar-se um indivíduo singular que estaria mais próximo não apenas do seu ideal particular, mas também de tornar-se ele mesmo o ideal para os outros, o modelo para a regra, para a nova regra (o retorno à generalidade no dizer de Belínski). Neste aspecto, identificamos ainda uma aproximação com aquela previsão kantiana da “macaqueação em torno do gênio”<sup>93</sup>. O capítulo a seguir tratará especificamente da elucidação dessa “fórmula” na compreensão de mundo dostoiévskiana.

Ao responder a carta (em um momento já bastante avançado da redação de *Os demônios*) do editor de *Aurora*, Strákhov, sobre os acontecimentos da Comuna de Paris, Dostoiévski escreve:

Realmente você pode ser um daqueles que dizem mais uma vez que isto [a Comuna] falhou por conta da ausência de pessoas, circunstâncias etc.<sup>94</sup> [...] O incêndio de Paris é uma monstruosidade [...]. Mas para eles (e muitos outros), esta loucura não é uma monstruosidade, mas, pelo contrário, é beleza. E portanto a ideia de beleza na nova humanidade tem se tornado confusa. [...] Eles escrevem muitos livros, mas o principal é negligenciado: o Ocidente perdeu Cristo [...], e esta é a razão de o Ocidente estar em declínio, a única razão. O ideal mudou, *quão claro isto está!* [grifo nosso]<sup>95</sup>

Nesta carta, julgamos encontrar a premissa mais fundamental da tese de que Dostoiévski buscou representar artisticamente uma crise espiritual que não se diferencia essencialmente de uma crise estética. Poderíamos dizer que Dostoiévski, como uma espécie de Platão bizantino, identificara o bem e o belo, mas dada toda a influência do idealismo alemão compreendera a beleza na urgência da sua concretização, isto é, através do ideal – o que o aproxima dos modelos

<sup>92</sup> Bielínski *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study of his philosophy of art*, p. 99.

<sup>93</sup> Kant. *Crítica do Juízo*. *Op. cit.*, p. 254 (§49).

<sup>94</sup> Na carta que Dostoiévski responde, Strákhov perguntara ao escritor (um tanto entusiasmado) se ele julgava que a Comuna indicaria o “início de uma nova era” e o “crepúsculo do dia que estava por vir” (Strákhov *apud* Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 462).

<sup>95</sup> Dostoiévski. “428. A Nikolai Strákhov. 18 (30) de maio d 1871. Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 360.

clássicos. A unificação do bem e do belo, passando pelo conceito de ideal, ocorre, como exposto acima, na figura de Cristo. Perder o Cristo implica para Dostoiévski não apenas uma crise moral, mas a perda do “ideal maior e final do desenvolvimento de toda a humanidade – que apareceu para nós, de acordo com a lei da nossa história, encarnado”<sup>96</sup>. Isto significa que o Cristo seria para este escritor russo o modelo supremo de homem, e portanto, o modelo de beleza humana a ser imitado. Nesse sentido, ele escreve em seus cadernos que tendo “Cristo entrado completamente na humanidade, o homem luta para transformar a si mesmo em Cristo ou no seu ideal”. E uma vez que tenha atingido tamanha transformação estético-espiritual, continua o escritor, “ele vê claramente que todos que atingiram este mesmo objetivo na terra tornaram-se parte da sua natureza última, isto é, Cristo”<sup>97</sup>. Por outro lado, Dostoiévski admite que a nós, seres humanos não ideais, é vedado compreender o significado total desta transformação: “como isto se dará, sob qual forma, e qual natureza, é difícil de o homem imaginar de maneira definitiva”<sup>98</sup>. Dito isso, podemos suspeitar que o desconforto de Grossman para com *Os demônios* – por ele considerado como “uma justaposição fantástica entre as suas impressões das notícias dos jornais com suas reflexões sobre os Evangelhos”<sup>99</sup> – não seja um desconforto exclusivamente referente ao fato de *Os demônios* ser “uma denúncia política”<sup>100</sup> e um “panfleto contra a revolução”<sup>101</sup>.

Para Dostoiévski, a possibilidade do homem vir a ser ele mesmo algo próximo ao ideal implica a escolha e devoção a um modelo, a um ideal. Nesse sentido, a negação do modelo oferecido pela tradição/revelação – sendo este o Cristo – e a busca pela própria autonomia não significa que nenhum modelo esteja sendo seguido pelo indivíduo em questão. Ao assumir a perspectiva da perda ou da negação do modelo divino, opta-se, consciente ou inconscientemente, por um modelo humano concreto, como seria o caso de Napoleão para Raskólnikov, e o de um Rothschild para o homem dominado pela ideologia burguesa ou por certa sede de um poder imediato (caso do protagonista de *O adolescente*); ou ainda por um modelo humano imaginário ou abstrato – como seria o caso de alguns heróis de romances (vide, por exemplo, o *Werther* de Goethe ou os heróis byronianos de um modo geral), dos “protótipos revolucionários” (como fora

---

<sup>96</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>97</sup> Idem, p. 41.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography*, p. 467.

<sup>100</sup> Idem, p. 477.

<sup>101</sup> Idem, p. 482.

o modelo adotado por Netcháiev) e dos novos conceitos de homem que então circulavam no século XIX.

Notemos que caso fosse possível ao homem tornar-se ele mesmo um ideal absolutamente autossuficiente, que prescindisse de qualquer modelo, de modo a ser o criador absoluto do seu próprio eu-ideal, não seria o homem neste caso exatamente humano – e ao que nos parece às expressões homem-deus, super-homem etc. vêm a garantir sobretudo esta possibilidade. Se o niilista é um negador de toda a tradição fundada na crença em alguma forma de deus e imortalidade e da organização social e modelo de homem desta decorrente (especialmente a cristã), ele o é na medida em que acredita estar, através desta negação, mais próximo da beleza que é sobretudo entendida como uma singularidade absolutamente autônoma, livre – e portanto, ideal. Como dissera Hegel nos seus *Cursos de estética*: “O conteúdo supremo, porém, que o subjetivo é capaz de abranger em si mesmo, podemos, sem rodeios chamar de liberdade. A liberdade é a determinação suprema do espírito”<sup>102</sup>. Ora, o homem-deus seria então justamente aquele que teria a capacidade de ser e exteriorizar tal conteúdo supremo, embora necessariamente desvinculado de qualquer universal, tivesse primeiramente de negar todas as crenças, costumes, códigos de ética universais e comuns, de modo a ser-lhe possível atingir interna e externamente esta liberdade suprema, ideal e necessariamente singular – sendo neste último aspecto onde pretensamente reside a boa-nova niilista<sup>103</sup>.

Aqui podemos compreender um pouco melhor porque, na visão dostoiévskiana, o niilista ama o ídolo – ainda que o negue. Deus está morto e o homem deve tomar o seu lugar, isto é, deve apropriar-se do papel de criador absolutamente autônomo, autossuficiente, nem que seja apenas de si mesmo (Napoleão, o ídolo de Raskólnikov, teria conseguido ser nada menos do que o criador de uma nova Europa). Talvez, neste ponto, não seja equívoco afirmar que, para o escritor russo, essa necessidade de assumir a criação absolutamente autônoma de si, característica ao niilista, se dê primariamente, porque o homem necessita da beleza e necessita *incondicionalmente* e apenas porque é beleza. Nesse sentido, se não é possível que a imagem da beleza seja de algum modo a expressão da divindade, de algo que transcenda o homem e diga respeito a todos os

---

<sup>102</sup> Hegel. *Cursos de Estética I. Op. cit.*, p. 112.

<sup>103</sup> “Querem uma fórmula de um destino assim, *que se fez homem?*”, pergunta Nietzsche na última parte do seu *Ecce homo*, justamente intitulada de “Porque sou um destino”. Ao passo que responde: “Encontra-se no meu Zaratustra: ‘ – e quem um criador quiser ser no bem e no mal, deverá ser primeiro um destruidor, e despedaçar valores’” (Nietzsche. *Ecce Homo. Op. cit.*, p. 110.).

demais, ela deverá se dar nem que seja sob a forma da negação da divindade, transcendência que antes lhe ditava a forma e o conteúdo. Se não há Deus para criar conteúdo e formas perfeitos, então haverá o homem criador do conteúdo e da forma perfeita, da beleza que seja tão somente a da sua própria singularidade. Notemos que ao assumir esta perspectiva os limites entre a arte e a vida no seu sentido mais profundo se confundem. De maneira que o segredo que o escritor julga encontrar na arte, torna-se o segredo, a mais secreta esperança que abriga o niilista com relação a si mesmo em um mundo sem Deus ou ideal. Qual é este segredo? O trecho a seguir do nosso já conhecido artigo “Sr.—bov e a questão da arte”, responde a esta questão. Embora, não consista em uma análise da beleza do ponto de vista do niilismo – antes trata-se de um sumário do *credo* central do escritor, ou como diz Jackson, do “seu credo filosófico”<sup>104</sup> –, neste podemos identificar como a compreensão da beleza na sua relação com a arte é, em Dostoiévski, ao mesmo tempo, uma definição da condição humana:

E talvez, precisamente nisto [na necessidade incondicional da beleza] consista o maior segredo da arte, que a imagem da beleza criada por ela imediatamente se torne um ídolo, *incondicionalmente*. E por que se torna um ídolo? Porque a necessidade da beleza é sentida mais fortemente quando o homem está em desacordo com a realidade, em estado de desarmonia, em conflito, isto é, quando ele está acima de tudo vivo, e o homem está acima de tudo vivo quando está buscando por algo, lutando para obtê-lo; neste momento ele sente em si próprio o mais natural desejo de tudo o que é harmonioso e pela tranquilidade, uma vez que beleza é harmonia e tranquilidade.<sup>105</sup>

Como sob a espiritualidade niilista, a vida com todas as suas relações existentes torna-se um conflito, uma desarmonia, a necessidade da beleza é, aqui, ainda maior. Para Dostoiévski, mesmo que o niilista procure a beleza no sangue, na guerra e na destruição – isto é, na concretização ideal do caos e da desarmonia –, inevitavelmente ele sonha que uma vez atingido o ideal, mesmo que prossiga em guerra com o exterior, ao menos no que diz respeito à sua singularidade ele atingirá algo como a harmonia e a tranquilidade – o “repouso e satisfação beatos”<sup>106</sup>, nas palavras de Hegel. Como já nos é sabido, a singularidade, a personalidade é, para o niilista, o seu bem mais precioso, porque para que o ideal exista é preciso que ele mesmo seja o ideal, isto é, que ele seja capaz de transformar-se no ídolo que justifica de modo necessário a sua recusa para com todos os ídolos oferecidos pela tradição, inclusive o Cristo. Como dissera o homem do subsolo: “o que nos é mais caro” é “a nossa personalidade e individualidade”<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 42.

<sup>105</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, p 124.

<sup>106</sup> Vide citação contida na nota 50 do presente capítulo.

<sup>107</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, p. 42.

Caso consiga ou, mais precisamente, caso aparente conseguir este “repouso em si mesmo”<sup>108</sup>, esta autossuficiência – em Dostoiévski, conforme veremos, este tipo de autossuficiência só pode ser aparente, dado que nunca trará *interiormente* a harmonia e tranquilidade inerentes à beleza –, o homem em questão tornar-se-á, ele mesmo, se não Deus, certamente um ídolo, isto é, “uma imagem de beleza” e, com isso, um modelo a ser seguido, venerado e imitado. Se antes o homem deveria, como postulava Dostoiévski, “imitar a perfeição da imagem” de Cristo, com a negação deste o homem que se alça à condição de ideal queda *como* modelo de imitação e veneração. “Note-se que a natureza humana infalivelmente necessita de [algo] para adorar”<sup>109</sup>, escreve Dostoiévski nos seus cadernos. Esta sentença nos leva à compreensão de que o homem encontra no ídolo, “na imagem da beleza”, um objeto para a veneração, um objeto que possa adorar. Como diz o escritor, o homem “cultua a beleza com veneração sem perguntar para que ela serve ou sobre o que pode comprar com ela”<sup>110</sup>. A necessidade da beleza é, portanto, indissociável da necessidade de veneração – sendo ambas necessidades todavia indissociáveis da natureza humana. E neste ponto, como salienta Jackson, deparamo-nos com a centralidade da noção de *obraz* no pensamento de Dostoiévski sobre a arte. *Obraz* significa “a estrutura da beleza na língua russa”, isto é, a “forma”, o “molde”, a “imagem”, e também “a imagem iconográfica ou o ícone – o símbolo visível da beleza de Deus”<sup>111</sup>. Dito isto, parece-nos legítimo inferir que em um mundo sem Deus e no qual a beleza e a veneração são uma necessidade está posta a possibilidade de alguns indivíduos alçarem-se à condição de símbolo visível da beleza da inexistência de Deus, tornando-se aqueles que ofereceram o molde para os demais homens não-ideais. Conforme veremos na nossa análise de *Os demônios*, este tipo de ídolo termina por conduzir – talvez após um momento de intensa beleza, ainda que aparente e negativa – tão somente à *bezobrazie*, isto é, à ausência de forma, deformação e monstruosidade.

Nesse sentido é que embora o indivíduo aparentemente ideal tenha de mostrar desprezo e indiferença para com esta sua condição de modelo e de objeto de veneração, para o autor das *Memórias do subsolo*, tal condição nunca é desprezada interiormente, ainda que o seja diretamente nas palavras. Notemos que o (suposto) desprezo, indiferença para com a condição de modelo é uma das características fundamentais deste ídolo negativo. O desejo de reconhecimento

---

<sup>108</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*, p. 186.

<sup>109</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 48

<sup>110</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, pp. 124-125.

<sup>111</sup> Jackson. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 18.

social da condição de modelo, conduziria, como diz Ward, a desejar estar na primeira posição, e, com isso, a comparar-se com os outros<sup>112</sup> – condição pouco louvável para um indivíduo cuja idealidade deveria ser sobretudo marcada pela absoluta autonomia. Se o herói niilista deve ser o criador único da sua singularidade, a sociedade e mesmo o seu reconhecimento representam uma ameaça à sua condição. Relacionar-se e deixar-se influenciar significa abrir mão da criação absoluta e original do próprio eu. Seja como for, para Dostoiévski, independentemente da rejeição declarada à condição de modelo, ela é almejada pelo indivíduo que se lança na busca pelo ideal em um mundo dessacralizado. O diálogo abaixo entre Kiríllov e Stavróguin sugere este desprezo meramente aparente do ídolo pela sua condição (que, em Dostoiévski, é em todo caso também meramente aparente):

- Procuo um fardo – riu Stavróguin.
- [...]
- [...] Suporte o fardo. Do contrário não há mérito.
- Estou me lixando para o seu mérito, não o procuro em ninguém!
- Acho que procura – concluiu Kiríllov com um terrível sangue frio.<sup>113</sup>

Ora, o próprio Nietzsche, apesar de afirmar ser um destruidor e não um criador de ídolos (ou ideais), julgou necessário esclarecer aos seus leitores que ele não deveria ser compreendido como um santo – “não *quero* crentes”<sup>114</sup>, afirmou –, embora julgasse ser a sua “tarefa” (o seu fardo) a de “preparar para a humanidade um instante de suprema tomada de consciência, um *grande meio-dia*”<sup>115</sup>. Nietzsche diz ainda ser não apenas o destino, mas o “*mensageiro alegre*, como nunca houve” e sem o qual já não haveria esperança – “somente a partir de mim há novamente esperanças”<sup>116</sup>. Ora, nas palavras que se seguem, não parece Nietzsche elevar a si mesmo através do seu Zaratustra à altura senão de um ideal e modelo de homem, ao menos à do seu arauto? Não parece ele elevar o seu Zaratustra à condição de ídolo negativo (contrário ao moralista) e objeto de veneração?

[...] Zaratustra é mais veraz do que qualquer outro pensador. Sua doutrina, apenas ela, tem a veracidade como a virtude maior – isso é o contrário da covardia do “idealista”, que bate em fuga diante da realidade; Zaratustra tem mais valentia no corpo do que os pensadores todos reunidos. [...] A autossuperação (sic) da moral pela veracidade, a autossuperação (sic) do moralista em seu contrário – em mim – isto significa em minha boca o nome Zaratustra.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues. Op. cit.*, p. 79.

<sup>113</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 288.

<sup>114</sup> Nietzsche. *Ecce homo*, p. 109.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 111.

\*

Os principais romances do Dostoiévski da década de sessenta lidam diretamente com o conceito de ideal, especialmente no seu aspecto negativo. O seu romance *O idiota* é o único que mais expressamente fugiria a esta regra, já que, conforme exposto acima, neste romance o escritor procurara apresentar um “homem positivamente belo”. Contudo, nem em *Crime e castigo* e muito menos em *Memórias do subsolo* Dostoiévski buscou oferecer a representação artística do ideal negativo (ou homem negativamente belo). Antes, o que apresentou, sob diferentes perspectivas, foi a ânsia dos protagonistas por atingir este ideal negativo – nunca suficientemente claro, diga-se de passagem – e o dilaceramento decorrente de não o serem capaz. Em *Memórias do subsolo* temos um homem de meia-idade, amargurado e descrente da possibilidade de encarnar o ideal, enquanto em *Crime e castigo* temos um jovem que sacrifica a sua própria vida no intuito de atingir tal ideal, o que conforme já vimos, não fora suficiente. “Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem herói nem inseto”<sup>118</sup>, lamenta raivosamente o homem do subsolo, enquanto o jovem Raskólnikov questiona-se desesperadamente: “eu sou um piolho, como todos, ou um homem? Eu posso ultrapassar ou não! Eu ousou inclinar-me a tomar ou não! Sou uma besta trêmula ou tenho o *direito de...* [matar]”<sup>119</sup>.

Em *Os demônios*, por sua vez, é-nos oferecida uma representação artística um tanto *sui generis* no que diz respeito a esse aspecto. E isso não apenas porque, neste romance, Dostoiévski tenha supostamente representado o próprio ideal negativo na figura de Nikolai Stavróguin. Não por acaso ele escrevera em carta que já há muito tempo guardava o intento de trabalhar com este tipo de personagem<sup>120</sup>. Na perspectiva aqui adotada por nós, a peculiaridade desta obra também reside no fato de que ao invés de representar a consciência do personagem que se julga incapaz de atingir o ideal almejado (caso de *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo*), o escritor irá representar como uma determinada comunidade provinciana se relaciona com este ideal negativo presente em carne e osso, como é afetada por ele, como está predisposta a ser por ele afetada e como se mostra disposta a imitá-lo. Conforme já mencionado na introdução, Dostoiévski decidiu representar o seu suposto ideal negativo “através de cenas e ações, e de nenhum modo através da

---

<sup>118</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, p. 17.

<sup>119</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo*, pp. 427-428.

<sup>120</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 536.

análise”. Stavróguin é silencioso não só para os demais personagens, como também para o leitor – que não tem acesso à sua consciência para além de suas parcas, ambíguas e duvidosas palavras.

Isso acarreta que em *Os demônios* temos não apenas a representação da catástrofe de um indivíduo, mas sim da catástrofe de toda uma sociedade – composta por diferentes pessoas, de diferentes gerações, índoles e classes sociais. Como identifica Malcolm Jones, se em *Crime e castigo* os personagens, ao levarem-se mutuamente “à loucura”, acabam por revelar a desorientação social, em *Os demônios* “o alcance social é maior do que aquele das outras romances de Dostoiévski”, dado que nesta a “hierarquia [social], expressa em termos de religião, sociedade, formas literárias ou mesmo funções orgânicas, é exemplificada na forma mais acentuada e mais obviamente ameaçada pelo colapso”<sup>121</sup>. Em *Os demônios*, teríamos, de acordo com Jones, a representação de como uma sociedade – e não um indivíduo – é “levada à loucura”<sup>122</sup>. Daí é que ao final de *Os demônios* tenhamos não apenas o colapso do protagonista, mas de toda a pequena província na qual a ação se desdobra. Contudo, na nossa interpretação, se isso assim ocorre, deve-se menos ao fato de que uma conspiração política um tanto amadora se instala lá ( parte ou “narrativa” referente à representação artística do caso Netcháiev), do que ao ideal comungado consciente ou inconscientemente pelos até então inofensivos e pacatos cidadãos da pequena província. Apropriando-nos da expressão de Girard, podemos dizer que em *Os demônios*, é-nos apresentada através de Stavróguin a imagem de como um *homem se torna deus aos olhos do outro*<sup>123</sup>:

Para entender Stavróguin, nós devemos olhá-lo como um modelo e considerar a sua relação com os seus “discípulos”. Se quisermos compreender a sua importância, não devemos isolá-lo do seu contexto ficcional, e acima de tudo nós não podemos nos permitir de, como os possuídos [isto é, os demais personagens], tornarmo-nos fascinados com a sua “grandeza satânica”.

Os possessos<sup>124</sup> tomam as suas ideias e desejos de Stavróguin; ele se torna, por assim dizer, o seu ídolo.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Jones, M. V. *Dostoyevsky after Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 96.

<sup>122</sup> “Conduzindo a sociedade à loucura” (“driving society crazy”) é o subtítulo do capítulo em que Jones (no livro *Dostoyevsky after Bakhtin*) analisa *Os demônios*.

<sup>123</sup> “Os homens tornam-se deuses aos olhos uns dos outros” é o título que Girard coloca no capítulo II do seu *Deceit, desire and the novel*. Neste capítulo, Girard se detém longamente, embora não de modo exclusivo, no personagem Stavróguin de Dostoiévski.

<sup>124</sup> *Os possessos* foi a tradução inicial adotada para *Os demônios* (*Biési* no original) em português e em alguns outros idiomas (como francês, italiano e inglês) – tradução para a qual Albert Camus contribuiu com a sua adaptação para o teatro desta obra dostoiévskiana em 1959 (intitulada *Les possédés. Pièce en trois parties adaptée du roman de*

A identificação da beleza com o bem não impedirá Dostoiévski de reconhecer, a possibilidade da busca da beleza na sua relação com mal ou no que até então havia sido considerado como mal. Conforme vimos, a beleza é incondicionalmente necessária apenas porque é beleza. Não sendo possível encontrar, para além dos Evangelhos, uma beleza que seja a concretização ideal do bem, nada mais natural então do que procurá-la no mal. Pois se assim não o fosse, para parafrasearmos o escritor, já não seria possível concordar em viver na Terra. A busca da beleza na sua relação com o mal revela-se, portanto, em alguma medida como luta pela sobrevivência – e aqui temos mais uma pista para compreender a ternura que o escritor em diversos momentos dispensa aos desvairados niilistas. Pois os niilistas seriam a expressão da sede de algo em que acreditar, da necessidade de um ideal, da presença de um ideal na alma, ao contrário do homem ordinário que é vazio, “morno” – conforme analogia com as palavras do anjo da Igreja de Laodiceia do Apocalipse feita em *Os demônios* e à qual voltaremos adiante. Como exposto no capítulo anterior, para Dostoiévski, “a pessoa moderna superior” seria marcada justamente por essa sede do ideal – ainda que tal sede fosse acompanhada da completa incapacidade de crença<sup>126</sup>. Os niilistas seriam aqueles que, como o escritor, diante da ausência do ideal ou da nebulosidade em torno dele, aspecto característico dos novos tempos, não conseguiram manter a calma e apenas seguir em frente apropriando-se, na medida do possível, dos objetivos oferecidos por uma burguesia emergente. “*Nós estamos dentre aqueles que não podem manter a calma no vazio*” [grifo nosso]<sup>127</sup> – escreve Dostoiévski, laconicamente, nos seus cadernos a, para nós, melhor definição de niilista no seu sentido superior e mais profundo.

O autor de *Os demônios* admitia as dificuldades que envolviam a sua afirmação de Cristo como o “ideal último da terra”. É verdade que, para ele, este ideal estético e espiritual superior estaria absolutamente conectado à moralidade e, com isso, à religião, uma vez que a religião não seria para ele mais do que uma “formulação da moralidade”: “Toda moralidade vem da religião, porque a religião é apenas a formulação da moralidade” – anota. E acrescenta: “As pessoas estão

---

Dostoiévski). No livro de Girard em questão, publicado no original em francês, em 1961, é utilizada a tradução *Os possuídos* – atualmente considerada inexata.

<sup>125</sup> Girard. *Deceit, desire and the novel*, pp. 59-60.

<sup>126</sup> Aqui estamos nos referindo à citação referente à nota 224 do Capítulo 1, sendo esta: “Um ideal, a sua presença na alma, uma sede, uma necessidade em algo para acreditar, algo para adorar, e a completa ausência de crença. Disto, dois sentimentos nascem na pessoa moderna superior: orgulho ilimitado e ilimitado autodesprezo”.

<sup>127</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2, p. 32.

debochadas [...] mas se tem a religião, a pessoa encontra ideais, um guia”<sup>128</sup>. Não pensemos com isso, porém, que Dostoiévski fosse alguma espécie de “carola” – e se o fosse, certamente seria de modo bastante peculiar. De acordo com as memórias do barão Aleksandr I. Wrangel, que passara algum tempo com Dostoiévski quando este encontrava-se exilado na Sibéria, o escritor, apesar de ser um homem “muito religioso”, quase não ia à igreja e não gostava de padres, de modo que a sua “religião” “parecia ser muito pessoal, vagamente deísta, com um certo panteísmo e, ao mesmo tempo centrada em Cristo”. Joseph Frank, por sua vez, de quem tomamos o relato de Wrangel, parece desconfiar da imagem de homem muito religioso demonstrada por Dostoiévski. Para Frank, a tamanha religiosidade exibida pelo escritor pode ser “interpretada como parte de sua campanha para convencer o desconfiado barão [um homem influente] de que o ex-prisioneiro político merecia o perdão que estava tentando conseguir”<sup>129</sup>.

Independentemente da veracidade destas impressões, fato é que o criador do “paradoxalista” das *Memórias do subsolo*, conforme já mencionado, era um terrível “paradoxalista” ele mesmo, o que transparece inclusive nas suas considerações sobre a sua religião “pessoal” – ainda que de modo menos acentuado do que nas suas representações artísticas do ideal. Conforme identificou Steven Cassedy, apesar de usualmente se esperar a afirmação de que “Dostoiévski era um cristão devoto e um crente na imortalidade pessoal”, não raro um estudo aprofundado da sua obra e pensamento conduz à pergunta (talvez irrespondível de modo definitivo) sobre “o que Dostoiévski realmente acreditava”<sup>130</sup>. Para ilustrarmos essa dificuldade em decifrar de modo definitivo a crença religiosa do escritor, citemos um trecho de uma importante carta à sua benfeitora, quando no presídio, a senhora Fonvízina<sup>131</sup>. Nesta carta, escrita logo após a sua saída do presídio, Dostoiévski explicita aquilo que chama de seu *Credo*, e embora esta explicitação seja bastante clara, nem por isso ela é pouco paradoxal:

Ouvi de muitas pessoas que a senhora é muito religiosa [...] Não é porque a senhora seja religiosa, mas porque eu mesmo vivi e sofri isso [seu estado depressivo], que posso lhe

<sup>128</sup> Dostoiévski *apud* Jackson, R. L. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 106.

<sup>129</sup> Frank, J. *Dostoiévski: Os anos de provação, 1850-1859*, p. 271.

<sup>130</sup> Cassedy, S. *Dostoevsky's religion. Op. cit.*, p. ix.

<sup>131</sup> A senhora Fonvízina era umas das esposas dos dezembristas que acompanhara o marido quando este fora preso e exilado na Sibéria – abandonando riqueza, posição social e laços familiares. As mulheres dos dezembristas dedicavam-se a minimizar os sofrimentos dos presos políticos. Dostoiévski conheceu a Sra. Fonvízina, juntamente com mais outras duas esposas de dezembristas, no presídio de Tobolsk, na Sibéria, quando estava a caminho do campo de trabalhos forçados em Omsk. As mulheres apelaram ao diretor do presídio e conseguiram marcar um encontro com o grupo de presos políticos ao qual Dostoiévski pertencia. O encontro durou cerca de uma hora e elas entregaram a cada preso uma bíblia que trazia presa na capa uma nota de dez rublos.

dizer que nesses momentos, uma pessoa tem tanta sede de fé como “a grama crestada pelo sol tem sede de água”, e finalmente a encontra, porque a verdade se torna visível na infelicidade. Digo-lhe que sou um filho deste século, um filho da descrença e da dúvida. Sou assim hoje e (disso estou certo) assim continuarei sendo até o túmulo. Quantas terríveis torturas essa sede de fé me custou, e ainda me custa hoje, e quanto mais forte se torna, mais argumentos posso encontrar para rejeitá-la. E, no entanto, Deus às vezes me envia instantes de total serenidade. Nesses momentos, eu amo as pessoas e me sinto amado por elas, e foi nesses instantes que criei para mim mesmo um *Credo* em que tudo é límpido e sagrado. Esse *Credo* é muito simples. Ei-lo: crer que nada é mais belo, profundo, compreensivo, razoável, viril e perfeito do que Cristo. E digo a mim mesmo com um amor ciumento, que não somente não há nada, como também não pode haver mais nada. Ainda mais: se alguém me demonstrasse que Cristo está fora da verdade e que, *na realidade*, a verdade está fora de Cristo, então eu preferiria permanecer com Cristo e não com a verdade.<sup>132</sup>

Como diz Frank, na “exegese dessa passagem já foram gastos rios de tinta”<sup>133</sup>, nos quais a tinta aqui gasta não pretende desembocar. O nosso objetivo em citar essa longa passagem é tão somente demonstrar que o “*Credo*” de Dostoiévski é bastante complexo e guarda no seu cerne uma espécie de dúvida que nos parece bastante profunda. Além disso, é interessante ressaltar que a escolha pela beleza representada por Cristo é posta por ele acima da veracidade mesma dessa beleza (no sentido de ela ser a expressão de algo universal, característica fundamental para a diferenciação da beleza negativa). E aqui, para fazermos jus a Nietzsche, talvez seja o caso de perguntar-nos se o “Não” de Dostoiévski à pergunta do homem louco – “Não” que encontra no ideal representado por Cristo o seu principal fundamento –, também não tenha sido como o “Sim” nietzschiano, uma resposta formulada no desespero, uma resposta formulada apenas para garantir “instantes de total serenidade”. Seja como for, fato é que tais “momentos de serenidade” e o “*Credo*” neles criado e afirmado pouco transparecem na obra do escritor, especialmente na literária. O material da sua representação artística é justamente essa sede de fé dos filhos da descrença e da dúvida, é justamente a sede que “a grama crespada pelo sol” tem pela água. E que Dostoiévski, na última década de vida, tenha se tornado ele mesmo um fanático da “grande ideia” da missão russa de revelar ao mundo o Cristo russo – o que faz transparecer tão somente nos escritos jornalísticos e cartas –, não anula, a nosso ver, a sua predição de que continuaria sendo um “filho da descrença e da dúvida” até o túmulo. Afinal, foi ele mesmo quem levantara a suspeita, com o seu estilo paradoxal (que só foi intensificado ao longo dos anos), que a paixão fanática por uma determinada ideia provavelmente seria uma tentativa do fanático de convencer-se a si mesmo, embora, nem por isso, este devesse se calar:

<sup>132</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Os anos de provação, 1850-1859*, p. 227.

<sup>133</sup> Frank. *Os anos de provação, 1850-1859*, p. 227.

Quando nós começamos a perguntar ao cavalheiro em questão<sup>134</sup>, porque ele estava tentando convencer os outros se ele mesmo não acreditava no que estava pregando, e onde ele conseguia tamanho entusiasmo, esta fúria na convicção como se ele mesmo estivesse em dúvida sobre as suas palavras, ele replica que a razão pela qual ele estava tão excitado era a de que ele tentava convencer a si mesmo todo tempo. Isto é o que se apaixonar por uma ideia significa externamente, ficar ligado a ela por pura predileção, sem provar a alguém (e mesmo com medo de provar a alguém) se a ideia é verdadeira ou não. E quem sabe, talvez seja verdade que algumas pessoas ficam encolerizadas por toda a sua vida, até o ponto de espumarem pela boca, numa tentativa de convencer aos outros tão somente porque eles estão ansiosos por convencerem-se a si mesmos, e eles morrem sem se convencer... Mas, basta. Convencemo-nos a nós mesmos definitivamente. Deixemos que as pessoas pensem que estamos convencidos por uma ideia que nem é verdadeira e nem soa como tal, que estamos exagerando, que temos muito entusiasmo juvenil ou talvez até mesmo uma imbecilidade senil, que nós temos pouco tato, etc., etc. Deixemo-los pensar! Pois estamos certos que não podemos fazer mal a alguém por dizermos francamente em que acreditamos. Por que não dizê-lo? Por que deveríamos silenciar?<sup>135</sup>

Embora o escritor tenha estabelecido certa relação necessária entre religião, moralidade e ideal, ele, conforme identificado por Jackson, “estava consciente de que a religião ainda não havia entrado na vida do povo russo [e muito menos na do ocidental] como uma força efetiva e moralmente estruturante”<sup>136</sup>. Além disso, para ele, tampouco as instituições religiosas seriam, como um todo, expressões modelares do cristianismo. Isso equivale a dizer que, para Dostoiévski, as instituições cristãs não seriam verdadeiramente cristãs, ao menos no que diz respeito à sua prática, o que vem a indicar que, para ele, sequer nos parques limites de uma instituição religiosa, Cristo teria sido efetivamente o modelo, o guia da *práxis* de um grupo organizado de homens, ao invés de o ser tão somente para uns poucos indivíduos raros e excepcionais – muitas vezes considerados como meros loucos. Como escreve em seus cadernos: “nenhuma sociedade monástica, nem mesmo um único monastério foi bom, mesmo no comecinho do cristianismo, embora sempre tenha havido monges individuais, homens santos individuais, e ainda haja”<sup>137</sup>. Diante dessas constatações, nem mesmo o povo e as instituições religiosas teriam, como um todo, imitado “a perfeição da imagem”<sup>138</sup> de Cristo. Como diz Jackson, embora as noções “de virtude, vergonha, decência, desgraça, honra, desonra, perdão, Deus e santos sagrados estejam na boca de todos, [...] não estão nos seus corações. O amor parece

---

<sup>134</sup> Trata-se de um interlocutor imaginário que pertenceria à categoria de pessoas que sem acreditar “nas suas próprias convicções”, tentam convencer a outras, enquanto perguntam incessantemente a si mesmos: “você tem certeza que não está mentido, meu caro companheiro?” (Dostoiévski, *Dostoevsky's occasional writings*, p. 59).

<sup>135</sup> Dostoiévski, *Dostoevsky's occasional writings*, p. 59.

<sup>136</sup> Jackson, R. L. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 106.

<sup>137</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2, p. 4.

<sup>138</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 48

que não tem poder [...] Há modelos, mas ninguém os está imitando. Há crença em alguma forma de dever, mas a mensagem de Jesus não foi ouvida”<sup>139</sup>.

Nesse sentido é que devemos compreender porque, sob a perspectiva niilista, a negação da beleza ou da firmeza moral de Cristo, da sua idealidade, não é necessária – como talvez uma compreensão menos paradoxal pudesse sugerir. Pois ainda que ele não fosse, como pretendia, “filho de Deus” – dado que, sob a perspectiva niilista, não há Deus –, a sua idealidade (a adequação entre prática e conteúdo) estaria assegurada por sua própria vida e, com esta, a sua suprema beleza. Mesmo que Cristo fosse então negado na sua divindade, não seria contraditório continuar a adorá-lo na sua humanidade ideal. Se, sob a negatividade niilista, Cristo fora negado como modelo, tal negação não estava, portanto, necessariamente acompanhada da negação da sua idealidade e beleza. Aqui podemos compreender, de certo ponto de vista, porque o escritor admitira à Sra. Fonvızina, que mesmo que Cristo estivesse fora da verdade, ele abriria mão da verdade de modo a permanecer com a sua beleza e profundidade.

Claro que este “realista em sentido maior” – como o próprio escritor se denominara – admitia a existência de um tipo que simplesmente negava, ou melhor, desprezava a importância da “radiante personalidade do próprio Cristo”<sup>140</sup> enquanto homem. Como dissera o escritor no seu “Sr.—bov e a questão da arte”: “não há um único assunto que não possa ser ridicularizado”<sup>141</sup>. Este “tipo de niilista”, por assim dizer, pode ser caracterizado como aquele que simplesmente despreza e escarnece das profundas implicações da descrença em Cristo como modelo supremo e, de um modo mais geral, das consequências oriundas da descrença em Deus e na imortalidade da alma, julgando ser simples e suficiente a tarefa de substituí-las por verdades positivas ou socialistas. É possível dizer que este tipo identificado por Dostoiévski seja o mesmo que o daqueles que, na feira, riram do homem louco de Nietzsche por julgarem patético o seu desespero ante a obriedade da “morte de Deus”. Talvez próximo do que Heidegger entendia por “positivista”, tal tipo nunca ocupa o posto de protagonista nas obras dostoiévskianas e sempre é representado pelo escritor de forma mais ou menos satírica. Em Dostoiévski, tamanho otimista, pronto a substituir imediatamente um ideal por outro, é invariavelmente compreendido e representado artisticamente como alguém de pouco alcance intelectual e de pouca profundidade

---

<sup>139</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 104.

<sup>140</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 128.

<sup>141</sup> Dostoiévski. *Dostoevsky's occasional writings*, p. 46.

espiritual, uma pessoa inevitavelmente obtusa, ainda que possa ser dotada de bom caráter. Esse seria o caso do personagem Andriêi Semeónovitch de *Crime e Castigo*, e de modo mais complexo e paradoxal, o de Piotr Stiepánovitch de *Os demônios*. “É difícil trocar de deuses”<sup>142</sup>, postula o personagem Chátov ao ponderar sobre a gradativa e definitiva influência nele exercida por Nikolai Stavróguin.

Lembremos aqui o quanto Nietzsche, o filósofo do niilismo *par excellence*, enfatizou o drama e a crise que adviriam com a negação e a descrença para com os valores cristãos. “Descrevo o que vem, o que já não pode vir de outra maneira: *o advento do niilismo* [...] Toda a nossa cultura europeia se move já há algum tempo sob uma tensão torturante que cresce década a década como que se destinada a uma catástrofe: inquieta, violenta, precipitada”<sup>143</sup> – eis um trecho de uma das suas mais famosas anotações. Nietzsche, como dissera Dostoiévski sobre Belínski, “sabia que os princípios morais são a base de tudo”<sup>144</sup>. E os princípios morais tinham até então e desde sempre encontrado a sua legitimidade e sentido na crença em Deus e na imortalidade da alma. Contudo, diferentemente de Nietzsche, Belínski – ao menos conforme o relatado por Dostoiévski – não identificava nenhum drama nesta negação e descrença. Para ele, não haveria nenhuma crise espiritual como nunca antes vista, não haveria uma crise que esfacelaria o indivíduo na sua interioridade, ao contrário: seria erigido algo como o paraíso na terra. Conforme escrevera Dostoiévski no primeiro artigo do seu periódico *Diário de um escritor*:

Ele [Belínski] acreditava nos novos princípios morais do socialismo [...] ao ponto da estupidez e sem nenhuma reflexão. Mas como socialista ele tinha de primeiro destronar o Cristianismo. [...] Ele tinha de destronar a religião da qual provinha a fundação moral da sociedade que ele estava rejeitando. [...] ele acreditava com todo o seu ser [...] que o socialismo não apenas não destruiria a liberdade pessoal, mas ao contrário, a restituiria com uma grandeza inimaginável, sobre uma nova e inquebrantável fundação. [...]

Diante de tão fervorosa fé em suas próprias ideias, ele era, naturalmente, o mais feliz dos homens.<sup>145</sup>

Ainda de acordo com Dostoiévski, Belínski teria afirmado que se Cristo tivesse nascido nos tempos modernos seria o mais “indistinguível e ordinários dos homens”, “eclipsado pela ciência” “e pelas novas forças que” então atuariam “sobre a humanidade”<sup>146</sup>. Ora, esta opinião era algo que o autor de *Os demônios* simplesmente não podia suportar, inclusive porque tal

<sup>142</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 248.

<sup>143</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 489 (Novembro de 1887-Março de 1888, 11 [411]).

<sup>144</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 128.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> Idem.

negação promovida pelo crítico implicava colocar no lugar do modelo, no lugar da “maravilhosa e miraculosa beleza”<sup>147</sup> de Cristo tão somente a sua própria personalidade mesquinha e megalomaniaca com a qual ele só estava satisfeito por conta da sua terrível obtusidade. “Ao injuriar Cristo”, relembra Dostoiévski em carta a Strákhov datada de maio de 1871, “ele [Belínski] nunca se perguntou o que colocaríamos no lugar dele – seguramente não nós que somos tão vis. Não, ele nunca pensou no fato de que era tão vil. Estava extremamente satisfeito consigo mesmo, e isso era obtusidade pessoal, fétida e ignominiosa”<sup>148</sup>. Dito de um modo mais geral, para Dostoiévski a grande obtusidade de socialistas como Belínski residia no fato de eles julgarem ser possível atingir os fins do Cristianismo abrindo mão daquilo que lhe é mais elevado, o seu ideal de beleza, confiando, para tanto, unicamente na razão. “Socialismo – isto é também cristianismo, mas propõe que este possa suceder pela razão”<sup>149</sup>, escreve Dostoiévski nos seus cadernos. Contudo, para ele, a razão é capaz de oferecer e justificar tão somente os meios, e nunca, jamais, os fins. No trecho abaixo, as considerações do personagem Chátov, ilustram, a nosso ver, essa concepção do seu autor:

[...] nenhum povo se organizou até hoje sobre os princípios da ciência e da razão – não houve nenhuma vez semelhante exemplo, a não ser por um instante, por tolice. O socialismo, por sua essência, já deve ser ateísmo, precisamente porque proclamou desde o início que é uma instituição ateia e pretende organizar-se sobre os princípios da ciência e da razão. A razão e a ciência, hoje e desde o início dos séculos, sempre desempenharam apenas uma função secundária e auxiliar; e assim será até o fim dos séculos.<sup>150</sup>

Parafraseando Hegel, poderíamos dizer que para Dostoiévski esse tipo de niilista obtuso seria aquele “para quem falta o verdadeiro Conteúdo” da espiritualidade niilista, de tal modo que a “autonomia e liberdade”, – as “potências e substâncias” do “verdadeiro Conteúdo” – “estão fora dele e permanecem um conteúdo estranho para a sua existência interior e exterior”<sup>151</sup>. Ou ainda, que este tipo de niilista é a expressão do “conteúdo limitado” da espiritualidade niilista, o que se revela como “caráter raquítico e ânimo definhado e superficial”<sup>152</sup>. Na perspectiva oposta, isto é, sob a perspectiva dos niilistas para quem não falta o verdadeiro conteúdo, Cristo também é negado como modelo, mas de modo algum porque seja desprezível. Cristo é negado na medida

---

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Dostoiévski *apud* Frank. *Os anos milagrosos, 1865-1871*, p. 549.

<sup>149</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol 2.

<sup>150</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 250.

<sup>151</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*, p. 190.

<sup>152</sup> Idem, p. 166.

em que simplesmente não foi imitado, na medida em que não serviu como um modelo passível de ser *efetivamente* imitado. Desprovido de uma crença divina e absoluta, ele, este niilista de ânimo robusto e profundo – que necessita, tem sede de algo para acreditar, apesar da sua completa ausência de crença – serve-se da história. Pois ao longo de mais de dois mil anos de história, Cristo não foi imitado sequer pelas instituições consagradas a seu culto. O que Dostoiévski identificara no *A vida de Jesus* de Renan pode então ser universalizado para o niilista nesse seu sentido mais profundo: “Renan [...] proclamou no seu *Vie de Jésus*, um livro preenchido pela incredulidade, que Cristo era ainda o ideal da beleza humana, um tipo inatingível que nunca mais seria repetido, mesmo no futuro”<sup>153</sup>.

Também o que disse Jackson ao analisar Ivan Karamázov, pode ser dito sobre todos os niilistas dostoiévskianos que são a expressão, interna e externa, mais profunda do conteúdo da espiritualidade niilista (o que Dostoiévski em uma das anotações já citadas chamou de “pessoa moderna superior”<sup>154</sup>). Este outro tipo de niilista – ou outra “gradação” do niilismo – simplesmente não consegue conceber que o homem tenha sido criado a partir da imagem de Deus e mesmo julga difícil existir qualquer traço genuíno do amor cristão no homem. “Eu acho que o diabo não existe, mas que o homem o criou”, “ele o tem criado de acordo com a sua imagem e semelhança”, inverte Ivan Karamázov, conforme destacado por Jackson<sup>155</sup>. Na admissão da impossibilidade de Cristo como modelo reside, pois, uma condenação ao homem. Em certo sentido, o deus cristão parece ser refutado porque não é espelhado pelo homem – e é aqui que a história vale como testemunha de acusação. Daí também Jesus, como dissera Renan, ser um tipo de homem impossível de ser repetido, mesmo no futuro, pois, dada a natureza humana, o modelo por ele inaugurado simplesmente não é passível de ser imitado. Paradoxalmente, porém Jackson acrescenta: é “precisamente porque Ivan [leia-se aqui os niilistas dostoiévskianos em geral] preservou no seu coração a ‘preciosa’ imagem de Cristo que ele julga difícil reconciliar a verdade cristã com o mal [que caracteriza a vida sob o ponto de vista histórico], *obraz* com *bezobrazie*<sup>156</sup>. Abaixo do seu desejo de sofrer com a sua indignação, repousa o seu desejo de imitar Cristo”<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 128.

<sup>154</sup> Ver citação refere à nota 224 do Capítulo 1.

<sup>155</sup> Jackson. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 18

<sup>156</sup> *Bezobrazie* é o oposto de *obraz*, isto é: a deformidade, o monstruoso, o disforme (Jackson. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, p. 18).

<sup>157</sup> Idem, p. 19.

Esta última consideração de Jackson, direciona-nos para o âmago da espiritualidade niilista tal como compreendida por Dostoiévski. Primeiro, porque ela aponta para conexão irremediável entre niilismo e cristianismo. E segundo, porque aponta para o paradoxo de o niilista pretender, ainda que inconscientemente, ele mesmo imitar Cristo – embora isso se dê de modo negativo, por via da desfiguração (*bezobrazie*) do próprio Cristo. É como se diante da inadequação de Cristo como modelo, só restasse imitá-lo pelas avessas, o que por outro lado significa colocar-se de acordo com o caráter da vida que já não admite a existência de Deus. O aspecto principal dessa imitação, podemos adiantar aqui, reside na ideia de autossacrifício. Como dissemos na nossa introdução, é isso que Zaratustra exige dos seus leitores, bem como é um dos motivos da veneração de um dos personagens de *Os demônios* – nomeadamente Piotr Stiepánovitch – a Nikolai Stavróguin: “Você é meu ídolo!”, declara o personagem, “para você nada significa sacrificar a vida, a sua e a dos outros”<sup>158</sup>. Contudo, esse autossacrifício já não se daria em nome de Deus, mas antes em nome da liberdade mundana, em nome da liberdade do indivíduo. Como apenas adiante nos deteremos no significado do autossacrifício para Dostoiévski e desta imitação de Cristo que, dando-se pelas avessas, pôr-se-ia de acordo com o caráter da vida, vale investigarmos um pouco este tema da inadequação de Cristo como modelo no livro *O anticristo* de Nietzsche.

Curiosamente, é em *O anticristo* que encontramos a elaboração mais exata para a rejeição de Cristo como modelo sob a perspectiva da espiritualidade niilista tal como concebida por Dostoiévski. Pois Nietzsche, em primeiro lugar, parece identificar a idealidade do homem Jesus no sentido da adequação entre forma e conteúdo, entre crença e prática, bem como identifica que fora esta conformidade que o conduzira ao sacrifício da sua própria vida. De acordo com Nietzsche, Jesus “morreu como viveu, como *ensinou*”<sup>159</sup>. Além disso, o autor de *O anticristo* explicita que o cristão seria não aquele que proclamaria a crença na divindade de Cristo, mas aquele que exercesse a prática por ele ensinada, aquele que, enfim, de fato o imitasse.

O “pecado”, qualquer relação distanciada entre Deus e o homem, está abolido – justamente isso é a “boa nova”. A beatitude não é prometida, não é ligada a condições: é a única realidade [...]

---

<sup>158</sup> Ver citação referente à nota 29 da Introdução.

<sup>159</sup> Nietzsche. *O anticristo: maldição ao cristianismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 42 (§35).

A *consequência* de tal estado projeta-se numa nova prática, aquela propriamente evangélica. Não é uma “fé” que distingue o cristão: o cristão age, ele diferencia-se por *agir diferentemente*, por não oferecer resistência, em palavras ou no coração. [...]

A vida do Redentor não foi senão essa prática – sua morte não foi senão isso... [...]

O profundo instinto para como alguém deve viver a fim de sentir-se “no céu”, sentir-se “eterno”, enquanto, conduzindo-se de outro modo, não se sente absolutamente “no céu”: apenas esta é a realidade psicológica da “redenção”. – Uma nova conduta, não uma nova fé...<sup>160</sup>

Ao longo do pesadíssimo e ácido *O anticristo*, Nietzsche irá oferecer uma interpretação que apesar de dessacralizada, revela, em muitos momentos, certa admiração e mesmo doçura para com a figura de Jesus. De maneira bastante hábil, Nietzsche parece inclusive tentar redimi-lo da sua crença em Deus ao considerá-lo como “um grande simbolista”, isto é, ao considerar que as noções de “Deus”, “reino dos céus”, “filhos de Deus”, “pai”, “filho” etc. proclamadas por ele representariam estados, sentimentos resultantes da prática evangélica e não entidades existentes por si mesmas. O tão conhecido anticristianismo de Nietzsche não se dirige portanto contra a prática pregada pelo homem Jesus – prática que “foi o que ele deixou para a humanidade” “para mostrar como se deve viver”. O seu anticristianismo se dirige à Igreja que, de acordo com ele, “maculou a concepção” de Cristo<sup>161</sup>, vulgarizou, barbarizou o seu ensinamento<sup>162</sup> e tudo isso, “com desavergonhado egoísmo”, apenas em nome da “*sua própria vantagem*”, de modo a “construir-se” “com base no oposto ao evangelho”<sup>163</sup>.

– Volto atrás, conto agora a história *genuína* do cristianismo. Já a palavra “cristianismo” é um mal-entendido – no fundo, houve apenas um cristão, e ele morreu na cruz. O “evangelho” morreu na cruz. O que desde então se chamou “evangelho” já era o oposto daquilo que *ele* viveu: uma “*má nova*”, um *disangelho*. É absurdamente falso ver numa “fé”, na crença na salvação através de Cristo, por exemplo, o distintivo do cristão: apenas na *prática* cristã, uma vida tal como a *viveu* aquele que morreu na cruz, é cristã... [...] Reduzir o fato de ser cristão, a cristandade, a um tomar-por-verdadeiro, a uma mera fenomenalidade da consciência, significa negar a cristianidade. *Na verdade não houve cristãos.*<sup>164</sup>

Neste trecho que, a nosso ver, guarda profunda influência do personagem Kiríllov de *Os demônios*, Nietzsche resume magistralmente a intensa negação do niilista ao cristianismo que, apesar de tudo, salvaguarda da sua ira a figura de Cristo. Pois Nietzsche, talvez como fizera Renan para Dostoiévski, apesar da sua descrença desenfreada não pôde deixar de parar ante o

---

<sup>160</sup> Idem, pp. 40, 41 (§33).

<sup>161</sup> Idem, p. 41 (§ 34).

<sup>162</sup> Idem, p. 43 (§ 37).

<sup>163</sup> Idem, p. 43 (§ 36).

<sup>164</sup> Idem, p. 45 (§ 39).

“insuperável obstáculo”<sup>165</sup> da beleza, idealidade de Cristo. Por outro lado, em um outro aforismo, Nietzsche repreende este mesmo Renan – um “bufão in *psychologicis* [em coisas psicológicas]” – por ter utilizado “em sua explicação do tipo Jesus os dois conceitos *mais inadequados* que pode haver nesse caso: o de gênio e o de herói”<sup>166</sup>. Ora, sobre este equívoco Dostoiévski estaria em completo acordo com Nietzsche, até mesmo porque, nesta avaliação negativa da análise de Renan, que se dá ao longo do aforismo 29 de *O anticristo*, pode ser identificada a influência da leitura de *O idiota* de Dostoiévski, mais precisamente a do capítulo “VI” da “Segunda parte”<sup>167</sup>.

Ao final deste capítulo, a personagem Aglaia Ivánovna analisa erroneamente o personagem principal do romance, o príncipe Míchkin ao identificá-lo ao “cavaleiro pobre” do poema homônimo de Púchkin que, de acordo com ela, refletiria “em uma imagem extraordinária todo o imenso conceito de amor cavalheiresco platônico da Idade Média de algum cavaleiro puro e elevado”<sup>168</sup>. Ou ainda, “um homem capaz de ter um ideal, e [...], uma vez que se propôs o ideal, foi capaz de acreditar nele e, tendo acreditado, de lhe dedicar cegamente toda a vida”<sup>169</sup>. Notemos, que essa última definição se coaduna muito bem com as características do ideal de radicais como Tchernichévski, Dobroliúbov e mesmo com o ideal do revolucionário do *Catecismo* de Netcháiev e Bakúnin. Aglaia Ivánovna, tal como Renan de acordo com Nietzsche, equivoca-se terrivelmente, pois o príncipe de Dostoiévski, o “idiota” que dá o título ao romance, não possui nenhuma dessas características heroicas e demasiado românticas. Resultando da tentativa do escritor de retratar um “homem positivamente belo” – conforme exposto em carta, já citada, à sobrinha Sofia –, o príncipe Míchkin é antes uma composição cujos protótipos são o próprio Cristo, “a única pessoa positivamente bela no mundo”, e Dom Quixote, a “pessoa bela” “mais completa” “da literatura cristã” – embora este “só seja belo, porque é ridículo ao mesmo tempo”<sup>170</sup>. Detalhes à parte, o que interessa notar é que o Príncipe Míchkin, também nomeado de

---

<sup>165</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 128.

<sup>166</sup> Nietzsche. *O anticristo*, p. 35 (§29).

<sup>167</sup> Para um aprofundamento neste diagnóstico de Nietzsche acerca da conceitualização equivocada de Renan sobre o tipo do redentor e ao mesmo tempo da influência de Dostoiévski sobre Nietzsche na concepção deste tipo ver: Chaves, E.; Sena, A. D. S. “Nem herói, nem gênio: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus”. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 321-336, 2008.

<sup>168</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 286.

<sup>169</sup> Idem, p. 285.

<sup>170</sup> Dostoiévski. “332. A Sofia Ivanóvna. 1 (13) de janeiro de 1868. Gênova”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 128.

“Príncipe Cristo”<sup>171</sup> nos rascunhos do romance, está completamente despido de qualquer traço bélico ou agressivo, de qualquer tendência à vaidade ou à autoafirmação. O que nele se destaca é a sua humildade, sua mansidão e o seu amor que tudo perdoa e que a nada resiste ou se impõe – características que, muitas vezes, colocam-no em situações humilhantes. “O seu modo de olhar o mundo: ele perdoa tudo, vê razão em tudo, não reconhece que algum pecado seja imperdoável”<sup>172</sup> – escreve Dostoiévski nos rascunhos. Dito isso, não julgamos ser mero acaso, que Nietzsche defina neste aforismo Cristo como um “idiota”<sup>173</sup>.

De modo semelhante aos niilistas dostoiévskianos, Nietzsche compreende que o fato de a “humanidade achar-se de joelhos ante o oposto do que foi a origem, o sentido, o *direito* do evangelho” como o “exemplo maior de *ironia histórico-universal*”<sup>174</sup>. E é pelo fato de o homem moderno, diferentemente dos homens do passado, *saber* dessa ironia, dessa mentira e distorção sobre a qual se funda a Igreja, que usara o evangelho como forma de dominação, que Nietzsche justifica o seu desprezo, o seu nojo para o homem que lhe é contemporâneo: “Nossa época *sabe*... O que antes era apenas doente agora é indecente – é indecente ser cristão hoje em dia. *E aqui começa o meu nojo*”<sup>175</sup>. Não obstante, independentemente de Cristo ser infinitamente superior ao cristianismo e de ter, em maior ou menor medida, a sua idealidade reconhecida pelo niilista, nem por isso ele pode permanecer como modelo, pois Cristo como bem dissera Nietzsche, e em um sentido outro o próprio Dostoiévski, era ele mesmo um idiota. Isto é: aquele que em detrimento da realidade só considerava o mundo “interior”, o “inapreensível” e “incompreensível”<sup>176</sup>.

Sob a perspectiva niilista, Cristo não pode permanecer como modelo, porque toda a sua conduta apesar de ideal, estava baseada em um *leitmotiv* equivocado que se punha contra “toda a realidade”<sup>177</sup>, sendo este: a crença em um deus que não existe em uma divindade própria que simplesmente não passava de fantasia. Para que esta compreensão se torne clara, remetamo-nos a uma das falas de Kirílov, o arauto do Homem-deus que viera substituir a promessa irrealizável,

---

<sup>171</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The idiot*. Ed. Edward Wasiolek. Trad. Katharine Strelsky. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, pp. 198; 201; 205.

<sup>172</sup> Idem, p. 165.

<sup>173</sup> Nietzsche. *O anticristo*, p. 36 (§29).

<sup>174</sup> Idem, p. 43 (§36).

<sup>175</sup> Idem, p. 44 (§ 38).

<sup>176</sup> Idem, p. 36 (§29).

<sup>177</sup> Idem.

já que irreal do Deus-homem. Esta passagem, conforme mencionado anteriormente, é, a nosso ver, ecoada no trecho citado do aforismo 39 de *O anticristo*:

– Sabe de uma coisa, acho que o senhor crê, talvez até mais do que um pope.

– Em quem? *Nele*? Escuta – Kiríllov, parou, imóvel, olhando à sua frente com um ar de delírio. – Ouve uma grande ideia: um dia, no centro da terra havia três cruces. Um dos crucificados cria tanto que disse ao outro: “Hoje estarás comigo no paraíso”. Terminou o dia, ambos morreram, foram-se e não encontraram nem paraíso nem ressurreição. A sentença não se justificou. Ouve: aquele homem era superior em toda terra, era aquilo para que ela teria de viver. Todo planeta, com tudo o que há nele, sem aquele homem é uma loucura. Não houve uma pessoa assim nem antes nem depois *Dele*, e nunca haverá, nem por milagre. Nisso está o milagre de nunca ter havido e não haver outro igual. E se é assim, se as leis da natureza não pouparam nem *Aquele*, não pouparam nem o seu milagre, mas obrigaram até *Ele* viver no meio da mentira e morrer pela mentira, então quer dizer que todo o planeta é uma mentira e se sustenta em uma mentira e em um escárnio tolo. Portanto, as próprias leis do planeta são uma mentira e uma *vaudeville* dos diabos. Para que viver; responde, se és homem?<sup>178</sup>

Certamente, Nietzsche não concebia Cristo como o homem “superior em toda terra”, embora talvez aceitasse que, uma vez admitida a crença em Deus, ele inevitavelmente o seria. Por outro lado, ainda que não tivesse compreendido a existência de Cristo como alguma espécie de milagre que nunca houve e nem mais haverá, também Nietzsche o reconhecia como um homem absolutamente único, pois conforme escrevera no seu *Anticristo*: “houve apenas um cristão, e ele morreu na cruz”. O seu Zaratustra, de modo mais intenso, chega mesmo ao paroxismo de afirmar que se “o hebreu Jesus” não tivesse morrido tão cedo “abjuraria ele mesmo a sua doutrina”: “Nobre era o bastante para fazê-lo”<sup>179</sup>. Independentemente do grau de admiração e reconhecimento para com a figura de Cristo, o que ambos concordam é que foi em meio à mentira e em nome da mentira que ele viveu e morreu. Como dissera Kiríllov, a natureza não poupou nem mesmo “*Aquele*” que dada a sua extraordinariedade única e irrepetível, configurava o seu próprio milagre, o milagre pelo qual a própria terra “teria de viver”. O que significa Cristo não ser poupado pela natureza? Bem, a isso deixemos responder jovem personagem Hippolit de *O idiota* na sua análise do quadro *O Cristo morto* de Hans Holbein:

O quadro era uma representação de Cristo recém-tirado da cruz. Acho que os pintores pegaram a mania de representar Cristo, seja na cruz, seja retirado da cruz, ainda com o matiz de uma beleza inusual no rosto; procuram conservar essa beleza nele até durante os mais terríveis suplicios. No quadro de Rogójin [isto é, O Cristo morto de Holbein, o qual este personagem tinha uma réplica] não há uma só palavra sobre a beleza; ali está de forma plena, o corpo de um homem que, ainda antes de ser levado à cruz, sofreu infinitos suplicios [...] ali está apenas a natureza, e em verdade assim deve ser o cadáver de um homem [...] o seu corpo na cruz foi subordinado à lei da natureza de forma plena

<sup>178</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 599.

<sup>179</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 100.

e absoluta. [...] Quando se olha esse quadro, a natureza nos aparece como a visão de um monstro imenso, implacável e surdo [...] um ser que sozinho valia toda a natureza e todas as suas leis, toda a terra, que possivelmente fora criada unicamente para o aparecimento dele! É como se esse quadro exprimisse precisamente esse conceito de força obscura, insolente, absurda e eterna, à qual tudo está subordinado e é transmitido involuntariamente a você. Aquelas pessoas que rodeavam o morto, das quais não há nenhuma no quadro, devem ter experimentado uma terrível nostalgia e perturbação naquela noite que lhes devorou de uma vez todas as esperanças e quase todas as crenças.

180

A descoberta de tamanha “mentira”, multifacetada em todos os setores da cultura e civilização, é o fato que muda tudo e que une, os personagens dostoiévskianos e o filósofo alemão, como expressões da espiritualidade moderna. Conforme identificara Nietzsche, é o homem moderno que sabe que o “evangelho morreu na cruz” e com ele a finalidade através da qual era organizada a própria existência e o mundo. Dito de outra forma: também Cristo se decompôs, da maneira mais banal, e junto com ele “a *desavergonhada* doutrina da imortalidade pessoal”<sup>181</sup>, para utilizarmos, mais uma vez, as palavras do filósofo. Além disso, observemos, pela fala de Hippolit, que a decomposição orgânica de Cristo compromete, de maneira fatal, a sua idealidade, a sua beleza, a beleza da sua prática, da sua vida, do modo de viver por ele ensinado. “E se aquele mesmo mestre pudesse ver a sua imagem na véspera da execução, teria ele próprio subido à cruz daquele jeito e morrido do jeito que agora se vê?”<sup>182</sup> – continua o personagem. Daí, então, a “todo o planeta” e as “leis do planeta” serem “sem aquele homem”, “uma loucura” e “uma mentira que se sustenta na mentira e em um escárnio tolo”. A “ironia histórico-universal” mencionada por Nietzsche se agrava ainda mais: pois não apenas a humanidade pôs-se de joelhos ante o oposto do evangelho, como o próprio evangelho era, ele mesmo, uma mentira. Pior do que isso: se o próprio Cristo se decompôs, então todo homem é, enquanto vivo, um condenado à morte pela própria natureza que lhe dera a vida. Os questionamentos do jovem personagem Hippolit, a quem só restava, por conta da tísica, algumas poucas semanas de vida, tornam-se, em alguma medida, as perguntas de cada homem: “Por que eu realmente comecei a viver sabendo que não podia começar? Experimentei, sabendo que já não tinha o direito de experimentar? [...] para que ler, para que adquirir conhecimento [...]?”<sup>183</sup>

<sup>180</sup> Dostoiévski. *O idiota*, pp. 456-457.

<sup>181</sup> Nietzsche. *O anticristo*, p. 48 (§ 41).

<sup>182</sup> Idem, 458.

<sup>183</sup> Idem, p. 437.

Neste ponto, podemos suspeitar do significado da última sentença da fala de Kirillov acima citada: “Para quê viver; responde, *se és homem?*”. Sendo a divindade de Cristo, uma mentira, o homem que durante mais de dois mil anos organizara interna e externamente a sua vida de acordo com esta divindade, ainda que de modo não ideal já que partir da imagem oferecida pela Igreja, simplesmente não pode mais *ser*, isto é, já não pode existir como o conteúdo e a forma através dos quais até então era e se reconhecia enquanto homem. Para Kirillov, “Deus é necessário”<sup>184</sup> ao homem, à existência do homem enquanto homem, apesar de não existir<sup>185</sup>. Não por acaso, este filósofo-personagem irá postular o suicídio como uma necessidade do homem que reconhece esta condição, enquanto a análise de Hippolit acima citada é parte integrante do seu manuscrito intitulado “Minha explicação necessária” referente ao suicídio que então planejava cometer ao concluir a leitura. Ora, também Zaratustra, o arauto do super-homem nietzschiano – que “não saberia viver” ante o “passado e o presente na terra”, se não “fosse também um vidente daquilo que deve vir”<sup>186</sup> –, prega a “morte a tempo”: “Morre a tempo: é o que ensina Zaratustra”<sup>187</sup>. Além disso, ele louva e incita aqueles que, como ele, são os “pregadores da morte rápida”: “Possam vir os pregadores da morte rápida! Seriam para mim as verdadeiras trovoadas e os sacudidores das árvores da vida!”<sup>188</sup>.

Não obstante, é possível dar um passo além do homem – ao menos, é isso o que tanto Nietzsche quanto Kirillov e Stravóguin de *Os demônios* (e ainda Ivan Karamázov de *Os irmãos Karamázov*) pretendem. Este passo além consiste em não se deter na maldição da realidade decorrente da constatação da irrealidade de um mundo supra-humano. É preciso superar esta maldição e admitir, para utilizarmos as palavras de Nietzsche, “a realidade do devir como *única* realidade”<sup>189</sup>. Contudo, não basta admitir: é preciso louvar esta única realidade que é a do devir e da terra a ponto de ser capaz de criar a partir dela um “novo evangelho” e, com este, um novo ideal de homem. Como falou Zaratustra: “Uma nova altivez me ensinou-me o meu eu, e eu a ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestes, mas, sim, trazê-la

---

<sup>184</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 596.

<sup>185</sup> Vale mencionar aqui a anotação de Nietzsche na quale ele transforma o pensamento de Kirillov em silogismo: “Deus é necessário, logo deve existir. / Mas não existe. / Logo, não se pode viver”. Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, p. 460 (novembro de 1887 – março de 1888, 11 [334]).

<sup>186</sup> Nietzsche. *Assim falava Zaratustra*, p. 171.

<sup>187</sup> Idem, p. 98.

<sup>188</sup> Idem, p. 99.

<sup>189</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 395 (Novembro de 1887-Março de 1888, 11 [99]).

erguida e livre, uma cabeça terrena, que cria o sentido da terra”<sup>190</sup>. Se a promessa de Cristo – “Hoje estaremos no paraíso” – não se justificou, como postulava Kiríllov, por estar baseada num além do mundo que não existe, é preciso o próprio homem ser ele mesmo o criador de uma nova promessa que não esteja enfiada “na areia das coisas celestes”, mas que obedeça ao sentido da terra. Qual é o sentido da terra? Ora, ainda que merecesse, certamente não o seria o Cristo, pois apesar de que a terra, segundo Kiríllov e Hippolit, “teria de viver” para ele, em seu nome, ela antes o subjugou e aniquilou tal como o faz com os mais abjetos e ínfimos dos seres. E esta subjugação e aniquilamento pelo natural, conforme já dissemos, anulam a possibilidade de Cristo como ideal, pois anulam o ideal do Deus-homem que ele representa. O sentido da Terra é, tanto para Nietzsche quanto, de certo modo, para o próprio Dostoiévski (embora o escritor russo admitisse concomitantemente a existência de um outro sentido supra humano), a vontade de poder – que dito de uma maneira simples e comum aos dois autores em questão seria a necessidade orgânica, humana, imperiosa de autoafirmar-se sobre tudo o que há. “Assim, que não haja confusões sobre o sentido do título com o qual este Evangelho do futuro quer que se o nomeie. ‘A vontade de poder. Tentativa de uma transvaloração de todos os valores’ – com esta fórmula se logrou expressar um contramovimento, tanto no que se refere ao princípio, quanto à tarefa: um movimento que em um futuro qualquer substituirá esse niilismo perfeito”<sup>191</sup> – esboça Nietzsche, o seu famoso plano de um livro nunca escrito, enquanto o personagem Kiríllov determina:

– Se Deus existe, então toda vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda vontade é minha e sou obrigado a proclamar meu arbítrio. [...] Será que ninguém, em todo o planeta, depois de ter eliminado Deus e acreditado no arbítrio, não se atreve a proclamar a sua vontade no sentido mais pleno? É o que ocorre com aquele pobre que recebe uma herança, e não se atreve a chegar ao saco por se achar fraco para possuí-lo. Quero proclamar o arbítrio. Ainda que sozinho, mas o farei.<sup>192</sup>

O significativo aforismo 259 de *Além do bem e do mal* abriga, a nosso ver, a fórmula que permite, ao niilista, extrair de certa identificação do caráter da vida ou do “sentido da terra” um ideal de homem. Conforme exposto na introdução, Nietzsche tal como os niilistas de Dostoiévski compreende a violência, ou mais precisamente a necessidade de exploração – que, dito de maneira mais sofisticada seria a vontade de poder –, como o “fator primordial” da vida e de toda

<sup>190</sup> Nietzsche. *Assim falava Zaratustra*, p. 58.

<sup>191</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 489 (Novembro de 1887-Março de 1888, 11 [411]).

<sup>192</sup> Dostoiévski, *Os demônios*, p. 598.

história. É preciso, diz Nietzsche, pensar “radicalmente até o fundo” e guardar-se “de toda a fraqueza e sentimentalismo”, enfim é preciso não sucumbir à indecência de acreditar nas instituições fundamentadas na mentira da existência de um Deus, e talvez sobretudo não sucumbir à crença no ideal de homem decorrente desta mentira. Somente assim, diz o filósofo, será possível identificar que “a vida mesma é essencialmente apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação [...]” e que ela é assim, continua, “não por uma moralidade ou imoralidade qualquer, mas porque *vive*, e vida é precisamente vontade de poder”<sup>193</sup>.

Ora, se vida é vontade de poder, se o “evangelho do futuro” é vontade de poder, então o super-homem, homem-deus será aquele que recebe como herança da própria natureza um excedente desta vontade, um excedente de vida e se apropria deste “saco”, justamente porque sabe ser forte para possuí-lo. O homem ideal passa a ser aquele que é capaz de afirmar a sua vontade, de proclamar o seu arbítrio de modo absoluto em sua contingência irremediável. Notemos que sem deus e sem imortalidade da alma, o único atributo da divindade que resta na terra é, como dirá Kirílov, a vontade, o arbítrio: “Durante três anos, procurei o atributo da minha divindade e o encontrei: o atributo da minha divindade é o Arbítrio”<sup>194</sup>. Sob a perspectiva niilista, ela, a vontade humana, passa a ser junto com a natureza, por ser natureza, a única instância criadora (e aqui podemos identificar certo eco da conexão entre o ideal de homem niilista e o conceito de gênio). Há porém certa exigência de totalidade nesta afirmação da vontade por parte do niilista, certa falta de limite, de forma, para esta vontade – o que podemos conectar à noção de *bezobrazie* identificada por Jackson em Dostoiévski. Como sugere Nietzsche, no mencionado aforismo, o homem que pretende superar o próprio homem deve firmar a sua vontade custe o que custar sem levar em conta “uma moralidade ou imoralidade qualquer”. Quer ele se arrebente ou encontre o seu “ocaso”, como dissera Zaratustra, tanto melhor, pois assim e somente assim será possível abrir o caminho para a possibilidade do homem-deus. É justamente através dessa lógica que Kirílov chegará à necessidade do seu suicídio: “Aquele que desejar a liberdade essencial deve atrever-se a matar-se”<sup>195</sup>. De um modo geral, a consequência prática e imediata desta compreensão de mundo é que todo o código moral com o qual até então se buscou ordenar a vida

---

<sup>193</sup> Nietzsche. *Além do bem e do mal*, pp. 154-155.

<sup>194</sup> Dostoiévski, *Os demônios*, p. 600.

<sup>195</sup> Idem, p. 121.

– ao menos se não levarmos em conta os homens cujo poder era então legitimado pela crença que negava o direito a esse poder – explode pelos ares. Sem a crença em Deus que, para Dostoiévski, é em última instância a crença na imortalidade da alma, tudo é permitido, pois até mesmo o amor do homem pelo homem, que poderia refrear algumas ações, só se sustenta ante a existência de Deus. Abaixo, a fala do personagem Ivan Karamázov resume magistralmente como, sob a perspectiva niilista, o que até então se entendia por moralidade deve ser superado por uma questão moral:

Não há nenhuma lei natural que obrigue os homens a amarem os seus semelhantes. Se o amor reinou até o presente, isso se deveu unicamente à crença na imortalidade. Se se destrói no homem a fê na imortalidade, não só o amor secará nele, mas a vontade de continuar a vida no mundo. Além disso, nada haverá de imoral tudo estará autorizado, até mesmo a antropofagia. Não é tudo: para cada indivíduo que não acredita em deus e na imortalidade, a lei moral da natureza deveria tornar-se o inverso absoluto da lei moral que presidiu até agora.<sup>196</sup>

\*

Em seus rascunhos para *O idiota*, Dostoiévski escreve: “A beleza salvará o mundo – dois tipos de beleza”<sup>197</sup>. Ora, essa anotação é passível de trazer grande confusão aos intérpretes da obra dostoiévskiana, em especial aqueles que pretendem que haja no escritor uma identificação absoluta e não paradoxal entre o bem e o belo – como é o caso por exemplo de ninguém menos do que Robert Jackson. É verdade que acima nós mesmos afirmamos ser Dostoiévski uma espécie de Platão bizantino de tonalidades clássicas tomadas da influência do idealismo alemão. E continuamos assumindo essa compreensão do pensamento do escritor, o que não significa que esta seja exclusiva. Como dissera o narrador de *O idiota* sobre um determinado acontecimento do livro, dizemos aqui sobre esta nossa compreensão: “dificilmente seria correta em todos os sentidos”<sup>198</sup>. Em um outro sentido ao do Dostoiévski platônico-clássico-idealista-bizantino, nós também afirmamos que a identificação da beleza com o bem não impediu este mesmo escritor de reconhecer a possibilidade da busca da beleza na sua relação com mal – o que dito a partir do vocabulário acima apresentado seria dizer que o escritor admitiu a relação entre beleza e vontade de poder. Para complicar ainda mais, vale lembrar que apresentamos um trecho de uma das mais significativas cartas do escritor em que ele demonstra forte indignação ante o fato de que a

<sup>196</sup> Dostoiévski. *Os irmãos Karamázov. Op. cit.*, p. 67.

<sup>197</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The idiot*, p. 172.

<sup>198</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 167.

loucura e monstrosidade vinham sendo reconhecidas como beleza, de modo que um novo ideal estava ocupando os anseios da “nova humanidade”. Diante destas perspectivas que parecem não se encaixar perfeitamente, a pergunta que inevitavelmente surge é a de como conciliá-las.

Em *O idiota*, o personagem *positivamente* belo do escritor, o príncipe Míchkin, ao ser inquirido para avaliar a beleza de uma outra personagem, responde: “É difícil julgar a beleza; eu ainda não estou preparado. A beleza é um enigma”<sup>199</sup>. Ora, apesar de um tanto evasiva, é justamente nesta declaração que julgamos residir a melhor síntese da compreensão de Dostoiévski sobre o problema dos dois tipos de beleza. Dito isto, afastamo-nos de modo radical da interpretação de Jackson que opta por resolver o problema dos “dois tipos” da beleza em Dostoiévski ao considerar que na verdade há apenas um único tipo, sendo este o da “beleza de Cristo”. Este afamado intérprete da obra dostoiévskiana toma como premissa fundamental da sua interpretação<sup>200</sup>, a declaração do próprio escritor de que “apenas o que é moral coincide com o sentimento da beleza e com o ideal que o encarna”<sup>201</sup>. No intuito de defender este posicionamento esboçado em notas, ante as obras literárias de maturidade que explicitamente o negam, Jackson irá valer-se do argumento de que para Dostoiévski “*não é a beleza que é ambivalente, antes é o homem que experimenta dois tipos de beleza*” [grifo nosso]<sup>202</sup>. Para Jackson, em Dostoiévski o “enigma” da beleza estaria resolvido pelo fato de que a “confusão estética está no *homem*”<sup>203</sup>, isto é, está *somente* no homem, não sendo portanto um problema da beleza em si mesma.

Não julgamos que uma distinção entre beleza experimentada pelo homem e beleza em si mesma seja adequada a Dostoiévski. Fazendo nossas as palavras do filósofo Nikolai Berdiaev, “Dostoiévski devotou toda a sua energia criativa para a solução de um único tema: o homem e o destino do homem. Ele era antropológico e antropocêntrico a um grau praticamente inexprimível: [...] apenas o espírito humano existe e é apenas nele que o escritor está interessado”<sup>204</sup>. Diante dessa compreensão, não nos parece correta uma interpretação que se fie na ideia de que uma beleza situada fora e acima do homem, que subsiste para além da experiência do homem tenha sido defendida por Dostoiévski. Lembremos que, conforme declarara em carta a beleza era um

---

<sup>199</sup> Idem, p. 102.

<sup>200</sup> Esta interpretação de Jackson está concentrada no capítulo justamente intitulado “Two kinds of beauty” do seu supracitado livro *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*.

<sup>201</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 44.

<sup>202</sup> Jackson. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 64.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Berdiaev. *Dostoevsky*. Trad. Donald Attwater. Cleveland: The World Publishing Company, 1964, pp. 39-40.

ideal e o ideal necessita ser realizado, ter concretude – é imprescindível que este se apresente à sensibilidade, pois, caso contrário, não se trata de uma beleza que é ideal. Por outro lado, mesmo que o escritor – nos seus artigos jornalísticos, por exemplo – tratasse de algo como uma beleza que, apartada da experiência humana, não seria em si mesma confusa, isso não atenuaria o drama daquele que experimenta uma “confusão estética” – que, diga-se mais uma vez, é o mesmo que experimentar uma “confusão” da ordem espiritual mais profunda. Salvo algumas coincidências extraordinárias, ou algumas situações cheias de ambiguidade (como o aparecimento do diabo a Stavróguin e a Ivan Karamázov quando ambos estavam em estado de delírio ou ainda o sonho com a idade do ouro de Stavróguin e do homem ridículo<sup>205</sup>), o sobrenatural, isto é, aquela instância que reinaria majestosamente além da experiência humana nunca é retratada diretamente por Dostoiévski. Como dissera Berdiaev, Dostoiévski era “antropocêntrico a um grau praticamente inexprimível”, de modo que o divino é sempre uma possibilidade, uma crença, uma manifestação onírica, uma necessidade, uma *fé* ou mesmo uma possível alucinação *do homem*, mas jamais uma instância que interfira ou se deixe perceber inquestionavelmente na cotidianidade de modo independente do humano. No universo dostoiévskiano, a existência de uma beleza independente da experiência humana, mesmo que não fosse ambígua, seria, de um modo geral, irrelevante.

Note-se que não é um Deus apartado da humanidade quem Dostoiévski identifica à beleza, mas Cristo. Tampouco é na veracidade, santidade do ensinamento moral de Cristo que a sua beleza encontra, para Dostoiévski, o seu fundamento. É por ser a própria verdade ou divindade *encarnada* sob a forma humana que Cristo é belo, de modo que a sua beleza “miraculosa” está relacionada à sua humanidade ideal tornada concreta, “feita carne”, e não a uma divindade “descolada” do humano. “O ponto central”, escreve nos seus rascunhos para *Os demônios*, “é a palavra tenha verdadeiramente ‘sido feita carne’<sup>206</sup>. Nisto consiste “toda a fé e toda a consolação da humanidade”. Naturalmente, a beleza de Cristo é tida pelo escritor como superior a qualquer outra beleza, mas o é na medida em que ele, o escritor, escolheu apostar, ter fé na divindade desta beleza, – o que, conforme vimos, é fundamental para o asseguramento desta beleza mesma. Diferentemente de Jackson, tal escolha revela, a nosso ver, antes um anseio pela superação do apelo que a beleza negativa exerce nos homens do que uma contestação da sua

---

<sup>205</sup> Personagem do conto tardio justamente intitulado *O sonho de um homem ridículo*.

<sup>206</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*. *Op. cit.*, p. 147.

existência. Para o escritor, *deve-se* acreditar na idealidade divina de Cristo, o que é diferente de dizer que esta é a única idealidade que se apresenta ao homem: “Deve-se acreditar precisamente que este é o ideal final da humanidade, a encarnação plena da Palavra, o Deus encarnado”, escreve<sup>207</sup>. Nesse sentido é que a expressão “Deus-homem”, tomada da teologia cristã e utilizada em oposição ao homem-deus dos niilistas deve ser entendida em Dostoiévski: o Deus homem é o deus encarnado, feito carne, o que por sua vez é a revelação da mais profunda, radiante e insuperável beleza. Nos rascunhos para *Os demônios* há um interessante diálogo que, mesmo um tanto truncado, sugere-nos a dimensão da compreensão dostoiévskiana da relação irremediável entre beleza de Cristo e a sensibilidade e mais do que isso: entre o ideal por ele representado e a sua forma humana “feita carne”.

[...] Ao se livrar de Cristo, você está se livrando do ideal inatingível de beleza e bondade da humanidade.

[...] mas o que impede você de reverenciar Deus como um ideal de perfeição e beleza moral, ao mesmo tempo em que se recusa acreditar num Cristo divino?

[...] Ao mesmo tempo descrendo que a palavra foi no mesmo instante feita carne, ou seja, que o ideal estava lá em carne, e assim, não inatingível, mas atingível para toda a humanidade. Com efeito, a humanidade poderá sobreviver a tudo sem este pensamento reconfortante? Não foi por isto precisamente que Cristo veio à Terra, para dizer à humanidade que [...] a natureza do espírito humano como era conhecida poderia [...] aparecer em tal brilho celestial, e de fato na carne, e não apenas em um devaneio ou ideal, sendo este tão natural quanto possível. Os seguidores de Cristo, que deificaram esta epifania da carne, testemunharam sob as mais cruéis torturas, que carregar em si mesmo esta carne, emular a perfeição desta imagem, significa realmente uma grande felicidade.<sup>208</sup>

Apesar de admitir a existência de dois tipos de beleza, não é difícil concluir que, para o escritor, apenas um dos tipos é capaz de salvar o mundo. Naturalmente, este é tão somente o da beleza de Cristo, uma vez que a beleza negativa conduz o homem que a encarna à sua própria aniquilação e, o que é mais fatal, à aniquilação da própria beleza negativa por ele encarnada. Diferentemente de Jackson, porém, é sob a perspectiva da fé e não de uma certeza filosófica, que compreendemos a declaração nos rascunhos para *Os demônios* tão centralmente citada por Jackson: “O mundo se tornará a beleza de Cristo”<sup>209</sup>. Como dissera na carta à Sra. Fonvívina, o escritor era “um filho da descrença e da dúvida”, mas que entre a verdade e a beleza ideal de Cristo ficaria com a última – pela “sede de fé”. Se há alguma certeza de caráter filosófico em Dostoiévski, essa não parece ser exatamente a de que Cristo seria de fato a encarnação da

<sup>207</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 56.

<sup>208</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 147.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 254.

divindade, mas antes a de que o ideal, isto é, a de que um modelo supremo de homem, de beleza sob a forma humana seria absolutamente imprescindível a cada homem e a cada povo, para o asseguramento da própria existência. Daí que a pergunta por quem seria aquele que poderia substituir o Cristo seja tão recorrente e tão profundamente significativa em Dostoiévski: a necessidade de um modelo de suprema beleza não pode ser evitada nem mesmo com a negação da divindade de Cristo. Seja como for, apesar de comungarmos com Jackson a compreensão de que Dostoiévski concebera a beleza de Cristo como a única capaz de salvar o mundo, não nos parece legítimo descartar o fato de que quando esta questão é posta ao príncipe Michkin, o personagem positivamente belo de Dostoiévski, este simplesmente responde – com o silêncio:

[...] Qual é a beleza que vai salvar o mundo? [...] O senhor é um cristão cioso? Kólia afirma que o senhor mesmo diz ser cristão.

O príncipe o examinou atentamente e não lhe respondeu.<sup>210</sup>

É verdade que, conforme o citado por Jackson, Dostoiévski escrevera nos seus rascunhos para *Os demônios* que o “Espírito Santo é uma compreensão imediata da beleza, uma consciência profética da harmonia, e portanto uma constante luta para isso”<sup>211</sup>. Não obstante, a sua única possível manifestação em *Os demônios*, no sonho profético de Stavróguin, não fora suficiente para redimir-lhe ou de fato atenuar a sua “confusão estética” – para utilizarmos mais uma vez esta expressão de Jackson. Diante disso, dizer que “*não é a beleza que é ambivalente, antes é o homem que experiência dois tipos de beleza*” é, a nosso ver, tanto forçar uma compreensão demasiado linear e abstrata em Dostoiévski, quanto, o que é pior, é evitar o enfrentamento do principal drama retratado pelo escritor nas suas obras de maturidade, sendo este: o do apelo exercido pelo ideal negativo que, sob a perspectiva do niilismo, se torna não só mais intenso como o ideal dominante.

Tampouco a outra estratégia utilizada por Jackson para atenuar o problema dos dois tipos de beleza parece ter algum efeito contundente. De acordo com este intérprete, não é exata a afirmação de que o homem experimenta dois tipos de beleza, pois, para ele, Dostoiévski não admite de fato a existência de dois tipos de beleza. Para o escritor, de acordo com Jackson, haveria apenas a beleza “verdadeira e elevada”, enquanto “a ordem baixa da sensação estética”<sup>212</sup> não seria beleza, mas apenas equivocadamente compreendida e denominada como tal: “O

---

<sup>210</sup> Dostoiévski. *O idiota*, pp. 426-427.

<sup>211</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 212.

<sup>212</sup> Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 64.

homem na sua obliquidade moral encontra prazer na fealdade, violência, derramamento de sangue, e falsamente a chama de beleza”<sup>213</sup>. Ora, tratar a questão da beleza negativa como um problema de equívoco na nomenclatura ou de má compreensão de categorias – que é o que ele irá fazer na sua interpretação de Stavróguin –, revela a nosso ver uma interpretação claramente tendenciosa e superficial. O problema da beleza negativa não é um problema conceitual, é antes e sobretudo um problema existencial: o homem *sente* este “outro ideal”, conforme expressão de juventude do escritor, como belo, este se lhe apresenta imediatamente como belo – e é aí neste sentimento, nesta percepção imediata onde o drama inevitavelmente reside. Nesse sentido, mesmo que fosse dado a este “outro ideal” uma denominação e definição quaisquer que não a de “beleza” e de “ideal” o problema continuaria a existir no coração do homem. Curioso é que na sua simplificação do bem como belo, e do mal como feio, o que o conduz a interpretar Stavróguin como a encarnação da fealdade, Jackson ignore completamente a questão de que este personagem seja sentido pelos demais como sumamente belo, como ideal. Conforme mencionamos na introdução, dos personagens dostoiévskianos, apenas o próprio Cristo, retratado no poema de Ivan Karamázov, superaria Stavróguin na força com a qual a sua beleza é reconhecida pelos demais personagens.

Curioso é que um autor que visa a encontrar uma “filosofia da arte” em Dostoiévski, julgue contar a favor da sua tese a identificação de que o escritor russo só reconhece os dois tipos de beleza nas suas “belas-letras” e nunca quando “fala por si mesmo”<sup>214</sup>, isto é, nos seus escritos críticos e jornalísticos. Ora, dar a entender que Dostoiévski *apenas* nas suas belas-letras reconhece dois tipos de beleza é, convenhamos, absurdo. É dispensável defender que Dostoiévski só é o grande escritor e pensador russo que é, justamente pelas suas “belas-letras”, muito embora julguemos que os seus escritos em primeira pessoa sejam também de grande interesse e importância. Seja como for, dar relevância menor aos seus escritos literários na compreensão de uma sua possível filosofia da arte, não pode conduzir a resultados realmente consistentes. Não por acaso, ao final do capítulo em que trata este problema, Jackson terá a sua tese comprometida ao ver-se obrigado a enfrentar a avaliação entusiasmada do escritor, testemunhada no livro de memórias da esposa deste, ante o já mencionado quadro de Hans Holbein *O cristo morto*. De acordo com “com Madame Dostoiévski”, informa-nos Jackson, esta pintura preencheu o escritor

---

<sup>213</sup> Idem, p. 41.

<sup>214</sup> Idem, p. 40.

com tamanho “êxtase”, “produziu sobre ele uma impressão tão avassaladora” que “proclamou Holbein como um artista e poeta memorável”<sup>215</sup>. Ora, uma vez que o intérprete julga haver no pensamento dostoienskiano uma identificação absoluta entre feio e mau, o quadro sendo “mau” deveria ter sido considerado feio pelo escritor: “A pintura de Hans Holbein é claramente uma arte ruim porque perturba profundamente a tranquilidade moral e religiosa do homem”, diz ele. E vai além: “Reconhecer o Cristo desfigurado de Holbein e chamá-lo de belo, destrói não apenas a noção de um ideal ético, mas sobretudo o ideal de uma transfiguração religiosa, a realidade da salvação”. Para resolver esta contradição, fatal aos fundamentos da sua interpretação, Jackson irá separar o homem do “filósofo”, ao defender que “privadamente pode-se usufruir da beleza e poesia lacerantes da pintura de Holbein, mas em princípio, na esfera de uma teoria estética e convicções religiosas, deve-se negar este tipo de beleza continuamente”<sup>216</sup>. Para ele, portanto, seria “óbvio” que “como indivíduo privado Dostoiévski contaria entre a maioria”, isto é, entre aqueles que sentem a beleza negativa como beleza, mas “como romancista e filósofo-crítico, como um artista desesperadamente em busca de um baluarte contra as correntes dissolventes do ceticismo, do relativismo moral, e do desespero, Dostoiévski declinou ir além do reconhecimento da existência de outro tipo de beleza”<sup>217</sup>.

Com esta última citação (localizada na penúltima página do capítulo em que discorre sobre os dois tipos de beleza), fica sugerido o quão Jackson viu-se obrigado a suavizar a sua tese, dado que já não consegue escapar de admitir que Dostoiévski de fato reconheceu a existência de um outro tipo de beleza – e isso não apenas pessoalmente, mas também como romancista, “filósofo-crítico” e artista. Naturalmente, concordamos com Jackson que, sendo Cristo o ideal supremo para Dostoiévski, no seu pensamento, a ética e a estética, por fim coincidem, mas – e este é o ponto da nossa maior discordância – não pelo fato de a estética estar submetida à ética. A preponderância em Dostoiévski está no elemento estético, que pode e deve coincidir com o ético, mas que não está submetido a este. Antes seria o caso de defender o contrário. Como dissera o escritor no seu *O idiota*, é a beleza que vai “salvar o mundo”, a beleza na sua concretude ideal, e não um princípio ético que, inevitavelmente, é abstrato. Ou ainda conforme escrevera nas suas anotações: “não a moral de Cristo, não o seu ensinamento irá salvar o mundo, mas precisamente a

---

<sup>215</sup> Idem, p. 66.

<sup>216</sup> Idem, p. 68.

<sup>217</sup> Idem.

fê que a Palavra tornou-se carne”<sup>218</sup>. Dito mais uma vez, em Dostoiévski, a “Palavra” tornar-se “carne” significa que o divino encarnou-se no humano, mostrando-nos um modelo *humano* de suprema beleza, de beleza *insuperável*. A beleza de Cristo, resultado da fusão da “Palavra” na “carne”, é ela e somente ela a prova da sua divindade. A “principal coisa é a imagem de Cristo de onde vem todo o ensinamento”<sup>219</sup>, escreve. Para Dostoiévski, talvez não seja um erro dizer que a beleza miraculosa de Cristo – miraculosa justamente pela sua intensidade insuperável – exige uma adoração e imitação que são justificadas, legitimadas pela própria miraculosidade desta beleza que as exige. Que este tipo de beleza seja uma promessa tanto de tranquilidade quanto de felicidade serena – é de onde originou-se a insistência de Jackson, a nosso ver, um tanto inconsequente da influência do chamado ideal clássico na compreensão estética do escritor. “O deísmo nos deu Cristo, isto é, a representação de um homem tão sublime que é impossível entendê-lo sem veneração e é impossível não acreditar que ele é o ideal da humanidade”<sup>220</sup>, escreve o Dostoiévski ao amigo Máikov em 1867. Ou ainda conforme carta datada de 1876:

[...] sem o ideal de Beleza o homem ficaria angustiado, morreria, ficaria louco, bateria nele mesmo ou se lançaria em fantasias pagãs. E uma vez que Cristo nele mesmo e em suas palavras encarnou o ideal de beleza, então eu decidi: melhor instalar na alma o ideal de beleza, e tendo isso na alma todos se tornarão irmãos e depois, naturalmente, trabalharão para que todos sejam também ricos”<sup>221</sup>.

Deixando as querelas de lado, vejamos que o esforço de Jackson, apesar de a nosso ver ter sido malsucedido, não deixa de ser louvável e compreensível: ele pretende resolver aquilo que é irresolúvel em Dostoiévski – as suas contradições. Estas podem e devem ser apontadas e investigadas, mas não dirimidas em um pensamento unitário e reconfortante na sua verdade unívoca. Pois não há verdades unívocas em Dostoiévski, em especial, quando tratamos da beleza, que como o seu príncipe positivamente belo expusera, é um enigma. Não apenas os seus personagens como também o próprio autor, o próprio Jackson ressaltara, testemunham nos seus corações que não apenas e talvez já não mais é a beleza de Cristo que nos parece miraculosa. Isto, este drama é o que Nikolai Stavróguin vem a representar.

É válido dizer que a investigação do ideal negativo oferecido em *Os demônios* nos conduzirá a caminhos bem diferentes daqueles que trilhamos na análise da beleza de Cristo, inclusive porque nesta investigação chegaremos à compreensão de que o indivíduo que se vê

<sup>218</sup> Dostoiévski *apud* Jackson. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 56.

<sup>219</sup> *Idem*.

<sup>220</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 55.

impelido a alcançar o ideal negativo, tal como um Dom Quixote, mais do que deparar-se com a tragédia, ver-se-á obrigado a lidar com o problema do cômico. Como conciliar tais contradições não é nossa tarefa. Pois por mais que a literatura e o pensamento dostoiévskianos possam e, a nosso ver, devam ser investigados filosoficamente não podemos confundir o artista que buscou compreender o homem e o destino do homem tendo como base uma vontade de fé na miraculosidade da beleza de Cristo, embora ele fosse inevitavelmente um filho da dúvida e da descrença, com um filósofo que se propõe compreender o mundo a partir de noções bem delimitadas, claras e não paradoxais, passíveis de serem sustentadas por argumentos unicamente referentes ao pensamento abstrato ou descolados da sua imediatez sensível. E nesse sentido, para finalizar, fazemos nossas as palavras de André Gide sobre o escritor russo:

Eu não conheço nenhum escritor mais rico em contradições e inconsistências do que Dostoiévski: Nietzsche as teria descrito como *antagonismos*. Tivesse sido ele um filósofo ao invés de um romancista, certamente teria tentado expor as suas ideias de modo linear, mas com isso teríamos perdido as mais preciosas delas.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Gide. *Dostoevsky*. Londres: Secker & Warburg Publishers, 1952, p. 51.

### CAPÍTULO 3

*Eu era um niilista involuntariamente.  
Todo niilista é um niilista involuntariamente.*<sup>1</sup>

Curiosamente, foi graças às advertências de Kant acerca dos perigos despertados pelo reconhecimento da genialidade (reconhecimento que o seu conceito de gênio atesta) que pudemos identificar e, por conseguinte, delinear o novo *pathos* duplo que, para Dostoiévski, era aquele que em breve caracterizaria a sociedade moderna sob a perspectiva niilista como um todo. Embora este novo *pathos* oriundo do caos e da desintegração da sociedade ainda não estivesse estabelecido na Rússia do século XIX – o que, para Gontchárov, conforme vimos, significava que tal *pathos* não era digno de ser representado artisticamente, até porque nada garantia que este iria de fato estabelecer-se de modo a poder configurar tipos –, para o autor de *Os demônios*, “o futuro que resulta dos eventos presentes poderia ser tão claro quanto um cristal”<sup>2</sup>. Para Dostoiévski, o *pathos* que então se expressava de maneira aguda em apenas alguns casos isolados e extremos, longe de ser mero fenômeno contingente, era justamente o que no futuro viria a ser a regra geral ou, em outras palavras, o *pathos* que caracterizaria a espiritualidade de um tempo, o humor da época que se seguiria à sua. Daí diversos dos seus personagens, especialmente os pós-siberianos, serem, em medida mais ou menos intensa, a concretização deste *pathos*. Vale dizer que com o termo “*pathos*” estamos justamente querendo designar as paixões sob as quais o conteúdo interior espiritual condizente a uma época se manifesta. Ou seja, para tomar de empréstimo as palavras de Hegel, com este termo pretendemos designar como a universalidade moderna, desprovida de qualquer princípio sacralizado, se manifesta no indivíduo como o que é mais próprio dele, e próprio não no sentido de um sujeito que possui *pensamentos*, e sim como o próprio de seu *caráter e ânimo*<sup>3</sup>. Qual é exatamente este *pathos*? O desejo de ser original, genial, extraordinário, isto é, o desejo de expressar na própria individualidade – e ao mesmo tempo ser reconhecido por isso – uma autenticidade, autonomia, ousadia, liberdade e talento superiores. E, por outro lado, o “duplo” que acompanha este desejo: o medo, a *vergonha* de parecer ridículo, risível, isto é, de falhar – e ter essa falha identificada pelos outros – durante a tentativa de concretizar esse desejo de ser original e superior. Diferentemente do que pensava Nietzsche, para Dostoiévski seria sim uma injustiça, ou melhor, uma ingenuidade, nomear os instintos do homem moderno

<sup>1</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>2</sup> Dostoiévski *apud* Jackson, R. L. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>3</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*. *Op. cit.*, p. 191.

de “gregários” ou julgar que o seu ideal fosse algo aparentado a um “animal de rebanho”. Ainda que por razões múltiplas e diversificadas, para Dostoiévski o mais caro desejo do homem moderno se põe surpreendentemente de acordo com o ideal fomentado por Nietzsche nos seus hiperbóreos: ele quer ser capaz de reverenciar a própria alma<sup>4</sup> – e o que é mais importante: quer ser capaz de fazer isso sem vacilações. Segundo o escritor russo, ser um ideal é, portanto, o ideal do homem moderno. E em *Os demônios*, é este desejo acompanhado do seu “duplo”, o que o escritor faz exalar de cada habitante minimamente esclarecido da sociedade provinciana e atrasada em que se passam os acontecimentos do romance. Talvez tenha sido porque leu esta obra em 1887 que Nietzsche, no ano seguinte, pôde perceber, como nos atesta em *Ecce Homo*, que ele era na verdade não uma exceção, mas um destino<sup>5</sup>.

Para a elucidação do *pathos* duplo que encerra o *conteúdo* da espiritualidade moderna expressa de diferentes *formas* pelos personagens de *Os demônios*, serão utilizadas algumas considerações de Kant acerca do gênio e de sua imitação. Pois embora, conforme veremos, não seja exatamente o gênio artístico kantiano o ideal dos personagens de *Os demônios*, Kant, na sua conceituação do gênio, atribuiu-lhe determinadas características que são absolutamente indispensáveis ao esclarecimento da noção de ideal que, neste trabalho, se aplica aos personagens de *Os demônios* – sendo a mais fundamental delas, justamente, a originalidade. Não obstante, mais do que a especificação das características consideradas ideais pelos personagens de *Os demônios*, há em Kant a identificação de que estas características também produziam no seu próprio tempo grande fascínio, de modo que se tornavam objeto de imitação por parte de alguns que jamais poderiam possuí-las, uma vez que não eram eles mesmos gênios. Para Kant, a imitação das características distintivas do gênio não só era um meio ineficaz para a incorporação dessas características mesmas (que eram inatas), como conduzia aquele que imitava, ao que compreendemos como um rebaixamento moral e estético, já que, de acordo com o filósofo, a imitação do gênio é um comportamento ridículo, uma “macaqueação em torno do gênio”<sup>6</sup>. Não é de estranhar que o medo que os personagens dostoiévskianos têm do ridículo, longe de constituir uma mera idiossincrasia psicológica, constitui o cerne da compreensão que sobre a espiritualidade moderna que exala tanto de *Os demônios* como das demais obras dostoiévskianas. Pois o medo de ser ridículo, naquele que

---

<sup>4</sup> No aforismo 287 de *Além do bem e do mal*, Nietzsche se pergunta o que significaria no seu tempo a palavra nobre, para em seguida, defini-la como um atributo que pode ser inferido não a partir dos atos ou das obras de um homem, mas pela “fê”, “reverência” que a alma nobre tem por si mesma (Nietzsche. *Além do bem e do mal. Op. cit.*, p. 174). Adiante voltaremos a este aforismo.

<sup>5</sup> Referência ao capítulo intitulado “Por que sou um destino” do *Ecce Homo* de Nietzsche.

<sup>6</sup> Kant. *Crítica do juízo. Op.cit.*, p. 255 (§49).

tem a originalidade como o seu maior anseio, é o medo de ser descoberto como uma farsa de gênio, como um “macaco” de gênio, como um gênio impossível, como um homem ordinário, como um homem qualquer. Ao colocar lado a lado a originalidade necessariamente espontânea do gênio, e o ridículo da sua imitação, Kant, por assim dizer, antecipou ou sugeriu aquele que será mais caro desejo e o mais profundo medo do homem moderno retratado nos personagens dostoiévskianos. Diante disso, julgamos ter justificada a escolha por esse filósofo cujas ideias serão investigadas apenas na medida em que sejam úteis para a elucidação do *pathos* moderno.

\*

De acordo com Kant, a originalidade é a primeira propriedade do gênio, afinal o gênio se configura justamente como o talento de produzir aquilo para o qual nenhuma regra está determinada, ao mesmo tempo em que revela uma “não disposição de habilidade para aquilo que pode ser apreendido segundo alguma regra”<sup>7</sup>. Para a produção de um verdadeiro objeto da bela-arte não é possível seguir quaisquer regras estabelecidas. Com isso, ter-se-ia a imitação, o que, para o filósofo, é o oposto do produto da bela-arte, que deve necessariamente ser original. “E, como”, para ele, “aprender não é senão imitar, a máxima aptidão, facilidade de assimilação (capacidade) como tal” não são suficientes para a produção de um objeto de arte: “não se pode aprender a fazer poemas com espírito, por mais exaustivas que sejam todas as prescrições da arte poética e por mais que sejam excelentes os seus modelos”<sup>8</sup>. Diferentemente da ciência, a bela-arte não pode, portanto, criar os seus produtos a partir de regras e tampouco inventar para si mesma a regra, muito embora, paradoxalmente, Kant afirme que “toda arte pressupõe regras”<sup>9</sup>.

Para o filósofo alemão é a natureza que, através do gênio, dá à arte a regra, posto que “*gênio* é disposição inata (*ingenium*), *pela qual* a natureza dá à arte a regra”<sup>10</sup>. Ora, uma vez que é como *natureza* que o gênio atinge a originalidade necessária para a produção de um objeto de bela-arte – originalidade que, pelo que podemos inferir em Kant, está relacionada à criação de novas regras –, ele mesmo, ao criar um produto que deve ao seu gênio, não sabe “como se encontram nele as ideias para isso, e também não está em seu poder inventá-las à

---

<sup>7</sup> Idem, p. 246 (§46).

<sup>8</sup> Idem, p. 247 (§47).

<sup>9</sup> Idem, p. 246 (§46).

<sup>10</sup> Idem.

vontade conforme um plano, e comunicá-las a outros em prescrições tais, que os ponham em situação de criar regras equivalentes”<sup>11</sup>.

Essas breves considerações já são suficientes para que tracemos analogias que nos possibilitem introduzir uma compreensão mais pormenorizada do *pathos* que não apenas se mostra disperso entre os diversos personagens de *Os demônios*, como pode ser encontrado em todos os personagens dostoiévskianos caracterizados mais propriamente como modernos. Em primeiro lugar, observemos então que, enquanto Kant encerra a pertinência da originalidade (unicamente referente ao gênio) aos limites da produção de um objeto da bela-arte, para os personagens modernos dostoiévskianos a originalidade está relacionada ao que a pessoa genial, ela mesma é, e não ao que ela, enquanto gênio, produz. Neste sentido, a originalidade não é tanto o atributo que permite a produção de um objeto de bela-arte, mas o atributo que constitui a própria a personalidade genial que pode se manifestar através da produção de obras, embora não necessariamente. O novo *pathos* indicado por Dostoiévski como o conteúdo mais próprio da espiritualidade moderna exige, portanto, que a personalidade do indivíduo tomado por ele não seja mais conformada por imitação, isto é, a partir de regras já estabelecidas, posto que assim este indivíduo passa a ser considerado, por si mesmo, como falho e também por todo aquele “possuído”, por assim dizer, por este *pathos*. Curioso é que esta falha se refere ao indivíduo considerado não como produto da bela-arte, mas como pessoa. Isto é: se para Kant um objeto produzido por imitação é o oposto de um objeto de bela-arte, para Dostoiévski, sob a insígnia da espiritualidade moderna, um homem que se modele internamente a partir de regras morais e comportamentais já estabelecidas pode não ser exatamente um oposto de homem, mas certamente será considerado e considerará a si mesmo como um homem sem valor e medíocre. Ser um gênio, ou o que dá quase no mesmo, ser uma pessoa original torna-se assim, sob esta perspectiva, uma exigência fundamental para o asseguramento da própria condição humana no seu sentido mais próprio. Em *Os demônios*, conforme veremos, a pergunta do homem louco de Nietzsche sobre se não deveríamos nos tornar deus, uma vez que ele está morto<sup>12</sup>, torna-se postulado moral e a originalidade é, como dissera Kant acerca do gênio, apenas o seu primeiro atributo.

É no personagem Gavrila Ardaliónovitch, o Gânia de *O idiota*, que encontramos expresso, com precisão, a necessidade da relação entre originalidade e modernidade. Gânia, um personagem secundário e pobretão do romance, filho de um alcoólatra e sem nenhuma

---

<sup>11</sup> Idem, p. 247 (§46).

<sup>12</sup> Vide citação referente à primeira nota da Introdução.

qualidade ou brilho específico, está enredado numa situação moral bastante embaraçosa para um homem: ele não só aceitou a proposta de um ricoço importante de casar com a ex-amante deste em troca de uma quantia significativa de dinheiro (fato que era do conhecimento do seu círculo de relações), como é conivente com as investidas que o seu patrão, o general Iepántchin, faz àquela que ele esperava então concordar em ser a sua “noiva”. Ora, não nos parece por acaso que este personagem, nada glorioso ou sublime no seu tipo de vileza, tenha sido o escolhido por Dostoiévski para ser o porta-voz do ânimo característico ao homem moderno. Pois é justamente quando Gánia é absolvido da condição de patife pelo príncipe Míchkin – que considera a sua ação como meramente decorrente de uma fraqueza simples e comum de caráter –, que ele, ofendido com tal absolvição, afirma que para um homem “da nossa época” não há *nada* pior do que saber que não é considerado um homem original, mas antes um homem fraco de caráter, comum, sem qualquer talento. No linguajar nietzschiano, isso significaria dizer que até mesmo um “Gánia”, longe de se procurar as virtudes de um animal de rebanho, se sente terrivelmente ofendido ao ser considerado como um:

– Agora eu nunca mais vou considerá-lo um patife – disse o príncipe –, ainda pouco eu o considerava totalmente um malfeitor, e de repente o senhor me alegrou muito – eis uma lição: não julgue se não tem experiência. Agora eu vejo que não se pode considerá-lo um malfeitor como também um homem demasiadamente estragado. Para mim o senhor é apenas uma pessoa das mais comuns que pode existir, apenas muito fraca e nem um pouco original.

[...]

– [...] Observe, meu querido príncipe que não existe nada de mais ofensivo para um homem de nossa época e de nossa tribo do que dizer a ele que ele não é original, é fraco de caráter, não tem grandes talentos e é um homem comum. O senhor não se dignou sequer a me considerar um bom patife, e, saiba, há pouco que eu quis devorá-lo, por isso! O senhor me ofendeu mais do que um Iepántchin, que me considera (e sem mais conversas, sem seduções, na simplicidade da alma, observe isso) capaz de lhe vender a esposa! Isso, meu caro, há muito tempo vem me deixando louco, e eu quero o dinheiro. Uma vez com dinheiro, saiba que eu serei o homem mais original no supremo grau da palavra. O dinheiro é mais abjeto e odioso porque ele dá até talento. E continuará dando até a consumação do mundo.<sup>13</sup>

Observemos que ao lado da expressão “de nossa época” – que tem por objetivo indicar justamente a modernidade ou os “novos tempos” –, tem-se a expressão “de nossa tribo”, o que indica que o desejo de ser original é especialmente pertinente ao homem moderno que se encontra sob uma determinada perspectiva. Explicitar qual é a “tribo” do personagem Gánia – que é aquela ocupada pela maior parte dos personagens de Dostoiévski – é, em certa medida, o mesmo que delinear a perspectiva sob a qual Dostoiévski retrata a modernidade como niilista. Nesse sentido, a afirmação de que o escritor identificou o *pathos* ou ânimo

---

<sup>13</sup> Dostoiévski. *O idiota*. *Op. cit.*, pp. 155-56.

característico ao homem moderno não diz respeito ao homem moderno como um todo, isto é, desde os seus primórdios. Como dissera Agnes Heller, a modernidade tem a dupla face de Jano: enquanto a bela e luminosa é a que diz respeito aos avanços da técnica, ao desenvolvimento das instituições laicas e mesmo dos direitos humanos, a feia e obscura face é aquela que está relacionada ao fato de que todas as verdades se desfizeram no ar de modo que nada pôde permanecer sagrado<sup>14</sup>. É desnecessário dizer que é esta segunda e feia face da modernidade a retratada pela arte de Dostoiévski. Por outro lado, vale lembrar aquela declaração do escritor de que a sociedade russa estava mais *madura* para o niilismo do que qualquer outra sociedade. Pois de um lado, esta declaração conduz à compreensão de que o *pathos* aqui identificado como o conteúdo espiritual característico ao homem moderno é referente à modernidade sob a perspectiva niilista, que era então a que se apresentava na Rússia; e de outro lado, tal declaração sugere que embora este *pathos* não deva ser considerado como referente ao homem moderno em todas as suas etapas e nacionalidades, ele pode ser considerado a verdade acerca do resultado final da modernidade. Ou seja: o que na época de Gália dizia respeito apenas a uma “tribo”, para o escritor com o passar do tempo se tornaria algo de referente à maioria; posto que a Rússia estava apenas *mais madura* para o niilismo. E, nesse sentido, vale aqui nos remetermos, mais uma vez, à declaração de Zygmunt Bauman de que “no outro extremo da longa marcha da razão, o niilismo moral espera”<sup>15</sup>, dado que, em alguma medida, ela estaria confirmando Dostoiévski. Ou ainda à afirmação mais radical da própria Agnes Heller de que não apenas o “fim do iluminismo é niilismo”, como o próprio “iluminismo enquanto tal é niilismo, uma vez que a tendência que leva à sua realização está presente em cada movimento da dinâmica da modernidade”<sup>16</sup>. Ainda neste sentido, tampouco parece errado suspeitar que aqui já se tenha uma pista para compreender por quê Albert Camus afirmara que não Marx, mas Dostoiévski era o verdadeiro profeta do século XX<sup>17</sup>. Dito isto, concentremo-nos em elencar os três aspectos fundamentais contidos no excerto acima, de modo a compreendermos como o niilismo moral posto por Bauman no fim da longa marcha da razão estaria relacionado ao desejo de ser original que aqui

---

<sup>14</sup> Heller. *A Theory of Modernity*. Great Britain: Blackwell Publishing, 1999, p. 44.

<sup>15</sup> Vide referência contida na nota 33 da Introdução.

<sup>16</sup> Heller. *A Theory of Modernity*, p. 47.

<sup>17</sup> “Por muito tempo nós acreditamos que Marx era o profeta do século XX. Agora, nós sabemos que a sua profecia estava equivocada. E descobrimos que o verdadeiro profeta era Dostoiévski. Ele profetizou o reino dos Grandes Inquisidores e o triunfo do poder sobre a justiça” [grifo nosso] (Camus *apud* Orme, M. *The development of Albert Camus's concern for social and political justice*: “justice pour un just”. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2007, p, 252n).

apontamos como característica do homem moderno sob a perspectiva niilista representada na obra dostoieskiana.

O primeiro aspecto diz respeito ao intercâmbio feito pelo personagem entre ausência de originalidade e *fraqueza*. Ao invés de se sentir aliviado pelo fato de seus atos baixos serem considerados não oriundos de um mau-caráter, mas de um caráter tão somente fraco – como talvez fosse o caso de se esperar daquele que prezasse pelas virtudes do rebanho –, Gânia se sente ainda mais ofendido, o que revela que, para ele, fraqueza é uma falha tão grave quanto ausência de originalidade. Mais do que isso, o personagem não parece sequer diferenciar fraqueza de caráter de ausência de talento e originalidade, o que nos conduz, seguindo o caminho oposto, à fórmula sob a qual *força* de caráter é o mesmo que originalidade e talento. Em um determinado momento de *O idiota* este intercâmbio é diretamente sugerido pelo narrador para se referir àquela quem Gânia esperava ser sua esposa: de acordo com o narrador Nastácia Filíppovna deixava todos estupefatos pela sua “originalidade incomum e envolvente, *por uma certa força*”<sup>18</sup>. Ora, diante de tais associações, garante-se justamente uma confirmação da hipótese anunciada acima referente à semelhança entre o gênio ou ideal de homem nietzschiano e o gênio ou ideal de homem dos personagens dostoievskianos, uma vez que o gênio nietzschiano está justamente relacionado a um excesso de força e não propriamente à produção de objetos da bela-arte. Ao menos no que se refere aos personagens dostoievskianos, Nietzsche acertou ao dizer que é a força no gênio o que impele à sua veneração – um velho hábito de escravos segundo ele<sup>19</sup>. Seja digno de nota que o excesso de força atribuído ao gênio está, em alguma medida, relacionado à natureza, ao corpo no sentido material, biológico – não por acaso os termos ‘fisiologia’ e ‘genealogia’ são tão caros à filosofia nietzschiana.

O segundo aspecto que julgamos importante destacar diz respeito ao fato de Gânia, ao colocar o desejo pela originalidade como aquilo que lhe é mais caro, acaba por se colocar acima de qualquer moralidade ou de qualquer sentimento do que até então ele mesmo entendia como honra e decência. Pois como dissera a própria Nastácia Filíppovna, a sua “almejada” futura esposa, Gânia de fato estava “fazendo das tripas coração para chegar a agiota”<sup>20</sup>. E se deliberadamente escolhera este tormento, foi porque, apesar das tripas e coração revirados, para ele era mais aceitável ser concebido como um homem capaz de

---

<sup>18</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 168.

<sup>19</sup> Nietzsche. *Aurora: reflexões sobre preconceitos morais*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 273 (§548).

<sup>20</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 194.

vender a própria esposa – para a qual ele mesmo teria sido comprado como marido – e, portanto como um “*bom patife*”, do que como um homem comum e fraco de caráter: “O senhor não se dignou *sequer* a me considerar um bom patife, e, saiba, há pouco que eu quis devorá-lo, por isso!” – disse ele, conforme vimos, ao Príncipe Míchkin. Observemos que com este tipo de atitudes e declarações, Gánia, ainda que desprovido de qualquer *glamour* ou qualquer traço de grandiosidade, está reivindicando para si o direito de operar ele mesmo uma “transvaloração de todos os valores” tendo em vista o nobre fim de “tornar-se o que se é”. Pois como ele mesmo afirma (na longa fala da qual apenas uma parte foi citada acima), não fora “cálculo” ou “interesse”, isto é, não fora simples imoralidade – como de acordo com ele, era o imaginado pelo general Iepántchin – o que o impelira a se casar por dinheiro em condições tão vergonhosas. Se assim o fosse, ele admite, “eu certamente cometeria um erro porque de cabeça e caráter eu *ainda* não sou forte” [grifo nosso]. Ao optar por este caminho, o personagem confessa estar agindo “por paixão, por envolvimento”, porque tem “um objetivo capital”<sup>21</sup>, um objetivo que ele toma como superior. Ser um “bom patife” não era exatamente este objetivo, embora ele, ao que parece, aceitasse tal condição, tal consequência de bom grado. Qual é este objetivo? Como já sabemos, o de tornar-se “o homem mais original no supremo grau da palavra”.

Se, como dissera Kant, a originalidade necessária à produção de um objeto de bela-arte implica que novas regras sejam criadas e velhas regras não sejam imitadas, algo de análogo se dá quando a originalidade passa a ser relacionada à expressão pessoal e singular do indivíduo. Nesse sentido é que uma pessoa ou personalidade genial nunca é concebida como aquela que se põe de acordo com regras existentes, mas sim como aquela que é a expressão de regras completamente novas e originais (se é que em tal caso é correto utilizar o termo “regras”). Note-se que neste ponto a originalidade se confunde com a autonomia. Não obstante, o que é digno de atenção agora é que a transferência da originalidade da obra para o indivíduo conduz inevitavelmente a graves consequências no campo da moral que se caracteriza, em alguma medida, como um conjunto de regras preestabelecidas que devem limitar e estabelecer os moldes da ação e nortear os sentimentos, desejos e pensamentos dos indivíduos – sejam essas regras fundamentadas na razão ou na crença na revelação de algum plano superior ao material. A nosso ver, o posicionamento da originalidade como exigência fundamental da personalidade moderna leva a pessoa a uma situação moral que

---

<sup>21</sup> Idem, p. 156.

implica a transvaloração de todos os valores, incitada por Nietzsche. Pois conforme escrevera no seu *Crepúsculo dos Ídolos*:

A fórmula geral que se encontra na base de toda moral e religião é: ‘Faça isso e não faça isso e aquilo e será feliz! Caso contrário...’. Toda moral, toda religião é este imperativo [...] Em minha boca essa fórmula se converte no seu oposto – primeiro exemplo de minha “transvaloração (sic) de todos os valores”.<sup>22</sup>

O terceiro e último aspecto a ser destacado da longa citação acima é a relação estabelecida pelo personagem entre dinheiro e originalidade. De acordo com Gánia, conforme vimos, o dinheiro é o que existe de mais abjeto porque dá até talento. Se o personagem estiver correto, isso significa que a acumulação de dinheiro é em geral tão cara e fascinante ao homem moderno não apenas por questões meramente materiais ou pragmáticas, mas sobretudo porque esta posse lhe asseguraria atingir a exigência mais premente da espiritualidade moderna: a de se ser original. Sob esta perspectiva a ânsia por enriquecer não raro declaradamente desprezada pelos gênios modernos da humanidade, isto é, pelos homens consensualmente considerados como originais, seria motivada por uma ânsia espiritual cujo fim seria o mesmo que o desses desprezadores do dinheiro: a originalidade que, como veremos logo adiante, se confunde não só com a autonomia como, em um linguajar mais contemporâneo, com a autenticidade. A pergunta que decorre desta declaração específica é, portanto, a pergunta sobre até que ponto a relação entre dinheiro e originalidade é uma ilusão do personagem – decorrente da sua ausência de talento e extrema pobreza –, e até que ponto é de fato uma relação contundente. A conclusão de que o dinheiro, *em alguma medida*, pode ser concebido como um instrumento capaz de fornecer originalidade àquele que o possui, significa que o desejo de ser original característico à espiritualidade moderna pode também se apresentar como ânsia de enriquecer. Como, porém, a resposta a esta questão exige que a relação entre originalidade e vontade de potência ou força já esteja estabelecida, retornaremos a este aspecto adiante.

\*

No seu livro *Redeeming the Enlightenment* (2010), Bruce Ward defende que dentre as “virtudes liberais” a originalidade se tornou a mais cara ao homem moderno, ao menos no que diz respeito à perspectiva neonietzschiana da cultura. Apropriando-se do mapa do “terreno intelectual da cultura moderna” oferecido pelo filósofo Charles Taylor no seu *Secular Age*, Ward considera que este terreno está dividido em três perspectivas referentes aos tipos que se

---

<sup>22</sup> Nietzsche, *Crepúsculo dos ídolos*. *Op. cit.*, p. 40 (VI, §2).

poriam constantemente em luta intelectual, sendo estes: os “humanistas liberais” (que Taylor diferentemente de Ward chama de “humanistas seculares”), os “neonietzschianos” e aqueles que acreditam em alguma instância para além da vida<sup>23</sup>. Embora estes três tipos convivam, de acordo com Ward e Taylor, no terreno da cultura moderna, não é difícil perceber que há entre eles um desdobramento histórico: enquanto o liberal humanista seria um tipo decorrente da crítica àquele que acredita em alguma instância além da vida, o neonietzschiano seria aquele tipo mais tardio, já que fruto da crítica ao tipo liberal humanista<sup>24</sup>.

Com o termo “liberal”, Ward pretende unicamente especificar o caráter da orientação moral engendrada pelo “projeto do iluminismo”. Ciente de que o liberalismo, a depender do contexto em que se apresente, pode tanto representar correntes conservadoras quanto progressistas e ainda caracterizar o tom de práticas e projetos sociais e políticos completamente diversos, ele utiliza o termo em um sentido amplo e desvinculado de questões políticas.<sup>25</sup> Pois, para este estudioso, ainda que as diversas complexidades do iluminismo não tornem possível admitir “um único projeto moral, é possível falar sobre uma *orientação moral*” à qual ele justamente qualifica de “liberal” ou ainda designa de “humanismo liberal”. Por orientação moral, Ward compreende a aceitação e a afirmação da necessidade de determinadas virtudes. Diante disso, as “virtudes liberais” – dentre as quais a originalidade estaria incluída – são, justamente, os “imperativos morais” que foram, de diferentes maneiras, afirmados e incitados pelo movimento iluminista como um todo. Dentre as possíveis virtudes liberais, quatro são destacadas por ele como as mais gerais, sendo estas: o respeito pela *igualdade* da dignidade dos seres humanos; a *tolerância*, especialmente no que diz respeito às diferenças religiosas; a *compaixão* pelo sofrimento humano; e a originalidade – por ele referida sob o termo mais contemporâneo de “*autenticidade*”<sup>26</sup>. Ao definir o iluminismo como uma crítica dos “mecanismos de poder que apelam para a verdade”, Ward defende que embora a religião revelada, em especial o catolicismo, tenha sido o maior objeto da crítica do

---

<sup>23</sup> Em realidade a expressão “aqueles que acreditam em algum bem para além da vida”, para sermos mais exatos, é de Taylor, pois Ward propõe no seu lugar a designação de “cristão humanista”. Não obstante, como esta expressão de Ward parece antes indicar a sua própria sugestão de um tipo que represente uma superação para o niilista neonietzschiano do que propriamente uma constatação de um tipo que existe – como seria o caso daqueles que de alguma forma acreditam em alguma instância para além da vida –, julgamos mais apropriado nos referirmos unicamente à expressão geral de Taylor, até mesmo porque não é nosso objetivo esclarecer a expressão “cristão humanista” em Ward. (Ward, B. *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues*. *Op. cit.*, p. 21)

<sup>24</sup> Ward. *Redeeming the Enlightenment*, p. 21.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 9.

esclarecimento<sup>27</sup>, foi a preocupação moral em grande medida o motor desta crítica. Afinal, ele questiona, por que ficar tão preocupado em oferecer uma análise histórico-filosófica aos mecanismos de poder se não se acredita que o indivíduo não deva ser subjugado<sup>28</sup>? É importante dizer ainda que, para ele, o iluminismo – compreendido nesse sentido de uma crítica contínua aos “mecanismos de poder” que tem por base certa orientação moral – não só dera “nascimento à modernidade” ao mesmo tempo em que “é modernidade (e pós-modernidade)”<sup>29</sup>.

Não obstante, enquanto as quatro virtudes liberais listadas acima formam o escopo de uma orientação moral referente ao tipo liberal humanista, a sobreposição gradual da autenticidade ante as demais virtudes liberais veio a ensejar o que ele designa por “cultura da autenticidade”, isto é, uma cultura marcada pela preocupação cada vez mais individual de encontrar a própria identidade, o “verdadeiro eu” – que sendo concebido como necessariamente oposto a uma cópia, é portanto original, autônomo e único, ou, numa palavra, autêntico. Para Ward, tal preocupação constante e multifacetada com a própria identidade, mais do que um sentimento difuso que se expressa como uma auto-absorção narcisista tem reais implicações morais e políticas<sup>30</sup>. É nesse sentido que a conformação de uma orientação moral que tem na autenticidade a sua virtude principal (se não única), marca a crise do liberalismo, que falhou em responder convincentemente à crítica nietzschiana e neonietzschiana aos princípios não só religiosos como liberais. E falhou porque o “estado anêmico das virtudes liberais”, tal como ocorrera antes com as cristãs, ficou evidente tanto no pensamento, como na prática<sup>31</sup>.

Embora Ward não mencione explicitamente é neste ponto que podemos localizar a transição da bela e luminosa face da modernidade, como se referira Heller, para a face feia e obscura, isto é, que podemos localizar a passagem de um “iluminismo racionalista” para um “iluminismo niilista”<sup>32</sup>. Pois Nietzsche, diz Ward, teria aberto um abismo entre a autenticidade e as demais virtudes liberais ao tornar “explícitas todas as implicações da autonomia e originalidade no nosso entendimento do eu”<sup>33</sup>, implicações que levadas às últimas consequências conduzem ao aniquilamento das demais virtudes liberais. Daí que a

---

<sup>27</sup> Idem, p. 3.

<sup>28</sup> Idem, p. 8.

<sup>29</sup> Idem, p. 3.

<sup>30</sup> Idem, pp. 71-2.

<sup>31</sup> Idem, p. 17.

<sup>32</sup> Heller. *A Theory of Modernity*, p. 44.

<sup>33</sup> Ward. *Redeeming the Enlightenment*, p. 101.

autenticidade superior e verdadeira seja relacionada por Nietzsche exclusivamente aos homens superiores enquanto as três outras virtudes liberais de igualdade, tolerância e compaixão sejam associadas ao “animal de rebanho moderno”, que “jogou fora” o deus cristão sem ter se tornado com isso capaz de jogar fora a sua moral. Seguindo essa lógica, o “animal de rebanho” seria aquele que não teria levado às últimas consequências todas as implicações da autonomia e originalidade no entendimento e construção do “eu”, ou parafraseando Bauman seria aquele que ainda não teria percorrido toda a longa marcha da razão de modo a chegar ao niilismo moral. Pois como dissera Nietzsche ao criticar o liberalismo inglês, “quando se abandona a fé cristã, subtrai-se de si também o *direito* à moral cristã. [...] O cristianismo é um sistema [...] se arrancamos dele um conceito central, a fé em Deus, despedaçamos o todo: já não temos nada de necessário nas mãos”<sup>34</sup>.

Apesar da atrasada Rússia não ter gozado da face racionalista da modernidade e, portanto, de um efetivo aprimoramento técnico e institucional, a face feia encontrara no solo russo, como sabemos, terreno fértil. Diante disso, o fato de que de acordo com Ward se tenha chegado de uma “orientação moral liberal” a uma “cultura da autenticidade” não só é uma compreensão que confirma a previsão dostoiévskiana de que a originalidade se tornaria o mais caro anseio ao homem moderno. Pois o próprio Ward, sendo ele mesmo um estudioso de Dostoiévski, irá afirmar na conclusão do seu *Redeeming the Enlightenment* que em *Os demônios* encontramos “um dos insights centrais de Dostoiévski acerca da modernidade: o de que há uma conexão intrínseca ou melhor uma *filiação* entre liberalismo e niilismo”<sup>35</sup>. Mais do que isso, para Ward, o próprio “mapa” da cultura moderna elaborado por Taylor e apropriado por ele, foi inspirado na estrutura básica dos grandes romances dostoiévskianos nos quais o “diálogo entre as vozes cristã e liberal humanista são sempre obliteradas pela presença de uma terceira, a niilista”. Ora, se para Ward, conforme citado na introdução, é possível dizer que Dostoiévski fora o responsável por introduzir Nietzsche na Rússia, apesar de sequer ter ouvido falar nele, isso é porque Dostoiévski “viu claramente o quanto o humanismo progressivo provoca e até mesmo antecipa o niilismo nietzschiano”<sup>36</sup>. E uma vez que coube a *Os demônios* ser dos livros de Dostoiévski aquele que apresenta mais especificamente este *insight* sobre a modernidade, não por acaso é neste que se encontram os

---

<sup>34</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 65 (IX, §5).

<sup>35</sup> Ward, B. *Redeeming the Enlightenment*, p. 197.

<sup>36</sup> Ward. “Transcendence and immanence in a subtler language: the presence of Dostoevsky in Charles Taylor’s account of secularity.” In *Aspiring to fullness in a secular age: essays on religion and theology in the work of Charles Taylor*. Ed. Carlos Colorado, Justin D. Klassen. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2014, p. 263.

dois personagens que são considerados, por Ward e por tantos outros estudiosos, como os precursores de Nietzsche, sendo estes, conforme já sabemos, os personagens Kirillov e Stavróguin.

Em *Os demônios*, este desdobramento político e moral do liberalismo em niilismo está representado no fato de que o personagem que nomeadamente encarna o liberalismo humanista russo, sendo este Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, ocupa o lugar de pai espiritual de todos os jovens niilistas do romance – dado que foi ele o preceptor na infância e/ou juventude de praticamente todos eles. Stiepan Trofímovitch é um típico intelectual da geração dos 1840, o que significa que além das tendências liberais, ele também representa a influência do romantismo e idealismo alemães na cultura russa. O leitor é informado das tendências intelectuais, do caráter e do passado deste personagem no capítulo de abertura do romance no qual o narrador, situado temporalmente no ano de 1870, faz uma retrospectiva da vida de Stiepan dos anos 1840 até, mais ou menos, a 1868 ou 1869 (as datas não são precisas, podem apenas ser inferidas). Nesse capítulo de abertura, o narrador tanto relata a breve e relativa fama intelectual gozada por Stiepan nos idos 1840 como explica as razões que o conduziram do que parecia ser uma promissora carreira de professor universitário em Moscou à condição de preceptor particular na pequena província em que se passam os acontecimentos que mais propriamente compõem a ação do romance – sendo estes justamente os que representam a ascensão do niilismo na província que se segue ao liberalismo representado, de modo central, na figura de Stiepan. O fato de que nas primeiras linhas o narrador afirme que é por “inabilidade” que começará a sua “crônica” “um tanto de longe” – isto é, por “alguns detalhes biográficos referentes ao talentoso e honorabilíssimo Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski”<sup>37</sup> – deve ser entendido de maneira oposta. Posto que é através da retratação da vida e caráter de Stiepan que se torna possível ao leitor remontar as origens teóricas e emocionais do niilismo.

O motivo que conduziu Stiepan à província de *Os demônios* foi a proposta a ele feita pela mulher mais rica e importante do lugar, a personagem Varvara Pietrovna Stavróguina, “para que assumisse a educação e todo o desenvolvimento intelectual de seu filho único na condição de supremo pedagogo e amigo”<sup>38</sup>. Além disso, seriam disponibilizados todos os recursos para que ele na tranquilidade da província dispusesse das condições necessárias para escrever a sua grande obra. Embora essa proposta lhe tenha sido feita pela primeira vez em

---

<sup>37</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 15.

<sup>38</sup> Idem, p. 20.

Berlim, onde Stiepan vivia em condições financeiramente precárias, o personagem só a aceita quando, já professor da Universidade de Moscou, se encontrava em situação um tanto delicada para com as autoridades. Com isso, dá-se que o principal pupilo de Stiepan, isto é, aquele em quem “o supremo pedagogo” de *Os demônios* concentrara mais dedicada e profissionalmente toda a sua erudição e orientação moral liberal é justamente o herói do romance, o personagem Nikolai Stavróguin. Quando Stiepan chega à casa de Varvara, entre os anos de 1850 e 1851, Stavróguin estava então com oito anos de idade e a sua condição de pupilo de Stiepan se mantém até os seus dezesseis anos quando é mandado para estudar, em regime interno, em um liceu em São Petersburgo. O pai de Stavróguin, por sua vez, descrito como um “velho volúvel” e “leviano” e que morre por complicações intestinais a caminho da Crimeia em 1855<sup>39</sup>, vivia “absolutamente separado” de Varvara desde antes da chegada de Stiepan, “de sorte que”, como diz o narrador, “a criança cresceu exclusivamente sob os cuidados” da mãe<sup>40</sup>. Seja digno de nota que ausência ou negligência paterna é uma questão praticamente universal para os niilistas de *Os demônios*.

Embora, Stavróguin fosse, por assim dizer, o supremo pupilo – inclusive porque era ele quem garantia a vitalícia e “brilhante recompensa”<sup>41</sup> ao supremo pedagogo —, Stiepan se dedicara também, por vontade própria, à educação de outras crianças, sendo estas: os dois filhos de um servo prematuramente falecido de Varvara, os personagens Dacha e Chátov, e também a rica Lizavieta Nikoláievna, cujo pai também havia morrido prematuramente. Na juventude, esses três pupilos secundários de Stiepan ligam-se diretamente a Stavróguin, pois enquanto Chátov, apesar da idade semelhante, se torna discípulo de Stavróguin, Dacha e Liza formam com o herói do romance uma espécie de triângulo amoroso. Além desses quatro filhos espirituais, Stiepan é pai biológico do personagem que é a representação artística do niilista político Serguei Netcháiev, isto é, Piotr Stiepánovitch. Curiosamente, porém, não é possível dizer que Stiepan fosse o pai espiritual do seu filho biológico. Pois antes de ser abandonado pela primeira esposa que fugiria com o amante para morrer logo em seguida, Stiepan havia mandado o filho de Berlim, onde o casal então vivia, para ser criado por umas tias distantes “nuns cafundós” da Rússia. Piotr, que fora expedido pelo “correio”, conforme expressão sua, quando ainda era uma “criança de peito”<sup>42</sup>, até a sua chegada na província de *Os demônios*, aos vinte e sete anos de idade, só vira o pai uma única vez, quando estes se

---

<sup>39</sup> Idem, p. 25

<sup>40</sup> Idem, p. 49.

<sup>41</sup> Idem, p. 20.

<sup>42</sup> Idem, p. 216.

encontraram em algum momento da sua adolescência em São Petersburgo. Até mesmo o ordenado que era regularmente mandado para a criação do garoto se devia unicamente aos cuidados de Varvara Pietrovna. O motivo que leva Piotr, no quinto capítulo da primeira parte, à província de *Os demônios* são dois: o primeiro deve-se ao fato de que sua mãe, uma nativa desta província, deixara-lhe de herança uma pequena terra, até então supostamente administrada por seu pai, e a qual ele decidira vender; o segundo motivo era a sua ligação misteriosa com Nikolai Stavróguin – o qual retorna à província “coincidentemente” no mesmo dia em que Piotr. Embora o filho biológico de Stiepan, conforme veremos, visasse utilizar o forte fascínio provocado por Stavróguin para atingir os seus fins políticos, também era-lhe irresistível sucumbir à força de Stavróguin ao ponto da adoração. Diante disso, note-se que todos os “filhos” de Stiepan estarão, no final dos 1860, quando voltam a se reunir na província, subordinados a Stavróguin e fascinados com ele – o seu filho principal ou supremo pupilo. Esta ligação desses quatro jovens personagens (Piotr, Chátov, Dacha e Liza) para com Stavróguin lhes garante certa superioridade ou ascendência espiritual sobre os demais personagens e, com isso, certo *status* superior ante a província e ao próprio leitor.

Posteriormente à formação intelectual e “biológica” (caso de Piotr) dos cinco personagens que de maneira mais ou menos intensa irão representar certa “elite” do nihilismo na província, Stiepan também exercera o papel de mentor intelectual de outros personagens que viriam se ligar a Stavróguin indiretamente, através do seu filho Piotr. Vale dizer que à exceção dos jovens personagens citados, além o casal de irmãos Lebiádkin, Kirílllov, Varvara e Stiepan, todos os demais personagens do romance estão ligados, ou melhor subordinados a Nikolai Stavróguin, *através* de Piotr. Seja como for, os outros personagens que têm em Stiepan o seu mentor intelectual e que indiretamente ligam-se a Stavróguin, pertencem a diferentes gerações: enquanto Virguinski e o narrador pertencem à geração dos 1860, Lipútin e Liámchin, dois personagens de caráter ambíguo, pertencem à geração dos 1840. Quando já desobrigado do papel de “supremo pedagogo” de Stavróguin e decepcionado com os rumos que a sua carreira de intelectual havia tomado (pois nem escrevera a sua grande obra e sequer concebera a sua grande ideia), Stiepan resolve formar no início dos 1860 um pequeno círculo na província para, como diz o narrador, cumprir com o “dever supremo da propaganda de ideias”<sup>43</sup>. É deste círculo que os personagens mencionados fazem parte. Note-se que apesar das diferentes idades, também neste círculo Stiepan exerce uma posição paterna, pois como

---

<sup>43</sup> Idem, p. 42.

diz o narrador: “em geral nos tratava a nós todos como pai”<sup>44</sup>. Desses quatro personagens mencionados, apenas o narrador – designado como um “liberal moderado”<sup>45</sup> e ele mesmo grande amigo de Stiepan – não irá se conectar a Piotr, embora Stavróguin exerça nele grande fascínio. Esta conexão entre o filho de Stiepan e alguns dos seus, por assim dizer, pupilos de “segunda classe” é bastante relevante. Pois em um momento avançado do romance, Virguinski, Lipútin e Liámchin irão formar, juntamente com mais dois outros personagens e sob a liderança de Piotr, o grupo que no romance configura a representação artística do *Justiça Sumária do Povo*, isto é, do grupo revolucionário que sob a liderança de Netcháiev assassinara o jovem Ivánov. No romance, o personagem que representa artisticamente Ivánov, ao menos no que se refere ao seu destino, é o já mencionado Chátov, na infância pupilo de Stiepan e na juventude discípulo de Stavróguin.

Para entendermos o liberalismo de Stiepan é interessante nos apropriarmos de uma passagem de Ward, posto que embora este estudioso trate do liberalismo apenas sob a perspectiva moral e veja no personagem Stiepan justamente a chave para a superação do niilismo, é ele mesmo quem afirma que apenas os “humanistas liberais mais tolos” considerariam que a defesa de códigos de conduta baseados nas virtudes liberais fosse por si mesma suficiente para garantir ou implementar uma prática liberal individual e estatal de fato efetiva<sup>46</sup>. Ora, o caso é que Stiepan é, sob esta definição, justamente um exemplar dos “humanistas liberais mais tolos”, o que para Dostoiévski, pode-se dizer, seria uma categoria inevitável aos liberais russos. Como diz o narrador de *Os demônios*, o “‘liberalismo superior’ e o ‘liberal superior’, ou seja, o liberal superior sem nenhum objetivo só são possíveis na Rússia”. Apesar de as atividades do círculo liberal montado por Stiepan na província serem consideradas por muitos como subversivas e perigosas, factualmente não passavam “de uma divertida tagarelice liberal, a mais ingênua, singela e perfeitamente russa”, regada à avaliação moral dos mexericos que então rondavam a cidade, música, cartas e, como seria inevitável, champanhe<sup>47</sup>.

O modo como Stiepan expressa o seu “liberalismo” se coaduna com a concepção de Dostoiévski sobre o liberalismo na versão russa. Conforme escreveu em um artigo do seu *Diário de um escritor*, cinco anos após a conclusão de *Os demônios*, o liberalismo russo havia se revelado, após o seu florescimento nos 1840, como nada mais do que “maus hábitos”:

---

<sup>44</sup> Idem, p. 40.

<sup>45</sup> Idem, p. 146.

<sup>46</sup> Ward, B. *Redeeming the Enlightenment*, p. 11.

<sup>47</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 42.

“Quer dizer, em si mesmo o liberalismo certamente não é um mau hábito, mas dentre nós aconteceu de ser assim”<sup>48</sup>, escreve. Diante disso, temos uma pista para a compreensão do tom extremamente satírico que impregna o primeiro capítulo do livro, posto que a orientação moral liberal que supostamente constituía o conteúdo espiritual do homem modelo dos 1840 é revelada, através de Stiepan, como uma orientação moral que apesar de todos os objetivos supremos, na prática não rendera mais do que uma série de “maus hábitos” – sendo este tipo de exemplo aquele que formou os niilistas russos. Uma das razões de o liberalismo russo ter se transformado em pouco mais do que um conjunto de vícios parece-nos bastante concreta. Pois o liberal russo, longe de ser o representante de uma burguesia emergente e de todas as reivindicações econômicas e mercadológicas que isso implicava, era na sua maioria fruto de uma baixa nobreza acomodada em não fazer absolutamente nada, após séculos de servidão. Nesse sentido é que compreendemos o motivo de o narrador mencionar que Stiepan, embora não fosse “de origem elevada”, havia sido “educado desde a tenra idade em casa nobre de Moscou”, de sorte que recebera a educação de um nobre russo da sua época, sendo esta, uma espécie de mescla de formação intelectual europeia de tendência liberal e indolência, além do aprendizado da língua francesa (“falava francês como um parisiense”, diz o narrador de Stiepan)<sup>49</sup>. Sendo desprovido de títulos e bens materiais e tendo como fonte de renda apenas o polpudo e vitalício ordenado pago por Varvara – que diga-se de passagem, é em não raros momentos considerada como uma espécie de aia sua –, é a sua educação “nobre” o que assegura a Stiepan o destaque e certa superioridade espiritual na província – ao menos até a ascensão do niilismo. Diante disso, podemos identificar que a educação de caráter europeu passara a ser equivalente na Rússia a uma certa nobreza. Como diz o personagem Chátov, ele mesmo filho de um servo que recebera a educação “nobre” através de Stiepan: “eu também sou um fidalgo – eu (sic), o filho do [...] criado e lacaio (sic) Pascha...”<sup>50</sup>.

Embora Stiepan, na sua condição de liberal coloque o seu discurso em consonância com a defesa das virtudes liberais, ele na sua prática confirma a compreensão de Ward sobre o fato de que “a ideia da autenticidade *já* é profundamente problemática” desde a sua origem – ou seja, para Ward, desde a sua fase liberal e pré-nietzchiana, por assim dizer, a autenticidade já exhibe “aquele peso’ que a inclina em direção à trivialidade ou ao niilismo”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876. Op. cit.*, p. 301.

<sup>49</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 24.

<sup>50</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 255. Nos locais indicados, alteramos a tradução em português baseados na tradução para o inglês. Dostoiévski. *Demons*. Trad. Richard Peaver Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1995, p. 255.

<sup>51</sup> Ward. *Redeeming the Enlightenment*, p. 72.

Ora, em Stiepan temos justamente a comprovação da existência deste “peso” no liberal, uma vez que na idade madura ele não só tinha engendrado o niilismo, como teve toda a sua sapiência e orientação moral concretizada como nada mais do que pura trivialidade. Mais do que isso, o que transparece em Stiepan é que a própria defesa das outras três virtudes que não a da autenticidade eram na verdade o meio disponível na sua época para que ele pudesse, ainda que “sem estar consciente” – como Dostoiévski se refere nos rascunhos –, “colocar a si mesmo sob um pedestal como um tipo de relíquia que deveria ser adorada por peregrinos”<sup>52</sup>. Ao que parece então assim como Gânia de *O idiota* pretendia utilizar o dinheiro para ser original, Stiepan se valera das virtudes liberais para fazer de si mesmo um homem de tamanha originalidade que tal como uma verdadeira obra de arte fosse ele mesmo digno de adoração. Não obstante como diz o narrador, utilizando os versos do poeta russo Niekrássov: embora Stiepan pretendesse erguer-se diante da atrasada Rússia como a “censura personificada”, isto é, como a encarnação plena do “liberal idealista”, ele era “apenas um imitador de semelhantes pessoas”, o que, em todo caso, “para a província bastava”<sup>53</sup>.

Não são raros os momentos em que leitor é posto diante de fatos da vida de Stiepan que revelam que a prática das virtudes da igualdade, compaixão e tolerância eram sacrificadas levemente por ele, sem que isso o impedisse de criar uma imagem de si mesmo como autêntico e original. Ao contrário, essas falhas que caracterizavam a sua prática liberal conferiam-lhe uma tal carga dramática, isto é, um sofrimento supostamente tão genuíno e grandioso que terminavam por potencializar a magnitude com que a sua autenticidade se apresentava a ele e aos seus discípulos. Nesse sentido, por exemplo, é que a total incapacidade de Stiepan de produzir a grande obra para a qual ele se via destinado fora inicialmente interpretada pelo próprio narrador e demais membros do círculo como algo que lhe dava “ainda mais grandeza” – já que o transformava numa espécie de “mártir da ciência”<sup>54</sup>. No momento histórico em que o narrador se põe a escrever a sua “crônica” – o que ocorre depois da ascensão do niilismo na província –, a autenticidade que outrora distinguira Stiepan se mostrava como falha, de modo que a negligência deste patriarca para com as outras virtudes liberais já não podia se valer da compensação de ter servido ao incremento da sua autenticidade, e com isso, já não podia mais ser desculpada. Daí que no momento em que leitor é informado da incapacidade de Stiepan para a grande obra e de como isso antes fora interpretado, a ele – isto é, ao leitor – já está bem claro que tal incapacidade longe de

---

<sup>52</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>53</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 21.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 28.

constituir o tormento de uma nobre alma (como o próprio narrador interpretara anteriormente), era justamente o fruto da série de maus hábitos que tornaram o desde sempre preguiçoso Stiepan em alguém totalmente indisposto ao trabalho real, árduo e diário que uma obra grandiosa ou mesmo mediana exigiria.

Dito isso, podemos antever que se, conforme defendemos no capítulo anterior, o niilismo surge de uma refutação à prática dos cristãos mais do que ao seu modelo, no caso, Cristo, o niilismo é também, ainda que numa escala menos intensa, uma refutação à prática do liberal mais do que ao modelo do homem liberal, ou seja, aquele quem pratica e aplica nos âmbitos pessoal, político e econômico as quatro virtudes liberais. Enquanto Cristo parece em alguma medida quedar salvaguardado da fúria niilista, o liberal mesmo quando mais próximo ao seu ideal não consegue fugir, ao ser avaliado sob a perspectiva do niilismo, do rótulo de medíocre, possivelmente por não se dar conta, como alertara Nietzsche<sup>55</sup>, de que sem a crença numa divindade, os preceitos cristãos secularizados da sua orientação moral não podem se manter. No que se refere a Stiepan com o seu liberalismo russo, ele, quando já desmascarado na sua inautenticidade, é diversas vezes atacado não exatamente por ser um liberal, mas antes por não ser na prática um liberal, isto é, por nunca ter sido de fato compassivo (como o comportamento imperdoavelmente negligente para com o seu filho comprovava) ou, de fato, alguém que lutasse ou mesmo acreditasse concretamente na igualdade entre os homens: “colocamos coroas de louro em cabeças piolhentas” – diz ele, por exemplo, sobre o enaltecimento da intelectualidade da sua geração para com o mujique russo<sup>56</sup>. Quanto à virtude da tolerância, esta Stiepan até praticava, mas sobretudo no que dizia respeito à tolerância em relação aos seus próprios vícios e fraquezas. Sendo incapaz de praticar as virtudes liberais que proclamava ou de abandonar o pedestal de homem superior que ele mesmo se colocara em nome dessas virtudes, Stiepan parece ter levado os seus “filhos” a uma conclusão semelhante à que Nietzsche chegara na sua avaliação do sacerdote ascético: a de que “a causa da mentira sagrada é a vontade de poder” – sendo que a expressão “sagrada” deva aí ser trocada pela expressão “liberal”. Não obstante, diferentemente do que concebia Nietzsche acerca do sacerdote ascético, em Stiepan a mentira “liberal” acerca da igualdade, compaixão e tolerância, longe de constituir uma espécie de sublevação contra os homens mais fortes, parecia-lhe então – e isso de forma inconsciente – o meio mais confiável de tornar-se ele mesmo um desses homens mais fortes e temíveis. Não por acaso, a imagem de liberal que

---

<sup>55</sup> Vide citação referente à nota 34 do presente capítulo.

<sup>56</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 45.

ele cultivava de si tinha como ponto central a sua “bela postura cívica” que, longe de revelar qualquer patriotismo ou cultivo do sentimento de honra pela pátria, tinha como âmago a condição de “perseguido” político e “deportado” e, portanto, de inimigo do Estado. Mesmo que concretamente Stiepan estivesse mais para um manso animal de rebanho do que para um temível inimigo do Estado – algo que se lhe fosse dito de modo direto, conforme expressa o narrador, iria ofendê-lo terrivelmente – foi através deste manso, permissivo e contraditório liberal que, ao fim dos 1860, a pacata cidadezinha que “até então por nada se distinguia”<sup>57</sup> veio a dar espaço a uma forma de niilismo que associamos àquela que Nietzsche, em 1887, em alguns parcos mais significantes esboços, classificou de ativa e destruidora<sup>58</sup>. Isto é, como aquela forma de niilismo que configuraria o último passo antes da transmutação suprema e superação do niilismo.

Concentremo-nos agora na relação entre vontade de poder e autenticidade, ou como se refere Ward, na analogia que podemos estabelecer entre a vontade de poder nietzschiana e a “vontade de autenticidade” presente já no liberal<sup>59</sup>. Conforme dissemos no capítulo anterior, em Nietzsche a vontade de poder – isto é, a necessidade de apropriação, exploração, ofensa, de imposição de formas próprias e sujeição do que é estranho – é compreendida como o fator primordial da vida, de toda história, e o que nos interessa agora: da própria estrutura psíquica e espiritual do homem. Daí que para Nietzsche um homem que seja capaz de concretizar na ação a vontade de poder da qual ele próprio é inevitavelmente expressão seja superior àquele que de modo voluntário ou involuntário reprime esta sua expressão (o que gera tanto ressentimento quanto má consciência) e àquele que expressa este seu caráter valendo-se de subterfúgios e mentiras (caso do sacerdote ascético e, conforme vimos aqui, do liberal). Ora, essa exigência impiedosa de que o homem se expresse como vontade de poder de modo a ser ele mesmo um homem superior – o que, em última instância, significa realizar-se como homem –, confunde-se curiosamente com a própria etimologia da palavra autenticidade. Como nos informa Lionel Trilling, o significado violento da palavra autenticidade, embora não transpareça de imediato na sua versão moderna, está explícito na sua origem grega. Pois enquanto a palavra *authentēo* era utilizada para caracterizar aquele que detinha “pleno poder”, “inclusive o de cometer um assassinato”, “*authentēs*” designava aquele que era “não apenas um mestre e um homem de ação, mas também um violador, um assassino, inclusive de si

---

<sup>57</sup> Idem, p. 15.

<sup>58</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV. Op. cit.*, p. 242, (Outono de 1887, 9 [35]).

<sup>59</sup> Ward. *Redeeming the Enlightenment*, p. 102.

mesmo, um suicida<sup>60</sup>. Diante disso, pode-se afirmar que a concepção moderna e comum de que a autenticidade significa em alguma medida que o “verdadeiro eu” foi salvo de perder-se na massificação imposta pela sociedade, implica certa compreensão do homem como vontade de poder. Como reconhecera o próprio Nietzsche em 1887: o “*individualismo* é uma espécie modesta e ainda inconsciente da ‘vontade de poder’<sup>61</sup>”.

Não estamos querendo dizer com isso que o liberal Stiepan, tal como os niilistas de *Os demônios*, pretendesse com a sua autenticidade se colocar de fato além do bem e do mal, de modo a chegar ao ponto de cometer um assassinato ou a defender a exploração como algo de inevitável e imprescindível à vida de um homem superior. Ao contrário, como liberal, Stiepan ingenuamente aspirava que, com a sua autenticidade e “bela postura cívica”, fosse capaz de libertar a si e se possível toda a sua nação das teias da opressão, violência e desigualdade social. Assim, foi em nome da sua autenticidade ou sob a escusa da sua autenticidade que Stiepan se colocara numa posição de desobrigação para com as regras, normas e códigos sociais, o que ao longo dos anos lhe transformou, ao invés de em um ideal, em um homem marcadamente leviano, algo que não só vulnerabilizou seu filho biológico e todos os seus pupilos (a quem mesmo quando crianças, tomava por confidentes e amigos íntimos), como, em certo sentido, toda a província de *Os demônios*. Um caso extremo da leviandade de Stiepan é o referente a um ex-servo seu chamado Fiedka, a quem este “liberal idealista”, ainda na década de cinquenta, apostara no baralho e o perdera. Também Fiedka será responsável pelo “advento do niilismo”<sup>62</sup> na província – para utilizarmos uma expressão nietzschiana –, já que após uma série de infortúnios que o conduziram à prisão por motivo de assassinato, ele foge do presídio e associa-se com os “filhos” niilistas de Stiepan, o que o conduz a novos assassinatos e por fim à morte violenta. A isto acrescenta-se ainda o fato de que Stiepan de certa forma explorara Varvara, como é acusado em diferentes momentos no romance, ao ter todas as suas contas pagas por ela (o que incluía viagens e champanhe), sem que escrevesse a grande obra para a qual o seu polpudo ordenado, além da condição de “supremo pedagogo”, era destinado. Com isso, deparamo-nos mais uma vez com aquele “peso” que, desde de a sua aparição liberal, inclina a autenticidade para o seu significado originário, por assim dizer.

Pertencendo porém à mesma linhagem tipológica que um Oblómov, Stiepan jamais poderia ser autêntico no sentido grego e nietzschiano da palavra, posto que a sua exploração e imoralidade se deu pela leviandade e ingenuidade e não por uma decisão, por uma firmeza de

---

<sup>60</sup> Trilling, L. *Sincerity and authenticity*. Massachusetts: Harvard University Press, 1972, p. 131.

<sup>61</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*. *Volumen IV*, p. 324, (Outono de 1887, 10 [82]).

<sup>62</sup> Vide referência contida na nota 38 do Capítulo 2.

vontade e caráter. Como dissera Dostoiévski, o liberalismo russo na prática se revelara como desregramento confuso, como lassidão, como um ceder contínuo a caprichos momentâneos. E isso significa que ao se negar os costumes, práticas, instituições enfim o modo de vida fundamentado na tradição, o indivíduo supostamente autêntico em questão não foi capaz de manter uma direção firme para si mesmo, de criar uma *forma* para si mesmo já que desprovido das amarras e do *molde* da tradição. Nesse sentido, é que se já no primeiro capítulo do romance temos retratado um Stiepan que por ingenuidade ou por falta de retidão consigo mesmo defende as virtudes cristãs secularizadas ao lado daquela que de fato é a única que se mantém em um mundo sem Deus – a virtude, como já sabemos, da autenticidade –, temos também um Stiepan que é marcado por uma “vontade fraca”, isto é, pela incapacidade de “organizar” os seus valores e ações, o que se revela como incapacidade de concretizar na prática a sua orientação moral – ou em outras palavras, de se tornar ele mesmo um ideal, o seu próprio ideal liberal. Voltando então ao que expusemos sobre Dobroliúbov no primeiro capítulo, podemos dizer que Stiepan é a expressão dostoiévskiana de *um homem escravo moralmente*<sup>63</sup>, de um homem que apesar de dispor de todas as condições materiais e sociais para exercer a própria liberdade – isto é para realizar na prática aquilo que proclamava como orientação moral verdadeira –, era absolutamente incapaz de fazê-lo, dado que a sua vontade era incapaz de manter-se autonomamente numa mesma direção de modo a ser possível criar uma forma, uma prática. Sobre este aspecto da perda da forma, vale a pena citar uma anotação de Dostoiévski, que se põe em um sentido muito próximo ao pensamento de Nietzsche:

*as pessoas [modernas] perderam a sua forma; estão imediatamente obliteradas [...]. A pequena nobreza, a hereditária relação servo-proprietários, em troca, deu ao governo serviço e a forma da tradição; [...] e de repente caos, pessoas sem forma – não há convicções, nem ciência, nem pontos de ênfase especial.” [grifo nosso]*<sup>64</sup>

Na sua crítica ao homem moderno, Nietzsche salienta o aspecto do enfraquecimento da vontade, o que na linguagem russa dos jovens radicais significaria oblomovismo. O enfraquecimento da vontade ou “vontade fraca”<sup>65</sup> é na literatura russa pós Tchernichévski e Dobroliúbov algo de referente ao tipo russo dos 1840, enquanto na filosofia nietzschiana é

<sup>63</sup> Vide citação referente à nota 138 do Capítulo 1.

<sup>64</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>65</sup> Naturalmente, não existe uma vontade débil ou uma vontade forte da qual o homem seja o detentor. Seguindo a trilha de Nietzsche, compreendemos por vontade débil ou forte, uma espécie de resultante do conjunto de conjunto de impulsos, vontades e desejos. Nesse sentido, vale citar o próprio Nietzsche: “Debilidade da vontade: é uma comparação que pode induzir ao erro. [...] A multiplicidade e a desagregação dos impulsos, a ausência de sistema entre eles tem como resultado a 'vontade fraca'; a coordenação dos mesmos sob o domínio de um único impulso tem como resultado a 'vontade forte'; – no primeiro caso há oscilação constante e falta de centro de gravidade; no segundo, a precisão e a clareza na direção” Nietzsche. *Fragments Póstumos (1885-1889)*. *Volume IV*, pp. 615-616 (Primavera de 1888, 14 [219]).

algo de referente ao homem moderno em geral. Seja como for, por esta expressão devemos entender a incapacidade de dar ou manter um único e determinado direcionamento à multiplicidade dos desejos e possibilidades de atuação – multiplicidade e possibilidades que embora necessárias ao ser humano em geral, teriam sido potencializadas pelo cosmopolitismo inevitável a um homem ilustrado do século XIX. Os maus hábitos, que para Dostoiévski configuravam o resultado da orientação moral liberal, podem, com isso, ser relacionados tanto à “vontade de autenticidade”, como também a uma “debilidade” da vontade ou incapacidade de imposição de um direcionamento único e firme aos próprios atos, sentimentos e concepções. Em certo sentido, é plausível afirmar que uma vez amparada por uma condição material confortável, tal “vontade fraca”, gerando inconstância e imprevisibilidade, podia até parecer autonomia e autenticidade – sendo este, o caso de Stiepan na juventude. Por outro lado, tendo sido a “vontade fraca” de Stiepan a criadora caótica e involuntária de uma série de maus hábitos – como representa os seus choros repentinos e recorrentes, as suas mudanças súbitas de humor, ataques de colerina etc. –, ela acabara por conferir ao personagem o que Dostoiévski nomeara de “segunda natureza” – sendo esta “segunda natureza” o que ao longo dos anos se fizera nele mais e mais evidente. Conforme escreve nos rascunhos para o romance: “A falta de propósito e a ausência de firmeza nas suas visões e emoções, as quais dominaram toda a sua vida, costumavam causar-lhe sofrimento, mas agora se transformaram na sua segunda natureza”<sup>66</sup>.

Ora, diante dessa descrição da “segunda natureza” de Stiepan, note-se que a sua “vontade fraca” não apenas significava, como talvez tenhamos dado a entender, que ele era incapaz de transformar a orientação moral que defendia em prática. Pior do que isso, ele era incapaz de firmar dentro de si a crença na orientação moral que proclamava como seu conteúdo espiritual: a ausência de firmeza e incapacidade de estabelecer um direcionamento único, antes de se revelar como ação vacilante e não raro disparatada, dizia respeito às suas próprias visões e emoções. Stiepan era incapaz de acreditar firme e claramente em qualquer coisa, ou de sentir de maneira constante e duradoura um mesmo sentimento e, com isso, não é de se admirar que ele fosse também incapaz de por si mesmo estabelecer alguma constância na sua ação. Neste ponto, podemos antever porque para Dostoiévski, o cosmopolita, a quem já não era mais dado acreditar espontaneamente nas tradições da sua nação (e todo intelectual russo era necessariamente um cosmopolita), seria um homem necessariamente descrente ou, no mínimo, de crença vacilante e isto não só no que se refere à crença em Deus, como em

---

<sup>66</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 82.

qualquer outra concepção inclusive aquelas que diziam respeito ao seu próprio ego (o que adiante nos conduzirá à formulação do conceito de “duplo”). Incapaz de crer, o homem moderno, cosmopolita, ou para utilizarmos um termo puramente dostoiévskiano, ao homem desenraizado estava também vedado o amor, ao menos, um amor que não se transmutasse constantemente em ódio. Nesta consideração reside uma das pistas que nos levam à compreensão do porquê o fracasso amoroso é quase necessário aos personagens de *Os demônios*. Seja como for, observemos que a ausência de firmeza neste nível mais profundo dos sentimentos e das crenças faz de Stiepan mais do que um liberal, um niilista senão político certamente metafísico – ou ainda o tipo de niilista que Nietzsche classificara de incompleto e passivo, que tenta escapar do niilismo sem transvalorar os valores<sup>67</sup>.

Nos dois aspectos falhos destacados em Stiepan, a ênfase velada na virtude da autenticidade e a “debilidade da vontade”, encontraremos, na via oposta, as duas virtudes niilistas, sendo estas: a ênfase aberta e exclusiva na virtude da autenticidade e a exigência inexorável de uma “vontade forte”, isto é, da capacidade de manter-se firme, interna e externamente, ante toda e qualquer situação sobretudo as mais adversas. Como dissera Nietzsche, “só o excesso de força é prova de força”<sup>68</sup>. Daí que quanto mais intenso for o grau de niilismo dos personagens dostoiévskianos, maior a exigência (autoimposta) de eliminar quaisquer vestígios das virtudes cristãs secularizadas, e mais ferrenha a luta (também autoimposta) para adquirir e provar a capacidade de manter-se interna e externamente firme custe o que custar. Não por acaso é que o herói do livro *A vida de um grande pecador*, rascunhado simultaneamente às primeiras versões do “panfleto” que dera origem a *Os demônios*, terá como “objetivo principal” da sua conduta o “fortalecimento do poder da vontade e da força interior”<sup>69</sup>. Importante dizer que o herói deste projeto nunca de fato levado a cabo e que, conforme dissemos anteriormente, se apresentava a Dostoiévski como o projeto que iria desembocar no romance mais caro à sua existência, é o protótipo de ninguém menos do que o herói de *Os demônios*, o personagem Nikolai Stavróguin.

Sob a perspectiva aqui apresentada, a virtude da autenticidade confunde-se de tal modo com a exigência de uma “vontade forte” que faz-se possível resumir a aspiração dos personagens de *Os demônios* como o desejo de ser e expressar-se como vontade de poder. Esta associação entre os personagens de *Os demônios* e o conceito da vontade de poder nietzschiano é confirmada pelo filósofo Albert Camus, quando ele escreve no seu *O homem*

---

<sup>67</sup> Nietzsche. *Fragments Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 310 (Outono de 1887, 10 [42]).

<sup>68</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 7 (“Prólogo”).

<sup>69</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*. p. 54; p. 56.

*revoltado* que “Os Possessos [isto é os personagens de *Os demônios*] entram em cena pela primeira vez e ilustram um dos segredos da época: a identidade entre razão e vontade de poder”. Ou seja: “Morto Deus, é preciso mudar e organizar o mundo pelas forças do homem”<sup>70</sup> – o que dito em um sentido menos impessoal significa mudar, organizar e portanto submeter o mundo a partir das próprias forças. No que se refere à pertinência da identificação entre “vontade de autenticidade” e “vontade forte” no interior da filosofia tardia nietzschiana, não nos cabe investigar, embora talvez valha a pena mencionar que Nietzsche tanto afirma ser necessário, do “ponto de vista para *meus* valores”, distinguir se o homem “é *autêntico* ou apenas um *ator*”<sup>71</sup>, quanto postula que “o *quantum* de poder que decide sobre a distinção [isto é, sobre o valor de um homem]; o resto é covardia”<sup>72</sup>. Chama a atenção que em *Os demônios* já na primeira página o narrador sugere ironicamente que Stiepan seja um ator<sup>73</sup>... O que remete mais uma vez a Nietzsche quando, no seu *O caso Wagner*, ao postular que Wagner seria o resumo da modernidade<sup>74</sup>, também sugere que ele seja um ator que imita a autenticidade<sup>75</sup> de modo que ao final deste “panfleto” – como o filósofo designa este escrito em carta<sup>76</sup> – coloca entre as suas “três exigências” aquela de que o “*ator não se torne o sedutor dos autênticos*”<sup>77</sup>. Deixando esta questão do ator e imitador da autenticidade de lado, o que nos interessa notar é que com a associação das noções de autenticidade, “vontade forte” e vontade de poder, terminamos por nos aproximar da compreensão sugerida acima: a de que originalidade referente ao gênio ou ideal de homem tal como concebido por Nietzsche e pelos personagens dostoiévskianos em geral está relacionada justamente a um excesso de força – isto é, à capacidade de exprimir-se como vontade de poder – e não propriamente à produção de objetos da bela-arte.

No próximo capítulo retornaremos às analogias com o pensamento kantiano sobre o gênio e o ridículo da sua imitação e, portanto, à questão do *pathos* característico à sociedade moderna sobre a perspectiva niilista; por ora tenhamos em mente que em *Os demônios* duas formas de niilismo se desdobram do liberalismo ingênuo e russo de Stiepan, sendo estas: o niilismo metafísico ou espiritual, encarnado na figura de Stavróguin e Kiríllou, e outro que

---

<sup>70</sup> Camus. *O homem revoltado*. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>71</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*. *Volumen IV*, p. 344, (Outono de 1887, 10 [145]).

<sup>72</sup> Idem, p. 377 (novembro de 1887 – março de 1888, 11 [36]).

<sup>73</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 15.

<sup>74</sup> Nietzsche. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 10 (“Prólogo”).

<sup>75</sup> Idem, p. 31 (§11).

<sup>76</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). *Op. cit.* Carta 1094 a Meta von Salis, 22 de agosto de 1888.

<sup>77</sup> Nietzsche. *O caso Wagner*, p. 33 (§12).

podemos designar de niilismo histórico e político, encarnado especialmente nas figuras de Piotr Stiepánovitch e de um outro personagem nomeado Chigalióv. Este último personagem integra o quinteto que no romance configura a representação artística do grupo *Justiça Sumária do Povo* e está filiado ao liberalismo de Stiepan *por intermédio* de Piotr – uma vez que Chigalióv não tem nenhuma conexão direta com Stiepan. Essas duas formas de niilismo não são equivalentes, pois o niilismo histórico e político representado pelos personagens Piotr e Chigalióv é justamente a manifestação histórica e política da espiritualidade negativa encarnada no romance *idealmente* na figura de Stavróguin. É apenas quando o modelo de homem ideal, quer consciente, quer inconscientemente, está relacionado ao tipo representado por Stavróguin, ou mais exatamente, a como ele se apresenta aos olhos dos personagens da província, que uma teoria política como a de Chigalióv e uma estratégia política como a de Piotr se tornam não só possíveis de florescer como também de triunfar. Para uma compreensão realmente satisfatória do niilismo representado nos personagens de Piotr e Chigalióv seria necessário um estudo minucioso e específico que, apesar de não ser aqui o objetivo, é inevitável que nos detenhamos minimamente sobre eles. Posto que o niilismo político desses personagens revela como a virtude da autenticidade referente à “orientação moral liberal” de uma modernidade de caráter racionalista poderia vir a resultar, quando levada às suas últimas consequências e desprovida do refinado gosto estético de um Nietzsche, ao que apenas depois da morte do escritor russo convencionou-se chamar de terrorismo e totalitarismo políticos.

Conforme já sabemos, Piotr Stiepánovitch configura a representação artística do jovem Netcháiev, o que no romance significa não apenas a representação artística do assassinato de Ivánov pelo grupo *Justiça Sumária do Povo*, mas sobretudo que o programa de ação revolucionária levado a cabo por Netcháiev é “sistematicamente” posto em prática pelo personagem. Nesse sentido é que tanto os métodos do personagem Piotr remetem aos do seu protótipo real, Netcháiev, como a forma da organização da Sociedade encabeçada pelo personagem no romance remete à forma da organização revolucionária internacional concebida por Netcháiev em parceria com Bakúnin. Além disso, o próprio fim político do personagem Piotr é o mesmo que o objetivo final pregado no *Catecismo revolucionário* sendo este, a destruição universal – algo que, por duas vezes, é diretamente declarado no romance<sup>78</sup>. Não obstante, se ao final de *Os demônios* temos onze mortes, um incêndio de grande proporção, prisões, açoitamento público de trabalhadores pacíficos, perda de sanidade (caso,

---

<sup>78</sup> Ver Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 533; 646.

por exemplo, do governador da província) e um sem-número de reputações e vidas destruídas no período de duas a três semanas, isso se dá não porque o personagem Piotr e o seu grupo revolucionário tenham sido mais eficazes ou menos toscos do que os seus protótipos reais, mas sim porque nos mais diversos habitantes minimamente ilustrados da província de *Os demônios* aquele novo *pathos* que Dostoiévski, nas suas conversas com Gontcharov, identificara como nascendo nas ruas, estava mais concentrado ou simplesmente mais maduro.

Embora no seu tempo Dostoiévski tenha sido acusado de deter-se no seu *Os demônios* em um caso extremo e pouco representativo – pois foi o aspecto panfletário do romance, nunca de todo abandonado, aquele que mais saltou aos olhos dos ocidentalistas e intelectuais de esquerda de então –, hoje não raro o crime perpetrado pelo *Justiça Sumária do Povo* sob a liderança de Netcháiev é considerado como um caso embrionário do que se convencionou a chamar de terrorismo político. Aqui vale lembrar que o mesmo Charles Taylor, que de acordo com Ward inspirou-se na obra dostoiévskiana para a elaboração do seu “mapa” da intelectualidade moderna, foi aquele que afirmou, conforme mencionado na introdução, que justamente o romance *Os demônios* configura o mais profundo discernimento sobre as fontes espirituais do terrorismo moderno. Ora, embora seja inevitável concordarmos com Taylor acerca da pertinência de *Os demônios* na compreensão do terrorismo (e isso, diga-se de passagem, não apenas no que se refere à sua vertente política<sup>79</sup>), vamos um pouco mais além. Posto que sob a perspectiva dostoiévskiana as fontes espirituais do terrorismo moderno se confundem com as fontes espirituais da própria modernidade senão como um todo, ao menos sob a perspectiva niilista como todo. Nesse sentido, por exemplo, é que compreendemos a aparente contradição de Dostoiévski de, alguns anos após a conclusão de *Os demônios*, ter-se declarado, ele mesmo, um “velho ‘netcháievsta’” ou de modo menos ambíguo alguém que na juventude poderia ter se tornado não um Netcháiev, muito embora certamente um netcháievsta<sup>80</sup>. Observemos que entender esta declaração, exige, em certa medida, compreender que tipo de mudança na concepção do niilismo parece ter se operado no escritor durante a redação de *Os demônios*. Lembremos que conforme descrito no primeiro capítulo, Dostoiévski decidiu-se pela retratação artística do assassinato de Ivánov movido pela revolta e indignação.

---

<sup>79</sup> Sobre isso ver: Straus, Nina P. “From Dostoevsky to Al-Qaeda: what fiction says to social science”. *Common Knowledge*, Durham, vol. 2, no 2, pp.197-213, 2006.

<sup>80</sup> Dostoiévski. “One of today’s falsehoods”. In: *A writer’s diary. Volume One 1873-1876*, p. 284

Como bem salienta o próprio Taylor em um artigo no qual trata do tema do terrorismo na obra dostoiévskiana<sup>81</sup>, embora Piotr declare diretamente a Stavróguin que precisa dele para atingir os seus fins políticos, já que, observando-o de um canto, o inventou como ideal de modo a atingir os seus fins políticos<sup>82</sup>, paradoxalmente esses mesmos fins políticos foram escritos em conjunto com Stavróguin (apesar de que este nunca ter se comprometido minimamente com o programa). Assome-se a esta complexa relação, o fato de que Piotr, ainda que tivesse “criado” Stavróguin e pretendesse literalmente utilizá-lo, como todos os personagens da província, também declara a sua adoração ao herói do romance, ao dizer, conforme já citado, que ele apesar de niilista ama a beleza encarnada em Stavróguin, que o tem como o seu ídolo, a ponto de que sem ele é algo como um Colombo sem América, uma ideia dentro de uma garrafa<sup>83</sup>. Ou seja: Stavróguin, o “verdadeiro” líder e príncipe revolucionário inventado por Piotr – pois é nesse sentido que se dá a “criação” deste personagem daquele que é o herói do romance –, traz consigo a forma que este niilista político precisa para estabelecer o seu novo império, para garantir que a sua ideia de destruição e domínio saia da garrafa, ganhe a concretude necessária, para que ele enquanto vontade de poder possa se impor ao mundo – o que mais uma vez nos leva à compreensão de que mesmo que o niilista garanta que seu objetivo seja tão somente o de negar e destruir, ele, na ausência de Deus, e justamente com a sua negação destruidora pretende acima de tudo, ainda que não tenha coragem de sequer admitir isso para si, elevar a sua própria pessoa à condição outrora apenas divina.

Analisando mais pormenorizadamente esta complexa relação, observemos que a atuação de Stavróguin no programa político de Piotr, abriga a compreensão de que mesmo um programa político tão seco, duro e deveras terrível como o de Netcháiev – que efetivamente tem a destruição inescrupulosa como fim – traz consigo um ideal de homem, realiza-se sob a inspiração de um homem ideal, o que, se nos localizarmos sob a perspectiva de Piotr (que não é ideal), significa que seu programa de destruição e terror se coaduna, em grande medida, com o desejo de ser original, dado que, de alguma forma, se configura como um meio, um mapa para atingir a condição de ideal – que, no *Catecismo revolucionário* de Netcháiev tem como

---

<sup>81</sup> Taylor. “Dostoevsky and Terrorism”. *Lonergan Review: a multidisciplinary journal*, no 4, pp. 131-150, 1996.

<sup>82</sup> Neste ponto é importante citar a declaração de Piotr a Stavróguin quando percebe que este não tem a intenção de se colocar à disposição dos seus fins políticos: “Compreenda, afinal, que a conta em que agora o tenho é alta demais e não posso abrir mão de você! Na terra não existe outro como você! Eu o inventei mal cheguei do estrangeiro; inventei-o enquanto o fitava. Se não o tivesse observado de um canto nada me teria vindo à cabeça!...” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 412)

<sup>83</sup> Vide citação referente à nota 29 da Introdução.

premissa fundamental não só o sacrifício da própria vida, mas da vida de qualquer outro e da existência de tudo o que há. Um estudo, minucioso deste *Catecismo revolucionário* poderia confirmar tal hipótese, uma vez que apesar de a sua primeira seção consistir num conjunto de regras capaz de tornar o indivíduo um homem ideal sob o ponto de vista da destruição universal – o que, em linguagem kantiana, poderia ser dito como a formação de uma escola que consiste na arte de bem imitar –, a segunda seção nos informa que há diferentes hierarquias entre os próprios revolucionários, mediante as quais esses são separados em verdadeiros e falsos revolucionários, isto é, aqueles cujo discurso prevalece à prática, o que como já sabemos, impede a condição ideal que consiste justamente na harmonia entre forma e conteúdo. O próprio Netcháiev, ao contrário da sua representação artística, foi quem impressionara Bakúnin e muitos outros por ser ele a encarnação ideal do *Catecismo revolucionário*<sup>84</sup>, do que se segue que o personagem Piotr é uma livre representação artística desta figura histórica que, como bem sabia o “velho netcháievsta” Dostoiévski, tinha muito de Stavróguin em si.

De outro lado, porém, deixando de lado a perspectiva histórica, observemos que sendo o mesmo Stavróguin, o modelo adorado pelo “terrorista” Piotr e pelos mais pacatos e ideologicamente distintos personagens da província de *Os demônios* – e neste ponto reside a explicação para o porquê de Piotr *precisar* de Stavróguin –, tem-se, com isso, a compreensão de que a condição de “niilista” é representada neste romance como algo de comum ao homem moderno de um modo definitivamente geral, pois o ideal une os mais dessemelhantes homens, ou melhor, a sombra da beleza do ideal, como dissera Zaratustra sobre o que efetivamente avistara do super-homem. O fato de que Stavróguin se apresente como necessário aos personagens a partir dos diferentes anseios pessoais de cada um deles, como é o caso de Piotr, faz jus a esta compreensão de que o ideal na modernidade não é mais do que a sua própria sombra, o que remete à declaração de Dostoiévski, mencionada no capítulo anterior, de que o ideal universal da humanidade está cada vez mais obliterado, de modo que significa para cada um algo diferente<sup>85</sup>. “Por que esse negócio de estarem sempre me impondo uma bandeira?”<sup>86</sup>, pergunta irritado Stavróguin a Chátov, quando este declara, em total desacordo com as

---

<sup>84</sup> Sobre isso ver a carta de Bakúnin, datada de julho de 1870 e reproduzida por Frank, a uma família com quem Netcháiev entrara em contato através de Bakúnin. Embora, esta tivesse por objetivo alertar sobre o caráter de Netcháiev (dado que ele estaria aplicando os métodos do seu *Catecismo revolucionário* mesmo contra os seus aliados, o que incluía o coautor do *Catecismo*, ou seja, o próprio Bakúnin), a admiração do pai do anarquismo pelo jovem revolucionário é evidente. (Frank. *Dostoiévski: Os anos milagrosos, 1865-1870. Op. cit.*, pp. 574-577).

<sup>85</sup> Vide citação referente à nota 36 do Capítulo 2.

<sup>86</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 253.

pretensões de Piotr, que o herói do romance seria o único capaz de levantar a bandeira do Deus russo e do povo russo. Ora, através dessa expectativa do religioso e nacionalista Chátov para com Stavróguin – Chátov, que já inicia o romance tendo mudado as suas antigas convicções políticas nihilistas –, tem-se exposta a compreensão de que a exigência de expressar-se enquanto vontade de poder não é necessariamente estranha ao homem religioso que defende as tradições do seu país. Ao contrário. Com Chátov tem-se um personagem que traz consigo a compreensão de que a exigência de o indivíduo expressar-se como vontade de poder pode se dar no sentido de um homem que se afirma sobre os demais a partir da superioridade da sua nacionalidade, tradição e cultura – o que na Rússia incluía inevitavelmente a religião – e não individualmente, como se fosse descolado de qualquer comunidade existente. Em Chátov a vontade de poder deve ter por meta expressar-se como afirmação da nacionalidade russa, como imposição da superioridade da nação russa sobre as demais nações. Daí é que, por exemplo, quando Stiepan compara a sua crença em um deus de caráter hegeliano com a da sua criada e com a de um grão-senhor, diz que não pode comparar-se à Chátov, pois “Chátov não conta, Chátov acredita *por força*, como um eslavófilo moscovita” [grifo nosso]<sup>87</sup>. Em Chátov, a afirmação de deus nada mais é do que uma tentativa de afirmar a si mesmo e a sua atrasada e desprezada Rússia ante a moderna e implacável Europa. Nesse ponto, não nos parece ser mero acaso, que seja possível encontrar na relação entre povo e religião exposta perifericamente por Nietzsche no seu *Anticristo* certa semelhança com essas ideias ditas por Chátov em *Os demônios*<sup>88</sup>. Vale dizer que nos seus

---

<sup>87</sup> Idem, p. 47.

<sup>88</sup> No aforismo 11 de *O anticristo* as declarações “uma virtude tem de ser *nossa* invenção, *nossa* defesa e necessidade” e “um povo perece, quando confunde *seu* dever com o conceito de dever geral” (p. 17) parecem estar em consonância com as seguintes afirmações de Chátov: “quanto mais forte é um povo, mais particular é o seu deus” e quando “os deuses começam a ser comuns, é sinal de destruição dos povos” ou ainda “quando os deuses se tornam comuns, morrem os deuses e a fé neles junto com os próprios povos” (*Os demônios*, p. 251). Também a afirmação do aforismo 16 de *O anticristo*, a de que um “povo que ainda crê em si tem ainda também o seu próprio Deus” (p. 21), parece se assemelhar com a seguinte afirmação de Chátov: “Todo povo tem sido povo até hoje enquanto teve o seu Deus particular e excluiu todos os outros deuses do mundo sem qualquer conciliação” (*Os demônios*, pp. 251-252). Além dessa comparemos ainda a compreensão nietzschiana de que “um povo está perecendo” “quando sente que se esvanece definitivamente sua fé no futuro, sua esperança de liberdade; quando a sujeição lhe aparece na consciência como a primeira vantagem” (*O anticristo*, p. 21) com a declaração de Chátov que um “verdadeiro grande povo nunca pode se conformar com o papel secundário na sociedade humana e nem sequer com o papel primacial, mas forçosa e exclusivamente com o primeiro papel. Quando perde essa fé, já não é povo” (*Os demônios*, p. 252). Por fim, embora não tenhamos encontrado nenhum paralelo específico em Nietzsche, cabe citar mais uma ideia de Chátov que julgamos que não seria estranha ao filósofo alemão: “Quando entre muitos povos começam a se tornar comuns os conceitos de bem e de mal, os povos se extinguem e a própria diferença entre o bem e o mal começa a obliterar-se ou desaparecer” (Idem, p. 251). Ora, talvez não seja de todo errado supor que a longa história do nihilismo contada por Nietzsche seja a história desse obliterar-se e desaparecer do bem e do mal.

cadernos Nietzsche fez um resumo do discurso em que este personagem dostoiévskiano expõe tais ideias, intitulando-o de “Deus como atributo da nacionalidade”<sup>89</sup>.

A nosso ver, todas as finalidades atribuídas pelos personagens de *Os demônios*, em um universo sem Deus e sem qualquer substituto paterno, à idealidade representada por Stavróguin mais uma vez confirma que a única exigência imposta pela espiritualidade moderna sob a perspectiva niilista é a de que o homem se expresse como vontade de poder, não havendo a necessidade de que esta expressão se ponha de acordo com qualquer fim predeterminado. Mais uma vez, portanto, não nos parece mero acaso que a própria concepção nietzschiana da vontade de poder esteja declaradamente desprovida de qualquer caráter teleológico, não obstante, pelo ordenamento que é característico a todo poder que se impõe, possua uma aparência de mover-se em direção a um fim específico. Conforme rascunhara o filósofo: “tornar-se mais forte traz consigo ordenamentos que se assemelham a um projeto com uma finalidade”<sup>90</sup>. Talvez aí tenhamos então a explicação da insistência dos personagens de *Os demônios* em atribuir diferentes fins e “bandeiras” a Stavróguin embora ele mesmo não tivesse nenhuma bandeira, nem se movesse necessariamente em direção a qualquer fim.

Dito isso, é possível identificar que em *Os demônios* já não há a concepção declarada em 1866 de que os niilistas seriam necessariamente socialistas<sup>91</sup>. Em realidade, não temos neste romance (e talvez em nenhum outro de Dostoiévski), personagens que expressem de fato ideias socialistas. Em *Crime e castigo* Raskólnikov, ao justificar a sua opção pelo assassinato seguido de roubo, revela certo impulso socialista, uma vez que a sua decisão pelo crime era apenas um meio de apressar as coisas, de colocar-se em melhores condições financeiras para minimizar ele mesmo as injustiças sociais e, ao mesmo tempo, desfrutar das benesses das modificações que pretendia implementar – além de claro, tornar-se um ideal *a la* Napoleão: “se for esperar todos ficarem inteligentes vai demorar demais”<sup>92</sup>, justifica-se. Naturalmente matar uma velha usurária a machadas e roubá-la em nada consiste numa prática socialista. Em *Os demônios*, por sua vez, as poucas menções aos socialistas ou socialismo parece antes indicá-lo, como uma espécie de fase intermediária entre o liberalismo e o niilismo políticos propriamente dito, o que se vê, por exemplo, nesta afirmação de Piotr a Stavróguin: “O que o socialismo trouxe: destruiu as velhas forças e não introduziu novas. Mas

---

<sup>89</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, pp. 464-465, (novembro de 1887 – março de 1888, 11 [346]).

<sup>90</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 261, (Outono de 1887, 9 [91]).

<sup>91</sup> Vide citação referente à nota 21 do Capítulo 2.

<sup>92</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo. Op. cit.*, p. 426.

no nosso caso existe força, e que força, inaudita!”<sup>93</sup>. A confirmação de que Piotr politicamente representa um passo além do liberalismo e um além do socialismo, reside tanto nas suas críticas às ideias liberais do seu pai e às socialistas de Tchernichévski<sup>94</sup>, quanto na confissão de que ele mesmo não é um socialista, mas antes um vigarista<sup>95</sup> – o que revela a sua ânsia pelo poder político, muito embora, paradoxalmente, ele julgasse que a partir da destruição universal, em futuro longínquo, novas formas socialmente justas poderiam vir a ser atingidas. Independentemente da orientação política e moral do personagem em questão, fato é que em *Os demônios*, patifes, capitalistas, eslavófilos, frívolos, liberais, estúpidos, pessoas genuinamente profundas e bondosas etc. desde que minimamente ilustradas são elas mesmas, ainda que em diferentes graus, niilistas espirituais. E, em muitos casos, até mesmo niilistas políticos. Como diz Piotr à Stavróquin sobre aqueles que, sem o saber, estariam ao seu lado na tarefa da destruição universal:

Sabe que já agora somos terrivelmente fortes? Os nossos não são apenas aqueles que degolam e ateiaram fogo, e ainda fazem disparos clássicos ou mordem. [...] Ouça, tenho uma relação de todos eles: o professor de colégio que ri com as crianças do Deus delas e do berço delas, já é dos nossos. O advogado que defende o assassino culto que por essa condição já é mais evoluído do que suas vítimas e que, para conseguir dinheiro, não pode deixar de matar, já é dos nossos. Os colegiais que matam um mujique para experimentar a sensação, são dos nossos. Os jurados que absolvem criminosos a torto e a direito são dos nossos. O promotor que treme no tribunal por não ser suficientemente liberal é dos nossos. Os administradores, os escritores, oh, os nossos são muitos, um horror, e eles mesmos não sabem disso! [...] em toda parte a vaidade atingiu dimensões incomensuráveis, há um apetite feroz, inaudito... [...] Mas isso são apenas filigranas. O Deus russo já se rendeu à “vodca barata”. O povo está bêbado, as mães estão bêbadas, as crianças estão bêbadas, as igrejas estão vazias, e ouve-se nos tribunais: “um balde de vodca ou duzentas chibatadas”. Oh, deixem crescer a geração!<sup>96</sup>

Ao trazer a dimensão metafísica do *A vida de um grande pecador* para o panfleto político antiniilista e antiocidentalista, Dostoiévski, durante a redação que veio a resultar em *Os demônios*, parece ter identificado que sob a lógica da sociedade secularizada, um novo tipo de ideal – o ideal do homem absolutamente autônomo, o ideal do homem como vontade de poder, como correspondência entre forma e conteúdo estabelecida através da vontade – estranhamente unia as mais diferentes versões do homem moderno, o que incluía não apenas

<sup>93</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 411.

<sup>94</sup> Há uma passagem na qual Piotr, ao ver que seu pai buscava atualizar-se lendo justamente o romance *O que fazer?* de Tchernichévski, refere-se a este livro – que então chocara Stiepan – com certo desprezo, ao dizer que podia trazer-lhe “coisa melhor” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 301). De um modo mais geral, porém Piotr deixa claro o seu desprezo a qualquer discussão teórica. Em uma reunião com os “candidatos”, por assim dizer, a revolucionários da província, Piotr afirma ser qualquer discussão teórica ou romanceada de “todos esses ‘direito de trabalhadores’”, não mais do que um “passamento estético”, cuja realização se deve tão-somente ao “tédio” (Idem, p. 395).

<sup>95</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 410.

<sup>96</sup> Idem, p. 409.

o terrorista e o humanista, mas até mesmo o fanático. Como diz Dimitri Merejkowski, no seu instigante estudo sobre *Crime e castigo*: “o fanático [...] está perseguindo o objetivo inatingível – de encarnar na vida, um ideal teórico. [...] A vida humana e o sofrimento dos homens não são nada para eles; a teoria e a forma [...], tudo”<sup>97</sup>. Nesse sentido é que devemos compreender por quê o autodenominado vigarista Piotr, que declarara-se um verme diante do sol Stavróguin, a despeito de todo o seu mau-caratismo é compreendido pelo próprio Stavróguin, ao menos em uma das suas facetas, como um “entusiasta”<sup>98</sup> – termo que embora detenha, em geral, um significado mais positivo do que o de “fanático”, mantém uma relação de sinonímia com este. Embora a crença à qual Piotr é, por assim dizer, devotado seja demasiado simples e muito mais radical do que as dos demais personagens de *Os demônios* – para ele todos são patifes, independentemente de serem mais inteligentes ou mais tolos<sup>99</sup> –, o seu ideal, conforme já sabemos, converge para com o dos demais membros da província e, em certo sentido, mesmo para com o do próprio Nietzsche: ser a encarnação de um homem que se põe efetivamente além do bem e do mal, além da moral. O quê para esse inescrupuloso niilista exigirá necessariamente o crime. Não por acaso é que, para Piotr, ao menos conforme as palavras de Stavróguin ditas a Chátov, para ser um homem forte teria de se estar disposto a matar: “Eu lhe peço que se lembre de uma das suas expressões [de Piotr]: ‘Sabe como um homem pode ser forte?’. Por favor, não ria, ele é muito capaz de puxar o gatilho”<sup>100</sup>.

Embora Merejkowski estivesse correto ao dizer que o sonho de um fanático como Raskólnikov seria o de ser um fanático ao modo de Robespierre ou Calvino que são capazes de sacrificar milhares de vidas com a crença inquebrantável na própria legitimidade para fazer isso<sup>101</sup>, dado que os seus atos se encontram fundamentados nas suas bandeiras; em *Os demônios*, é possível chegar à compreensão de que o fanatismo está menos relacionado a bandeiras do que ao desejo de ser alguém de vontade forte, capaz de se impor custe o que custar sobre os demais. Como dissera Piotr a Kiríllov: se todos são patifes, isto é, imorais – ainda que professem a moralidade –, então simplesmente não pode haver “não-patifes”. O que

---

<sup>97</sup> Merejkowski. *Dostoievski*. Trad. G. A. Mounsey. Nova York: Haskell House Publishers Ltd., 1974, p. 26.

<sup>98</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 245.

<sup>99</sup> Embora, Stavróguin tivesse definido Piotr como um entusiasta, quando este finalmente professa a sua convicção, um tanto aleatoriamente, a Kiríllov este é tomado de grande espanto. Citemos a passagem: “ – [...] Será que até hoje o senhor não compreendeu, Kiríllov, com a sua inteligência, que todos são iguais, que não existem nem melhores nem piores apenas mais inteligentes e mais tolos, e que se todos são patifes (o que, pensando bem, é um absurdo), então quer dizer que não deve haver não-patifes?” “ – Ah! Em realidade, não estás rindo? – olhou Kiríllov com certa surpresa. – Falas com fervor e simplesmente... Será que gente como tu tem convicções?” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 595).

<sup>100</sup> Idem, p. 245.

<sup>101</sup> Merejkowski. *Dostoievski*, pp. 26-27.

se almeja fanaticamente é ser alguém de vontade forte e Piotr sabe disso, por isso se reconhece a Stavróguin como vigarista, apesar de socialmente ser reconhecido como alguma espécie de rebelde político e de ter ele mesmo convicções genuínas, ainda que absurdas – e daí a ser designado por Stavróguin de “entusiasta”. De modo oposto ao que se costuma acreditar, talvez, para Dostoiévski, o fanático fosse não algo relacionado à barbárie e falta de conhecimento, mas uma espécie de subproduto da civilização moderna. Ora, conforme vimos no capítulo anterior, o escritor ironicamente sugeriu em um dos seus artigos publicado na revista *Tempo* que toda tentativa entusiasmada e furiosa de convencer o outro, revela em um sentido mais íntimo, que o próprio indivíduo em questão está em dúvida quanto àquilo que professa de modo que busca antes de tudo convencer a si mesmo<sup>102</sup>. Neste sentido, o fanatismo no homem moderno poderia ser dito antes fruto da descrença do que da crença, como se somente ao agarrar-se violenta e irrefletidamente a um conjunto de ideias fosse possível assegurar para si uma vontade firme, livre de vacilações, capaz de conduzir em alguma medida à idealidade referente à harmonia entre forma e conteúdo, entre ação e discurso. Enfim, capaz de transformar o discurso em ação, ainda que intimamente e de modo muitas vezes oculto até para si, o indivíduo duvidasse da própria veracidade deste discurso a que se apegara de modo tão desesperado e definitivo. Como dissera Dostoiévski à senhora Fonvízina: ser um filho do seu tempo, era o mesmo que ser um filho da descrença e da dúvida<sup>103</sup>.

Sob esta perspectiva é que devemos entender ainda o significado de a tola personagem Yúlia Mikháilovna se deixar manipular por Piotr, justamente para alimentar a sua crença fanática que todos lhe eram, em especial o próprio Piotr, fanaticamente dedicados. Como diz o narrador, “ela [Yúlia] precisava de uma lição bem [...] forte para se curar da convicção de que estava ‘assediada’ e de que era objeto de uma ‘dedicação fanática’ geral”<sup>104</sup> – lição que, diga-se de passagem, de fato a personagem recebeu e dolorosamente. Adiante voltaremos a ela, explicando o seu lugar na trama, por ora, porém, apenas atentemos para a compreensão de que acreditar-se assediada fanaticamente significa acreditar ter reconhecida a sua condição de ideal. Em Yúlia, temos um exemplo perfeito e direto de que o fanatismo pode estar relacionado às crenças mais individuais e supérfluas, embora o seu objetivo seja, por assim dizer, universal, sendo este, o de elevar-se à condição de ideal, de modelo supremo. Além disso, vale também dizer que, embora em um raro momento, a tola Yúlia afirma a Piotr estar

---

<sup>102</sup> Vide citação referente à nota 135 do Capítulo 2.

<sup>103</sup> Vide citação referente à nota 132 do Capítulo 2.

<sup>104</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 462.

sendo manipulada por ele e ainda lhe diz exatamente como<sup>105</sup>, não obstante esse lampejo de veracidade para consigo mesma logo desapareça, uma vez que caso tivesse de encarar este fato, não só a sua crença mais cara de que todos lhe eram fanaticamente dedicados iria por água abaixo, assim como a condição de ideal estaria a ela vedada – já que tal admissão implicaria ela ter de aparecer diante de si mesma não só como não ideal, mas como ridícula. Por fim, tenhamos também em mente que o único personagem que de fato dispõe de uma série de “fãs” fanaticamente dedicados, ou que estariam dispostos a sê-lo caso o ídolo em questão se dignasse a acolhê-los – sendo este, como já sabemos, Nikolai Stavróguin –, é designado por um figurante no romance, numa reunião justamente na casa de Yúlia – que apesar de acreditar-se ideal tinha uma reverência quase mística para com Stavróguin – como “um astro e não [...] um qualquer desses jovens”, ou seja, “como uma pessoa com um rigor de conceitos quase ideal”<sup>106</sup>.

No que se refere ao personagem Chigalióv – quem, ao lado de Piotr, representa mais propriamente no romance o niilismo nos seus sentidos histórico e político – é lugar comum dentre os estudiosos e leitores de Dostoiévski identificar no pensamento deste personagem uma antecipação do que no século XX se convencionou chamar de totalitarismo. Se Camus afirmara, conforme mencionamos acima, que não Marx, mas Dostoiévski era o verdadeiro profeta do século XX, isso se devia justamente ao fato de que fora este escritor quem vira que tanto o liberalismo quanto o socialismo do seu tempo iriam necessariamente resultar no que apenas posteriormente veio a se chamar de regime totalitário. Não por acaso no seu *O homem revoltado*, livro em que Camus aborda as problemáticas do terrorismo e do totalitarismo, ele dedica um capítulo específico à análise do “chigaliovismo” e do contexto histórico russo do qual *Os demônios* era justamente a representação artística – ele, por exemplo, se ocupa do caso Netcháiev. A este capítulo, intitulado “O terrorismo individual”, segue-se o capítulo “O terrorismo de Estado e o terror irracional” – o que a nosso ver indica que Camus de fato valeu-se de *Os demônios* no estabelecimento da ponte entre esses dois fenômenos políticos. Mais do isso, nos atrevemos a supor que *O homem revoltado* consista numa interpretação filosófica da história cuja linha mestra fora retirada, por assim dizer, do quadro histórico oferecido em *Os demônios*. Além disso, vale também mencionar que Camus, desde o início

---

<sup>105</sup> Idem, pp. 480-482.

<sup>106</sup> Idem, p. 295.

um crítico do regime stalinista, levou ao teatro francês não despropositadamente em 1959 uma adaptação de *Os demônios*, escrita e dirigida por ele<sup>107</sup>.

Na avaliação de Piotr do sistema de Chigalióv, julgamos encontrar os elementos que revelam a conexão ou o desdobramento histórico entre os dois fenômenos políticos possivelmente antecipados através destes personagens. Pois nesta avaliação, que tem por testemunha ninguém menos do que Nikolai Stavróguin, ao lado das declarações de que “Chigalióv é um homem genial”<sup>108</sup>, ou ainda de que o “chigaliovismo é coisa de ourivesaria”, “*ideal, coisa do futuro*” [grifo nosso]<sup>109</sup>, encontramos a afirmação de que há “muitos Chigalióvs” – isto é, que há muitos teóricos sociais geniais –, mas que só um homem, ele mesmo, isto é, o próprio Piotr descobriu e “sabe” como dar o “primeiro passo” para que um dia o ideal social do chigaliovismo – o qual tomamos por um embrião do totalitarismo – fosse possível<sup>110</sup>. Este primeiro passo, como declara expressamente Piotr, consiste no conjunto de ações que conduziriam ao abalo sistemático de toda a sociedade, para uma vez instalado o caos total, por fim aparecer, rodeado de lendas tiradas diretamente do folclore russo e da bíblia, o verdadeiro líder russo que estava escondido, mas que então agora se apresentava como a única salvação – sendo para este papel que Piotr se valeria do *ídolo* Stavróguin. Como diz Piotr a este:

[...] você é belo, orgulhoso como um deus, não procura nada para si, tem a auréola do sacrifício [...] O principal é a lenda! Você os vencerá, lançará um olhar e vencerá. Traz uma nova verdade [...] Se de dez mil pedidos você atender apenas um, todos nos seguirão com seus pedidos. Em cada *volost*<sup>111</sup> qualquer mujique saberá que em algum lugar existe um oco de árvore com indicação para depositar os pedidos.<sup>112</sup>

Uma vez que não é nosso propósito discorrer sobre as lendas russas que no romance informariam sobre o próprio Stavróguin, observemos apenas que Piotr destaca que para implementação do chigaliovismo, seria necessário tanto se valer de uma total desestabilização social, para o quê ele utilizaria os seus métodos “terroristas” sobretudo contra a própria população – “Espalharemos incêndios... Espalharemos lendas... [...] começará um motim! Haverá uma desordem daquelas que o mundo nunca viu... A Rússia ficará mergulhada em

<sup>107</sup> É importante frisar que esta filiação de Camus a Dostoiévski aqui estabelecida, além de não ter a pretensão de novidade, em nenhuma medida visa diminuir a importância do escritor e filósofo argelino. Antes seria o caso de se afirmar o contrário. E neste ponto, vale a pena citarmos o próprio Camus: “A grandeza de Dostoiévski [...] não parará de crescer no nosso mundo, quer este morra ou aprenda com ele. Quer este mundo morra ou renasça, Dostoiévski, em qualquer um dos casos, estará justificado. Este é o porquê de ele dominar com a sua estatura [...] nossas letras e nossa história. Ainda hoje, ele nos ajuda a viver e ter esperança” (Camus. “Pour Dostoiévski”. In: *Théâtre. Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962, p. 1889).

<sup>108</sup> Idem, p. 407.

<sup>109</sup> Idem, p. 408.

<sup>110</sup> Idem, p. 409.

<sup>111</sup> “Menor unidade administrativa da Rússia”. Nota do tradutor Paulo Bezerra. *Os demônios*, p. 412n.

<sup>112</sup> Idem, pp. 411-412.

trevas, a terra haverá de chorar os velhos deuses...”<sup>113</sup>, planeja –, quanto da figura de um líder carismático, rodeado de lendas que lhe confeririam o espectro de um deus onipotente e onipresente. Por mais estapafúrdio que fosse o “plano” de Piotr – que levou Stavróguin ao ponto de pensar que este estivesse bêbado ou louco –, julgamos que um estudo das condições sociais que permitiram o aparecimento do totalitarismo na Europa do pós-guerra e de certo elementos que permitiram a permanência deste regime ao longo dos anos, como a propaganda, sem dúvida poderiam encontrar correspondências curiosas com este escrito dostoiévskiano finalizado em 1871. Seja como for, o que devemos nos perguntar agora é em que consiste o chigaliovismo, isto é, sobre qual seria o real conteúdo da teoria de Chigalióv acerca da sociedade do futuro. A resposta a esta questão não é dita diretamente pelo “autor” da teoria, mas por um personagem menor do romance, um professor ginásial:

O senhor Chigalióv [...] propõe, como solução final do problema, dividir os homens em duas partes desiguais. Um décimo ganha liberdade de indivíduo e o direito ilimitado sobre os nove décimos. Estes *devem perder a personalidade e transformar-se numa espécie de manada* e, numa submissão ilimitada, atingir uma série de transformações da inocência primitiva, uma espécie de paraíso primitivo, embora, não obstante, continuem trabalhando. As medidas que o autor propõe para *privar de vontade os nove décimos dos homens e transformá-los em manada através da reeducação de gerações* são excelentes, baseiam-se em dados naturais e são muito lógicas. [grifo nosso]<sup>114</sup>

Interessante é que o próprio Chigalióv, descrito por este mesmo professor como um “fanático do humanitarismo”<sup>115</sup>, afirme ter sido com desespero e surpresa que chegou à semelhante solução. Pois a sua premissa inicial consistia justamente no oposto do que ele concluiu: “a minha conclusão está em franca contradição com a ideia inicial da qual eu parto. *Partindo da liberdade ilimitada, chego ao despotismo ilimitado*” [grifo nosso]<sup>116</sup>. A despeito da terrível surpresa, este “fanático do humanitarismo” é bastante assertivo acerca da *necessidade* da sua conclusão: “Sim, cheguei ao desespero; não obstante, tudo o que está exposto em meu livro é insubstituível e não há outra saída; ninguém vai inventar nada”<sup>117</sup>. Ora, apesar da absurdidade dessas declarações, a casuística de Chigalióv está afiada como uma navalha. Pois, preestabelecer limites à liberdade, que para os personagens dostoiévskianos se confunde com a originalidade, autenticidade e autonomia significa, em certo sentido, minar esta mesma liberdade, originalidade, autenticidade ou autonomia que, conforme vimos, não pode se dar de acordo com regras já estabelecidas ou em direção a fins

---

<sup>113</sup> Idem, pp. 410-411.

<sup>114</sup> Idem, pp. 392; 394.

<sup>115</sup> Idem, p. 394.

<sup>116</sup> Idem, p. 391.

<sup>117</sup> Idem, p. 392.

determinados. Diante deste quadro, Chigalióv tolera a escravidão em nome da liberdade, uma vez que sem a escravidão o homem nunca poderá gozar de uma forma social que vise a sua realização plena enquanto homem, isto é, enquanto vontade de poder. Talvez nesse ponto não seja então de todo injusto dizer que Chigalióv poderia encontrar algum consolo na afirmação nietzschiana de que todo aquele que “reflita sobre o modo que o tipo homem pode ser elevado ao seu maior esplendor e poder compreenderá imediatamente que ele deve se colocar fora da moral”<sup>118</sup>. Ou ainda quando Nietzsche responde ao seu próprio questionamento acerca de quais seriam as “condições para a produção de uma espécie mais forte”, condições que agora, segundo ele, “podemos compreender e *querer* conscientemente”. Em surpreendente consonância com o teórico dostoievskiano, Nietzsche rascunha nos seus cadernos que tais condições justamente implicariam a necessidade de se criar um “abismo”, uma “hierarquia” entre a “raça mais forte” e a “espécie nivelada” – que teria como “justificação” do seu nivelamento “estar a serviço de uma espécie superior, soberana”<sup>119</sup>, constituir a “base sobre a qual uma espécie superior vive para a sua *própria* tarefa – somente sobre a qual *pode erguer-se*”<sup>120</sup>. Ora, ante tal perspectiva não é de se estranhar a afirmação de que todo aquele que compreendeu a natureza do homem evite, por moralidade, a ação: “Quem tiver compreendido a natureza do homem, o surgimento do que nele é mais elevado, tremerá diante do homem e fugirá de toda ação: consequência de ponderações ancestrais (avaliações herdadas)!”<sup>121</sup>

Não obstante, diferentemente de Nietzsche que declarava o seu desafio para com a humanidade, termo que ele sequer considerava como pertinente, em Chigalióv, conforme afirmara o próprio Camus, a “escravização dos homens” será justificada pelo seu “amor à humanidade”<sup>122</sup>. “Eu não proponho a infâmia, mas o paraíso, o paraíso terrestre e não pode haver outro na terra [...] temos de nos limitar ao paraíso terrestre [...]”<sup>123</sup> – berra o teórico na defesa da sua ideia. E ainda conforme o endossa o mesmo professor ginasial que expusera o seu sistema: “É possível [...] que seu paraíso terrestre seja quase de verdade, seja o mesmo pelo qual a sociedade tem suspirado depois de perdê-lo, se é que algum dia existiu”<sup>124</sup>. Nesse sentido, é válido notar que a maioria a quem, por necessidade, serão vedadas a *personalidade* e a *vontade*, o que significa o mesmo que vedar a possibilidade de realizar-se como ser

<sup>118</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 173, (Verão 1888 – Outono de 1887, 5 [98]).

<sup>119</sup> Idem, pp. 282-283, (Outono de 1887, 9 [153]).

<sup>120</sup> Idem, 245, (Outono de 1887, 9 [44]).

<sup>121</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). Fragmento póstumo, primavera de 1884, 25 [36].

<sup>122</sup> Camus. *O homem revoltado. Op. cit.*, p. 206.

<sup>123</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 394.

<sup>124</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 395.

humano no sentido pleno da palavra – e daí a escolha pelo termo “manada” –, estará reservado, em contrapartida, o paraíso primitivo que possivelmente abriga mais felicidade, ainda que pequena e nada ociosa (a felicidade da “paz de alma”<sup>125</sup>, como diria Nietzsche com desprezo), do que a felicidade pesada e talvez excessivamente trágica referente àquele um décimo que gozaria da condição humana superior. Mas como assim falou Zaratustra: “Que importa a felicidade! [...] Há muito que não viso à felicidade, viso à obra”<sup>126</sup>. Por fim, apenas notemos que tal como Merejkowski afirmara acerca de Raskólnikov, com Chigalióv “Dostoiévski traz à tona que esta *teórica* falta de consciência e piedade é uma característica comum a todos os fanáticos”<sup>127</sup>. Ou seja: no seu afã de encontrar a forma social que se adequasse perfeitamente à sua ideia de liberdade, Chigalióv acabara por negar completamente qualquer relação com tudo aquilo que até aquele momento entendera por realidade.

É na deturpação feita por Piotr do chigaliovismo que a coisa fica ainda mais grave. Em primeiro lugar, tenhamos em mente que Piotr, diferentemente de quase todos os personagens de *Os demônios*, detém a terrível consciência de que ele mesmo não é um homem original, mas sim um homem medíocre, muito embora ao contrário do que dera a entender a Stavróguin, não se resignasse com isso: “qual é mesmo a minha cara? É a *aurea mediocritas*: nem bobo, nem inteligente, bastante medíocre e caído da lua, como dizem por aqui as pessoas sensatas, não é?”<sup>128</sup>. Sob certo sentido é possível compreender que boa parte das suas atrocidades vinham da raiva em ser um medíocre uma vez que todos aqueles que minimamente o ofendem, acabam mortos por ele no romance – embora ele mesmo alegue outros fatos. Este é o caso, por exemplo, de Chátov – o personagem, que conforme sabemos, representa no romance o jovem Ivánov assassinado por Netcháiev e o grupo *Justiça Sumária do Povo*. Ainda que Chátov – que juntamente com Kiríllov formara uma célula revolucionária sob a liderança de Piotr no estrangeiro, antes que todos se reencontrarem na província –, quisesse de fato se desligar do grupo e vacilasse ante a possibilidade de denunciar Piotr à polícia, mais de uma vez no romance o plano de Piotr em acabar com Chátov é atribuído a uma ofensa feita por este àquele quando ambos ainda se encontravam na Suíça. Como berra Kiríllov ao ouvir de Piotr que matara Chátov sob a alegação (falsa) de que dispunha de informações de que este estava preparando uma denúncia: “Cala a boca! Tu o mataste porque ele te cuspiu na cara em Genebra!”. Ao que o “vigarista” parcialmente admite: “Por isso

---

<sup>125</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, p. 666, (Primavera de 1888, 15 [115]).

<sup>126</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra. Op. cit.*, p. 281.

<sup>127</sup> Merejkowski. *Dostoiévski*, p. 29.

<sup>128</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 222.

também e por umas coisas mais”<sup>129</sup>. Em realidade, é possível dizer que Piotr visava exercer sobre os demais a autoridade que em Stavróguin era natural, mas que este não obstante não se valia dela – ao menos não com o fim de dominar o mundo, como pretendia Piotr:

– Stavróguin, a América é nossa? – Vierkhoviénski [Piotr] segurou-lhe o braço pela última vez.

– Para quê? – pronunciou Nikolai Vsievolódovitch em tom sério e severo.

– Você não tem desejo (sic), eu bem sabia! – bradou o outro num ímpeto de raiva desvairada. – Estás mentido, fidalgote reles, lascivo, estragado; teu apetite é enorme!... Compreenda, afinal, que a conta em que agora o tenho é alta demais e não posso abrir mão de você! Na terra não existe outro igual a você.<sup>130</sup>

Se há alguma originalidade ou talento em Piotr este se refere ao fato de que ele deliberadamente assume a condição de medíocre, o que lhe possibilita manipular praticamente todos os personagens do romance. Como confessa, não sem malícia, a Stavróguin: “Uma vez que em mim, esse dom da mediocridade já é natural, então porque eu não haveria de aproveitá-lo artificialmente?”. Ao se apresentar como medíocre – o que para ele significa falar “muito, muito, muito” e “apressar-se muito em demonstrar e acabar sempre se enredando em suas próprias demonstrações, de modo que o ouvinte se afaste de você” –, Piotr, “em primeiro lugar”, consegue fazer crer em sua simplicidade – “Com licença, depois disso quem vai suspeitar que você tem intenções misteriosas?”. E, em segundo, consegue ser um manipulador bastante eficaz ao, em meio a discursos confusos, contraditórios e muitas vezes grosseiros, repentinamente apelar para a vaidade do personagem em questão, sem que com isso represente qualquer perigo ao seu ego – dado que justamente por ser medíocre, ele está apto a venerar a suposta genialidade alheia. “Agora eles sempre me perdoam, já pelo simples fato de que o sábio que editou panfletos lá no estrangeiro [isto é, antes da sua chegada na província] aqui se revelou mais tolo que eles”<sup>131</sup> – diz sobre os personagens provincianos. Em realidade, seriam necessárias algumas páginas se fôssemos indicar todas as passagens em que os mais diversos personagens do romance são manipulados por Piotr – o que inclui, por exemplo, ninguém menos do que Kirílov e de modo tão terrível que chega ao ponto do grotesco, a personagem Yúlia Mikhailovna. Seja como for, vale notar que Piotr, na sua autorrepresentação como tolo e medíocre, ao lado de rápidas cortesias à vaidade alheia – que se mostram terrivelmente eficazes – permite-se ser bastante grosseiro sob a desculpa da sinceridade e excesso de palavras. Neste sentido talvez tenhamos nos equivocado ao dizer que

---

<sup>129</sup> Idem, p. 593.

<sup>130</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 412. No local indicado, alteramos a tradução em português baseados na tradução para o inglês. Dostoiévski. *Demons*. *Op cit.*, p. 423.

<sup>131</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 222-223.

Piotr não fora mais eficaz do que seu protótipo real. Não obstante, vale ressaltar que esse apelo à vaidade é direcionado apenas à personagens que detêm algum poder, seja este financeiro, político ou pessoal (caso de Kirílov) e sempre tem em vista um determinado resultado específico, que convirja com seus planos. Com isso, no que se refere aos membros do quinteto da província e daqueles personagens pouco abastados e sem nenhum poder político, econômico ou pessoal que os cercam, a atitude adotada por Piotr é completamente diferente. Pois ele além de ser abertamente grosseiro e profundamente arrogante, adota a postura de falar bem pouco e de ser absolutamente despótico nas suas ordens. No trato com estes, ele inclusive assume deliberadamente uma expressão de nojo e arrogância<sup>132</sup>. Como diz a Stavróguin quando se encaminham para uma reunião com estes personagens: “Forje uma expressão, Stavróguin; eu sempre forjo a minha expressão quando vou estar com eles. Fique mais sorumbático, e basta, não precisa de mais nada, é uma coisa bem simples”<sup>133</sup>.

O fato de que nem entre os personagens da província desprovidos de qualquer poder e a quem toma como estúpidos completos, Piotr consiga se impor com facilidade como um homem original a quem todos devem obedecer e reverenciar é algo que o irrita ao extremo. De certa maneira, não apenas a sua mediocridade habilmente aproveitada, mas a sua inescrupulosa ansiedade em ofender parecem corroborar com isso. Piotr, à maneira do herói das *Memórias do subsolo*, é um homem desagradável, cheio de ressentimentos – e se a sua condição de ressentido não é tão óbvia ao leitor como o é no caso do homem do subsolo, isso se dá pelo fato de que no romance não é representada diretamente a sua interioridade. Aqui vale citar que o próprio pai de Piotr, Stiepan, deixa escapar a Kirílov que na única ocasião em que vira o filho depois de expedi-lo pelo correio de Berlim para “uns cafundós da Rússia”, ele simplesmente o julgara, o próprio filho, como nada mais do que um “*petit idiot*”: sem “nenhum sentimento do elegante, isto é, de algo superior, fundamental, de algum embrião da futura ideia...”. Julgamento duro, talvez o pior possível para um homem como Stiepan, dado que o leva a retirar qualquer valor, qualquer significado que o filho pudesse então ter para ele: “ao deixá-lo naquela ocasião em Petersburgo, eu... numa palavra, eu o considerava um nada, *quelque chose dans ce genre*”<sup>134</sup>. Não por acaso, este displicente pai se espantara quando ouvira as notícias que seu *petit idiot* havia se tornado um temível revolucionário político – algo que, como sabemos ele mesmo almejava: “Deus! Pietrucha agitador! Em que época

---

<sup>132</sup> Idem, p. 382.

<sup>133</sup> Idem, p. 376.

<sup>134</sup> Idem, p. 98.

vivemos!”<sup>135</sup>. Além disso, o próprio ídolo de Piotr, Stavróguin, se referira a ele como medíocre: “agora, eu me lembro que certa vez realmente o chamei de medíocre, mas você não estava presente, logo lhe contaram”<sup>136</sup> – diz-lhe Stavróguin, ao perceber que a insistência de Piotr em chamar-se a si mesmo de medíocre era também uma provocação. Nesse sentido, valer-se da própria mediocridade para manipular os outros através da vaidade e com isso atingir os seus fins de destruição e domínio, não deixa de ser uma vingança de um homem profundamente ressentido por toda a rejeição que a sua condição de medíocre lhe causou. Se o homem do subsolo não pudera ser mau<sup>137</sup> e Gânia, embora tivesse tido vontade, não devorara o príncipe ao ser considerado por ele como um homem nada original<sup>138</sup>, Piotr será mau e devorará – essa é a evolução, por assim dizer, que este nihilista representa. De certa forma, é possível supor que Piotr tenha conseguido vencer o medo do ridículo, embora ele ao ser tratado como ridículo retribuiria com a morte. “Existe um ponto em que ele [Piotr] deixa de ser um bufão e se transforma em... meio louco”<sup>139</sup> – diz Stavróguin a Chátov, quando lhe avisa que estava correndo risco de vida e que não deveria subestimar Piotr.

Se Chigalióv, um “fanático do humanitarismo”, assume a escravidão como algo de necessário para que o homem possa vir a se realizar na sua plenitude, como um ser absolutamente livre, autônomo e original, Piotr ele mesmo um ressentido por saber-se definitivamente um homem não original e sem quaisquer talentos, transforma o chigaliovismo, para parafrasearmos Camus, do “governo dos filósofos”<sup>140</sup>, numa carnificina para com as pessoas talentosas. Diferentemente de Gânia que julgava poder comprar a originalidade com dinheiro, Piotr ao se julgar irremediavelmente medíocre visava alcançar tão somente o poder, mas não um poder qualquer, limitado, circunscrito, mas sim um poder absoluto, inaudito. E para garantir a sua primazia, o seu objetivo seria o de eliminar os homens talentosos, “exterminar todo e qualquer gênio desde a primeira infância”, mas ao invés de basear-se para isso no ascetismo, na mentira piedosa – como dissera Nietzsche dos mecanismos de domínio dos sacerdotes ascéticos para com os homens verdadeiramente nobres e bons –, Piotr baseava-se na sua própria vontade de poder, dispensando, ao menos no seu discurso endereçado a Stavróguin, toda e qualquer escamoteação a esta. É verdade que no controle do Ocidente, Piotr pretendia se valer da autoridade do Papa, a quem Dostoiévski e

---

<sup>135</sup> Idem, p. 83.

<sup>136</sup> Idem, p. 223.

<sup>137</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>138</sup> Vide citação referente à nota 13 do presente capítulo.

<sup>139</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 245.

<sup>140</sup> Camus. *O homem revoltado*, p. 207.

não raro os seus personagens tomavam como o próprio Anticristo<sup>141</sup>: “Ouça, o papa ficará no Ocidente, e aqui na Rússia, ficará você!”<sup>142</sup> – propõe Piotr, quase em êxtase, a Stavróguin. Com este niilista político tem-se um exemplo do desejo do poder pelo poder que não se fundamenta em qualquer valoração, seja esta transvalorada ou não, ou em qualquer discurso que vise dar à ânsia por domínio uma justificação, como talvez Nietzsche tenha se preocupado em oferecer aos seus homens superiores, aos seus hiperbóreos, que justamente por serem *espiritualmente* superiores teriam justificado o domínio. Aqui vale lembrarmos que o próprio Piotr se confessara a Stavróguin um vigarista e não um socialista – o que digasse de passagem, surpreendera o próprio Stavróguin. Nesse sentido é que o valor da igualdade, tão refutado por Nietzsche ao ser considerado, por ele, como uma ferramenta dos fracos para subsistir e se impor sobre as exceções, torna-se para Piotr uma ferramenta que lhe permitirá justamente transformar-se numa exceção. Daí que Chigalióv seja para ele um homem genial justamente porque “inventou a ‘igualdade’”. Nesse sentido, Piotr, talvez e de um modo um tanto bizarro, teria o pior defeito do tipo escravo nietzschiano, o ressentimento, mas também, por outro lado, uma das maiores virtudes do tipo nobre tal como concebido pelo filósofo alemão: a capacidade de exteriorizar a sua força, a sua vontade de poder sem escamoteações. Seja como for, vejamos abaixo a releitura do chigaliovismo feita por este personagem.

O caderno dele [de Chigalióv] tem boas coisas escritas [...] tem espionagem. No esquema dele cada membro da sociedade vigia o outro e é obrigado a delatar. Cada um pertence a todos, e todos a cada um. Todos são escravos e iguais na escravidão.

---

<sup>141</sup> Para Dostoiévski, o catolicismo romano não poderia sequer ser considerado cristianismo, uma vez que havia pervertido, distorcido a imagem de Cristo ao ter, dentre outras heresias, sucumbido à terceira tentação. Em *Os demônios*, Dostoiévski atribui essa sua concepção, defendidas em cartas e artigos, a ninguém menos do que Nikolai Stavróguin, sobre o quê somos informados através de Chátov: “No entanto você [Stavróguin] foi mais longe ainda: acreditava que o Catolicismo romano já não era Cristianismo; afirmava que Roma proclamou um Cristo que se deixou seduzir pela terceira tentação do demônio e que, ao anunciar ao mundo que Cristo não conseguia preservar-se sem o reino terrestre na terra, o Catolicismo proclamou o Anticristo e assim arruinou todo o mundo ocidental. Você afirmou precisamente que se a França se atormentava era unicamente por culpa do Catolicismo, pois ela rejeitara o fétido deus romano e não encontrara um novo. Eis o que você conseguia dizer naquela época!” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 249). Nesse sentido, vale ainda reproduzir um trecho da fala do herói positivamente belo de *O idiota* que também retrata diretamente as posições do seu escritor sobre este tópico: “A meu ver, o Catolicismo romano não é nem uma fé mas, terminantemente, uma continuação do Império Romano no Ocidente, e nele tudo está subordinado a este pensamento, a começar pela fé. O papa apoderou-se da Terra, do trono terrestre e pegou a espada; desde então não tem feito outra coisa, só que à espada acrescentou a mentira, a esperteza, o embuste, o fanatismo, a superstição, o crime, brincou com os próprios santos, com os sentimentos verdadeiros, simples, fervorosos do povo, trocou tudo, tudo por dinheiro, pelo vil poder terrestre. Isso não é uma doutrina anticristã?! Como o ateísmo não iria descender deles? O ateísmo derivou deles, do próprio Catolicismo romano! [...] poderiam eles crer em si mesmos? [...] lá, na Europa, já existem massas terríveis do próprio povo que não creem, antes era sobretudo pelo obscurantismo e pela mentira, e agora já é por fanatismo, por ódio à igreja e ao Cristianismo!” (Dostoiévski. *O idiota*, p. 606). Naturalmente reconhecemos todo o interesse desse tema, seja como for, na presente tese, nos contentaremos em apenas mencioná-lo, uma vez que o seu aprofundamento nos custaria desviar da linha argumentativa que nos propusemos.

<sup>142</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 408.

Nos casos extremos recorre-se à calúnia e ao assassinato, mas o principal é a igualdade. A primeira coisa que fazem é rebaixar o nível da educação, das ciências e dos talentos. O nível elevado das ciências e aptidões só é acessível aos talentos superiores, e os talentos superiores são dispensáveis! Os talentos superiores sempre tomaram o poder e foram déspotas. Os talentos superiores não podem deixar de ser déspotas, e sempre trouxeram mais depravação do que utilidade; eles serão expulsos ou executados. A um Cícero corta-se a língua, a um Copérnico furam-se os olhos, um Shakespeare mata-se a pedradas – eis o chigaliovismo. Os escravos devem ser iguais: sem despotismo ainda não houve nem liberdade nem igualdade, mas na manada deve haver igualdade, e eis aí o chigaliovismo! [...] Não precisamos de educação, chega de ciência! Já sem a ciência há material suficiente para mil anos, mas precisamos organizar a obediência. No mundo só falta uma coisa: obediência. A sede de educação já é uma sede aristocrática. Basta haver o mínimo de família ou amor, e já aparece o desejo de propriedade. Vamos eliminar o desejo: vamos espalhar a bebedeira, as bisbilhotices, a delação; vamos espalhar uma depravação inaudita; vamos exterminar todo e qualquer gênio desde a primeira infância. Tudo será reduzido a um denominador comum, é a plena igualdade. [...] Só o indispensável é indispensável – eis a divisa do globo terrestre daqui para a frente. Mas precisamos também da convulsão; disso cuidaremos nós, os governantes. Os escravos devem ter governantes.<sup>143</sup>

Ora, conforme podemos perceber, se a primeira apresentação do chigaliovismo já parecia terrível o bastante, esta supera todos os limites. Seja digno de nota que enquanto a exposição do professor coxo contava dentre os ouvintes com o próprio Chigalióv, esta é uma interpretação feita por Piotr unicamente na presença de Stavróguin – que não havia lido os manuscritos do teórico –, o que nos leva a supor que esta e não a do professor coxo se trata de uma deturpação. Pois se na primeira apresentação do chigaliovismo tinha-se uma divisão do mundo cujo objetivo era possibilitar a uma minoria a possibilidade de gozar de uma liberdade plena – e apenas em nome dessa liberdade a escravidão era tolerada –, aqui a divisão social entre os homens parece ter por objetivo principal impossibilitar que os indivíduos talentosos, que não podem deixar de ser déspotas, possam vir a se tornar eles mesmos déspotas. Note-se que Piotr sequer considera a nobreza referente às classes sociais, é a nobreza dada pela natureza contra a qual ele se revolta. Nesse sentido, uma comparação entre o homem do subsolo e Piotr teria muito a acrescentar. Pois enquanto o homem do subsolo, que considerava-se mais inteligente do que todos à sua volta<sup>144</sup>, julgava que os homens de ação, os homens bem dotados pela natureza, eram irremediavelmente estúpidos<sup>145</sup>, Piotr revolta-se contra os homens bem dotados pela natureza justamente porque eles são mais inteligentes. Como dissera este personagem, o nível elevado das ciências e aptidões só é acessível aos talentos superiores e não àqueles que, por mérito próprio, teriam atingido tal elevação através do trabalho mais árduo. Em certo sentido, é contra o determinismo natural que, em alguma

---

<sup>143</sup> Idem, pp. 407-408.

<sup>144</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, p. 21.

<sup>145</sup> Idem, p. 29.

medida, habita a compreensão de gênio kantiano e certamente a do acaso feliz nietzschiano, contra o que Piotr luta. Parafraçando o homem do subsolo: mesmo que se seja suplantado em originalidade pelo outro por conta de leis (ou do acaso) da natureza, ainda assim é ofensivo. Nesse sentido, a oposição ao determinismo natural que nos personagens do homem do subsolo e de Hippolit de *O idiota* se confundem com a defesa da liberdade, em Piotr se confunde com a defesa da escravidão e do extermínio dos favoritos da natureza. Diante disso, sob a perspectiva dostoiévskiana, é inevitável que concordemos com Camus de que a “história da revolta, tal como a vivemos hoje é muito mais a dos filhos de Caim do que a dos discípulos de Prometeu”<sup>146</sup>. Ou indo ainda mais além: a de que a história da revolta é a dos filhos de Caim que querem eles mesmos ocupar o lugar de Prometeu.

Apesar de todas as associações aqui estabelecidas entre os personagens dostoiévskianos e a filosofia nietzschiana, não pretendemos, em absoluto, sugerir a concepção polêmica de que Nietzsche defendesse algo como um regime político totalitário. Daí inclusive questionarmos se, tendo sido o “mapa” elaborado por Taylor de fato inspirado na obra dostoiévskiana, é realmente justo que a um tipo como Piotr tenha quedado dentre as três categorias da intelectualidade moderna, aquela mesma dos neonietzschianos. Pois embora um tipo como Piotr de fato ouse se colocar além do bem e do mal, ele o faz na condição de vigarista, na condição de alguém que almeja o poder, e não na de quem almeja reverenciar a própria alma. Seja como for, é inevitável que também nos perguntemos se Nietzsche, que fizera nos seus cadernos um longo resumo das falas de Piotr – no qual está inclusa a versão do chigaliovismo feita pelo personagem (embora o filósofo tenha curiosamente omitido todas as aparições do termo “chigaliovismo”)<sup>147</sup> –, não teria sido influenciado pelo *Os demônios* quando, em 1888, esboçara um novo prefácio para o seu livro nunca publicado e sequer escrito – sendo este justamente *A vontade de poder*:

Um livro para o *pensamento*, nada mais; pertence àqueles para quem o pensamento é um *deleite*, nada mais –

Que este tenha sido escrito em alemão é inoportuno, para dizer o mínimo: eu gostaria de tê-lo escrito em francês para que então ele não parecesse como uma confirmação das aspirações do Reich alemão.

[...]

Eu desconfio de todos os sistemas e de todos os sistematizadores e me coloco fora do seu caminho: talvez alguém ainda vá descobrir um sistema neste livro, um sistema que me tenha escapado...

---

<sup>146</sup> Camus. *O homem revoltado*, p. 49.

<sup>147</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*, pp. 462-463, (novembro de 1887 – março de 1888, 11 [341]).

A vontade de um sistema: expressa moralmente, a mais refinada corrupção dos filósofos, uma doença do caráter; expressa imoralmente, a vontade de parecer mais estúpido do que é. Mais estúpido, o que significa mais forte, mais simples, mais dominante, menos culto, mais comandante, mais tirânico.<sup>148</sup>

À guisa de finalização vale dizer que na conclusão do romance o medíocre Piotr, o único dentre os niilistas de *Os demônios* que não morreu ou enlouqueceu, mas que foi capaz de fugir – ou que conforme Nietzsche dissera dos nobres de outrora, foi o único capaz de retornar “à inocente consciência dos animais de rapina após a sucessão horrenda de assassinios, incêndios, violações e torturas, *como se tudo não passasse de brincadeira de estudantes*” convencido “de que mais uma vez” se não “os poetas,” certamente os jornais “muito terão para cantar e louvar”<sup>149</sup> – é aquele que passa a ocupar, na província, o pedestal consagrado ao gênio, previamente ocupado pelo seu pai e Stavróguin.

Hoje três meses depois daqueles acontecimentos, nossa sociedade está em paz, recuperou-se da doença, curtiu seu lazer, tem opinião própria, e a tal ponto que Piotr Stiepánovitch está sendo considerado quase um gênio, pelo menos tem um “talento genial”. “É a organização!” – dizem no clube de dedo em riste. [...] Outros, ao contrário, não negam nele agudeza de talento, mas veem o total desconhecimento da realidade, uma terrível tendência para a abstração e um desenvolvimento deformado, obtuso, voltado para um único sentido, e uma leviandade excepcional. No que tange aos seus aspectos morais, todos são unânimes; aí ninguém discute.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Nietzsche *apud* Montinari, M. *Reading Nietzsche*. Trad. Greg Whitlock. Nova York: University of Illinois Press, 2003, pp. 149-150.

<sup>149</sup> Nietzsche. *Genealogia da moral*. *Op. cit.*, p. 32 (“Primeira dissertação”, §11).

<sup>150</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 649.

## CAPÍTULO 4

*O trágico é tão engraçado quanto o cômico.  
Eu tenho medo do cômico<sup>1</sup>*

É possível dizer que nenhuma das diversas advertências dadas por Kant no que diz respeito às questões da originalidade e do gênio foram “ouvidas” pelos personagens de *Os demônios*. Pois, como bem salienta o sóbrio filósofo alemão, embora a originalidade seja a primeira propriedade do gênio, não basta ser original para ser um gênio: “a originalidade do talento”, postula o filósofo, “constitui uma (mas não a única) peça essencial do caráter do gênio”<sup>2</sup>. Posto isso, destaquemos duas razões que explicam esta ressalva em um sentido que nos interesse. Em primeiro lugar, diz Kant, “como também pode haver insensatez original”, os produtos do gênio “têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*; portanto, eles mesmos não provindo de imitação têm de servir, no entanto, a outros para isso, isto é, como justa medida ou regra do julgamento”<sup>3</sup>. Em segundo lugar, é imprescindível que o gênio seja tanto formado pela escola, quanto pelo exercício e correção através de inúmeras “tentativas frequentemente laboriosas”. Isso significa que a produção de um objeto de arte, não é uma questão de inspiração, ou de um “livre arrojado dos poderes-de-mente”; ainda que se trate de um gênio – isto é, de uma originalidade inata, dada pela natureza – é necessário, para a produção de um objeto da bela-arte, “um lento e mesmo penoso aprimoramento”<sup>4</sup>.

Vejamos que para Kant, o gênio não só é formado pela escola e pelo trabalho, como também forma a escola e incita o trabalho. Ou seja, para as “boas cabeças”, diz o filósofo, o exemplo do gênio “produz uma escola, isto é, uma instrução metódica segundo regras, na medida em que se tenha podido extraí-las daqueles produtos do espírito [do gênio] e de sua peculiaridade”. Neste caso, a produção de objetos de bela arte se dá por imitação, uma vez que as “boas cabeças”, para a produção dos objetos de bela arte, seguem as regras daqueles produtos do espírito, metodicamente extraídas e aprendidas através da escola. Como diz o filósofo: “para estas [as boas cabeças] a bela-arte é [...] imitação, à qual a natureza, através do gênio, deu a regra”. No caso, porém, de um gênio ou talento inato vir a ser formado pela escola (o que é necessário para a produção de objetos de arte), o processo se dá de modo

---

<sup>1</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> Kant. *Crítica do juízo*. *Op. cit.*, p. 247 (§47).

<sup>3</sup> Idem, p. 246 (§46).

<sup>4</sup> Idem, p. 250 (§48).

diferente. Pois o exemplo de um gênio, serve para que outro gênio, seja, “através dele” “despertado para o sentimento de sua própria originalidade, para exercitar de tal modo a liberdade da coação de regras, na arte, que esta, com isso, adquire ela mesma uma nova regra, e nisso o talento se mostra modelar”<sup>5</sup>. Com isso, note-se que o produto do gênio pode tanto ser imitado, para o que faz-se necessário a extração das regras dos seus produtos e a formação da escola, quanto pode despertar outro gênio, o que significa que um gênio serve a outro de estímulo para a criação de outras novas regras, portanto de um outro novo modelo e, com isso, de uma outra nova escola. Apesar desta aparente dupla função, por assim dizer, do produto de um gênio, Kant é bastante claro quanto ao seu real propósito: “o produto de um gênio”, escreve, “(segundo aquilo que nele deve ser atribuído ao gênio, não à aprendizagem possível ou à escola) é um exemplo, não para a imitação (pois então estaria perdido aquilo que nele é gênio e constitui o espírito da obra), mas para a *sucessão*, para um outro gênio”<sup>6</sup>. Diante desta afirmação, parece claro que não apenas o produto de um gênio, mas também as escolas e, portanto, todo o trabalho das “boas cabeças” existem apenas em função do despertar do sentimento de originalidade em um novo gênio.

Se na comparação com as “boas cabeças”, o papel do gênio já parece um tanto desproporcional, na comparação com os “grandes homens” da ciência, “aos quais, o gênero humano tanto deve”<sup>7</sup>, o seu lugar privilegiado salta definitivamente à vista. Pois de acordo com o filósofo, mesmo “quando alguém pensa ou inventa por si mesmo, e não meramente aprende o que outros pensaram, e até mesmo descobre algo para a arte ou a ciência, também isso não é um fundamento justo para se dominar uma tal (muitas vezes poderosa) *cabeça* um *gênio*”. Afinal, mesmo que uma cabeça poderosa seja diferentemente de um “simplório” – isto é, daquele que “jamais pôde fazer algo além de aprender e imitar” – capaz de fazer uma descoberta, “justamente isso”, diz Kant, “*poderia* ter sido aprendido, e portanto se encontra na via natural da pesquisa e da meditação segundo regras, e não é especificamente diferente daquilo que pode ser adquirido por diligência mediante a imitação”. Neste sentido, nem mesmo o próprio Newton – cujas descobertas poderiam ser demonstradas “determinantemente para seus sucessores” – pode equipar-se a um gênio: “tudo aquilo que *Newton* expôs em sua obra imortal sobre os princípios da filosofia natural, *por* mais poderosa cabeça que seja requerida para inventar tais princípios, pode-se perfeitamente aprender”<sup>8</sup>. Naquilo que é

---

<sup>5</sup> Idem, p. 255 (§49).

<sup>6</sup> Idem, pp. 254-255 (§49).

<sup>7</sup> Idem, p. 248 (§47).

<sup>8</sup> Idem, p. 247 (§47).

científico, “o grande descobridor se distingue do mais laborioso imitador e discípulo apenas segundo o grau, enquanto, daquele que a natureza dotou para bela-arte, *ele se distingue especificamente*” [grifo nosso]. Dada toda essa especificidade do gênio, não é de admirar que mesmo a tentativa de qualificar o talento dos homens de ciência como “um privilégio diante daqueles que merecem a *honra de chamar-se gênios*” – uma vez que o talento científico, na medida que pode ser aprendido, estaria sempre em progresso, enquanto o do gênio morreria com ele “*até que a natureza alguma vez dote novamente do mesmo modo um outro*” – não gere tanto fascínio. A despeito dos esforços de Kant para que os grandes homens da ciência, assim como as boas cabeças não sejam diminuídos, o gênio, é, como ele mesmo diz, um “favorito da natureza” – algo que pode não parecer pouco em um mundo desprovido de Deus<sup>9</sup>.

A partir dessas considerações nos deparamos com alguns problemas que se apresentam em *Os demônios*. Em primeiro lugar, tenhamos em mente que apesar de o romance retratar a faceta ilustrada da sociedade russa, não há neste nem “boas cabeças” e nem “cabeças poderosas” – o que revela não uma omissão ou recorte do autor, mas antes a sua compreensão da própria sociedade russa ilustrada de então. Naturalmente, a ausência deste tipo de “cabeça” no romance não significa uma descrença para com o talento dos intelectuais russos, mas sim que, de um modo geral, não havia na Rússia intelectualizada o costume daquele trabalho árduo e penoso, daquela séria imitação que caracteriza a aprendizagem e, ao menos inicialmente, a produção intelectual e artística – de modo que talvez seja possível dizer que em *Os demônios* é difícil encontrar até mesmo os “simplórios” a que se referira Kant. Como repete o narrador: “De que não é capaz o hábito!”<sup>10</sup> – que no caso trata-se do hábito de não fazer nada.

Sob este ponto de vista é que entendemos o porquê de imediatamente após a declaração de que o “inteligentíssimo e talentosíssimo” Stiepan, apesar de ser “um homem, por assim dizer, de ciência”, “não fez”, “em ciência”, “nada vezes nada”, o narrador generalize esta condição com a afirmação de que “aqui na Rússia isso ocorre a torto e a direito com os homens de ciência”<sup>11</sup>. Em *Os demônios* é possível observar que não apenas Stiepan, mas praticamente todos os personagens ilustrados da geração dos 1840, ao invés de dedicar o seu tempo ao trabalho sério e árduo inevitável a um homem de ciência, se satisfaziam em posar como tal – o que então parecia-lhes suficiente para considerarem a si

---

<sup>9</sup> Idem, p. 248 (§47).

<sup>10</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 15-16.

<sup>11</sup> Idem, pp. 16-17.

mesmos como gênios ou gênios em floração. Daí a ser explícito ao leitor que todos os esforços de tais personagens, a despeito das belas e grandiosas intenções, estavam sobretudo concentrados em parecer alguém que se distinguia especificamente, não restando com isso muito tempo ou vontade de distinguir-se do mais laborioso imitador segundo o grau – como dissera Kant sobre o grande homem de ciência<sup>12</sup>. Dado o excesso de disciplina e ausência de originalidade que caracterizam todas as boas e poderosas cabeças, parece-nos claro por que em *Os demônios* não pode haver bons artistas ou efetivos homens de ciência em um sentido kantiano, mas sim tão somente “semiciências” – para utilizarmos uma expressão que o personagem Chátov cunha para classificar a si próprio e o que há de mais abjeto no seu próprio tempo: “a semiciência, o mais terrível flagelo da humanidade, pior que a peste, a fome, a guerra, flagelo desconhecido até o século atual [...] um déspota como jamais houve [...] eu mesmo sou apenas uma semiciência”<sup>13</sup>, diz o personagem num discurso inflamado. Nesse sentido, podemos entender ainda por que o personagem Karmazínov – o “grande escritor” como é chamado no livro e que consiste numa representação satírica do escritor Ivan Turguéniev –, apesar de ter sido capaz de escrever e publicar inúmeros livros, e portanto de ser alguém supostamente capaz de trabalhar, tem os seus romances desmascarados pelos personagens da província como mero instrumento para o autoendeusamento. As páginas em que o narrador reproduz a leitura feita por esse grande escritor, do seu último romance – cujo tema seria o do “amor do gênio por certa pessoa”<sup>14</sup> – representa, a nosso ver, o clímax satírico em *Os demônios*, que não por acaso é uma exposição do ridículo em pretender-se um gênio, sem o ser.

Esta compreensão da inaptidão ao trabalho como característica fundamental do intelectual russo é diretamente exposta numa das falas de Stiepan. Nesta fala, é possível identificar os dois aspectos centrais que fariam do russo ilustrado um “lacaio do pensamento”<sup>15</sup>, para utilizarmos mais uma vez uma das expressões do personagem Chátov. Tais características são: a dependência intelectual dos europeus, em especial dos alemães, e a servidão russa só tardiamente abolida em 1861<sup>16</sup>. Note-se que tais aspectos fazem do intelectual russo duplamente um lacaio do pensamento ou, parafraseando Dobroliúbov,

---

<sup>12</sup> Neste ponto, é talvez até possível vislumbrar que a compreensão nietzschiana do homem moderno como animal de rebanho embora não fosse apropriada aos russos, talvez pudesse ser mesmo apropriada aos alemães...

<sup>13</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 251.

<sup>14</sup> Idem, p. 465.

<sup>15</sup> Idem, p. 561.

<sup>16</sup> A complexa reação de Stiepan à abolição da servidão em 1861 é retratada pelo narrador no capítulo inicial (vide seção IV, pp. 24-25 e ainda seção IX, pp. 44-45).

duplamente um escravo moral e intelectual<sup>17</sup>. Pois se os anos de servidão tornaram este intelectual um indivíduo historicamente desabitado ao trabalho, a educação importada da Europa fizera o mesmo, uma vez que tais intelectuais, além de não terem sido historicamente os criadores da “cultura” sob a qual se formavam, se satisfizeram com uma imitação muito pouco laboriosa dos seus mestres europeus, dado que qualquer imitação já era mais do que suficiente para distinguir-se especificamente num país de maioria analfabeta<sup>18</sup>. Diante disso, podemos entender que a afirmação do narrador de que a imitação de Stiepan do tipo “liberal idealista” bastava para província<sup>19</sup> era algo que, de um modo geral, valia para toda a Rússia. Dito isso, vejamos então um trecho da referida fala de Stiepan.

Meus amigos [...], a nossa nacionalidade, se é que ela realmente “nasceu”, como eles agora asseguram nos jornais, ainda está na escola, em alguma *Peterchule* alemã, atrás de livro alemão e afirmando sua eterna lição alemã, enquanto o mestre alemão a põe de joelhos quando precisa. Ao mestre alemão o meu elogio; entretanto o mais provável de tudo é que nada tenha acontecido e nada dessa ordem tenha nascido mas continua como antes, ou seja, sob a proteção de Deus. [...] Entre nós tudo vem do ócio, tanto a bondade quanto o que é bom. Tudo vem da nossa ociosidade senhoril, ilustrada, gentil, caprichosa! [...] Nós não sabemos viver do nosso trabalho. E o fato de que agora eles estão metidos com uma certa opinião pública que ‘nasceu’ entre nós – tão de repente, sem quê nem para quê, caindo do céu? Não é possível que não compreendam que para adquirir opinião se faz necessário antes de tudo o trabalho, o próprio trabalho, a própria participação numa causa, a própria prática! De graça nunca se vai conseguir nada. Trabalhem, tenhamos nossa própria opinião. E como nunca vamos trabalhar, terão por nós opinião aqueles que em nosso lugar têm trabalhado até agora, ou seja, a mesma Europa, os mesmos alemães – os nossos mestres a duzentos anos. Além do mais, a Rússia é um mal-entendido grande demais para que nós o resolvamos sozinhos, sem os alemães e o seu trabalho.<sup>20</sup>

Nessas palavras do personagem encontramos o eco das palavras do próprio Dostoiévski – embora o seu tom neste assunto não seja tão jocoso ou direto. Não são poucos os artigos em que o escritor conclama os seus conterrâneos ilustrados ao trabalho e isso não apenas ao trabalho intelectual, ou submetido a uma causa, com se referira o seu personagem, mas sobretudo ao trabalho comum, simples, diário, modestamente circunscrito a uma determinada esfera. Conforme ele aconselhara justamente os “homens inteligentes e talentosos”, num artigo publicado em 1861: para que talvez um dia se esteja apto a encontrar o primeiro passo para uma atividade grandiosa e, posteriormente, para uma ainda mais, é preciso primeiramente “descer aos assuntos ordinários da vida, às pequenas coisas da vida”<sup>21</sup> – algo que conforme sabemos, o seu personagem Stiepan não fez. Nesse sentido, uma das

<sup>17</sup> Vide citação referente à nota 140 do Capítulo 1.

<sup>18</sup> Sobre este tema em Dostoiévski ver: Dostoiévski. “Pedantry and literacy. First article”; “Pedantry and literacy. Second article”. In: *Dostoevsky's occasional writings. Op. cit.*, pp. 138-211.

<sup>19</sup> Vide citação referente à nota 53 do Capítulo 3.

<sup>20</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 46.

<sup>21</sup> Dostoiévski. “Introduction. Five articles”. In: *Dostoevsky's occasional writings*, p. 82.

ironias que o escritor lança mão em seu *Os demônios* reside no fato de ele colocar a sua chamada para o trabalho, já conhecida aos leitores dos seus artigos, no discurso de Stiepan ao seu círculo liberal. Pois ao concluir a análise acima citada, Stiepan chega ao absurdo, dada a sua conduta, de afirmar que “há mais de vinte anos” ele toca o alarme e conclama os seus conterrâneos para o trabalho, que deu a vida por essa conclamação e que mesmo sem acreditar numa mudança continuará conclamando ao trabalho até as suas “exéquias”. Como tal discurso é proferido em um momento em que Stiepan ainda gozava de prestígio, ele é ardorosamente recebido pelos seus discípulos que o aplaudiam e faziam coro. O mais irônico, porém, é que o narrador, ele mesmo um dos presentes no momento do discurso, se dirija diretamente ao leitor, na finalização deste relato, com a seguinte questão: “E então, senhores, será que ainda hoje não se ouve, vez por outra e a torto e a direito, esse absurdo velho russo, ‘amável’, ‘inteligente’ e ‘liberal’?”<sup>22</sup>.

Dada a ausência daquele trabalho árduo e penoso e daquela séria imitação que caracteriza a aprendizagem postos por Kant como também necessários ao gênio, é até possível supor que Stiepan fosse talvez algo como um “favorito da natureza” ou se não tanto, certamente alguém que disporia de inteligência suficiente para através do trabalho vir a se tornar uma “cabeça poderosa”. Aqui podemos nos perguntar o que teria acontecido, se a atividade intelectual desempenhada por Stiepan no início dos 1840 – e que foi capaz de colocar o seu nome, ainda que por um “minutinho curtíssimo”, ao lado de nomes de homens célebres – não tivesse terminado, como dissera o narrador, “quase no mesmo instante em que começou”<sup>23</sup>; podemos nos perguntar o que teria acontecido se ele, também nos 1840, não tivesse deixado de concluir “por preguiça” a “pesquisa profundíssima” que teve a sua primeira parte censurada<sup>24</sup>; o que aconteceria se ele não tivesse deixado de ser professor universitário; se não tivesse utilizado o pedido de explicação do governo pelas suas publicações, algo comum na Rússia dos 1840, como motivo para o encerramento das suas atividades; se tivesse escrito outros poemas que não aquele da “primeira juventude”, com o qual mesmo na idade madura se orgulhava e exibia, não obstante, como dissera o narrador, consistisse em nada mais do que uma imitação confusa da ‘segunda parte do *Fausto*’, ainda que não desprovida “de poesia e nem mesmo de certo talento”<sup>25</sup>. Enfim, podemos nos perguntar o que aconteceria se Stiepan ao invés de beber champanhe, jogar e tagarelar tivesse

---

<sup>22</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 46-47.

<sup>23</sup> Idem, p. 18.

<sup>24</sup> Idem, p. 19.

<sup>25</sup> Idem, p. 20.

de fato lutado para escrever a sua obra – fosse esta grandiosa ou não; ou mesmo o que teria acontecido se ao levar Tocqueville para o jardim tivesse de fato lido Tocqueville e não Paul de Kock que sorrateiramente escondia no bolso<sup>26</sup>. Podemos nos perguntar o que aconteceria se ele não tivesse negligenciado o seu filho ou sido tão leviano com os seus pupilos, com os quais ainda na infância desabafava segredos íntimos e chorava acalentado pelos seus pequeninos braços. *Fato* é que se algum dia ele tivera a potencialidade de ser um descobridor e criador, esta certamente fora corrompida ao longo dos anos de maus hábitos que lhe deram, como já sabemos, uma segunda (e vergonhosa) natureza<sup>27</sup>. Talvez, neste caso, Piotr estivesse correto quando maldosamente diz ao pai que há na “esmola” (isto é, no dinheiro que ele recebia de Varvara sem ter trabalhado para isso) “algo que deprava de uma vez por todas”<sup>28</sup>. Seja como for é Varvara quem, no final dos 1860, quando a sua “segunda natureza” já se tornara a dominante, faz o seu melhor “diagnóstico”:

Oh, Deus, como você decaiu! [...] Eu gostaria que nutrissem respeito por você, porque eles não merecem um dedo seu, um mindinho, mas você, como se comporta? O que eles verão? [...] Em vez de servir como testemunho nobre, de *continuar a ser um exemplo*, você se cerca de uma canalha qualquer, adquiriu uns hábitos inaceitáveis, lê apenas Paul de Kock e não escreve nada [...]; todo o seu tempo está perdendo em conversas fiadas. [grifo nosso]<sup>29</sup>

Mesmo que provido de certa “insensatez original” – o que, em palavras mais precisas, poderia ser designado como indolência original –, Stiepan não só fora capaz de formar uma escola, da qual ele mesmo era o gênio, como os seus discípulos foram capazes de extrair dos seus “produtos” as regras, sendo estas a leviandade e uma vaidade sem limites, ainda que ingênua. Além disso, também é possível dizer que a indolência original de Stiepan serviu de exemplo para a sucessão de um outro gênio, o principal gênio do romance, o personagem Nikolai Stavróguin – que também formara a sua “escola”. Tal como se dera com o seu antecessor, as regras dos “produtos” de Stavróguin foram extraídas pelos seus discípulos e, mais graves do que a leviandade e a vaidade, são essas regras a violência e a indiferença, ou, em outras palavras, a capacidade de sacrificar a si e a todo outro. Como lhe diz Piotr: “Para você nada significa sacrificar a vida, a sua e a dos outros. [...] Não conheço ninguém assim a não ser você”<sup>30</sup>. Não por acaso, quando Stavróguin é posto sobre o pedestal, os habitantes, “orquestrados” por Piotr, conduzam a si mesmos e à sua cidade – antes apenas “animada” por um leviano e inofensivo círculo liberal – ao colapso.

---

<sup>26</sup> Idem, p. 28.

<sup>27</sup> Vide citação referente à nota 66 do Capítulo 3.

<sup>28</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 302.

<sup>29</sup> Idem, p. 69.

<sup>30</sup> Idem, p. 408.

Uma vez que, conforme vimos, para os modernos personagens dostoiévskianos, a originalidade está relacionada não ao que a pessoa genial produz, mas ao que ela mesma é, os “produtos” destes dois gênios de *Os demônios* dizem propriamente respeito à sua personalidade, ou seja ao caráter, ações, discursos e trejeitos referentes a estes personagens. Embora Kant circunscrevesse a originalidade do gênio à esfera da produção de objetos da bela-arte, também ele, numa breve consideração, parece admitir que a originalidade inata e necessária para a criação de novas regras da arte se manifestava em alguma medida na própria personalidade do gênio. Afinal, o gênio “no muito desvio da regra comum” que lhe seria necessário para a criação de novas regras teria tanto de ter “ousadia na expressão” como “coragem” para sustentar esta ousadia. Não obstante, para o filósofo, tais características ou desvios da regra comum que ficam bem no gênio, somente nele são um “mérito”, uma vez que o gênio sendo “como que um privilegiado”, veria “o inimitável do seu arrojado espiritual” padecer “com a timidez cautelosa”<sup>31</sup>. Ora, sendo a personalidade o principal, quiçá o único, “produto” do gênio para os personagens de *Os demônios*, é natural que a imitação das qualidades de coragem e ousadia, que envolvem o muito desvio da regra comum tornem-se a própria regra – e é neste ponto, que, a nosso ver, o gênio, ou melhor, a personalidade genial se confunde com a figura do herói clássico, ainda que sob a perspectiva niilista, caiba a este ao invés de criar novas civilizações antes destruir as existentes, ou se não tanto de negá-las e distinguir-se especificamente devido à sua própria originalidade assomada à coragem e ousadia. Pois se o herói é o homem que difere dos demais pelo grau do seu poder e pelos seus dons superiores, uma personalidade genial sob a perspectiva aqui apresentada é justamente aquela capaz de criar “produtos”, isto é, atos, características, virtudes etc., que demonstrem nada menos do que um grau maior de poder e dons superiores. Além disso, se os personagens de *Os demônios* tomam as características da coragem e ousadia como necessárias não para a produção de objetos da bela-arte, mas para a própria manifestação singular, dá-se que eles exigem para si virtudes que são inerentes à figura clássica do herói. E nesta perspectiva, vale mencionar o aforismo intitulado “Meu conceito de gênio”, no qual Nietzsche não só identifica o gênio aos “grandes homens”, embora negue o termo heroísmo para explicar este conceito – uma vez que, para ele, o gênio por ser dotado pela natureza ou fisiologicamente de um maior *quantum* de força, agiria involuntariamente tal como um rio que extravasa –, como também afirma que o gênio seria aquele que traria ao mundo “o ‘ato’, o grande destino”. Curioso é que Nietzsche que a este tempo já havia lido *Os demônios* concorde, neste aforismo, com

---

<sup>31</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 255 (§49).

ninguém menos do que o personagem Piotr acerca da sua concepção de os gênios serem sempre grandes déspotas. Como diz o filósofo: “o fato de que quase sempre dominarem [os gênios] o seu tempo, ocorrem por serem mais fortes [...] A relação entre um gênio e sua época é como aquela entre forte e fraco”<sup>32</sup>. De todo modo, Nietzsche por considerar-se ele mesmo um hiperbóreo não precisaria, como Piotr<sup>33</sup>, ter receio vir a ser ele o escravo de um genial e grandioso senhor.

Seja como for, enquanto Stiepan inicia o romance tendo a sua personalidade genial e, portanto, corajosa, ousada e sobretudo heroica desmascarada como puro simulacro – e daí as regras do seu produto, isto é, da sua personalidade corajosa e ousada, se revelarem nada mais do que leviandade e vaidade –, Stavróguin, por outro lado, se mantém até o fim do romance como detentor de um arrojo espiritual realmente inimitável de modo que entre todos os personagens de *Os demônios* de fato apenas nele – e talvez também naquele outro gênio que o próprio Stavróguin conseguiu despertar, sendo este Kirillov –, a coragem e ousadia parecem cair bem. Não obstante, como em Stavróguin as características inatas da coragem e ousadia que possibilitam o seu produto, isto é, a sua personalidade genial e heroica, manifestam-se nas suas ações como violência e indiferença nos deparamos aqui mais uma vez com a explicação do porquê a sociedade provinciana que fez dele o seu “astro”<sup>34</sup> encontrou tão rapidamente a derrocada. Por outro lado, vale lembrar que quando Stiepan educara os seus jovens pupilos, ele mesmo gozava do estatuto de gênio e herói, e desse modo podemos interpretar que o total desprezo à sociedade e às convenções morais, presentes naqueles que foram pupilos na infância de Stiepan (sendo estes Stavróguin, Liza, Dária e Chátov), deva-se a uma imitação do então “produto” do seu mestre – que conforme dissemos, gostava de se considerar um perseguido político e deportado. Do mesmo modo, podemos interpretar que a leviandade e vulgaridade com a qual o seu círculo liberal e boa parte dos seus componentes são retratados também se deva a uma imitação do gênio e herói Stiepan, só que neste ponto da sua vida já mais dominado pela sua segunda natureza. Seja com for, é nesse sentido de gênio como aquele detentor de uma personalidade genial capaz de criar ações heroicas que Stiepan foi capaz de despertar o gênio Stavróguin para o sentimento de sua própria originalidade, conforme a passagem abaixo parece sugerir diretamente:

Stiepan Trofimovitch soube tocar o coração do seu amigo [Stavróguin] até atingir as cordas mais profundas e suscitar nele a primeira sensação, ainda indefinida, daquela

---

<sup>32</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos ídolos*. *Op. cit.*, p. 93 (IX, §44).

<sup>33</sup> Vide citação referente à nota 143 do Capítulo 3.

<sup>34</sup> Vide citação referente à nota 106 do Capítulo 3.

melancolia eterna e sagrada que *uma alma escolhida*, uma vez tendo-a experimento e conhecido, nunca mais trocaria por uma satisfação barata. [grifo nosso]<sup>35</sup>

Na realidade, em *Os demônios*, esta sucessão do gênio Stiepan para o gênio-herói Stavróguin deve antes ser entendida como uma usurpação de trono, ou melhor, como uma usurpação de pedestal. Pois se até os 1850 e início dos 1860 era Stiepan quem ocupava o papel de objeto de adoração na província, ao menos de uma certa parcela, já entre meados e final dos 1860 este lugar lhe é usurpado pelo seu principal pupilo (ainda que de modo indireto), cabendo-lhe, com isso, um lugar do “outro lado” do ideal, no ridículo – que é a perspectiva sob a qual é apresentado ao leitor. A própria estrutura do romance parece indicar essa sucessão-destronamento dos gênios, pois se no primeiro capítulo temos um resumo cômico da biografia de Stiepan dos 1840 até pouco antes dos acontecimentos que propriamente compõem o romance – sendo estes, os acontecimentos que gradualmente conduzem ao advento do niilismo na província –, no segundo capítulo temos um resumo da biografia de Stavróguin permeado de mistérios e violência – o que, por sua vez, conduz não só ao tempo, mas ao primeiro dos acontecimentos que declaradamente conformam a crônica. Como afirma o narrador no início da sexta seção do segundo capítulo: “Passo agora a descrever o caso particularmente divertido a partir do qual começa verdadeiramente a minha crônica”<sup>36</sup>. Não por acaso, este “acontecimento divertido” trata da ordem dada por Varvara a Stiepan para que ele se casasse com Dária – protegida de Varvara e outrora pupila de Stiepan –, uma vez que ela apesar das negativas, inclusive para si, julgava que Dária – irmã de Chátov e filha do seu falecido servo – estivesse tendo um caso com seu filho.

Neste ponto vale mencionar que em *Os demônios* não há exatamente relações amorosas, e se há algo semelhante ao amor tal sentimento é antes de tudo uma espécie de ferramenta para auxiliar na importante tarefa de fazer a si mesmo um indivíduo original. Lembremos que como dissera Gânia de *O idiota* não há nada pior para um homem da nossa tribo e do nosso tempo do que ser considerado uma pessoa pouco original – donde se segue que, sob esta perspectiva, o amor, ainda que paradoxalmente, se dirige a um fim “nobre”. Tal consideração sobre o amor é especialmente verdadeira no caso das personagens femininas e isso independentemente da sua geração. Pois em *Os demônios* as mulheres, em geral, não parecem ter a pretensão de assumir unicamente a partir de si mesmas a condição de ideal (seja por falta de coragem ou força), de modo que precisam dos homens para indiretamente atingir tal condição. Sob esta perspectiva é que podemos entender porque praticamente todas as

---

<sup>35</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 49.

<sup>36</sup> Idem, p. 71.

personagens femininas se apaixonam por Stavróguin –apaixonar-se por ele é uma forma de adquirir originalidade indiretamente ou se não tanto, é uma promessa de originalidade no caso de ele corresponder. Vejamos o exemplo da personagem Liza que é quem mais se aproxima do papel de par romântico de Stavróguin, dado que em alguns momentos é sugerido que ele talvez a corresponda. Embora Liza logo que retornara à província parecesse extremamente bela a toda a cidade, o narrador que se apaixonara por ela na época dos acontecimentos narrados, afirma que “relembrando o passado”, já não diria “que ela era a beldade que [...] pareceu naquela ocasião. Talvez nem fosse mesmo bonita”<sup>37</sup>. Ora, interpretando aí a beleza como ideal, podemos nos perguntar se a idealidade que Liza inspirava, e que despertara o narrador (um personagem nada original) à paixão, não estava de alguma maneira relacionada à sua ligação na época com Nikolai Stavróguin, de modo a ser até lógico que esta idealidade suma quando ao final do romance a relação de ambos não só se revela um fiasco como a conduz a uma morte brutal ao mesmo tempo que tola. Ou seja: a suposta originalidade de Liza transmitida ao leitor pelo narrador não passava de uma ilusão provocada pelo fascínio que o próprio Stavróguin exercia no narrador (o que fica claro em diversos momentos do livro). Talvez um aprofundamento nessa perspectiva possa até amenizar as críticas a esta personagem feitas por alguns intérpretes da obra, pois talvez o fato de ser tão alardeada pelo narrador e, ao mesmo tempo, não exercer nenhuma função central na estrutura do romance, nem sequer destacar-se como personagem, seja não uma falha do autor, mas um equívoco do narrador que simplesmente sob o fascínio de Stavróguin a teria superestimado.

Apesar de Liza ser um bom exemplo, o caso mais emblemático do amor como vontade de poder, para sermos mais diretos, encontra-se na personagem Varvara que está ligada diretamente aos dois gênios do romance, inclusive pelo fato de ela formar uma espécie de par romântico com Stiepan. A relação amorosa, por assim dizer, entre Varvara e Stiepan é, porém, um pouco mais complexa, pois semelhante ao filho, Varvara é dotada de “vontade forte”, embora esta seja muito mais prática e simples do que propriamente artística e complexa – daí ela ser a única personagem capaz em todo o romance de gerar capital através do trabalho (não por acaso ela era filha de ricos comerciantes). É sob este ponto de vista da “vontade forte” que interpretamos a fala do personagem bispo Tíkhon, inserida no capítulo censurado da obra, na qual Stavróguin é assemelhado espiritualmente à sua mãe: “Estava aqui olhando para o senhor e recordando os traços de sua mãe. Apesar da dessemelhança externa,

---

<sup>37</sup> Idem, p. 114.

há muita semelhança interna, espiritual”<sup>38</sup>. Nesse sentido também é que interpretamos o fato de que enquanto as proponentes de Stavróguin se apaixonaram por ele, quando ele já era, por assim dizer, um ideal, Stiepan, como afirma algumas vezes o narrador, era a “criatura” de Varvara, “até pode-se dizer, o seu invento; que se tornou carne da carne dela”: “Ela o inventou e foi a primeira a acreditar em sua invenção. Ele era algo como um sonho... Mas por isso exigia dele muito, às vezes *até servilismo...*” [grifo nosso]<sup>39</sup>. Ora, o fato de Varvara exigir servilismo do seu sonho, ideal, ao passo que praticamente todos os personagens se mostram servis com Stavróguin revela mais uma vez a semelhança espiritual entre ambos, embora Varvara também sucumba ao seu filho.

Não se trata de “minudências”, portanto – tal como o narrador ironicamente se refere – , a informação de que a elegante vestimenta que Stiepan usou toda a sua vida fora não só concebida por Varvara como o fazia assemelhar-se ao “retrato do poeta Kúkolnik em litografia aos trinta anos em alguma edição de suas obras”. Conforme relata “entre parênteses”, o narrador, Varvara, quando ainda mocinha e “no internato para moças nobres de Moscou” (ela que não era nobre, mas rica), se apaixonou justamente por esse retrato do poeta, sendo que “o curioso aí não são as qualidades da mocinha mas o fato de que mesmo aos cinquenta anos Varvara Pietrovna conservava esse quadrinho entre as suas mais íntimas preciosidades”<sup>40</sup>. Naturalmente isso não significa que Varvara criara Stiepan à imagem e semelhança do poeta Kúkolnik para adorá-lo ou concretizar a sua paixão pelo retrato, afinal, como dissemos, em *Os demônios*, o amor é tão somente uma via indireta de angariar originalidade. “Demais”, como bem salienta o narrador, “ela não substituiria o sobrenome Stravóguin pelo dele”<sup>41</sup>. Além disso, tal como Zaratustra não toleraria não ser um deus se houvesse deuses<sup>42</sup>, é natural que Varvara não toleraria não ser um ideal, sendo ela mesma capaz de ter criado um. Stiepan era o meio de Varvara, através da originalidade, “fazer-se lembrada na sociedade” e “renovar as relações superiores”<sup>43</sup> – anteriormente estabelecidas pela condição de nobre do seu falecido marido. Semelhante ao que Liza declarara a Stavróguin no momento em que este dubiamente sugeriu que ela o acompanhasse à um lugar remoto da Suíça numa espécie de ressurreição, o ideal de Varvara para si mesma é não só o de voltar a frequentar a “sociedade”, mas o de destacar-se e assumir o pedestal na arte de receber

---

<sup>38</sup> Idem, p. 658.

<sup>39</sup> Idem, p. 24.

<sup>40</sup> Idem, p. 28.

<sup>41</sup> Idem, p. 26.

<sup>42</sup> Nietzsche. *Assim falava Zaratustra. Op. cit.*, p. 114.

<sup>43</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 30.

e fazer visitas: “Se é para partir, então que seja para Moscou”, diz Liza a Stavróguin, “e lá faremos visitas e nós mesmos receberemos – eis o meu ideal, você sabe; não lhe escondi como sou e isso ainda na Suíça”<sup>44</sup>.

Paradoxalmente, se conforme dissemos, o ideal último da modernidade sob a perspectiva niilista está em alguma medida ligado à vontade de poder, ou mais exatamente, pode ser igualado à capacidade de expressar-se sem escamoteações como vontade de poder, então parece que o ideal oriundo desta espiritualidade encontra-se no extremo oposto da condição de um animal de rebanho que se contenta com a agradável tarefa de destacar-se na arte agradável de receber e fazer visitas na alta sociedade. Nesse sentido, o próprio fato de Liza ter-se apaixonado por Stavróguin e em nome dessa paixão ter destruído a si mesma ao invés de ela mesma ter procurado fazer-se destacável em tal arte agradável, é expressão do paradoxo entre o desejo de gozar da adoração alheia e a necessidade de sacrifício que acompanha a expressão ideal de si como vontade de poder. Parafraseando Nietzsche, se o que é bom é “o que eleva o sentimento de poder, a vontade de poder, o próprio poder no homem”, então tem de se dizer não à “satisfação” e à “paz,” e sim à “guerra”<sup>45</sup> – que exige sacrifícios ou, como talvez seja mais apropriado a Nietzsche, um sim à guerra que abriga um extravasamento do poder que se eleva e que ao não buscar a sua conservação, mas tão somente o extravasamento do excesso termina por mais cedo ou mais tarde a encontrar o seu ocaso. Por outro lado, também podemos interpretar a declaração da personagem como uma mentira ou ironia, uma vez que esta é feita após ela ter decidido sacrificar-se pelo amor a Stavróguin, isto é, sacrificar-se à idealidade, e ter descoberto com isto que ele nunca a havia amado, o que sob a lógica aqui proposta significa que ele não precisava dela para ser original e que, portanto, ela mesma não era original (conforme dissemos quando Stavróguin pede dubiamente que Liza o acompanhe é para uma espécie de ressurreição que nada tem a ver com a originalidade e nem com amor romântico). Mais uma vez porém é Varvara quem melhor expressa essa relação paradoxal, pois se o seu filho lhe apareceu com um quê de nova esperança, foi não apenas porque ele rapidamente ascendeu a destacados regimentos do serviço militar e “renovou conhecimentos [em Petersburgo] com os quais ela já nem podia sonhar” – “em toda parte era recebido com satisfação”<sup>46</sup> –, mas também porque ele havia desprezado, sem explicações, estas relações, de modo que às notícias do seu sucesso na sociedade e no serviço militar, surgiram não apenas as notícias que ele havia dado baixa e que

---

<sup>44</sup> Idem, p. 508.

<sup>45</sup> Nietzsche. *O anticristo*. *Op. cit.*, p. 11 (§2).

<sup>46</sup> Idem, p. 50.

já não era encontrado em meio à “antiga sociedade”, como a de que “estava ligado a certa escória da população de Petersburgo, a uns funcionários descalços, a militares reformados que pediam esmola com dignidade, a bêbados”, que “passava dias e noites em favelas escuras e sabe Deus em que vielas”, “frequentando as suas famílias imundas”<sup>47</sup>. Como diz o narrador: “Sua paixão pelo filho *começou* com o início dos sucessos dele na sociedade petersburguense e se *intensificou* particularmente com a chegada da notícia de que ele havia sido degredado a soldado. Por outro lado, ela o temia visivelmente e parecia uma escrava diante dele” [grifo nosso]<sup>48</sup>. Entre essas duas personagens, é importante pontuarmos, porém, que Liza, sendo uma personagem dos 1860, diferentemente de Varvara estava disposta a oferecer em troca de um instante de “idealidade”, a sua própria vida. Isto é esteve disposta a gastar todas as suas forças de uma vez só, sem cuidado ou prudência.

A partir do que foi dito, não nos parece difícil compreender que é uma característica comum aos personagens de *Os demônios*, em especial aqueles da geração dos 1840, a criação de uma imagem ideal para si próprio, à qual em alguma medida o personagem em questão julga corresponder mesmo que a realidade insista em contradizer esta correspondência ou lhe pareça demorar, por assim dizer, em se adequar à sua imaginação – que se lhe apresenta como uma realidade muitas vezes mais real do que a própria realidade concreta. O que diz Rimvydas Silbajoris sobre *Os irmãos Karamázov*, podemos aqui dizer dos personagens de *Os demônios*: os personagens dostoievskianos muitas vezes criam “heróis não-existentes” de mundos imaginários os quais eles mesmos, não sem a máscara, acabam por ser a representação. Desse modo, tais personagens “existem simultaneamente em dois domínios da arte: a vida ‘real’ do romance e dentro desta, a vida da sua própria invenção”<sup>49</sup>. Ou seja, na impossibilidade de serem eles mesmos os hiperbóreos de Nietzsche, ou de criarem atos de fato heroicos, simplesmente criaram o herói de si mesmos na própria imaginação e, de modo gradual, passaram a se desenraizar do mundo concreto também para viver nesta esfera mais agradável ao amor-próprio e julgando que um dia a própria concretude se adequaria à imaginação.

Um exemplo extremo desse caso é o do personagem nomeado capitão Lebiádkin – declarado no romance como o Falstaff de Stavróguin e cronologicamente pertencente à geração dos 1840. Embora miserável, alcoólatra e sem dignidade alguma (ele espanca a irmã, é covarde, bajulador, tem o hábito de contar vantagens, vive com o dinheiro de Stavróguin

---

<sup>47</sup> Idem, p. 51.

<sup>48</sup> Idem, p. 53.

<sup>49</sup> Silbajoris, R. “The Karamazovs as a Family of Artists”. *Dostoevsky Studies*, vol. 8, pp. 93-103, 1987, p. 93.

etc.), Lebiádkin que gosta demasiadamente de fazer poemas tão absurdos quanto ridículos, diz que a *única* coisa que o afasta de um dos maiores poetas russos de então, sendo este Gavrila R. Dierjávín (1743-1816), é que este é um Deus enquanto ele, um escravo e um verme: “Nikolai Vsievolódvitch”, clama o capitão a Stavróguin, “sou um escravo, sou um verme e não Deus, e é só isso que me distingue de Dierjávín. Mas meus recursos, veja os meus recursos!”<sup>50</sup>. Ora, apesar da absurdidade de tal declaração, ela ecoa um trecho de um poema do próprio Dierjávín, no qual o poeta afirma ser tanto Deus, quanto um verme: “Eu sou um rei – Eu sou um escravo, Eu sou um verme – Eu sou Deus”<sup>51</sup>. Nesse sentido, vejamos que o personagem dostoiévskiano não estava tão distante assim do “herói não-existente” no romance que ele representava – *ao menos não de uma das suas facetas*. Se o nobre poeta se imaginara um verme, por que o miserável bêbado Lebiádkin não poderia se imaginar um deus? Não estariam os dois com isso revelando o mesmo *pathos* característico à espiritualidade moderna, ainda que sob perspectivas opostas?

Também quando o capitão numa situação bastante inusitada pergunta a Varvara, pouco antes recitar o seu poema intitulado “A barata”, se é possível “morrer unicamente de nobreza de alma”, podemos encontrar uma outra pista da disparidade de certa imagem que ele fazia de si, com o modo que se comportava e sob o qual se apresentava. “Minha senhora, minha senhora!”, berra ainda o capitão à Varvava, “aqui, neste coração, acumulou-se tanta coisa, tanta, que o próprio Deus ficará surpreso quando o descobrir no dia do Juízo”<sup>52</sup>. Um outro exemplo que revela também grande discrepância é o do funcionário público Lipútín, que traria o filósofo socialista Charles Fourier – crítico ferrenho da propriedade privada e monogamia e criador do sistema de organização social denominado de falanstério – para o grupo dos “heróis não-existentes” de *Os demônios*, o que equivale dizer que Lipútín teria em Fourier a imagem ideal de si mesmo. Afinal, o mesmo Lipútín que, como nos informa o narrador, não passava de uma “figurinha sem graça e quase abjeta de um funcionáriozinho de província, ciumento e déspota familiar grosseiro, avaro e usurário, que trancava à chave os restos de comida e os tocos de vela”, era aquele que passava as noites a se inebriar de “êxtase diante dos quadros fantásticos do futuro falanstério em cuja realização imediata na Rússia, ele acreditava como na própria existência”. Dito isto, julgamos tratar-se de uma ironia, quando o narrador qualifica tal “detalhe” referente à Lipútín como “insignificante”, não obstante ele

---

<sup>50</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 269.

<sup>51</sup> Dierjávín *apud* Dostoiévski. *Demons. Op. cit.*, p. 394n.

<sup>52</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 179.

tenha de reconhecer que a impressão deixada por esse “inesperado fourierista” afetou “a atenção” de Nicolai Stavróguin “de modo duradouro”<sup>53</sup>.

Ora, também Stiepan tinha a imagem do seu “herói não-existente” na vida real do romance pendurada na parede da sua sala e em um local bastante visível, como somos “fortuitamente” informados através de um bilhete de Varvara<sup>54</sup>. Este ideal de si mesmo de Stiepan é ninguém menos do que o próprio Goethe, de quem, conforme vimos, o personagem, na juventude, imitara o segundo Fausto na composição da poesia que mesmo na maturidade tanto o orgulhava. Cabe também mencionar que algumas falas do personagem parecem ecoar determinados posicionamentos pessoais desse reconhecidíssimo gênio alemão – como, por exemplo, as suas negativas declarações sobre o casamento –, e além disso, mencionemos também uma passagem em que o personagem se compara diretamente a este “herói não-existente” do romance e, faz isso curiosamente ao expressar a sua rejeição ao cristianismo: “Quanto ao cristianismo a despeito de todo o meu sincero respeito por ele, não sou cristão. Sou antes um pagão antigo como o grande Goethe ou como um grego antigo”<sup>55</sup>.

Para finalizar essa lista, que poderia ainda alongar-se, sentimo-nos na obrigação de citar a já mencionada personagem Yúlia Mikháilovna esposa do governador da província Andriêi Antónovitch von Lembke – que assume o mandato justamente no momento em que ocorre o primeiro dos acontecimentos que compõem, como dissera o narrador, “verdadeiramente a minha crônica”, isto é, no ano de 1870. De modo aparentemente análogo à substituição do gênio Stiepan pelo gênio Stavróguin, Yúlia é anunciada como uma espécie de sucessora-destronadora do pedestal até então ocupado por Varvara. Pois a mãe de Stavróguin era não só a mulher mais rica, como também a pessoa mais poderosa da província de *Os demônios*, o que se devia não exatamente a Stiepan (este lhe serviria para abrir as portas nas capitais e no exterior), mas ao fato de que o “brando” governador anterior a von Lembke era seu “parente próximo” e mais do que isso “no passado tivera nela a sua “benfeitora”. Como diz o narrador: “A mulher dele [do antigo governador] estremecia só com a ideia de não atender Varvara Pietrovna, e a reverência de nossa sociedade provincial chegou a tal ponto que lembrava qualquer coisa de pecaminoso”<sup>56</sup>.

A expectativa da sociedade provinciana em torno da “verdadeira aristocrata” Yúlia em comparação com a filha de comerciantes Varvara – “uma coitada qualquer”, conforme

---

<sup>53</sup> Idem, p. 61.

<sup>54</sup> Idem, p. 95.

<sup>55</sup> Idem, p. 47.

<sup>56</sup> Idem, p. 37.

passaram a dizer os boatos –, levou “imediatamente” a uma “notória mudança nas relações de quase toda a [...] sociedade provinciana” para com ela<sup>57</sup>. Seja como for, Yúlia não só não conseguiu alcançar a estatura de Varvara como no fim do romance experimenta uma terrível bancarrota. Em primeiro lugar, observemos que se de acordo com os boatos era Varvara quem, na época do governador anterior, de fato administrava a província – o que o narrador se apressa em declarar tratar-se de “uma evidente mentira”<sup>58</sup> –, no que se refere à Yúlia ainda que ela não se ocupasse das questões propriamente administrativas, digamos que era ela quem dava o tom e a orientação do governo de von Lembke, obrigando-o inclusive a cometer algumas infrações. Pois embora a personagem, ao se casar – já na casa dos quarenta anos e pouco antes da sua chegada na província –, tivesse a ambição de fazer do marido um homem importante, ela, ao não conseguir “transfundir nele a sua ambição”, passou “a contar de fato somente consigo”. E se fizera do marido governador, o que o assustou de início, é porque ela mesma “queria decididamente dirigir a província” e “sonhava em ver-se imediatamente cercada”<sup>59</sup>.

Ser uma governadora de província não configurava, porém, o limite das ambições de Yúlia. Ao que parece, o “herói não existente” desta personagem seria ninguém menos do que o herói do poema justamente intitulado “O herói” do maior ícone da poesia russa, Alexander Púchkin. Sob essa perspectiva é que interpretamos a declaração do narrador, de que fosse “por excesso de poesia” ou pelos “longos e tristes reveses da primeira mocidade” – é rapidamente mencionado no romance os constrangimentos passados pela já não tão mocinha Yúlia que não conseguia se casar –, “mal seu destino mudou [isto é, mal se casou], por alguma razão sentiu-se tomada de vocação excessiva e especial, quase que ungida, uma pessoa ‘sobre quem súbito se projetou essa linguagem’ [referência ao mencionado poema de Púchkin], e era nessa linguagem que estava o mal”. Pois, como ironicamente se refere o narrador: “essa linguagem não é uma peruca capaz de cobrir todas as cabeças femininas”<sup>60</sup>.

Nesse sentido é que ela faz de Piotr o favorito dentre os jovens que supostamente “gravitavam” em torno dela e se torna extremamente permissiva com todas as atividades do grupo sub-repitiçadamente orquestradas por Piotr “para o abalo da sociedade”, embora a todos tais atividades soassem como divertimento, peraltices, espirituosidades. Como dissera o

---

<sup>57</sup> Idem, p. 63.

<sup>58</sup> Idem, p. 52.

<sup>59</sup> Idem, p. 307.

<sup>60</sup> Idem, p. 336.

narrador, Stravóguin “estava na moda”<sup>61</sup> e era do “estranho estado de ânimo”<sup>62</sup> inspirado por esta moda que Piotr se valia. Aqui vale voltarmos às advertências de Kant acerca do inapropriado referente aos indivíduos que pretendem parecer gênios sem disporem do talento natural e, o que é pior, da formação escolar e da dedicação e trabalho por esta exigida. Pois de acordo com o filósofo, alguns indivíduos instigados pela noção de gênio compartilhariam da crença de que não “poderiam mostrar melhor serem gênios em floração do que ao se desvencilharem da coação acadêmica de todas as regras”, acreditando “que se desfila melhor em um cavalo furioso do que em um cavalo domado”<sup>63</sup>. Ora, justamente o círculo que então gravitava em torno de Yúlia Mikháilovna acreditava nisso. Posto que nele não só “as mais diversas peraltices” “eram permitidas e até viraram regra”, como as mais escandalosas atividades deste círculo ilustrado, que nada tinham de acadêmicas, resultaram justamente das “verdadeiras cavalgadas, em carruagens e cavalos” organizadas pelo grupo, que sob a proteção da governadora pretensa heroína Yúlia Mikháilovna, se punha à procura de “aventuras”<sup>64</sup>.

Yúlia de fato julgava que Piotr escondia um complô contra o Estado – inclusive pela ligação deste com Stravóguin – e era precisamente por isso que ele, antes de qualquer outro jovem, a interessava. Pois através de Piotr, que a seu ver lhe era “fanaticamente, fanaticamente dedicado”, Yúlia pretendia justamente concretizar a condição de heroína sobre quem de súbito havia se projetado “essa linguagem”, posto que ao salvar Piotr do abismo, ela salvaria também toda a nação. A citação abaixo na qual os sonhos da personagem são expostos, além da função de Piotr na concretização desses sonhos, confirmam a nosso ver, com exatidão, a perspectiva aqui defendida:

Por sua vez, ela o imaginava ligado a tudo que havia de revolucionário na Rússia, mas ao mesmo tempo dedicado a ela a ponto de adorá-la. A descoberta da conspiração, o agradecimento de Petersburgo, a carreira pela frente, a influência sobre a juventude “mediante a ternura” para segurá-la à beira do precipício – tudo isso se amoldava perfeitamente na sua cabeça fantasiosa. Ora, se salvara, se cativara Piotr Stiepánovitch (tinha a esse respeito uma convicção incontestável), salvaria todos os outros; ela os separaria; era assim que informaria sobre eles; agiria sob a forma da suprema justiça, e era possível que a história e todo o liberalismo russo lhe bendissem o nome; mas a conspiração seria descoberta, apesar de tudo. Todas as vantagens de uma só vez.<sup>65</sup>

Por mais que Yúlia se apresente desde o início como uma personagem desprezível, dada a sua notória vaidade e tolice, é curioso observar através dela a que extremo o desejo de

---

<sup>61</sup> Idem, p. 296.

<sup>62</sup> Idem, p. 314

<sup>63</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 248 (§47).

<sup>64</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 314.

<sup>65</sup> Idem, p. 337.

ser original e um ícone digno de adoração pode levar. Pois Yúlia não só serviu como “joguete das mais diferentes influências, ao mesmo tempo imaginando-se inteiramente original”<sup>66</sup>, como a sua imensa vaidade foi fundamental para que o plano da “destruição universal” de Piotr desse tão certo na pequena província. Como diz o narrador: “sem a presunção e a ambição de Yúlia Mikháilovna, vai ver que não teria havido nada daqueles estragos que essa gatinha reles conseguiu fazer em nossa cidade. Ela tem muita responsabilidade por isso!”<sup>67</sup>. A festa realizada por ela em nome das preceptoras pobres da província e que parecia-lhe ao mesmo tempo o “objetivo e coroamento da sua política”<sup>68</sup>, já que a “proclamação da grande ideia”<sup>69</sup> na verdade fora o coroamento da política da destruição do Piotr-Netcháiev. O fim do romance coincide, portanto, não só com a realização da festa – que culmina com a destruição do “magnífico” salão da decana da nobreza onde foi realizada e um incêndio em um dos bairros da proximidade – , como com o fim do breve governo de von Lembke e da sua sanidade mental. Sendo um homem pacífico e dado à felicidade doméstica, apesar (justamente?) por ser obtuso intelectual, von Lembke é desprezado pela esposa durante todo o romance, como o outro lado do ideal, isto é como um homem ridículo e nada original – o que é reforçado pelo comportamento de Piotr de modo terrivelmente vil, inclusive porque consentido pela esposa. Como diz o próprio Lembke à Yúlia “dois centros não podem existir, e a senhora criou dois”<sup>70</sup>: um com ele, o do ridículo, e outro com os jovens, o da originalidade. Apesar de ocupar um lugar especial dentre os mártires elencados por Piotr<sup>71</sup>, e de ter perdido a consciência definitivamente durante o incêndio criminoso que coroara a aplicação sistemática do *Catecismo revolucionário* na província, julgamos que boa parte da sua perda de sanidade deveu-se às tentativas constantes de provar-se algo mais do que uma nulidade para aquela que amava e de quem, como o homem simples que era, de fato esperava não a originalidade, mas a felicidade conjugal:

Nossa vida conjugal tem sido assim: a toda hora a senhora sempre me demonstra que sou uma nulidade, um tolo e até vil, e a toda hora eu me vejo sempre forçado a lhe demonstrar de forma humilhante que não sou uma nulidade, que não tenho nada de tolo e impressiono a todos com a minha dignidade [...] a senhora, a senhora, por uma questão de dignidade própria devia preocupar-se com o marido *e defender a inteligência dele, mesmo que tivesse más aptidões* (e eu não tenho nenhuma aptidão ruim!), mas enquanto isso a senhora é a causa do desprezo que todos aqui nutrem

---

<sup>66</sup> Idem, p. 336.

<sup>67</sup> Idem, p. 312.

<sup>68</sup> Idem, p. 458.

<sup>69</sup> Idem, p. 453.

<sup>70</sup> Idem, p. 429.

<sup>71</sup> Idem, p. 304.

por mim [...] estou enlouquecendo definitivamente, definitivamente!!!... [grifo nosso]<sup>72</sup>

Obtuso ou não, fato é que von Lembke<sup>73</sup> oferece ao leitor a talvez mais instigante metáfora sobre o advento do niilismo em todo o romance. Na última sua fala ou, melhor, no seu último berro que se dá em meio ao incêndio que abate parte da cidade quando já lhe haviam tomado os últimos vestígios de razão, um von Lembke de olhos brilhantes parece enxergar que o “advento do niilismo” mais do que nos acontecimentos que atingem a pequena província, se dera na própria personalidade dos seus habitantes: “Tudo isso é um incêndio criminoso! Isso é niilismo! Se alguma coisa arde é o niilismo! [...] É incrível. O incêndio está nas mentes e não nos telhados das casas”<sup>74</sup>.

Em realidade, entender os personagens representantes da década de quarenta e, portanto personagens representados em *Os demônios* na idade madura, exige que minimamente nos remetamos a como este tipo fora retratado na sua juventude por Dostoiévski, o que por sua vez coincide com a juventude do próprio escritor. Pois o tipo sonhador, que apenas ao final dos 1850 se tornaria o tipo “homem dos quarenta”, é bastante trabalhado por Dostoiévski justamente nos anos dos 1840 – tendo sido inclusive a escolha de trabalhar com este tipo um dos motivos da ruptura do escritor com o seu então mestre, o realista e naturalista Belinski. Na novela *Noites Brancas* (1848), em que o personagem principal se reconhece como o tipo sonhador – “você sabe o que é um tipo?”, pergunta à sua interlocutora ao se apresentar –, este é definido como um homem de “pouca vida real”<sup>75</sup> que encontra a felicidade em sonhos e devaneios com grande feitos, como “com o papel de um poeta inicialmente não reconhecido mas depois coroado, com a amizade com Hoffman; a noite de São Bartolomeu; [...] com o papel de herói na tomada de Kazan por Ivan Vassílievitch”<sup>76</sup> etc. Este tipo que é ainda comparado a uma tartaruga – “aquele animal interessante, que é animal e casa ao mesmo tempo”<sup>77</sup> – é também compreendido, em um

---

<sup>72</sup> Idem, p. 429-430.

<sup>73</sup> O narrador parece fazer um trocadilho com o conceito de gênio kantiano, quando afirma, ao apresentar von Lembke, que ele “pertencia àquela tribo favorecida (pela natureza)” [grifo nosso], para logo em seguida o designar como um homem obtuso intelectualmente. O favoritismo da natureza expresso na tribo de von Lembke diz respeito à rede de favores criada, de maneira “não premeditada, mas existente por si só, [...] sem palavras, nem tratado, como algo moralmente obrigatório”, entre os russos de origem alemã (uma “massa” que constituiria na Rússia “uma liga rigorosamente organizada”), que permitiriam que indivíduos de origem humilde como von Lembke e de ordinária capacidade intelectual pudessem vir a frequentar boas escolas e ascender no serviço público. (Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 304-305).

<sup>74</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 503; 504.

<sup>75</sup> Dostoiévski. *Noites Brancas: romance sentimental (das recordações de um sonhador)*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 23.

<sup>76</sup> Idem, p. 37.

<sup>77</sup> Idem, p. 30.

sentido a nós interessante, como “o próprio artista de sua vida” que “a cria a cada momento segundo um novo arbítrio” [grifo nosso]<sup>78</sup>. A única característica constante em meio a tantos sonhos e novos arbítrios é a de que o sonhador é sempre e necessariamente o herói: “pois o herói de toda esta coisa sou eu, minha própria modesta pessoa”<sup>79</sup>, confessa.

Ora, neste pueril sonhador, que não obstante não pode escapar da intensa melancolia quando se vê obrigado a encarar a vida real – “porque nesses momentos já começa a me parecer que nunca serei capaz de começar a viver uma vida autêntica”<sup>80</sup> –, temos, portanto, o retrato da juventude daqueles que em *Os demônios* já atingiram a meia idade<sup>81</sup>. Dito isso, fica mais fácil compreender o processo a que Dostoiévski submeteu a ilustre geração dos pais neste romance: o da desconstrução da heroicidade e genialidade imaginárias até o ponto em que nada mais reste senão encarar o próprio fracasso – isto é, a triste realidade na qual a vida autêntica que, apesar das vacilações, parecia tão certa na juventude, simplesmente não só não começou como, o que é ainda mais difícil de aceitar, jamais começará. Como diz Stiepan no seu leito de morte: “O mais difícil da vida é viver e não mentir e... não acreditar na própria mentira”<sup>82</sup>.

Parece que semelhante ao que Dostoiévski observara nos seus anos no presídio de Omsk na Sibéria – o qual ele chamou de “casa dos mortos” – tais personagens de *Os demônios* estavam esperando em alguma medida pelo milagre da liberdade. Mesmo que a liberdade para os presos fosse bem mais concreta do que a liberdade dos ilustrados personagens de *Os demônios* – que conforme vimos confunde-se com as concepções de autonomia, autenticidade e originalidade – fato é que como escrevera Dostoiévski nas suas memórias romanceadas do tempo no presídio: “Os detentos são grandes sonhadores”<sup>83</sup>. Nesse sentido é que tal como Jackson generalizara a vida na casa dos mortos como uma metáfora da modernidade<sup>84</sup>, podemos generalizar a declaração de que os homens modernos uma vez na condição de detentos, isto é, uma vez presos a uma vida inautêntica ou não reconhecida como

---

<sup>78</sup> Idem, p. 39.

<sup>79</sup> Idem, p. 32.

<sup>80</sup> Idem, p. 42.

<sup>81</sup> O tipo sonhador também nos parece ser a expressão juvenil do tipo representado pelo herói da novela *Memórias do subsolo*, sendo este, o tipo dostoiévskiano *par excellence*: o homem do subsolo. Não obstante, diferentemente dos personagens da sua mesma geração em *Os demônios*, o homem do subsolo se mostra não só completamente consciente da sua condição de sonhador e da discrepância entre sonhos e realidade – ainda que não seja capaz com isso de resistir ao devaneio e à crença de que a realidade pode vir a se adequar aos sonhos –, como tal consciência o amargura e ressentido completamente. Comparados ao homem do subsolo, os representantes da geração dos 1840 de *Os demônios* seriam bem mais ingênuos, conforme trataremos adiante.

<sup>82</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 630.

<sup>83</sup> Dostoiévski. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Nicolau S. Peticov. Nova Alexandria: São Paulo, 2006, p. 91.

<sup>84</sup> Jackson. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*. *Op. cit.*, p. 139.

original, “não importa quem seja o prisioneiro ou o seu tempo de detenção”: “não consegue considerar a sua sorte como algo estabelecido, como parte de sua vida real. [...] Age como se a pena de vinte anos fosse apenas dois anos e nada lhe muda a convicção de que quando deixar o presídio aos cinquenta e cinco anos, por exemplo, já não seja uma pessoa de trinta e cinco”<sup>85</sup>. Ora, dada esta declaração, não nos parece mero acaso que depois de vinte anos na província de *Os demônios*, Stiepan justamente nos seus cinquenta e quatro, cinquenta e cinco anos, após uma série de humilhações pela sua condição inautêntica e, em certo sentido, escrava, resolve abandonar o conforto propiciado por Varvara e partir para o que compreendia como uma vida autêntica, para a “estrada real” – que embora o conduza quixotesicamente até a morte, para muitos intérpretes, como é o caso de Bruce Ward e René Girard, o conduz também à redenção, ou em outras palavras à identificação entre Deus, amor e imortalidade. Redenções à parte, por outro lado, tampouco nos parece mero acaso que de todos os personagens de *Os demônios* seja justamente o fugitivo dos trabalhos forçados e homem do povo Fiedka Kátorjnik aquele que declara com maior precisão o significado metafísico de Stavróguin: “diante do senhor, é como se eu estivesse diante do Verdadeiro”<sup>86</sup>, isto é, diante da própria liberdade encarnada. Ainda que os mais diversos personagens de *Os demônios*, tenham eles mesmos os seus ícones, os seus heróis não-existentes de si mesmos, vale dizer que quando Stavróguin chega à província ele ofusca com seu o brilho toda a galeria dos ideais retirados dos livros, colocando, à exceção justamente de Stiepan, todos os personagens aos seus pés. Curioso também é que o mesmo Fiedka que fora o único capaz de reconhecer com tanta precisão o significado de Stavróguin tenha sido o personagem quem o escritor escolhera para compartilhar o seu nome e ainda fazer deste o patronímico<sup>87</sup>. À pergunta de Stavróguin, sobre se ele seria “Fiedka Kátorjni”, isto é, Fiedka, o condenado, segue-se a resposta: “Fui batizado como Fiódor Fiódorovitch”<sup>88</sup>.

Diante do que foi dito, é possível que tenhamos entrado em certa contradição com um importante ponto afirmado e reafirmado no Capítulo 2. Pois se conforme dissemos anteriormente, uma vez negada a pertinência, por assim dizer, da imitação de Cristo, o indivíduo moderno tende a se alçar à condição de ideal, como é possível que agora afirmemos que tal idealidade seja construída a partir de um modelo, o que nos personagens de *Os demônios* se traduz como a imitação de um herói não-existente na “vida real” do romance?

---

<sup>85</sup> Dostoiévski. *Recordações da casa dos mortos*, p. 108.

<sup>86</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 260.

<sup>87</sup> O patronímico é o nome do pai modificado que se segue ao nome próprio. Em russo, para homens o patronímico termina em *-ovitch* ou *-itch* – de acordo com a transliteração para o português.

<sup>88</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 258.

Note-se que desta afirmação segue-se a compreensão de que os personagens de *Os demônios*, ao menos no que se refere àqueles da geração dos 1840, visam, ainda que inconscientemente, atingir a originalidade por meio da imitação, quer seja dos grandes gênios literários, quer seja dos heróis criados por esses gênios. Ora, ao que parece então é precisamente neste ponto que nos afastamos do ideal para chegarmos ao ridículo, ao outro lado do ideal, ou ainda, conforme se referira Kant, ao macaco do gênio – e com isso ao mais profundo medo do homem moderno retratado por Dostoiévski. Se Kant abriu a loteria da originalidade – de modo que qualquer um independentemente da nacionalidade, sexo ou origem social poderia sonhar em ser o sorteado –, ele também compreendeu que esta, quando artificial, era não apenas engraçada, mas ridícula.

Mas se alguém, até mesmo em assuntos da mais cuidadosa investigação racional, fala e decide como um gênio, *isso é totalmente ridículo*; não se sabe bem se se deve rir mais do charlatão que espalha em torno de si tanto vapor, em que nada se pode julgar claramente, e tanto mais imaginar-se, ou mais do público que imagina sinceramente que sua incapacidade para conhecer e captar com clareza a obra-mestra da inspiração provém de novas verdades lhe são lançadas em bloco, enquanto o detalhe (por explicações comedidas e exame acadêmico das proposições fundamentais) lhe parece ser obra de incompetentes. [grifo nosso]<sup>89</sup>

As primeiras páginas de *Os demônios* consistem em certa ilustração dessa consideração kantiana, pois ao relatar o período de glória de Stiepan na província, o narrador não só o ridiculariza – ao resumir toda a sua atividade até então considerada heroica à tarefa de espalhar vapor em torno de si –, como ridiculariza também o “público”, isto é, os habitantes da província (o que como sabemos inclui o próprio narrador) que consideravam o “charlatão” Stiepan um mártir da ciência, homem perigoso do Estado e outras coisa do gênero. Também há ilustrações de tais charlatães entre a geração mais jovem. No início dos anos sessenta, por exemplo, Varvara ficara intrigada por “certas ideias” que chegavam, sob a forma de rumores, de São Petersburgo. Como dissera o narrador: “A época era então especial; aparecera algo novo, muito diferente do antigo silêncio”. Embora tenha esboçado “ler pessoalmente as revistas e jornais, as publicações estrangeiras proibidas e até panfletos”, Varavara não conseguiu mais do que “ficar tonta”. Incapaz de entender por ela mesma as novas ideias e sem satisfazer-se com as explicações de Stiepan sobre elas – que se resumiam ao fato de “que ele estava esquecido e ninguém precisava dele” –, Varvara chega a viajar para Petersburgo para informar-se de tais “novas verdades” e mesmo antes de entendê-las – dado que lhe era “totalmente impossível [...] saber com precisão o que significavam”<sup>90</sup> – já se

<sup>89</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 249 (§47).

<sup>90</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 29.

mostrava disposta “a fundar sua própria revista e lhe dedicar toda a sua vida”. Uma vez tendo viajado, com Stiepan para Petersburgo, a descrição dos proclamadores dessas novas ideias sugere um tipo de charlatão que seria a versão atualizada, a versão russa dos 1860, do tipo charlatão indicado por Kant:

Nunca ela havia visto semelhantes literatos. Eram de uma vaidade impossível mas absolutamente franca, como se cumprissem uma obrigação. Uns (mas nem de longe todos) apareciam até bêbados, e era como se vissem nisso uma beleza especial só ontem descoberta. Todos se orgulhavam de alguma coisa, a ponto de serem estranhos. Em todos os rostos estava escrito que haviam acabado de descobrir um segredo de extraordinária importância. [...] Era muito difícil saber o que precisamente haviam escrito; mas aí havia críticos, romancistas, dramaturgos, escritores satíricos, denunciadores. [...] O acesso aos dirigentes era de uma altura que chegava ao inverossímil [...]<sup>91</sup>

De um modo geral, podemos dizer que todos os personagens dos 1840 e alguns outros menores da geração dos 1860 – dentre os quais incluem-se aqueles que “gravitavam” em torno de Yúlia –, são retratados como ridículos, nesse sentido dado por Kant de imitadores do gênio, o que, como dissera o próprio filósofo, provoca o riso. Em termos de gênero literário, isto significa que tais personagens são representados sob a luz da comicidade, que aniquila o suposto conteúdo interior autêntico e original que esses personagens reivindicam para si, ao revelá-lo como falso, como mera imitação da forma da originalidade. De modo oposto, os personagens representados por uma luz mais propriamente dramática são aqueles que maior ou menor medida se revelam como verdadeiramente originais. Em *Os demônios*, nenhum personagem é exclusivamente retratado sob a perspectiva dramática ou cômica.

Se em Kant a linha demarcatória entre a originalidade do gênio e o ridículo da sua imitação parece bastante definida, isto não ocorre na obra dostoiévskiana. Em Dostoiévski, o desejo pela originalidade e o medo do ridículo são como a duas faces de uma moeda translúcida – de modo que ao olharmos para um lado, acabamos por enxergar o outro, numa única e confusa imagem. Não por acaso, o mesmo Gânia que expressa com precisão a necessidade da relação entre originalidade e modernidade e, ao mesmo tempo, o papel ocupado pela originalidade na hierarquia dos valores modernos será aquele a irá gritar que “antes de mais nada” o que ele não quer é ser ridículo: “Não quero ser ridículo, antes de mais nada não quero ser ridículo”<sup>92</sup>. A pergunta que fica é a de se Gânia conseguiria escapar do ridículo ou do medo do ridículo caso fosse ele um homem tão original como Stavróguin parecia ser. Note-se que responder a esta pergunta é responder se Stavróguin conseguiu escapar do ridículo e antes dessa, é responder se Stavróguin era de fato original, se seria

---

<sup>91</sup> Idem, p. 30.

<sup>92</sup> Dostoiévski. *O idiota*. *Op. cit.*, p. 154.

possível para Dostoiévski algo como uma originalidade absolutamente autônoma. Deixando por ora tais questões de lado, o que vale notar agora é a concepção de que ser ridículo ou cômico é a grande tragédia do homem moderno que pretende atingir a condição de ideal. O herói Raskólnikov de *Crime e castigo*, por exemplo, tem como fonte principal do seu sofrimento não o fato de ter matado a machadas a velha usurária que explorava estudantes pobres como ele e nem mesmo o de ter matado a inocente irmã desta (que acidentalmente entrara no apartamento no momento do crime). O grande tormento que ocupa o personagem ao longo do romance é o de não ter podido sustentar-se psicologicamente após o crime, o que nas suas palavras fazia dele não um Napoleão, mas um “piolho estético” – consideração que o leva a rir amargamente de si mesmo<sup>93</sup>. No que diz respeito à maior parte dos personagens de *Os demônios*, podemos dizer, parafraseando Aristóteles, que este romance consiste na imitação da ação de pessoas que, não sendo nem inferiores nem superiores, ao imitar pessoas superiores acabam por adquirir caracteres referentes a pessoas inferiores. Assim, *Os demônios* pode ser considerado a representação artística de como pessoas comuns, no afã de se tornarem heroicas, o que pressupõe a tragédia, se tornam elas mesmas cômicas – sendo esta comicidade adquirida a desventura na sua ação de imitar. Nesse sentido é que, embora não saibamos como nos posicionar ante a aproximação proposta pelo filólogo e poeta russo Vjatcheslav Ivanov entre a forma dos romances de Dostoiévski e a forma das tragédias antigas, concordamos com a sua afirmação de que em Dostoiévski “a vida é basicamente trágica, porque o homem não é o que ele é”<sup>94</sup>. Curioso, porém é que a mesma afirmação seria igualmente válida caso trocássemos a expressão “trágica”, pela expressão “cômica”.

Encontramos uma declaração correlata nas palavras do narrador de *O idiota*, que como no caso de *Os demônios*, é uma espécie de narrador cronista, embora não faça parte dos acontecimentos do romance. Tais palavras estão inseridas na reflexão do narrador acerca do que “o romancista tem de fazer com pessoas ordinárias, totalmente ‘comuns’” para torná-las minimamente interessantes ao leitor – posto que “evitá-las seria violar a verossimilhança”. Para o narrador, “o escritor deve empenhar-se em descobrir os matizes interessantes e ilustrativos até mesmo entre as ordinariidades”, e como exemplo da “essência” ou “tipicidade” de “algumas pessoas” da “categoria de pessoas ‘comuns’ ou ‘ordinárias’”, ele menciona justamente aquela essência que é a trabalhada em todos os romances e novelas de Dostoiévski, mesmo os da sua juventude, sendo esta: a essência de *não querer* “de maneira

---

<sup>93</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo*. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>94</sup> Ivanov. *Freedom and tragic life: a study in Dostoevsky*. *Op. cit.*, p. 5.

*nenhuma*” “*permanecer sendo o que é*” e que “*procura a qualquer custo tornar-se original e independente sem recursos mínimos para chegar à independência*” [grifo nosso].

Vale notar que essa categorização das pessoas em ordinárias e comuns – o que pressupõe que haja a categoria das pessoas extraordinárias e incomuns – pareça-nos um sintoma de que o próprio narrador estaria ele mesmo “possuído” pelo *pathos* da espiritualidade niilista por ele considerado como essência de algumas pessoas ordinárias. Prova maior disso é que ele chega ao paroxismo de afirmar que “*não existe nada mais deplorável*” do que não ter “nenhuma peculiaridade, nenhuma esquisitice, nenhuma ideia própria, ser terminantemente ‘como todo mundo’” [grifo nosso]<sup>95</sup>. Ora, diante da diversidade e complexidade dos personagens dostoiévskianos, e do próprio cristianismo declarado nos artigos e subjacente à arte do escritor, é difícil conceber que ele acreditasse haver pessoas que pudessem ser rotuladas e desprezadas como terminantemente iguais a todo mundo. Este tipo de pessoa é uma abstração, não existe concretamente. Ainda que não tenhamos concordado de todo com a interpretação bakhtiniana, certamente não teria sido possível ao filósofo soviético formular a sua tese de Dostoiévski como criador do romance polifônico, caso o escritor compartilhasse com o seu narrador a concepção de que ao lado de pessoas extraordinárias haveria aquelas desprovidas de qualquer traço de personalidade individual – concepção esta que parece até se coadunar ao perigoso ideal político do personagem Chigalióv. Em algumas anotações esboçadas no leito de morte da sua primeira esposa, em 1864, Dostoiévski chega inclusive a afirmar que “a lei da individualidade pessoal, isto é, o desenvolvimento da individualidade pessoal é [...] algo a que o homem está obrigado” e isso de tal modo que o mandamento divino de *amar ao próximo como a si mesmo*, que a princípio divergiria dessa lei terrestre<sup>96</sup>, só seria possível de ser praticado após o desenvolvimento pleno da individualidade, da personalidade individual. Conforme escrevera pouco antes dessas anotações, no seu relato de viagens à Europa, que em realidade mais consiste em uma crítica a esta:

Uma personalidade fortemente desenvolvida, plenamente cônica do seu direito de ser personalidade, que já não tem qualquer temor por si mesma, não pode fazer outra coisa de si, isto é, dar-se outra aplicação, senão entregar-se completamente a todos, para que todos os demais também sejam personalidades igualmente plenas e felizes. É uma lei normal da natureza, o homem tende normalmente para isso. [...] O que lhes parece? É utopia ou não é?<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 516.

<sup>96</sup> Dostoiévski. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1, p. 41.

<sup>97</sup> Dostoiévski. *Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.132.

De acordo com o trecho acima, em Dostoiévski uma “personalidade fortemente desenvolvida” significa antes a capacidade de autossacrifício em nome do todo, do que a capacidade de autoafirmação e, portanto, de distinção do todo. Se como dissera Nietzsche, o “‘eu’ subjuga e mata [...] é um ladrão e violento [...] Ele quer dar nascimento ao seu deus e ver toda a humanidade a seus pés”<sup>98</sup> – tal “eu” seria para Dostoiévski um “eu” ainda em desenvolvimento, talvez no último degrau antes do salto que ao elevá-lo para além do objetivo final do homem na terra, traria-lhe de volta para a vida concreta, fora dos muros da consciência. Nesse sentido é que compreendemos a pergunta do escritor acerca de se tal compreensão seria uma utopia. Paradoxalmente, porém, neste ponto reside a chave para a compreensão da diferença mais central entre os homens dos quarenta e os dos sessenta em *Os demônios*. Pois se em um dos seus artigos para a revista *Tempo*, ele rememora que os jovens dos idos anos quarenta (dentre os quais ele estava cronologicamente incluso) sempre se preocupavam se os seus assuntos eram aqueles discutidos na Europa<sup>99</sup> – o que reitera a condição de imitadores da forma da originalidade como algo característico a esta geração –, nos rascunhos finais para *Os demônios*, surpreende a sua avaliação da juventude dos sessenta, que também consiste numa síntese sobre o conteúdo do romance:

Sacrificar a si mesmo, sacrificar tudo pela verdade – este é o traço nacional dessa geração. Que Deus abençoe, e possa dar o verdadeiro entendimento da verdade. Pois todo problema agrega não mais do que questões sobre o que deve ser considerado “verdade”. Isto é tudo sobre o que a novela trata.<sup>100</sup>

Ora, estar disposto a sacrificar tudo pela verdade, confunde-se em *Os demônios* com a tentativa de atender aquela exigência fundamental para o asseguramento da própria condição humana no seu sentido mais próprio que é a de tornar-se um gênio, ou o que dá quase no mesmo, uma pessoa original de inquestionável e se possível insuperável talento – o que dito de modo mais sério está relacionado à tentativa de fazer a si mesmo um ideal, o que como sabemos trata-se de uma necessidade metafísica, uma vez que, de acordo com o escritor russo, o indivíduo precisa da beleza para viver. Ainda que os jovens dos 1860 estivessem menos dispostos do que os dos quarenta àquela séria imitação que caracteriza a aprendizagem pela escola, posta por Kant como necessária inclusive ao gênio, é porque semelhante a Nietzsche eles questionavam a “glória barata do ‘gênio’”, através da qual tende-se a considerar um homem gênio pelo resultado do esforço claramente visível “*em obras*” e não pela força que o gênio teve de empregar “*em si como obra*, isto é, na sua própria domaçaõ, na depuração da

<sup>98</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). Fragmento póstumo, julho – agosto de 1882, 1 [20].

<sup>99</sup> Dostoiévski. “Five articles”. In: *Dostoevsky’s occasional writings*, p. 84.

<sup>100</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*. *Op. cit.*, p. 408.

sua fantasia, na escolha e ordenação do afluxo de ideias”, além da exteriorização desta domaçaõ, depuraçaõ, escolha e ordenaçaõ em *atos* – acrescentariam os jovens niilistas de *Os demõnios*. E como, continua Nietzsche, “o grande ser humano é ainda, justamente” “a maior coisa a exigir veneraçãõ” – posiçaõ que sem dõvida é compartilhada pelos personagens dostoiévskianos e pelo próprio Dostoiévski (embora para ele o grande ser humano tenha sido justamente aquele que encarnou a “Palavra”) –, “talvez o mais belo continue a se dar na escuridãõ, afundando, apenas nascido, na noite eterna, [...] como um astro demasiado distante”<sup>101</sup>. Ou seja, o que Nietzsche pretende defender neste aforismo é que talvez os maiores gênios e, portanto, os mais dignos de venerabilidade, foram aqueles que tiveram de vencer em si mesmos aquilo que em si não se conformava à obra de arte de si mesmo. Embora este aforismo tenha como objetivo principal a ideia de que a genialidade está relacionada ao grau de força que um indivíduo é capaz de empregar na transformaçaõ de si mesmo – o que como veremos está relacionado ao tipo dos 1860 de Dostoiévski –, encontramos nele uma chave para entender que justamente na busca de tornar a si mesmos uma obra de arte os jovens niilistas de *Os demõnios* estavam dispostos a morrer ou a matar, além de estarem dispostos a viver na condiçaõ da mais extrema pobreza sem parecerem sucumbir diante disso, o que lhes interessa é a construçaõ de si enquanto obra de arte, e neste ponto divergindo de Nietzsche, que não apenas se apresenta na escuridãõ da interioridade, mas na clareza da sensibilidade, externamente para aquele que simplesmente a vê. Seja como for, como o próprio escritor se refere ainda que a geraçaõ dos 1860 estivesse disposta a concretizar o conteúdo interior espiritual, de dar forma ao conteúdo custe o que custar, há um equívoco com relaçaõ a este próprio conteúdo negativo.

Voltando, porém, ao narrador de *O idiota*, observemos que ele, ao continuar a sua análise das pessoas ordinárias as subdivide em duas categorias – a das “limitadas” e a das “bem mais inteligentes” –, acaba por oferecer uma chave para a compreensãõ do modo como os membros geraçaõ dos 1840 são representados em *Os demõnios*. Pois de um modo geral eles podem ser relacionados à categoria de pessoas comuns “limitadas”, o que significa que eles são representados através do que o narrador de *O idiota* chama de “descaramento da ingenuidade” – que é a “indubitabilidade do homem tolo em relaçaõ a si mesmo e ao seu talento”<sup>102</sup>. Com isso, tem-se garantida a veia cômica desses personagens, posto que a outra categoria de pessoas comuns, a das “bem mais inteligentes”, é aquela referente ao homem do

---

<sup>101</sup> Nietzsche. *Aurora*, pp. 272-273 (§548).

<sup>102</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 517.

subsolo, o que significa que embora o indivíduo pertencente a essa categoria se imagine “um homem genial e originalíssimo, mesmo assim conserva em seu coração o vermezinho da dúvida”<sup>103</sup>, vermezinho que justamente lhe garante o rancor e ressentimento do homem do subsolo que, no mínimo, tornam o riso do leitor, amargo.

Boa parte da comicidade dos personagens da geração dos quarenta de *Os demônios* é garantida pelo fato de que, sendo representados como pertencentes à categoria das pessoas comuns “limitadas”, eles praticamente não duvidam, com exceção dos últimos capítulos do romance – nos quais as ilusões dessa geração são destruídas –, que de alguma maneira eles correspondem ou irão corresponder ao seu herói não existente. É então nesse sentido de um “descaramento da ingenuidade” que compreendemos, por exemplo, o significado da declaração de que Stiepan conseguiu manter “*desde criança* o agradável sonho com a sua bela postura cívica<sup>104</sup>” [grifo nosso], de modo que este sonho (e não as suas ações) o promoveu “gradualmente, ao longo de muitos anos, em sua própria opinião”, acabando “por elevá-lo a um pedestal bastante agradável ao amor próprio”<sup>105</sup>. Uma explicitação ainda mais direta do “descaramento da ingenuidade” do indivíduo que se considera talentosíssimo e inteligentíssimo sem ter nenhum dado concreto para tanto se dá quando a personagem Varvara, em um acesso de clarividência, compreende, momentaneamente, que a sua imaginação sobre si mesma e sobre Stiepan não correspondia à realidade. O cômico se faz ver não somente na ingenuidade com a qual ela comunica a sua “descoberta”, como na absurdidade com a qual ela considerava a magnitude da sua inteligência e a de Stiepan.

– Ouça, Stiepan Trofimovitch, em tudo o que é erudito eu, é claro, sou uma ignorante diante de você, mas ao viajar para cá [Varvara acabara de chegar da Suíça] pensei muito em você. Cheguei a uma convicção.

– Qual?

– Que nós dois não somos as pessoas mais inteligentes do mundo e que há gente mais inteligente que nós.<sup>106</sup>

Dizer que os personagens da geração dos 1840 são descaradamente ingênuos com relação ao próprio talento não significa porém dizer que eles não titubeiem em absoluto. Pois, em *Os demônios*, a nosso ver, há cenas que só podem ser explicadas justamente pelo orgulho ferido e ressentimento que caracterizam o indivíduo que está em dúvida com relação ao seu próprio talento. O que estamos tratando de dizer aqui é que, em *Os demônios*, os personagens

---

<sup>103</sup> Idem, p. 518.

<sup>104</sup> Conforme já exposto, esta “bela postura cívica” de Stiepan consistia na sua condição imaginária de deportado e perseguido político.

<sup>105</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 15.

<sup>106</sup> Idem, p. 68.

são retratados pelo narrador especialmente sob a perspectiva da confiança na própria idealidade, de modo justamente a garantir o caráter cômico, o que difere por exemplo de *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo* onde é dado ao leitor observar como os heróis passam constantemente, na sua interioridade, da condição de águia livre no céu e coruja que tudo enxerga na escuridão para a condição de criança indefesa e temerosa no que diz respeito à própria originalidade – para utilizarmos aqui algumas metáforas criadas por Nietzsche no seu *Aurora* para ilustrar este tema. Diga-se de passagem que, nesses dois escritos dostoiévskianos, a oscilação interna dos heróis é a causa do maior tormento de ambos, uma oscilação que é também designada por Nietzsche neste mesmo aforismo de *Aurora*, “como um espetáculo doloroso, às vezes terrível”<sup>107</sup>.

Nesse sentido é que apesar de o próprio Stiepan ser definido pelo narrador como “a mais ingênua de todas crianças cinquentenárias”<sup>108</sup> – o que a nosso ver significa que ele de todos os personagens de *Os demônios* é o mais apto a acreditar sem grandes tormentos na própria condição de águia e coruja –, em vários momentos antes do último capítulo do romance, ele reconhece a si mesmo como “um homem decaído”<sup>109</sup> ou ainda como um “simples parasita”<sup>110</sup>, além de sofrer recorrentes ataques de colerina e ter por hábito enviar cartas histéricas e acusatórias a Varvara, do quê se envergonha depois. Também “a estranha capacidade de mudar” que o “rosto” de Stiepan havia adquirido ao longo dos anos de maus hábitos<sup>111</sup> pode ser interpretada como a expressão externa das mudanças súbitas entre a sensação de águia e coruja – que de acordo com Nietzsche se dá quando o “gênio habita em nós” – e a sensação de “profundo temor” – que se dá quando “ele [o gênio] nos deixa”<sup>112</sup>. Chama a atenção que essa mudança de expressão facial do personagem, que se operava com “rapidez incomum”, seja indicada através de adjetivos que remetem à tragédia e à comédia, como se o personagem mudasse de gênero literário a partir das sensações de águia e coruja e de criança temerosa, pois, de acordo com o narrador, a expressão de Stiepan passava comumente “da mais solene à mais cômica e até tola”<sup>113</sup>. Mais espantoso, quicá até mesmo irônico, é que Nietzsche nomeie o aforismo em que trata dessas mudanças súbitas de “*Insânia moral do gênio*” – o que, a nosso ver, vem a indicar que ele diferentemente do narrador de *O*

---

<sup>107</sup> Nietzsche. *Aurora*, p. 263 (§538).

<sup>108</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 23.

<sup>109</sup> Idem, p. 71.

<sup>110</sup> Idem, p. 37.

<sup>111</sup> Idem, p. 71.

<sup>112</sup> Nietzsche. *Aurora*, p. 263 (§538).

<sup>113</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 71.

*idiota* trata dessa questão não em referência à categoria das pessoas ordinárias “bem mais inteligentes”, mas em referência ao que ele chama de “determinada espécie de grandes espíritos”. Seja como for, parece-nos claro que Dostoiévski concordaria com o filósofo alemão, sendo *Os demônios* a maior confirmação disso, de que ao menos “três quartos de todo o mal que se faz no mundo ocorrem pelo temor” que acomete o indivíduo quando o gênio, e portanto a condição de águia e de coruja, o abandona<sup>114</sup>.

Sob esta perspectiva é possível compreender por quê o personagem Stiepan apesar de toda a sua fraqueza e segunda natureza continua a inspirar simpatia no leitor e mesmo no seu autor que cinco anos após o término do romance, chegou ao paroxismo de declarar amor e respeito por este seu representante da intelectualidade dos 1840: “Eu amo meu Stiepan Trofimovitch, apesar de tudo, e o respeito profundamente”<sup>115</sup>. Declarações à parte, em Stiepan o descaramento da ingenuidade é tão grande que o leitor, incitado pelo narrador, fica a um passo de considerá-lo uma criança e com isso de perdoá-lo absolutamente. Tal infantilidade é o que inclusive explica o fato de Stiepan ser adorado pelas crianças – “era surpreendente como as crianças se afeiçoavam a ele!”<sup>116</sup>, informa o narrador –, o que sem dúvida dizia respeito diretamente aos seus pupilos quando nesta fase da vida. Dada tamanha ingenuidade do personagem, ainda que descarada, é que o narrador já na primeira página do romance, ao compará-lo com “um tal de Gulliver”, parece sugerir a pergunta, talvez direcionada a si mesmo, sobre se de fato seria justa a exposição irônica e dura a que ele iria submeter o seu mestre ao longo de toda a sua “crônica”.

Em um romance satírico inglês do século passado, um tal de Gulliver, voltando do país dos liliputianos, onde as pessoas tinham apenas uns dois *vierchóks* de altura, habituou-se de tal modo a se achar um gigante entre elas que, ao andar pelas ruas de Londres, gritava involuntariamente aos transeuntes e carruagens que se desviassem e tomassem cuidado para que eles não os esmagasse de algum modo, imaginando que ainda fosse um gigante e os outros, pequenos. Por isso riam dele e o injuriavam, enquanto os cocheiros grosseiros chegavam até lhe dar chicotadas; convenhamos, será isso justo? De que não é capaz o hábito! O hábito levou Stiepan a agir quase do mesmo modo, porém de uma forma ainda mais ingênua e inofensiva, se é lícita essa expressão, porque ele era um homem magnificentíssimo.<sup>117</sup>

Infelizmente, não julgamos possível considerar que o seu comportamento ainda que ingênuo fosse inofensivo, pois se Stiepan era uma “criança estabanada”, ele também dispunha, como dissera de si, de “todo o egoísmo da criança, mas sem a sua inocência”<sup>118</sup>. O seu egoísmo de criança posto no pedestal de supremo pedagogo, sem dúvida, como nos

<sup>114</sup> Nietzsche. *Aurora*, pp. 263-264 (§538).

<sup>115</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*, p. 550.

<sup>116</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 78.

<sup>117</sup> Idem, pp. 15-16.

<sup>118</sup> Idem, pp. 125-126.

provam os “fatos” narrados no romance, perturbou diretamente os nervos dos seus pupilos e do seu filho, a quem ele negligenciou toda a vida. No que se refere a Stavróguin, tal perturbação é diretamente sugerida pelo narrador: “Cabe pensar que o pedagogo perturbou um pouco os nervos do seu pupilo”. Pois a amizade, “sem a mínima distância”, entre o criança Stiepan e o menino Stavróguin, permitia àquele “despertar seu amigo de dez ou onze anos à noite com o único fim de desabafar em lágrimas os seus sentimentos ofendidos ou lhe revelar algum segredo doméstico, sem perceber que isso era totalmente inadmissível”. Além disso, o narrador também supõe que não apenas as ocorrências domésticas eram motivo de os amigos chorarem, “lançando-se nos braços um do outro durante a noite”, afinal conforme dissemos anteriormente, o gênio Stiepan fora capaz de despertar o gênio Stavróguin para o sentimento da sua própria originalidade, isto é, para a sensação ainda indefinida daquela melancolia sagrada para uma alma escolhida<sup>119</sup>.

Ainda que a leviandade extrema seja uma característica inapagável do comportamento do personagem Stiepan, caso o comparemos com o personagem Karmazínov, não nos parece errado supor que é justamente a sua ingenuidade absolutamente descarada o que lhe garante a simpatia no coração do leitor, algo que não ocorre com Karmazínov, que apesar de toda pose olímpica, pertence, a nosso ver, à categoria das pessoas comuns “bem mais inteligentes”. Para entendermos isso, é importante primeiramente levarmos em conta que Stiepan e Karmazínov ocupam posições correlatas na estrutura simbólica da obra. Pois não só esses dois personagens são daqueles da geração dos 1840 os que representam com maior propriedade o papel de *intelectuais*, como Karmazínov por ser parente de Yúlia, com o seu retorno à província, tornava-se o gênio protegido pela mulher mais importante da cidade – posição antes ocupada por Stiepan, conforme sabemos.

Embora Karmazínov não seja auscultado pelo narrador de modo a este ter acesso à sua interioridade, e com isso o leitor, há determinadas atitudes deste personagem que se assemelham a certas atitudes do herói das *Memórias do subsolo*. Julgamos que em determinadas ocasiões estes personagens poderiam parecer quase como almas gêmeas, se fosse dado ao leitor o acesso às cenas protagonizadas pelo homem do subsolo de um ponto de vista exterior, ou às de Karmazínov do ponto de vista da sua consciência. Em realidade, uma cena onde essa perspectiva se mostra a nós especialmente verdadeira, é aquela em que Karmazínov e o narrador se esbarram acidentalmente na rua. Pois, ao notar ter sido reconhecido pelo narrador – quem na infância e primeira juventude havia sido um grande fã

---

<sup>119</sup> Idem, p. 49.

das suas obras – Karmazínov trata imediatamente de impor a sua superioridade de gênio, ao deixar cair “sem querer” uma “pastinha”, esperando que aquele que o reconheceria se precipitasse para apanhá-la, isto é, se apressasse em assumir uma posição servil ante o grande gênio Karmazínov. Com esta cena, Dostoiévski atualiza uma cena clássica da literatura russa, que é aquela em que no encontro fortuito entre dois homens numa mesma rua, determinados detalhes, como a passagem quase automática que o de menor prestígio social dava ao de maior, indicava a diferença hierárquica entre estes. A importância dessa cena era tamanha, que naquele que fora o trabalho mais influente de Tchernichévski, o romance *O que fazer?*, uma das cenas mais bombásticas e revolucionárias é justamente a do encontro entre homens de diferentes classes sociais, no qual o socialmente inferior, o herói do romance, ao ser insultado pelo socialmente superior pelo motivo de não lhe ter dado passagem, agarra-o pela camisa e o joga na sarjeta. Na *atualização* desta cena empreendida em *Os demônios*, escrita quase dez anos depois da abolição da servidão, observemos que nos encontros fortuitos na rua não apenas diferenças objetivas de origem e classe social valiam na humilhação de um homem para com outro, mas também o grau de inteligência.

Em *Memórias do subsolo*, publicada um ano depois do romance *O que fazer?*, esta cena é trabalhada no seu limite, embora numa perspectiva totalmente outra que a de Tchernichévski. Na cena em questão, o rancoroso herói do subsolo tem o seu destino modificado no dia em que entra em uma taverna na intenção de brigar, e ao se colocar como empecilho numa passagem é simplesmente retirado do lugar em que estava e colocado em outro por um oficial do governo que, feito isso, passa sem notá-lo. Tal incidente é tomado pelo protagonista como a mais terrível das ofensas: “Até pancadas eu teria perdoado,” diz o homem do subsolo, “mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e positivamente, não me notasse”<sup>120</sup>. A ofensa é tão profunda que não só acompanha o herói ao longo de anos, como o leva ao longo de anos a seguir o oficial e posteriormente a elaborar um plano de vingança que se tratava tão somente em ter a audácia suficiente para em um encontro frente a frente e supostamente acidental com ele na rua, “simplesmente não ceder caminho, chocar-me com ele, não de modo muito doloroso, [...], na exata medida que a decência permitir”<sup>121</sup>. Outros detalhes relatados pelo narrador de *Os demônios* na forma de boatos sobre o grande gênio também apontam para a correspondência entre este personagem e o herói das *Memórias*: como o fato de que Karmazínov considerava um dever desprezar a

---

<sup>120</sup> Dostoiévski. *Memórias do subsolo*. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 67.

“primeira pessoa que lhe infundia temor” ou ainda a peculiaridade de que ao ser desconcertado pela indiferença de alguém, não só ficava “morbidamente ofendido”, como procurava “vingar-se”<sup>122</sup>, etc. É a partir desta relação com o herói das *Memórias do subsolo* que compreendemos, portanto, por que alguns intérpretes de *Os demônios* consideram que Karmazínov, e não Stiepan, seria o pai espiritual de Piotr.

Diferentemente do homem do subsolo que era um funcionário público de baixa patente desprezado por todos ao seu redor, Karmazínov, além de oriundo da pequena nobreza, gozou durante a sua juventude da reputação de gênio e, mesmo que na maturidade não se mostrasse mais do que um “talento de médio porte” – ao menos de acordo com visão do narrador –, o seu amor-próprio o havia elevado à condição de deus e isso de tal modo que exigia ser ainda mais idolatrado. Pelas palavras do narrador, podemos supor que longe de julgar Karmazínov uma exceção, este era compreendido como representante de uma categoria específica de intelectuais: “todos esses nossos senhores que são talentos de médio porte, que durante a sua vida costumam a ser considerados gênios [...]. Justo ao término da sua atividade [...] Deus sabe por quem eles começam a tomar a si mesmos – quando nada por deuses”<sup>123</sup>. Em certo sentido, podemos dizer que o herói não-existente de Karmazínov seria exatamente ele mesmo, embora elevado à condição de Deus – o que se faz especialmente evidente na análise feita pelo narrador da obra lida por Karmazínov, em primeira mão, na mesma festa que coroaria a política de Yúlia. Pois como diz o narrador, “o grande filósofo europeu, o grande cientista e inventor, trabalhador, mártir – [...] são terminantemente uma espécie de cozinheiros na cozinha dele [de Karmazínov]. Ele é o grão senhor, e eles aparecem à sua frente de gorro nas mãos aguardando ordens”. Ora, como é possível supor, dado que a festa da política de Yúlia coroara na verdade os planos de Piotr, a leitura termina em um fiasco. Embora não seja nosso objetivo aqui, vale dizer que uma análise pormenorizada do texto de Karmazínov tal como retratado pelo narrador – no qual além dos grandes gênios alemães trabalhando na cozinha do grande escritor, ter-se-ia ao redor do seu amor de gênio por certa pessoa “Pompeu ou Cássio às vésperas de uma batalha”, “Gluck” tocando “violino numa cana”, “Hoffmann”, “Chopin”, “Anco Márcio”, giestas etc.<sup>124</sup> – permitiria a esta passagem do livro ser considerada uma ilustração interessante da definição dada por Kant ao brilhante, rebuscado e afetado:

---

<sup>122</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 91-92.

<sup>123</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 91.

<sup>124</sup> Idem, p. 466.

O brilhante (precioso), o rebuscado e afetado, somente para distinguir-se do comum (mas sem espírito), são semelhantes à atitude daqueles, de quem se diz, que gostam de escutar a si mesmos ou que vão e vem como se estivessem sobre um palco, para que os admirem embasbacados, o que sempre denuncia um incompetente.<sup>125</sup>

Não nos parece gratuito que Dostoiévski tenha colocado como psicologicamente semelhantes personagens distintos não só no que diz respeito à origem social, como à reputação referente ao ofício desempenhado – afinal fosse um talento médio ou genial, Karmazínov era de fato um escritor reconhecido, enquanto o homem do subsolo era um funcionário qualquer de baixa patente. A nosso ver, isso significa que o desejo de ser original, superior e o medo em parecer ridículo (isto é, de não ser original e superior) espreado na obra dostoiévskiana, não só não está condicionado a fatores externos, tais como origem e condição social, como sequer à capacidade intelectual. Pois observemos que, nos dois encontros fortuitos acima descritos, embora o homem do subsolo tenha sido ignorado e Karmazínov, reconhecido, ambos os personagens foram movidos pelo mesmo *pathos*. A diferença estaria apenas no grau da expectativa, pois enquanto o homem do subsolo esperava algum reconhecimento, alguma mínima distinção por parte do alto oficial do governo – nem que fosse a distinção de um tapa, como ele dissera –, o grande escritor esperava do seu leitor provinciano a reverência e servidão absolutas. Se Karmazínov, porém, que saíra vencedor do seu encontro com o narrador – dado que este, ainda que posteriormente tivesse se contido, fez o movimento para pegar a pastinha jogada no chão pelo grande escritor<sup>126</sup> –, é retratado como ridículo, note-se que ele o é na medida em que foi “pego em flagrante” na sua imitação de um homem genial que não notara ser adorado, embora criasse situações para comprovar isso. Também podemos entender a retratação de Karmazínov, neste encontro, como ridículo justamente como uma vingança do narrador, dado que “durante cinco minutos” foi o próprio narrador quem se considerou “plena e eternamente desmoralizado”, só se recuperando após uma “súbita gargalhada” que o levava à decisão de representar para Stiepan “toda a cena, inclusive com mímica”<sup>127</sup>. Mesmo que não tenha aprendido a rir para além de si mesmo, como ensinava Zaratustra ao homem superior<sup>128</sup>, o aparentemente despretensioso narrador foi capaz de rir de uma cena que poderia ter envenenado o seu coração, apesar de ser bom lembrar que os personagens de Dostoiévski mentem, inclusive, como dissera Stiepan, para si

---

<sup>125</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 255 (§49).

<sup>126</sup> Em realidade, é possível suspeitar que o narrador estivesse mentindo ao leitor quando diz que conseguiu se conter e de fato não apanhou a pastinha. Vide o trecho: “*Estou plenamente convicto de que não a apanhei*, mas o primeiro movimento que fiz foi indiscutível; já não consegui escondê-lo e corei como um imbecil” [grifo nosso] (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 93).

<sup>127</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 94.

<sup>128</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 346.

mesmos. Não nos parece ter sido mero acaso que antes de relatar o tal encontro, o narrador tenha justamente desconstruído a genialidade de Karmazínov, não só qualificando-o conforme visto de talento de médio porte, como tecendo análises bastante duras e satíricas das suas últimas obras.

No mesmo aforismo em que Nietzsche examina as oscilações pelas quais passam “determinada espécie de grandes espíritos”, podemos encontrar uma concepção que nos sugere que nem mesmo um homem de comprovado talento excepcional estaria livre do ridículo. Pois conforme postula o criador do Zaratustra no supracitado aforismo de *Aurora*: “o quê de inexplicavelmente angustiado, vaidoso, odiento, invejoso, constrangido e constrangedor, que subitamente [...] irrompe, tudo o que há de excessivamente pessoal e de cativo em naturezas como as de Rousseau e Schopenhauer, bem poderia ser consequência de um mal periódico do coração” – isto é, quando o gênio repentinamente os abandona<sup>129</sup>. Ora, tomando esta afirmação por verdadeira, é possível concluir que *nem mesmo os próprios gênios estariam salvos, como parecia pressupor Kant, do ridículo de imitar um gênio*. Talvez, nesse sentido, seja interessante mencionar que até mesmo um filósofo tão incompassivo quanto Nietzsche – que chegou ao ponto de dizer não só que os fracos e malogrados devem perecer, como os fortes têm ainda de ajudá-los nisso<sup>130</sup> – viu-se obrigado a reconhecer que a “*coisa mais humana*” seria a de “poupar alguém da vergonha”<sup>131</sup>; e ainda que “*o emblema da liberdade*” seria o de “não mais envergonhar-se de si mesmo”<sup>132</sup> – o que aqui entendemos, respectivamente como “poupar alguém do ridículo” e “não mais sentir-se ridículo”. Por fim, antes de encerramos este ponto, vale citar uma anedota contada por Mme. Pánaiev, frequentadora do círculo de Belínski na mesma época em que Dostoiévski, isto é, nos idos 1840. Esta curiosa anedota diz respeito a uma caricatura maliciosa do jovem Dostoiévski feita por ninguém menos do que o protótipo real do grande escritor Karmazínov, sendo este o autor de *Pais e filhos* Ivan Turguéniev.

Certa noite, Turguéniev descreveu, na frente de Dostoiévski, um encontro que tinha tido na província com uma pessoa que se imaginava um gênio, e pintou com maestria o lado ridículo dessa pessoa. Dostoiévski ficou branco como uma folha de papel e, tremendo da cabeça aos pés, retirou-se apressadamente sem esperar pelo resto da história. [...] Dessa noite em diante ele nunca mais nos visitou e até procurou evitar encontrar-se na rua com algum membro.<sup>133</sup>

\*

<sup>129</sup> Nietzsche. *Aurora*, p. 263 (§ 538).

<sup>130</sup> Nietzsche. *O anticristo*, p. 11 (§2).

<sup>131</sup> Nietzsche. *A gaia ciência*. *Op. cit.*, p. 186 (§274).

<sup>132</sup> Idem, , p. 186 (§275).

<sup>133</sup> Mme. Pánaiev *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*. *Op. cit.*, p. 217.

Não nos parece suficiente abordar o tema do ridículo em Dostoiévski sem que nos remetamos minimamente a um outro escritor russo, o de fato originalíssimo Nikolai Gógol. Pois se, como diz Kant, a “originalidade modelar” e inata<sup>134</sup> característica ao gênio é um exemplo não para a imitação – donde surgiriam as escolas –, mas para o despertar da originalidade de um outro gênio, podemos dizer que dentre os diversos gênios que despertaram Dostoiévski, Gógol – talvez até mais do que Púchkin – possui o lugar de maior destaque. Afinal, não só o narrador de *O idiota* reconheceu que o “descaramento da ingenuidade [...] do homem tolo em relação a si mesmo e ao seu talento”, por nós acima relacionado à obra dostoiévskiana em geral, fora “exposto magnificamente por Gógol”<sup>135</sup>, como é bastante conhecida a significativa declaração de Dostoiévski de que: “Todos nós [isto é, os literatos e pensadores políticos russos das gerações dos 1840 e dos 1860] saímos do *Capote* de Gógol”<sup>136</sup>.

Se a Rússia dos 1820 a meados dos 1830 havia sido fortemente influenciada pela filosofia idealista e pela literatura romântica alemãs, e posteriormente, pelo romantismo social francês, ao final dos 1830 e ao longo dos 1840, não apenas o hegelianismo de esquerda, conforme vimos, mudou os cursos da literatura russa, mas também o exuberante trabalho de Gógol. Prova disso é que a Escola Natural russa formada por Belínski – e que viria a desembocar, como já sabemos, no final dos 1850, nos críticos literários Tchernichévski e Dobroliúbov e, posteriormente, nos niilistas –, concedeu a Gógol o “*status* de ‘líder da nossa literatura’”<sup>137</sup>. Com Gógol tinha-se não apenas um talento originariamente russo – daí a possibilidade de se fundar uma escola literária que pretendia retratar uma cotidianidade genuinamente russa –, como também, sendo este aspecto o que aqui nos é mais caro, *a paródia ao herói, à grandiloquência do herói romântico alemão, que por sua vez se pretendia a representação do próprio homem russo*. Nesse sentido é que como nos informa um intelectual da época, P. V. Ánenkov, Belínski tomara como missão incitar os seus ouvintes e leitores para refletirem, “com seriedade e sinceridade, sobre a razão do surgimento na Rússia de figuras tão repulsivas” como as reveladas na obra gogoliana e, mais do que isso, com a fundação da sua escola, exortava “os escritores russos para que seguissem o exemplo de

---

<sup>134</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 254 (§49).

<sup>135</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 517.

<sup>136</sup> Embora esta declaração seja amplamente citada, não encontramos a referência exata. Arlete Cavaliere, na sua introdução à coletânea dos textos teatrais de Gógol, refere-se da seguinte maneira: “Por um lado, conhecemos a famosa frase atribuída a Dostoiévski: ‘Todos nós saímos do *Capote* de Gógol’ [...]” (Cavaliere, A. “Introdução”. In: Gógol. *Teatro Completo*. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 16).

<sup>137</sup> Belínski *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 163.

Gógol”<sup>138</sup>. Como já sabemos, o primeiro gênio nascido desta escola, embora posteriormente renegado pelo seu criador, fora justamente Dostoiévski com o seu primeiro romance *Pobre gente* – claramente inspirado no conto *O capote* de Gógol.

O tipo de paródia empreendida por Gógol não se caracteriza como uma desconstrução direta do herói romântico, mas sim como a denúncia de que o desejo de ser tal qual um Napoleão, um Prometeu, um Schiller ou ainda um Karl von Moor se fazia presente nos pequenos homens sem brilho, ocupantes de inexpressivos cargos da burocracia ou pequenos proprietários de terra perdidos em distantes cidadezinhas no vasto interior da Rússia. A desconstrução da grandiosidade do herói romântico se dá, com isso, por meio da pequenez social e espiritual daquele que sonha e julga poder ser ele mesmo um Prometeu, o que para os tacanhos personagens gogolianos é exatamente o mesmo que ser um homem de destaque social, ou na impossibilidade de poder sonhar com isso (lembramos que a obra de Gógol data ainda do período da servidão), ser um Prometeu significava ter, ao menos, a capacidade de assegurar para si alguma vantagem pessoal – ainda que esta fosse, por exemplo, a de não fazer o próprio trabalho. O que nos personagens minimamente ilustrados se mostra como imitação barata de um homem de gênio ou de um homem de poder, nos homens do povo e servos iletrados se mostra como “esperteza”. Diante disso, encontram-se nos escritos de Gógol, personagens que cometem ininterruptamente as mais diversas contravenções morais e políticas, sem serem com isso propriamente vis e muito menos originais. “Bem, admitamos que seja trapaça” – afirma um dos seus personagens da peça *Os jogadores* numa espécie de confissão – “Mas é uma coisa indispensável: o que se pode fazer sem ela?”, pergunta, ao passo que conclui: “Não, a inteligência é uma coisa grandiosa. No mundo é preciso malícia. [...] Assim, viver como vive um tolo não é nada, mas viver com malícia, com arte, enganar a todos e não ser enganado – aí está a verdadeira meta”<sup>139</sup>. Por outro lado, os personagens que não almejam nenhum tipo de ascensão ou vantagem sobre os demais são retratados como estúpidos completos, ou dito de modo mais preciso, são retratados como indivíduos cuja existência se assemelha a de um objeto ou autômato alheio à sua própria condição humana: “Há certos indivíduos que existem no mundo não como um objeto, mas como pintinhas ou manchinhas sobre um objeto”<sup>140</sup>, escreve.

Na obra de Gógol, ninguém se salva: todos são inescrupulosamente ridículos quer na sua pequenez inconsciente, quer nos seus delírios de grandeza – o que inclui os próprios

---

<sup>138</sup> Ánenkov *apud* Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, pp. 169-170.

<sup>139</sup> Gógol. “Os jogadores”. In: *Teatro completo*, pp. 233-234.

<sup>140</sup> Gógol. *Almas mortas: um poema*. Trad. Tatiana Belinsky. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 174.

leitores. Pois ao apresentar os seus “estranhos heróis” “por meio do riso, visível para todo mundo, e através das lágrimas, para ele invisíveis”<sup>141</sup>, Gógol tem por objetivo denunciar o próprio leitor, que mesmo que compartilhe do riso sob o qual os personagens são retratados – riso que seria, conforme declarado no fim da vida pelo escritor, o único personagem honesto das suas histórias –, quando em frente aos livros dotados de grandiloquentes heróis se deixa encantar não só pelos personagens como, o que é pior, passa a idolatrar os autores de semelhantes heróis – como deuses. Observemos que na citação abaixo, retirada de *Almas mortas* – romance cujas páginas costumavam a ser recitadas por Dostoiévski de cor –, Gógol denuncia que os autores de grandiosos heróis são confundidos com estes, elevados ao mesmo patamar, o que nos oferece uma pista para que compreendamos o porquê dos personagens de *Os demônios* tomarem indiscriminadamente heróis literários e seus autores como os seus modelos, ideais.

Feliz do escritor que, passando ao largo das personagens enfadonhas, repugnantes, que nos repelem com seu triste realismo, aproxima-se das personagens que mostram a elevada dignidade humana; [...] *Seu destino feliz é duplamente invejável: entre esses caracteres superiores ele está como na própria família, ao mesmo tempo em que sua fama ressoa pelo mundo.* [...] Chamam-no de grande poeta universal, o que *paira alto acima de todos os outros gênios, como paira a águia* acima das outras aves de alto voo. A simples menção do seu nome já faz vibrar os jovens corações ardentes, lágrimas de emoção brilham em todos os olhos... *Ninguém o iguala em seu poder – ele é um deus!* [grifo nosso]<sup>142</sup>

A denúncia pelo desejo de originalidade e superioridade que levaria à necessidade da trapaça se confunde, na obra gogoliana, com uma crítica às rígidas hierarquias sociais que marcavam a sociedade russa no opressivo regime de Nicolau I. Daí a escamoteada perspectiva política na incitação de Belínski de que os leitores refletissem seriamente sobre a razão do surgimento na Rússia de figuras tão repulsivas tais como as retratadas por Gógol. Como diz Frank, dada a forte censura intelectual da época, Belínski tornou-se “mestre em formular suas ideias na linguagem de Esopo, e os leitores russos já estavam acostumados a decifrar seus códigos”<sup>143</sup>. Seja como for, reza a lenda que após assistir no teatro a encenação da peça *O inspetor geral*, em 1836, o próprio czar Nicolau I teria feito a seguinte exclamação: “Essa peça é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu mais do que o resto”<sup>144</sup>.

No que diz respeito a perspectiva por nós apresentada – na qual o desejo de originalidade não só leva o indivíduo a habitar em um mundo de sonhos e a lidar com a realidade cotidiana a partir dos seus delírios de grandeza, como também a temer o ridículo e,

<sup>141</sup> Idem, p. 172.

<sup>142</sup> Idem, pp. 171-172.

<sup>143</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 169.

<sup>144</sup> Citação retirada de: Cavaliere, A. “Introdução”. In: *Gógol. Teatro Completo*, p. 19.

não tão eventualmente, sê-lo –, julgamos que um excerto de um dos parágrafos do conto *Diário de um louco*, publicado em 1835, consiste numa verdadeira síntese. Neste conto, o miserável funcionário Popríschin, que inicia o seu relato se imaginando invejado por ficar “no gabinete do diretor limpando as penas para Sua Exa.”<sup>145</sup>, acaba os seus dias em um manicômio, chegando, porém, pouco antes do seu internamento, a uma conclusão bastante “original”:

Hoje é o dia da mais grandiosa festa! A Espanha tem rei. Ele foi encontrado. Este rei sou eu. E só hoje é que vim a saber. Confesso que me senti como se de repente um raio me houvesse iluminado. Não entendo como pude pensar e imaginar-me conselheiro titular. Como pôde me ocorrer esta ideia extravagante? Ainda bem que até hoje não deu na telha de ninguém me internar em um manicômio.<sup>146</sup>

Ora parece-nos clara a conexão entre Gógol e a obra dostoiévskiana como um todo. Ambos os escritores tentaram alertar para os mesmos perigos, sendo estes aqueles referentes aos caminhos pelos quais o desejo de originalidade e o medo de parecer ridículo poderiam conduzir o homem comum. A loucura de Propríschin é apenas o extremo deste *pathos* já que, em um momento de êxtase, o personagem não só toma o seu delírio absurdo de grandiosidade por realidade, como concebe a sua ridícula condição de conselheiro titular que havia enlouquecido e sido internado como fantasia e “ideia extravagante”. Ao que parece, para os dois escritores russos o atravessamento das fronteiras do bem e do mal em nome do direito de exercer-se livremente como vontade de poder, de fato conduziria tão somente à banalização do crime, à contravenções morais, éticas que nos seus escritos nunca culminam em grandes feitos, embora, não tão raramente acarretem na perda da sanidade mental – não obstante, a promessa da sombra da beleza do super-homem não seja com isso abalada, ao menos no que se refere aos personagens dostoiévskianos em geral. Se Dostoiévski podia ser compreendido, a nos valer do que diziam os seus detratores, como o poeta da loucura, ele o poderia apenas na medida em que também pudesse vir a ser compreendido como o poeta da transvaloração dos valores cristãos – naturalmente, não como aquele que a incita, mas como aquele que a retrata na tentativa de mostrar os seus perigos. Como ilustração a este ponto, vale citar uma das falas do personagem Piotr de *Os demônios*: “Quando saí daqui grassava a tese de Littré<sup>147</sup>, segundo

---

<sup>145</sup> Gógol. “Diário de um louco”. In: *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 45.

<sup>146</sup> Idem, p. 64.

<sup>147</sup> “A referência a E. Littré (1801-1881) está equivocada. A tese ‘o crime é uma loucura’, propagada na Rússia por V. A. Záitzev, é de autoria do matemático belga A. Quetelet (1796-1784)”. Nota da Editora. Dostoiévski. *Os demônios*, p. 409n.

a qual o crime é uma loucura; quando voltei, o crime já não era loucura, mas justamente o bom senso, quase um dever – quando nada um protesto nobre”<sup>148</sup>.

O fato de o crime deixar de ser considerado loucura para vir a ser considerado bom senso e dever, implica, portanto, na obra dostoiévskiana não apenas que os limites entre o bem e o mal se confundiram, mas também que se confundiram os limites entre a loucura e a sanidade mental. Nos escritos do autor de *O idiota* jamais encontraremos um personagem que a despeito de ser um ladrão e assassino, como por exemplo o Karl von Moor de Schiller, consiga manter a sanidade mental inabalada ou ainda muito menos uma aura de moralidade digna da reverência absoluta do leitor. Tal como Raskólnikov de *Crime e castigo* previra a Sônia, para o caso de ela continuar a se prostituir – atividade que, para uma mulher, significa, em alguma medida, cruzar a linha do bem e do mal –, são três as “saídas” que se apresentam a todos os personagens dostoiévskianos que se atrevem a mais do que tomar o crime por bom senso, tomá-lo como dever e praticá-lo: “atirar-se no canal [suicídio], ir para um manicômio [enlouquecer] ou... ou... finalmente entregar-se à perversão, que entorpece a razão e petrifica o coração”<sup>149</sup>. Embora a terceira opção raramente seja de fato uma possibilidade aos personagens dostoiévskianos, no que se refere à Gógol podemos dizer que as duas últimas saídas são as oferecidas aos seus personagens, ainda que a perversão dos personagens gogolianos seja, por assim dizer, de tipo tacanho, ordinário, que não se choca muito drasticamente com os limites impostos pela lei, antes os burla, acomoda. Seja como for, certamente não é mero acaso que naquilo que diz respeito ao mais enigmático personagem dostoiévskiano – sendo este, Stavróguin – couberam, em certo sentido, essas três possibilidades sequenciadamente, pois se antes dos acontecimentos diretamente narrados no romance o personagem se entregara à perversão, ao fim do romance ele se mata. Não obstante, no que se refere à loucura não é possível aos personagens de *Os demônios* determinar se o herói do romance, Nikolai Stavróguin é louco ou não – impossibilidade que, naturalmente, é ela mesma um sintoma da espiritualidade niilista.

---

<sup>148</sup> Idem, p. 409.

<sup>149</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo*, p. 334.

## CAPÍTULO 5

*O indivíduo não pode adivinhar completamente o ideal universal, nem que ele seja o próprio Shakespeare.<sup>1</sup>*

A primeira aparição de Stravóguin no romance impressiona. Ela se dá ainda no segundo capítulo que, conforme mencionado, sucede o da biografia de Stiepan, quem em virtude da sua comicidade havia sido destronado aos olhos do leitor da condição de gênio e herói que tanto almejava e supunha possuir. Apesar de *Os demônios* ser, ele mesmo, um romance moderno que visa retratar o homem moderno, nele cabe bem a compreensão clássica de que não pode haver um herói cômico, uma vez que apenas um homem superior, mais nobre e mais digno do que todos os demais tem o direito de gozar deste título. Nesse sentido, Dostoiévski poderia talvez até ser um poeta aceito na república de Platão, posto que tomara para si a difícil tarefa de demonstrar os perigos de uma espiritualidade que exigia que mesmo o homem mais simples fosse dotado do talento de um Homero para deste modo fazer de si um Aquiles.

Para que em um romance que começa com a desconstrução de um herói fosse possível surgir um personagem que imediatamente aparecesse ao leitor sob a forma de herói, o escritor soube se valer de um recurso bastante eficaz. Antes de representar diretamente o personagem a quem estava destinado ocupar este glorioso posto, isto é, Nikolai Stavróguin, o narrador relata os misteriosos boatos que envolviam o seu nome, o que funciona como uma espécie de ode, que, ao informar, eleva, distingue e – embora tal relato seja breve e bastante obscuro (uma vez que se tratavam de boatos confusos e incompreensivelmente sórdidos) – é suficiente para mitificar o personagem, o que é, posteriormente, reforçado com a descrição da sua aparência física. Conforme encontra-se declarado em *O idiota*: “Na nossa sociedade culta não existem lendas especialmente sagradas [...]: a menos que alguém crie de alguma maneira as suas a partir dos livros... ou tire alguma coisa das crônicas do passado”<sup>2</sup>. Diante disso, o que vemos em *Os demônios* é que os próprios boatos ocupavam então o lugar das antigas lendas, posto que tornavam possível criar no imaginário popular narrativas em torno de um determinado indivíduo que, com isso, se mostrava aos olhos do outro imediatamente adornado com aura de herói dramático ou de grande homem do passado. Após tantas mentiras desveladas pelo narrador ao longo de todo o primeiro capítulo acerca da genialidade e

<sup>1</sup> Dostoiévski *apud* Jackson, R. L. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*, p. 90.

<sup>2</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 500

heroicidade de Stiepan, não é de se estranhar que o que lhe parecesse “mais surpreendente” (e, com isso, conseqüentemente, ao leitor) fosse que “metade” dos boatos que envolviam “toda a biografia do senhor Stavróguin” – “com tais detalhes que era impossível imaginar onde tinham sido obtidos” – “veio a ser verdadeira”<sup>3</sup>.

\*

Antes de seguirmos com a apresentação e análise de Stavróguin, observemos que embora ser um herói em *Os demônios* signifique que se é reconhecido como um homem ideal, isso não implica que o homem ideal seja a encarnação adequada ao conteúdo que no romance identificamos como aquele referente à espiritualidade moderna. Caso assim o fosse o homem ideal teria de concretizar sensivelmente, em alguma medida, o próprio ridículo ou o medo do ridículo, o que paradoxalmente o afastaria da condição de ideal. Se, sob a perspectiva cristã, a condição de homem ideal exige a abstenção da porção mundana, sensual do próprio homem, para o que seria necessário tanto uma vontade forte, quanto a humildade; sob a perspectiva de uma modernidade niilista, a condição de homem ideal exige a abstenção do medo do ridículo, do medo em geral, para o que é necessário uma vontade forte assomada ao orgulho. Para os personagens de *Os demônios*, ao que parece, o homem ideal expressa a superação do *pathos* duplo que caracteriza o conteúdo da espiritualidade moderna – pois aquele que pretende-se original, não o é, que pretende-se autônomo, não o é, dado que temer o ridículo é, em alguma medida, depender do todo, valorizar a regra. Atingir a condição de herói niilista *não pode ser*, portanto, o objetivo do homem moderno sob a perspectiva niilista. A condição de herói niilista implica ser a expressão máxima do desejo de originalidade, ao mesmo tempo em que a expressão máxima do medo em parecer ridículo e é isto o que, a nosso ver, representa Nikolai Stavróguin, a despeito de como ele é compreendido pela maior parte dos personagens de *Os demônios*. Por assumirmos esta perspectiva não concordamos em interpretá-lo, como fazem Ivanov, René Girard e tantos outros, como o Anticristo ou como o mal absoluto. Pois seguimos aqui a definição de herói dada por Hegel, substituindo o seu absoluto pelo *pathos* duplo que na obra dostoiévskiana caracteriza a espiritualidade moderna. Nikolai Stavróguin é a efetivação singular, ideal e bela do *pathos* duplo, do conteúdo da espiritualidade niilista o que significa que ele consegue fazer crer na sua absoluta autonomia e originalidade, enquanto escamoteia com bastante engenho – talvez inclusive para si – o medo do ridículo que também domina as suas ações.

---

<sup>3</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 51.

Nesse sentido, é que o homem ideal ou, o que dá no mesmo, é que o ideal negativo para os personagens de *Os demônios* pode ser definido como a efetivação singular e adequada de um conteúdo espiritual interior que seria antes a negação de todo e qualquer conteúdo espiritual em comum, de todo e qualquer absoluto, universalidade. Ou ainda retomando o que foi dito anteriormente: sob a insígnia do niilismo, o ideal, o belo, o homem exemplar pode ser dito como uma espécie de concretização singular de um conteúdo espiritual interior absolutamente singular. A nova idealidade exige que nada ou pouco haja de semelhante entre os homens. Tal como dissera Nietzsche no seu *O anticristo*, deve ser capaz de dizer o representante da idealidade negativa: “que importa o resto? – O resto é apenas a humanidade”<sup>4</sup>. Somente ao abrigar um conteúdo espiritual interior absolutamente singular, tornar-se-á possível ao indivíduo não sentir no seu caráter e ânimo a existência de uma instância metafisicamente superior à sua vontade – e eis aqui a filosofia do homem-deus de Kirillov que fora inspirada pelo próprio Stavróguin que o tivera por discípulo. Neste ponto vale lembrarmos a fala de Kirillov na qual ele afirma que se deus existe então toda a vontade é Dele – de modo que caberia ao homem ideal, enquanto criatura, ser a concretização adequada da vontade de Deus, o seu criador –, mas se não existe então toda vontade é unicamente sua, de modo que ele é obrigado a proclamar o seu arbítrio<sup>5</sup>, o que significa ser capaz de forjar plenamente o próprio destino. Posto que conforme está dado nos rascunhos, para Kirillov, se não houver deus “deve-se ser o senhor do próprio destino”<sup>6</sup>. O herói niilista é aquele que na ausência de deus, forja o seu próprio destino de modo a vir a se tornar um homem-deus, um além do homem.

Para sermos ainda mais claros na elucidação desta perspectiva, vale citar o aforismo de Nietzsche intitulado de “Grande vantagem do politeísmo”, no qual o filósofo justamente chama a atenção para a ideia de que a “lei de toda a moralidade” implicou sempre “ser *hostil*” para o impulso de um ideal próprio: “Que o indivíduo estabelecesse o seu próprio ideal e dele derivasse a sua lei, seus amigos e seus direitos – isso talvez fosse considerado até então o mais monstruoso dos equívocos e a idolatria de si”. Para o filósofo, a grande vantagem do politeísmo seria a de que ao menos “além de si e fora de si, era permitido enxergar uma *pluralidade de normas*”, posto que “um deus não era a negação ou blasfêmia contra outro deus”<sup>7</sup>. Ora, que Nietzsche compreenda que “o homem” seja justamente a norma imposta ao

---

<sup>4</sup> Nietzsche. *O anticristo*. *Op. cit.*, p. 9 (“Prólogo”).

<sup>5</sup> Vide citação 191 do Capítulo 2.

<sup>6</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 395.

<sup>7</sup> Nietzsche. *A gaia ciência*. *Op. cit.*, p. 156 (§143).

conteúdo e forma dos diferentes indivíduos, enquanto cada novo deus tivesse sido plasmado por uma norma específica e única, indica a nosso ver, mais uma vez, a proximidade deste filósofo alemão para com os personagens dostoiévskianos, dado que temos exposto neste aforismo a concepção de que caberia ao homem que pretendesse se elevar à condição de deus criar a sua própria regra e com isso, forjar o seu próprio destino. Nesse sentido também é que compreendemos a famosa aclamação de Zaratustra aos seus leitores: “Ainda não vos havíeis procurado a vós mesmos: então, me achastes. [...] Agora, eu vos mando perder-vos e achar-vos a vós mesmos; e somente depois que todos me tiverdes renegado, eu voltarei a vós”<sup>8</sup>.

Embora o herói nihilista de *Os demônios*, Nikolai Stavróguin, *tenha sido capaz de criar em si a aparência da forma* referente a um conteúdo espiritual absolutamente negativo de universalidade – sendo esta criação talvez uma verdadeira prova da sua genialidade –, ele não foi capaz de abrigar em si mesmo tal conteúdo, de modo que a criação singular de singularidades lhe fosse suficiente para garantir uma existência plena de significado ou para suprimir aquele vergonhoso medo de ser e parecer ridículo, isto é, de falhar na sua tentativa de elevar-se à condição de deus e ter essa falha identificada pelo outro. É verdade que Nietzsche parece também ter prestado atenção neste problema, ao chamar a atenção de que seria preciso descobrir e alegrar-se não apenas com o “herói”, mas também com o “tolo” que há em nós: “Como poderíamos nos privar da arte assim como do tolo?”, pergunta. Ou ainda, ao diagnosticar, no aforismo de abertura do seu *A gaia ciência*, que para a difícil tarefa de “rir de si mesmo” até os “mais talentosos tiveram pouco gênio”<sup>9</sup>. Apesar do conselho e do interessante diagnóstico, Nietzsche não muito compassivamente exclui dos seus aqueles que se envergonhariam do tolo que há em si, aqueles que não seriam capazes de rir de si mesmos: “E, enquanto vocês tiverem alguma *vergonha* de si mesmos, não serão ainda um de nós!”<sup>10</sup>.

Para Dostoiévski, a necessidade de fazer de si um deus que não se envergonha do tolo que há em si, ao invés de apontar para um caminho que de fato conduziria à possibilidade de se conseguir plasmar um conteúdo e forma absolutamente originais e singulares, seria antes um indicador daquilo que há de comum entre os homens: aquela necessidade da beleza e da criação que a encarna, sem as quais o *homem* no seu sentido mais simples e ordinário não poderia prescindir, sem deixar de concordar em viver. A única diferença então entre o nihilista mais profundo e o cristão mais ingênuo seria a de que enquanto outrora se procurara a beleza na norma, na saúde, naquilo que unia e assemelhava os homens, no bem, na moral, daquele

---

<sup>8</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>9</sup> Nietzsche. *A gaia ciência*, p. 52 (§1).

<sup>10</sup> Idem, p. 133 (§107).

momento em diante então se procurava a beleza na mais radical singularidade, naquilo que afastava os homens, diferenciava-os, criava entre eles abismos de beleza e feiura, o que, não obstante, para o escritor russo, ao invés de conduzir a uma efetiva idealidade negativa, terminava tão somente por conduzir ao mal, ao horrendo, ainda que em nome da beleza (talvez de modo também semelhante ao que historicamente de fato se dera com o cristianismo). Parafraseando o teórico político Chigalióv podemos dizer que, em *Os demônios*, todo aquele que busca atingir a beleza negativa, o ideal negativo, acaba por chegar, para o seu completo desespero, à negação absoluta da própria beleza, à feiura, ao horrendo – e como se já não bastasse, ao cômico. Daí que Girard, supostamente apoiado em Dostoiévski, tenha afirmado que “quanto mais profundamente” a “boa nova’ moderna” da autonomia “estiver encravada nos nossos corações” “mais violento será o contraste entre a sua promessa maravilhosa e o brutal desapontamento infligido pela experiência”<sup>11</sup>. Diante disso, também nos cabe assumir que na presente tese, ao partirmos da hipótese de que Nikolai Stavróguin seria ele mesmo, *em si mesmo*, a expressão do ideal negativo, chegamos à conclusão oposta de que ele, na verdade, tem como a sua mais profunda tragédia a de não ser, *em si mesmo*, na sua interioridade, uma autêntica expressão de uma beleza negativa, mas tão somente a farsa desta beleza, um simulacro do ideal negativo. Por outro lado, se a promessa da beleza positiva de Cristo é passível de se manter mesmo que já não seja possível acreditar plenamente na sua condição divina, é inevitável admitir que ainda que Stavróguin, assim como Kiríllov, tenha falhado na sua tentativa de se tornar ele mesmo o ideal negativo, a promessa de que o ideal negativo pode ser atingido, através dele, se mantém. Independentemente de se ter detectado a falha na idealidade negativa de Stavróguin, continua a ser possível ao leitor ecoar, findo o romance, o pranto de Chátov: “Stavróguin, por que estou condenado a acreditar em você para todo o sempre?”<sup>12</sup>

Incapaz de acreditar em Deus, Stavróguin – que, como bem dissera Kiríllov, apesar de toda negação, buscava sim reconhecimento do outro<sup>13</sup> – pretendia ocupar ele mesmo o lugar de um deus, pois também ele, sendo inevitavelmente humano, não se contentaria em viver sem a beleza. E se, como dissera Dostoiévski, o homem tem necessidade da beleza especialmente quando em “estado de desarmonia e conflito”, temos aqui uma explicação para o porquê de a necessidade da beleza ser ainda mais imperiosa em Nikolai Stavróguin, ele mesmo o herói niilista *par excellence* de toda a obra dostoiévskiana. Uma vez que o herói

---

<sup>11</sup> Girard, R. *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*, p. 56.

<sup>12</sup> Trecho da citação referente à nota 28 da Introdução. Ou ainda: Dostoiévski. *Os demônios*, p. 255.

<sup>13</sup> Vide citação referente à nota 113 do Capítulo 2.

niilista é a expressão máxima do desejo de ser original e ao mesmo tempo a expressão máxima do medo de parecer ridículo, ou seja, uma vez que ser um herói niilista é ter ainda mais intensificado naquilo que lhe é mais próprio, o seu caráter e ânimo, uma espiritualidade que é inevitavelmente conflituosa, então para o herói niilista a beleza é ainda mais necessária. Quando Dostoiévski identificara, portanto, que o traço principal da geração dos sessenta seria a capacidade, por ele abençoada, de sacrificar tudo pela verdade, embora o grande problema fosse sobre o que era então considerado verdade, podemos entender esta declaração justamente pela via de que os principais jovens dos sessenta por ele retratados no seu *Os demônios* estariam mais visceralmente dispostos a atingir eles mesmos a condição de ideal, ainda que isso lhes custasse a própria vida. Stavróguin seria portanto apenas aquele que, dentre eles, teria mais se aproximado de tal condição, o que significa que ele, bem como Kirillov foram os que mais sacrificaram a sua condição humana, aquilo que neles era a norma, a uma idealidade negativa. Como diz Camus apenas uma “aristocracia é superior à da vitória; a aristocracia do sacrifício”<sup>14</sup>. Note-se que com isso mais uma vez tem-se a proximidade entre a idealidade negativa ansiada pelos personagens dostoiévskianos e a idealidade positiva ensinada por Cristo, pois também para o “filho do Homem” fins menores não podem ser mais importantes do que a destinação superior do homem de transformar-se ele mesmo em um homem ideal. Conforme vimos, até mesmo para o socialista Tchernichévski, a beleza no seu sentido superior diz respeito a uma vida que se pusesse de acordo com as concepções daquele que a vive. E nesse sentido faz-se possível compreender toda a profundidade estética e espiritual da declaração que Kirillov faz a Piotr, pouco antes de se matar: “Durante toda a vida eu não quis que fossem apenas palavras. Tenho vivido porque nunca quis. Também agora, cada dia, não quero que sejam apenas palavras”<sup>15</sup>.

Se, como dissera Hegel, é pela vontade que o espírito, o universal em geral penetra na existência<sup>16</sup>, no que se refere ao herói niilista Nikolai Stavróguin, talvez fosse de se esperar que nele a vontade se revelasse ainda mais vacilante do que naqueles que não teriam o *pathos* duplo tão exacerbado no peito. Tivesse sido assim, ele não teria *sido capaz de criar* em si a *aparência da forma* referente a um conteúdo espiritual totalmente negativo, isto é, não teria sido capaz de criar para si uma forma que lhe apresentasse imediatamente como autônomo. Embora seu ânimo e caráter fossem, pelo o que nos é dado inferir, inevitavelmente conflituosos, a sua vontade, através da qual o *pathos* duplo penetra a existência concreta é

---

<sup>14</sup> Camus. *O homem revoltado*. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>15</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 596.

<sup>16</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*. *Op. cit.*, p. 189.

firme na sua ação de realizar os anseios referentes a este *pathos*. Em Stavróguin o desejo de ser original e o medo de parecer ridículo, mais do que em qualquer outro personagem se manifestam de maneira harmoniosa na exterioridade: posto que o desejo de originalidade se concretiza como originalidade e o medo do ridículo se concretiza com uma forma que nada em si tem de ridícula mas antes de venerável. E é através da sua vontade forte que ele consegue atingir a forma ideal a tais sentimentos que implicam ter a aparência de uma originalidade que não denuncia o medo do ridículo. Uma forma que curiosamente sugere que não existe esse *pathos* duplo, mas sim que existe, no seu lugar, justamente aquele conteúdo espiritual interior que é o almejado quando se está “possuído” por esse mesmo *pathos* duplo: o conteúdo espiritual interior referente a um absoluto e universalidade totalmente negativos. Diante disso, Nikolai Stavróguin conseguiu atingir a forma de um deus, sem dispor ele mesmo do conteúdo que idealmente deveria ser aquele a plasmar esta forma.

Deste modo julgamos legítimo suspeitar que talvez a “grande esperança”<sup>17</sup> abrigada por Nietzsche, assim como por Kiríllov, o filósofo de *Os demônios*<sup>18</sup>, seja a de que após atingida a *forma* adequada à espiritualidade moderna, torne-se possível atingir o *conteúdo* espiritual interior de universalidade negativa almejado por esta mesma espiritualidade. Compreendemos que estes dois “passos” seriam, em alguma medida, para esses dois “filósofos” os últimos que conduziriam a uma efetiva superação do niilismo – e com isso da própria condição humana. Ora, se Zaratustra dissera que o homem, o “mais macaco do que qualquer macaco”<sup>19</sup>, “é uma corda estendida entre o animal e o além do homem”<sup>20</sup>, Kiríllov dissera que uma vez o homem transformado em Deus – ou em homem-deus, o que na sua terminologia dá no mesmo –, a história será dividida em duas partes: “do gorila à destruição de Deus e da destruição de Deus [...]. À mudança física da terra e do homem”<sup>21</sup>. Além disso, para ambos os “filósofos” a vontade parece ter papel fundamental nesta transição. Pois se Kiríllov, conforme visto, considerava que o atributo da divindade humana era a própria vontade, no *Assim falou Zaratustra*, encontramos declarado que uma vontade forte quando nasce na terra, é o que dá maior alegria: “Nada cresce na terra dando mais alegrias, ó Zaratustra, do que uma vontade forte: é a mais bela vegetação. Uma só árvore dessas basta

---

<sup>17</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 328.

<sup>18</sup> Kiríllov é designado como filósofo tanto nos rascunhos (Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 392), quanto no romance e justamente pelo fugitivo de trabalhos forçados, o batizado Fiódor Fiódorovitch (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 544).

<sup>19</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 38.

<sup>20</sup> Idem, p. 328.

<sup>21</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 120

para alegrar uma paisagem inteira”<sup>22</sup>. Interessante é que o próprio Zaratustra diga que do mesmo modo que o macaco é motivo de riso ou de dolorosa vergonha para o homem, deverá ser o homem para o super-homem, um motivo de riso ou de dolorosa vergonha<sup>23</sup>. O que Zaratustra então não falou, talvez porque não soubesse, é que aos personagens da pequena província perdida nos confins da Rússia de *Os demônios*, que sonhavam e se supunham super-homens, o próprio homem em si era tanto motivo de riso para os outros como de dolorosa vergonha para si.

Pelo fato então de Stavróguin dispor desta tão almejada vontade forte (o único atributo capaz de servir de “ponte”, para fazer a “transição”<sup>24</sup> do herói niilista ao além do homem), é que podemos compreender por que Dostoiévski escrevera nos seus rascunhos que Stavróguin seria, apesar de tudo, um ideal: “Ele é indubitavelmente um ideal para os socialistas e para os niilistas, excetuando os mais estúpidos entre eles”<sup>25</sup>. Observemos que a vontade forte seria fundamental não apenas para Zaratustra, o arauto do além do homem, e para Kiríllov, o arauto do homem-deus, mas também para aqueles que na Rússia foram o arauto do “novo homem”, os críticos Tchernichévski e Dobroliúbov. Conforme exposto no Capítulo 1, para esses dois “Lessings socialistas”, como a eles se referira Friedrich Engels, o “novo homem” ou “pessoa nova” teria como marca da sua novidade e superioridade não o cultivo das capacidades intelectual e artística, como pretendiam os homens da geração dos 1840, mas o cultivo da vontade. E neste ponto também vale lembrarmos do que dissera Bakúnin, o parceiro de Netcháiev: “a concentração de energia na vontade é o *único* caminho”<sup>26</sup>.

O que Dostoiévski nos revela através de Stavróguin, é que uma vontade forte sem uma finalidade que seja ela mesma universal, que se imponha ao homem como valiosa em si, não é capaz de atingir uma beleza que alimente espiritualmente, que sacie a sede. Mesmo que o homem seja uma expressão plena da vontade de poder, uma vez que esteja esta desprovida de qualquer caráter teleológico – como pretendia Nietzsche ser este o caráter da vontade de poder –, este poderá tão somente atingir a destruição e a autodestruição, jamais uma criação suprema. Conforme vimos, “*morre a tempo*” é o que ensinava Zaratustra de acordo com as palavras do seu próprio autor. Embora Stavróguin, através da sua vontade forte, tenha feito sentir nos corações dos mais diversos personagens de *Os demônios* a potência da beleza negativa, para si mesmo a sua vontade forte sem qualquer finalidade que a colocasse além de

---

<sup>22</sup> Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, p. 328.

<sup>23</sup> Idem, p. 36.

<sup>24</sup> Idem, p. 38.

<sup>25</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 417.

<sup>26</sup> Vide citação referente à nota 90 do Capítulo 1.

si mesma, sem qualquer desejo que a conduzisse a um fim inaudito, superior, não foi capaz de garantir-lhe nada além de pura e simples autodestruição – o que ele declara expressamente na sua carta de suicídio, na qual nega que irá suicidar-se. Note-se que na declaração a ser citada abaixo a “vontade” é referida sob o termo “força”, intercâmbio que, diga-se de passagem, é comum ao próprio Nietzsche.

Em toda parte experimentei a minha força. [...] Nos testes que fiz para mim e para exibi-la, como acontecera antes em toda minha vida, ela se revelou ilimitada. [...] Mas em que aplicar essa força – eis o que nunca vi, não vejo tampouco agora [...] Meus desejos são fracos demais; não conseguem me dirigir. Num troco pode-se atravessar um rio, num cavaco não.<sup>27</sup>

É verdade que poderíamos interpretar Stavróguin a partir do que Nietzsche dissera no seu *Crepúsculo dos Ídolos* sobre o “tipo criminoso” que “é o tipo do ser humano forte sob condições desfavoráveis, um homem forte que tornaram doente”, posto que nele “os instintos mais vivos de que é dotado logo se misturaram com os afetos deprimentes, com a suspeita, o medo, a infâmia” – o que, para o filósofo, “é praticamente a receita para a degeneração fisiológica”. Em realidade, a degeneração em criminoso do homem forte é, para Nietzsche quase que necessária, em nossa sociedade “mansa, mediana, castrada”<sup>28</sup>. Dito isso, podemos interpretar que Stavróguin não atingira a condição de ideal negativo a que parecia estar destinado porque a mediana sociedade provinciana e, posteriormente, a mediana sociedade petersburguense teriam exaurido e corrompido nele os seus instintos mais vivos do que os dos demais. Como o próprio personagem afirma na mesma carta de suicídio, que diga-se de passagem também fora anotada por Nietzsche em seus cadernos: “Experimentei uma grande devassidão e nela *esgotei minhas forças; mas não gostava nem queria a devassidão*” [grifo nosso]<sup>29</sup>. Nesse sentido é que compreendemos por que Nietzsche, neste mesmo aforismo, coloca mais uma vez Napoleão – o talvez maior “responsável” por incutir no homem a crença de que o ideal negativo poderia ser de fato atingido – como aquele que fora capaz de vencer a sociedade mediana de modo a crescer em poder sem se degradar: “existem casos em que um tal homem se revela mais forte que a sociedade: o corso Napoleão é o mais célebre exemplo”. Também nesse sentido é que compreendemos por que, logo após esta afirmação, Nietzsche declare ser “o testemunho de Dostoiévski”, “de importância a este problema”, e continue com o elogio ao escritor russo que a nós se mostra como fundamental: “Dostoiévski, o único psicólogo, diga-se de passagem, com o qual tive algo a aprender”<sup>30</sup>. Ainda que resida toda

<sup>27</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 651.

<sup>28</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 95 (IX, § 45)

<sup>29</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 651.

<sup>30</sup> Nietzsche. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 96 (IX, § 45)

uma possibilidade de interpretação por nós não explorada numa conexão entre Stavróguin, o homem do subsolo e a crítica nietzschiana à degeneração dos instintos face ao homem moderno de “consciência hipertrofiada”, para tomarmos de empréstimo uma expressão do personagem das *Memórias*, não deixa de nos chamar a atenção que Nietzsche, nos seus cadernos, pouco antes das suas diversas anotações sobre *Os demônios*, tenha admitido que ele mesmo era um niilista, dado que lhe faltava justamente uma finalidade para além da “ausência de um objetivo em si”.

Para a gênese do niilista.

Apenas tarde adquire-se coragem para o que se sabe na realidade. Que no fundo até agora eu tenha sido um niilista só confessei a mim mesmo recentemente: a energia, o radicalismo, com que me movi como niilista me confundiu sobre esse fato fundamental. Quando se está diante de um objetivo, então parece impossível que a “ausência de objetivo em si” seja o princípio de nossa fé.<sup>31</sup>

Sendo Stavróguin, apesar de herói niilista, inevitavelmente um homem, e portanto um ser dependente da beleza, não é de se admirar que ele também tivesse o seu “herói não-existente”. Em realidade, é possível dizer que Stavróguin, na infância, tenha feito do herói daquele poema confuso da primeira juventude do seu mestre Stiepan – aquele que consistia numa imitação da segunda parte do *Fausto* de Goethe – o seu herói “não-existente”. Não obstante, por ser, de toda obra dostoiévskiana, o personagem mais bem dotado de uma vontade forte, Stavróguin não poderia se contentar em apenas sonhar ser o herói, de modo que esforçou-se por lapidar em si a sombra da beleza do além do homem oferecida pelo “gênio” que o despertara para o sentimento da sua própria originalidade. Abaixo vide o trecho mais significativo deste poema recontado pelo narrador um tanto comicamente, embora o poema fosse ele mesmo trágico:

Em seguida, aparece subitamente em um cavalo preto um jovem de beleza indescritível, seguido de um número monstruosamente grande de gente de todas as nacionalidades. O jovem representa a morte e todos os povos estão sequiosos dela. Finalizando, na última das cenas aparece súbito a torre de Babel, alguns atletas finalmente estão acabando de construí-la entoando o canto de uma nova esperança, e quando concluem a construção até da própria cúpula o possuidor – do Olimpo, suponhamos – foge de maneira cômica e uma nova humanidade que se dera conta e se apossara do lugar dele, começa uma nova vida com uma nova convicção das coisas.<sup>32</sup>

Naturalmente é Stavróguin quem representa, tal como no poema de Stiepan, esse jovem de beleza indescritível de quem todos esperam que, sendo ele mesmo a encarnação do ideal negativo, da beleza negativa, trouxesse consigo efetivamente a possibilidade da própria

---

<sup>31</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). *Op. cit.* Fragmento póstumo, outono de 1887, 9[123].

<sup>32</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p.19.

morte da metafísica no homem, da morte da necessidade de Deus no homem, o que implicava diretamente a morte do próprio homem, da *norma* homem – morte pela qual todos estavam sequiosos. Como é ainda possível inferir pelo poema, este jovem que representaria a própria morte do homem, de todos os laços nacionais, culturais e religiosos que até então constituíram o homem, seria aquele que daria lugar a uma humanidade divina, ao politeísmo dos homens-deuses na terra, dado que o jovem tornaria todos aqueles a quem agraciasse com a morte capazes de destronar o próprio deus, o *possuidor* do Olimpo, que seria deposto da sua condição de deus só por ser ele mesmo tornado cômico, não fosse inexistente. E aqui podemos entender porque tantos personagens se deixam morrer sob o fascínio de Stavróguin: eles querem encontrar o ocaso do homem em si. Contudo, seja pelo fato de que em Nikolai Stavróguin as forças produtivas ainda não estavam suficientemente fortes, seja porque nele a decadência ainda vacilava e não havia encontrado os seus remédios<sup>33</sup> ou o que é mais provável seja ainda pelo fato de que para Dostoiévski um homem que se preocupa, que procura a beleza, não pode se desvencilhar da sua consciência moral (que é a prova nele da própria existência da divindade) – fato é que o herói niilista de *Os demônios*, embora tivesse sido capaz de criar a aparência da idealidade através da sua imagem, não fora capaz de abrigar um conteúdo espiritual que, absolutamente negativo, fosse capaz de criar uma valoração afirmativa e positiva, suprema como pretendia Nietzsche para a própria existência contingente.

Ainda que de modo pouco óbvio numa primeira leitura, o herói niilista Nikolai Stavróguin oscila ao longo de todo o romance entre tornar-se um homem original e negar-se como um homem original (o que significa oscilar em ser um homem comum), bem como hesita entre negar ter medo do ridículo (o que se confunde com negar ser ele mesmo ridículo) e tornar-se deliberadamente ridículo. Ou seja: ele oscila entre expressar plenamente a espiritualidade da qual ele era ideal e negação dessa mesma espiritualidade, uma vez que o conteúdo referente a esta não sendo um absoluto negativo, indicava justamente a sua semelhança com os demais. Quando inclinado à negação da idealidade negativa que representava, Stavróguin também parecia procurar alguma espécie de redenção cristã – pois conforme ele dissera ao bispo Tíkhon, “eu mesmo quero me perdoar”<sup>34</sup>. Não obstante, este é um ponto que nesta tese não nos será possível abordar, até mesmo porque implicaria discorrer sobre até que ponto o capítulo banido veio a interferir no resultado final da obra.

---

<sup>33</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV. Op. cit.*, p. 242 (outono de 1887, 9 [35]).

<sup>34</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 684.

Deixando de lado tão pomposas e grandiloquentes palavras, vejamos como para o escritor russo esta concepção, ou melhor, esta profunda e intensa esperança – que certamente não estava dada aos seus personagens da maneira teórica que a expusemos aqui – se desdobraria na própria existência cotidiana por ele retratada. Pois a existência cotidiana, a vida vivida, ordinária é o que interessa a esse cristão ortodoxo que um dia fora condenado à morte por ter lido e escrito o que supostamente não devia. O que nos interessa agora ressaltar é que neste último capítulo o nosso intento já não pode ser mais o de alardear a idealidade sobre-humana de um Stavróguin que não existe – ainda que exista para a maior parte dos personagens do romance e de modo ainda mais intenso para aqueles que por se encontrarem mais próximos a ele moravam todos em um mesmo prédio numa rua nomeada de Epifania<sup>35</sup>. Pois nesse sentido de uma idealidade que não exista em si embora existisse para os outros é que deciframos o enigma posto pela personagem Mária Lebiádkina, considerado pelo crítico George Steiner como aquele que conteria a chave para o significado do romance<sup>36</sup>:

Existiu, pode ser que tenha existido, mas de que adianta ter existido se de qualquer forma nem existiu? [...] Eis um enigma fácil para ti, procura decifrá-lo! [...] a esse respeito não vou dizer nada, pode ser até que nem tenha existido; acho que é apenas uma curiosidade tua; seja como for, eu não vou deixar de chorar por ele, porque (sic) eu não apenas o vi em um sonho, ou só?<sup>37</sup>

Nas páginas que se seguem o nosso intento será o de demonstrar como o herói niilista de *Os demônios*, apesar de todas as projeções de divindades que os mais diversos personagens lançavam sobre ele, é ele mesmo, em si mesmo, apenas um homem que tinha no seu peito mais exacerbado aquele mesmo ânimo que dilacerava a interioridade de todos os personagens minimamente ilustrados da obra. Não por acaso nenhum dos personagens que anteviram essa sua condição humana, demasiado humana foi capaz de perdoá-lo (talvez com a exceção de Chátov). Antes de finalizarmos esta teorização das páginas que se seguem, apenas alertemos para o fato de que se talvez esta nossa interpretação de Stavróguin parecer frustrante dada toda a sua idealidade ao longo de tantas páginas anunciada e alardeada, teremos aqui atingido o nosso objetivo. Pois ainda que o escritor, em carta, tivesse dito que ficaria “muito, muito triste” se Nikolai Stavróguin fosse considerado “afetado” – posto que o teria tirado do seu “coração”, e que, ao mesmo tempo, que ele era um tipo russo (“de certa classe social”) era

---

<sup>35</sup> No original transliterado seria rua “Bogoiavliénskaia”, o que conforme nos informa o tradutor Paulo Bezerra, em nota, significa literalmente rua da Epifania (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 99n).

<sup>36</sup> Steiner. *Tolstói o Dostoiévski*. Tradução cedida por Edições Era (México). Madri: Editorial Siruela, 2002, p. 314.

<sup>37</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 153. A partir do ponto indicado optamos pela tradução em inglês: Dostoiévski. *Demons*. *Op. cit.*, p. 146.

também um “*personagem trágico*” [grifo nosso]<sup>38</sup> –, a nosso ver, coube a Stiepan Trofimovitch revelar o “segredo” da idealidade e beleza negativas dos jovens niilistas de *Os demônios*, embora no caso de Stavróguin, diferentemente do que entendera Stiepan, tudo fosse deliberado e por isso genial.

– Senhores, decifrei todo o segredo. Todo o segredo do efeito deles está na sua tolice! (Seus olhos brilharam). Sim, senhores, fosse essa tolice deliberada, falsificada por um cálculo, oh, isso seria até genial! Mas é preciso que sejamos justos com eles: nada falsificaram. Trata-se da tolice mais nua, mais simplória, mais lacônica – *c’est la bêtise dans son essence la plus pure, quelque chose comme un simple chimique*.<sup>39</sup>

\*

Se Stiepan fora desconstruído da sua condição de herói, por não ser ele um homem verdadeiramente autêntico e autônomo, naturalmente os boatos que envolviam Stravóguin faziam dele o indivíduo autêntico e autônomo que Stiepan apenas parecia e julgava ser. Pois enquanto a sua autonomia, isto é, a sua completa independência em relação ao exterior se revelava no fato de ter sido capaz de ascender rapidamente no serviço militar e na alta nobreza petersburguense, para logo em seguida e sem explicações desprezar tudo isso e se envolver com a escória desta mesma sociedade; a sua autenticidade – e isso no sentido originário da palavra – se revelava nos boatos que chegavam de São Petersburgo sobre escândalos amorosos, “libertinagem desenfreada”, sobre ser um “duelista obcecado que implicava e ofendia pelo prazer de ofender” e ainda sobre pessoas esmagadas por cavalos trotões. Quando após as súplicas da mãe, Stravóguin, quase dez anos fora da província (conforme vimos, aos dezesseis anos ele fora estudar em um liceu em São Petersburgo), retorna a esta – que é quando o narrador, e com isso o leitor, o “vê” pela primeira vez – tem-se não a representação de um jovem “maltrapilho e sujo, emaciado pela libertinagem e cheirando a vodca”<sup>40</sup>, mas antes, para parafrasearmos Hegel, tem-se a representação do ideal na sua pureza suprema. Ou seja, a representação de um homem que embora tivesse vivido no meio da mais abjeta miséria e libertinagem, como um deus, não fora tocado por ela, conservando a sua liberdade autônoma em si mesmo, permanecendo em repouso sobre si, em

---

<sup>38</sup> Dostoiévski. “397. A Mikhail Katkov. 8 (20) de outubro de 1870. Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871. Op. cit.*, p. 275.

<sup>39</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 471. A tradução da fala em francês de Stiepan é dada pelo tradutor do romance Paulo Bezerra a qual reproduzimos aqui: “trata-se da tolice na sua mais pura essência, algo como um simples elemento químico” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 471n).

<sup>40</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 51.

recolhimento sobre si, “como referido a si mesmo e não arrancado para fora de si nas relações finitas”<sup>41</sup>:

Era um jovem muito bonito, de uns vinte e cinco anos e confesso que me impressionou. [...] era o mais elegante *gentleman* de todos os que um dia eu tivera oportunidade de ver, sumamente bem-vestido, que se comportava de um modo como só poderia se comportar um cidadão acostumado às mais refinadas boas maneiras. [...] Verificou-se ainda que era bastante bem ilustrado; [...] podia julgar temas vitais muito interessantes e, o mais precioso, com uma magnífica sensatez. Menciono com estranheza: todos nós, quase no primeiro dia, o achamos um homem extremamente sensato. Não era muito loquaz, era elegante sem requinte, admiravelmente modesto e ao mesmo tempo ousado e seguro de si como ninguém na nossa cidade. [...] *Seu rosto também me impressionou: os cabelos eram muito negros, os olhos claros algo muito tranquilos, a cor do rosto algo muito suave e branco, o corado algo demasiadamente vivo e limpo, os dentes como pérolas, os lábios como corais – parecia ter a beleza de uma pintura, mas ao mesmo tempo tinha qualquer coisa de repugnante. Diziam que o seu rosto lembrava uma máscara* [...] [grifo nosso]<sup>42</sup>

Deixando por ora a questão da máscara e da repugnância de lado, observemos que, como seria de se esperar, não apenas o narrador se surpreendera com a imagem de Stravóguin, mas como ele mesmo afirmara também “toda a cidade”. Pois enquanto os “dândis olhavam para ele com inveja e se apagavam inteiramente diante dele”, todas as “damas ficaram loucas por ele”, e isso quer o adorassem, quer o odiassem “a ponto de querer vingança sangrenta”. Que algumas delas tenham ficado “particularmente fascinadas com o fato de que ele possivelmente tivesse um segredo fatal na alma”; e que “outras gostavam realmente do fato de que ele era um assassino” são, a nosso ver, apenas confirmações da tese acima exposta que em *Os demônios* a paixão, e invariavelmente a paixão feminina, é nada mais do que uma forma de angariar para si mesmo a condição de original, na impossibilidade de consegui-la sozinho. Seja como for, o que nos cabe notar agora é que além da aparência clássica de Stravóguin, a sua aparente idealidade negativa, por assim dizer, está necessariamente atrelada ao fato de ele ter cruzado os limites entre o bem e o mal, o que em se tratando de um personagem dostoievskiano, torna-lhe inevitável cruzar também os limites entre a sanidade mental e a loucura. E daí que após alguns meses morando na província – “indolente, quieto, bastante sombrio”, embora respeitando “toda a etiqueta provincial” –, “de repente a fera botou as unhas de fora”<sup>43</sup>.

Os comentários do narrador sobre as duas ou três insolências cometidas por Stravóguin neste seu primeiro retorno à província após quase dez anos, são bastante interessantes. Pois se, como dissemos anteriormente, os “produtos” dos gênios de *Os demônios* dizem propriamente respeito ao seu caráter, ações, discursos e trejeitos, nestas suas

<sup>41</sup> Hegel. *Cursos de Estética I. Op. cit.*, pp. 186-187.

<sup>42</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 51-52.

<sup>43</sup> Idem, pp. 51-53.

duas ou três insolências, Stravóguin garantiu para seus “produtos” a mais absoluta originalidade. Como diz o narrador, “essas insolências não tinham qualquer precedente, nem similares, diferiam completamente do uso comum, eram absolutamente reles e pueris, careciam de qualquer motivo, o diabo sabe se tinham um fim”<sup>44</sup>. Ora, enquanto podemos entender as características de reles e pueris dadas a tais insolências como aquela “deformidade” que, de acordo com Kant, o gênio tem de “tolerar” porque não poderia eliminá-la sem com isso “enfraquecer a Ideia”<sup>45</sup>; a ausência de finalidade e motivo, caso tomemos essas insolências como manifestação da vontade de poder não deixa de ser uma virtude.

Não julgamos ser mero acaso que a primeira das insolências “produzida” por Stavróguin tenha ocorrido no mesmo clube no qual, nos tempos de glória, o gênio Stiepan confeccionava com frequência o “produto” de “perder *imponentemente* no jogo” [grifo nosso]<sup>46</sup> de cartas. Muito mais grave, porém, do que a leviandade que pode ser extraída como regra do produto de perder imponentemente no jogo de cartas, é a regra que pode ser extraída do “produto” de Stavróguin. Pois, ao ouvir o jargão – “Ninguém me leva pelo bico!” – de um dos decanos mais respeitáveis do clube, que estava então rodeado de “gente de destaque”, Stavróguin que se encontrava sozinho ao lado do grupo e que nunca tivera nenhum problema com este respeitável decano, “de modo inesperado, agarrou-o com força pelo nariz com dois dedos e conseguiu arrastá-lo uns dois ou três passos na sala”. Para completar o feito, após soltar o nariz do senhor Gagánov – era este o nome do decano –, Stavróguin, conforme testemunharam os presentes, “não só não se perturbou como, ao contrário, sorriu de um jeito maldoso e alegre, ‘sem o mínimo arrependimento’”. E após ser cercado pelos “rostos cheios de exclamação”, o seu displicente e visivelmente enfadado pedido de desculpas constituiu uma nova afronta: “O senhor, é claro, queira me desculpar... Palavra, não sei como me veio de repente essa vontade de... tolice...” e dando os ombros, retirou-se<sup>47</sup>.

Na noite do mesmo dia, Stavróguin comete a segunda insolência, bem menor, é verdade, já que dirigida a um membro nada ilustre da sociedade provinciana, o já mencionado personagem Lipútin, avarento funcionário público, membro do círculo liberal de Stiepan e, ao fim do romance do quinteto revolucionário de Piotr. Ora, o fato de que de *dia* Stavróguin se encontrasse em meio ao clube da nobreza – do qual depois do incidente fora expulso – e à

---

<sup>44</sup> Idem, p. 53.

<sup>45</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 255 (§49).

<sup>46</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 37.

<sup>47</sup> Idem, pp. 53-54.

*noite* na festa de um funcionariozinho qualquer de reputação bastante duvidosa, dizia respeito à “inclinação vulgar das relações de Nikolai Vsievolódvitch”, que tanto temor causava na sua mãe. Como diz o narrador, nos poucos meses que passara na província Stavróguin “já conseguira arranjar alguns conhecidos nessa camada da terceira categoria da nossa sociedade e até em camadas ainda mais baixas – tinha mesmo essa inclinação”<sup>48</sup>. Ao que parece, em *Os demônios* ir além do bem e do mal, além do sano e do insano, implica ir também além do rico e do miserável, além dos espaços sociais referentes ao nobre e ao plebeu. O que, conforme revela o personagem Piotr, sob a perspectiva niilista, também configurava a beleza e idealidade de Stavróguin: “você vê todos como iguais e isso é bom. Ninguém chegará a você e lhe dará um tapinha no ombro. Você é um tremendo aristocrata. *Quando o aristocrata caminha para a democracia ele é encantador*” [grifo nosso]<sup>49</sup>. Ora, embora não seja o caso de nos alongarmos neste ponto, apenas observemos que esta característica do herói niilista frequentar as classes mais humildes e tratá-los como iguais revela o hibridismo de herói clássico e ideal positivo cristão pelas avessas.

Na festa, Stavróguin, democrático na distribuição das suas insolências, tirou para dançar justamente a madame Lipútin e “percebendo o quanto ela era bonitinha quando ria, ele a agarrou subitamente pela cintura, perante todos os convidados, e a beijou na boca umas três vezes seguidas, deliciado”. Após este seu segundo feito, que termina com o desmaio da senhorinha tiranizada pelo marido, o pedido de desculpa do herói de *Os demônios* parece também bastante inusitado: “Nikolai Vsievolódvitch pegou o chapéu, foi até o marido, que estava pasmo entre a surpresa geral, atrapalhou-se ao olhar para ele e lhe balbuciou às pressas: ‘Não se zangue’, e saiu”<sup>50</sup>. O escândalo no clube assomado à noite na casa de Lipútin causou, nas palavras do narrador, uma “curiosa” “explosão de ódio geral [...] contra o ‘duelista da capital e desordeiro’”. Embora, cada um dos incidentes tenha sido bastante pontual e que até aquele momento Stavróguin tivesse seguido toda a etiqueta provinciana – “era cortês como um cavaleiro de figurino de moda dotado da capacidade de falar” –, os habitantes da província de *Os demônios* “queriam ver forçosamente um propósito descarado e uma intenção calculada de ofender de uma só vez toda a sociedade” [grifo nosso]. E se queriam ver, como não veriam? A suposição do narrador para o motivo deste ódio é bastante interessante e remete diretamente à teoria do desejo triangular de Girard declaradamente inspirada na obra dostoiévskiana. Para o cronista de *Os demônios*, o motivo do ódio era o orgulho de

---

<sup>48</sup> Idem, p. 56.

<sup>49</sup> Idem, p. 408.

<sup>50</sup> Idem, p. 56.

Stavróguin: “Suponho que o odiavam pelo orgulho”, afirma<sup>51</sup>. Para Girard uma vez que, à exceção dos desejos fisiológicos, não existem desejos propriamente originais e espontâneos mas tão somente a imitação dos desejos de um modelo – o que se confirma em *Os demônios* dada a relação anteriormente exposta entre os personagens desse romance e os seus “heróis não-existentes” –, quanto mais próximo o modelo se encontrar daquele que pretende imitar os seus desejos com o fito de angariar para si a autonomia, originalidade e ousadia referentes ao modelo, menor será a admiração declarada e maior o ódio<sup>52</sup>. Aplicando esta perspectiva ao entendimento de Stavróguin, podemos pensar então que o ódio gerado pela sua suposta ofensa premeditada à toda sociedade fosse o mesmo que o ódio oriundo inveja do seu inusitado desejo de ofender com tamanha originalidade. Quanto às senhorinhas até então loucas por Stavróguin, uma vez que teriam sido desprezadas por ele como parte do todo provinciano não original, parece ser natural que “berravam [...] contra ele ainda mais que os homens”<sup>53</sup>.

Por fim, houve a explicação com o governador – que a este tempo, ainda não era von Lembke, mas o parente distante de Varvara, posto que essas insolências se deram num período anterior ao dos acontecimentos propriamente narrados no romance, isto é, em torno de 1867. Quando o “bom velhinho” – que estava viajando na época do incidente no clube –, finalmente conversa com Stavróguin e lhe pergunta por que ele, que havia se mantido na província até aquele momento “como um *modelo*”, aparecia então “mais uma vez em um colorido enigmático e perigoso para todos” e ainda sobre o que motivava “atos tão descomedidos, *fora de quaisquer condições e medidas aceitas*” [grifo nosso], a resposta, como diz o narrador, fora algo “absolutamente inaceitável, e, por um lado, demasiado clara num certo sentido”. Pois Stavróguin inclina-se para o ouvido do governador, que “apressado e confiante” o encosta próximo à boca do outro (ele “era extremamente curioso”):

Súbito o velho sentiu que Nicolas, em vez de lhe cochichar algum segredo interessante, prendeu-lhe a parte superior da orelha com os dentes e apertou-a com bastante força. Ele começou a tremer e perder o fôlego.

– Nicolas, que brincadeiras são essas! – gemeu maquinalmente feito louco.

[...] Mas um instante e, é claro, o coitado morreria de susto; mas o monstro teve dó e largou a orelha. Todo esse medo mortal durou um minuto inteiro, e depois disso o velhote teve um ataque.<sup>54</sup>

Meia hora depois do ataque ao amável governador, Stavróguin é preso e encarcerado numa “cela especial”. Não obstante, o preso se mantivesse o tempo todo calmo, às duas horas

---

<sup>51</sup> Idem, p. 55.

<sup>52</sup> Sobre isso ver o primeiro capítulo, intitulado “Triangular desire” do livro de Girard, *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*, Op. cit.

<sup>53</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 55.

<sup>54</sup> Idem, p. 58.

da manhã “súbito começou a gritar, passou a esmurrar freneticamente a porta, com uma força antinatural arrancou da janelinha da porta a grade de ferro, quebrou o vidro e cortou as mãos”. Quando a cela fora finalmente aberta “verificou-se que este estava na mais forte febre nervosa (sic)<sup>55</sup> [...] Tudo se explicou de uma só vez”: Stavróguin havia enlouquecido. O que fora comprovado pela medicina, pois conforme relata o narrador: “Todos os nosso três médicos emitiram a opinião de que três dias antes do ocorrido o doente já podia estar delirando, e, embora pelo visto *dominasse a consciência e a astúcia, já não o fazia* em perfeito juízo e *por vontade*” [grifo nosso]. Após dois meses acamado, Stavróguin aceita a proposta da mãe de viajar para a Itália e, antes disso, de se desculpar na medida do possível onde fosse possível. Embora, pelo que diz o narrador, fosse recebido por todos com simpatia, por algum motivo todos estavam perturbados e satisfeitos por ele estar de partida para a Itália<sup>56</sup>.

É possível interpretar os fatos narrados acima pela via da possessão demoníaca, o que talvez confirmasse a visão de intérpretes, como Girard e Ivánov, acerca de Stavróguin representar a figura bíblica do Anticristo ou do próprio Satã. Ainda que esta, conforme já declarado, não seja a perspectiva por nós trabalhada, alguns elementos contidos especialmente nas primeiras seções do segundo capítulo, embora também ao longo da obra em geral<sup>57</sup>, sugerem tal relação com o demoníaco de maneira inequívoca, embora, a nosso ver, o

---

<sup>55</sup> Optamos aqui pela tradução em inglês “brain fever” para designar o mal que acometeu Stavróguin (Dostoiévski. *Demons. Op. cit.*, p. 46), uma vez que o tradutor para o português opta pelo termo *delirium tremens* que se refere a uma psicose decorrente da abstinência do uso de álcool – e não há no romance nenhuma passagem que venha a indicar que se tratasse de uma crise cuja causa seria uma abstinência.

<sup>56</sup> Idem, p. 59.

<sup>57</sup> Na obra, o primeiro elemento referente a uma possessão ou relação com demoníaco no seu significado “canônico”, por assim dizer, diz respeito à transmutação física de Stavróguin, pois se aos dezesseis anos quando saíra da província era “mirrado e pálido”, posteriormente “se distinguiu por uma extraordinária força física” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 49). O tema da transmutação física decorrente de pactos com o demônio é algo de recorrente neste tipo de literatura. O próprio Gógol no seu famoso *O capote* faz uma paródia deste tema, ao final do conto. Embora em *Os demônios*, o leitor seja informado desta transformação de Stavróguin em apenas uma linha, como se fora uma informação qualquer em meio a outras, a nosso ver, ela guarda, ainda assim, tal sugestão – que parece endossada quando, conforme citado, Stavróguin na prisão com uma força “antinatural” consegue arrancar a grade ferro da janela da porta. Uma outra sugestão não de possessão demoníaca, mas de certa condição sobrenatural, divina (ainda que maléfica) referente a Stavróguin diz respeito ao fato de que sobre cada um dos três homens “atacados” direta ou indiretamente pelas suas insolências, o leitor, ainda que de modo extremamente rápido e aparentemente despretensioso, é informado de certos desvios morais de cada um deles que, por sua vez, parecem apontar para algum significado se analisados em correspondência ao tipo de insolência cometida. Também o fato de os ataques de Stavróguin remeterem a diferentes partes do corpo – nariz, boca e orelha – parece abrigar alguma simbologia. Por fim, quando Varvara, “horrorizada” pelas insolências cometidas pelo filho, pede-lhe uma explicação, a reação deste é bastante semelhante à do Cristo do conto do personagem Ivan Karamázov de *Os irmãos Karamázov* quando indagado pelo grande inquisidor. Pois o filho beija a mãe, quase paternalmente e em silêncio se retira (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 55). Note-se que elencamos aqui apenas as sugestões contidas no segundo capítulo. Ao longo do romance, não só há diversas alusões que sugerem esta condição sobrenatural de Stavróguin, como do próprio Piotr, que em muitos momentos parece ser apresentado como uma espécie de Mefistófeles de Stavróguin. Em realidade, a própria descrição física de Piotr contém elementos diretos de que ele fosse um demônio disfarçado sob a forma humana (Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 183-184).

significado do demoníaco em *Os demônios* seja demasiado ambíguo. Apesar de todo o cristianismo do escritor, nem o demônio, como tampouco deus têm a sua realidade dada como certa nas suas obras, a existência de todo sobre-humano permanece sempre uma questão. É verdade que tal como fora pretendido para o grandioso projeto *A vida de um grande pecador*, em certo sentido, *Os demônios* é, “uma parábola sobre o ateísmo”<sup>58</sup> que, por sua vez, se vale em alguma medida da figura do demônio, inserindo-se, com isso, na tradição literária do *Fausto* de Goethe e ainda do poema inconcluso *O deformado transformado* de Lord Byron – com o qual *Os demônios*, em muitos sentidos, parece dialogar diretamente. Além disso, conforme afirma o próprio tradutor de *Os demônios*, este tema, “muito recorrente na literatura russa, foi objeto de duas obras-primas: o poema de Aleksandr Púchkin ‘Os demônios’, dos quais são citados dois quartetos como epígrafes do romance<sup>59</sup>, e o de Mikhail Liérmontov, ‘O demônio’, que Dostoiévski amava”<sup>60</sup>. Seja como for, e aqui nos repetimos, o demônio no seu significado canônico, isto é, o “demônio em pessoa” e não no sentido alegórico, para utilizarmos algumas expressões do próprio Stavróguin encontra-se no romance apenas obscuramente sugerido. Como diz o bispo Tíkhon do capítulo banido: “Sem dúvida, os demônios existem, mas o modo de concebê-los varia muito”<sup>61</sup>. E uma vez que o demônio além do seu significado literal é sugerido na obra como sendo a vaidade, o desejo de ser e expressar-se como vontade de poder, as próprias ideias seculares oriundas da Europa, a vontade de ser idolatrado e de ocupar o lugar de um deus etc., julgamos ser uma polissemia do demoníaco, por assim dizer, o que permanece de constante do início ao fim do romance, de modo que se algum significado unívoco do demoníaco em *Os demônios* pode ser vislumbrado, ele o será justamente através da constatação de que nenhum significado é capaz de sobrepujar absolutamente o outro ou de resolver todos os paradoxos que se colocam entre esses múltiplos significados. Diante disso, é que nos parece ser possível supor que a própria dúvida talvez seja em *Os demônios* o maior demônio. Ora, não por acaso para cada personagem ilustrado desta obra não só encontraremos diferentes “heróis não-existentes”, ou diferentes “bandeiras” a serem atribuídas ao ideal Stavróguin, como, dentre os próprios crentes em Deus, encontramos modos completamente divergentes de acreditar e dentre os

---

<sup>58</sup> 367. A Apolon Máikov. 15 (27) de maio de 1869. Florença”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, p. 166.

<sup>59</sup> Citamos aqui a epígrafe: “Que nos matem; nem sinal vemos, / Nos perdemos, e agora? / Ao campo nos leva o demo, / Vemos, e vai girando afora. / [...] / Quantos são, aonde os tangem, / Que cantam nesse lamento? / Farão enterro de um duende, / Ou duma bruxa o casamento? / A. Púchkin” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 11).

<sup>60</sup> Paulo Bezerra. “Nota do tradutor”. In: Dostoiévski. *Os demônios*, p. 7.

<sup>61</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 660.

descrentes diferentes modos de desacreditar. A única semelhança é que todas as crenças e descrenças são incompletas, insuficientes, incapazes de se configurarem como certezas e posicionamentos absolutamente livres da dúvida, e nesse sentido é que até mesmo o bispo Tikhon, personagem que havia sido concebido para representar a beleza positiva no romance, trata de admitir a Stavróguin que nem ele acredita de maneira absoluta: “Sim... É possível que não creia de maneira absoluta”<sup>62</sup>. Face a esta perspectiva, não nos parece estranho que o bispo Tikhon coloque o próprio ateísmo absoluto como o passo que antecede a capacidade de crer absolutamente: “O ateísmo completo está no penúltimo degrau da fé mais perfeita (se subirá esse degrau já é outra história)”<sup>63</sup>.

Sob esta perspectiva, *Os demônios* é um livro que retrata a perda de convicções e crenças em comum, o que se confunde com a perda da própria capacidade de acreditar, perda que se reflete na maneira de viver com e para o outro, que se reflete como incapacidade de amar. Em realidade, a pergunta que é repetida exaustivamente no discurso de um Stavróguin que só existiu nos rascunhos e que na versão final é apenas mencionado por Chátov – um Stavróguin defensor do eslavofilismo – é respondida negativamente ao longo de todo o romance: “Sempre a mesma questão: é possível a um homem civilizado acreditar”<sup>64</sup>? A concepção que o escritor, anos mais tarde, colocará na boca do seu personagem Ivan Karamázov, a de que com a perda da crença em comum na imortalidade da alma seca-se o amor ao semelhante, é representada em *Os demônios* e não de forma abstrata. Pois este semelhante do qual falará Ivan, não é o semelhante universal, o semelhante desconhecido, mas antes o semelhante concretamente mais próximo. A mãe, o pai, o filho, o marido, a esposa, o amigo – são entre esses próximos que o amor se torna impossível. E aqui temos então mais uma indicação de um dos múltiplos significados para o demoníaco abrigado na obra. Por outro lado, tudo isso, a nosso ver, também revela que a questão central que nos planos iniciais percorreria *A vida de um grande pecador* é levada a cabo em *Os demônios*: “A questão principal, que percorrerá todas as partes, é a mesma que atormentou consciente ou inconscientemente toda a minha vida – a existência de Deus [...]”<sup>65</sup> – revela o escritor em carta ao amigo Máikov.

Além da epígrafe do poema “Os demônios” de Púchkin, a outra epígrafe do romance consiste nos versículos 32 a 36 do capítulo 8 do evangelho de Lucas no qual é narrado o

---

<sup>62</sup> Idem, p. 661.

<sup>63</sup> Idem, p. 662.

<sup>64</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 241.

<sup>65</sup> Dostoiévski. “387. A Apolon Máikov. 2 de março (6 de abril) de 1870. Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, pp. 247-248.

milagre de como Jesus livrara um homem dos demônios, fazendo com que estes possuíssem os porcos que por ali passavam e que após possuídos se lançaram no abismo para se afogarem no lago, enquanto o homem permanecia renascido aos pés de Cristo<sup>66</sup>. Ora, essa parábola retorna expressamente ao fim do romance, quando Stiepan, à beira da morte, se reconhece, ele mesmo como um dos porcos e a Rússia, como o homem doente<sup>67</sup>. Esta interpretação do personagem é confirmada pelo próprio autor também em carta ao amigo Máikov. Pois no dia seguinte ao que despachara, para a publicação, os primeiros capítulos de *Os demônios*, Dostoiévski – numa reflexão otimista sobre como a parte menos russa da Rússia, isto é, a parte ilustrada, estaria se tornando russa, começando a ser russa, a despeito de envergonhar-se disso, afirma que a Rússia teria chegado ao mesmo ponto no qual ocorreu o que o apóstolo Lucas havia testemunhado: os demônios estavam saindo do homem russo e se apossando de manadas de porcos, que incluíam homens como Netcháiev, que por si mesmos se jogavam no abismo. A este comentário, o escritor afirma que o seu *Os demônios* visa ser justamente uma retratação desta ideia. Pois para ele a Rússia deveria vomitar todo lixo com o qual se alimentava há séculos, deveria vomitar todos os patifes que nada de russo teriam em si, para com isso, voltar a ter o homem russo novamente aos pés de Cristo. Embora Dostoiévski não declare expressamente, parece que há certa associação entre esses demônios que adoeceriam a Rússia e as ideias estrangeiras, embora o escritor nunca tenha defendido nenhuma espécie de fechamento cultural a estas, dado que inclusive acreditava que o homem russo tivesse certa capacidade *sui generis* de integrar outras culturas à sua. Para o escritor, conforme atesta nesta mesma carta e em tantos outros artigos e romances (o que inclui *Os demônios* e seus rascunhos): “qualquer um que perca o seu povo e as suas raízes nacionais, perde tanto a sua fé paternal, quanto Deus”<sup>68</sup>. Ora, como no parágrafo anterior, estamos aqui diante do tema do “desenraizamento” tão caro a Dostoiévski e que nele se confunde com a própria perda da fé

---

<sup>66</sup> Aqui reproduzimos a epígrafe (repetida na página 632) contida na edição de *Os demônios* por nós utilizada, que conforme o informado pelo tradutor, Paulo Bezerra, baseia-se na tradução da Bíblia para o português de João Ferreira de Almeida. Dito isso, vide a epígrafe de Lucas, 8, 32-6: “Ora, andava por ali, pastando no monte, uma grande manada de porcos; rogaram-lhe que lhes permitisse entrar naqueles porcos. E Jesus o permitiu. Tendo os demônios saído do homem, entraram nos porcos, e a manada precipitou-se despenhadeiro abaixo, para o lado, e se afogou. Os porqueiros, vendo o que acontecera, fugiram e foram anunciá-lo na cidade e pelos campos. Então saiu o povo para ver o que se passara, e foram ter com Jesus. De fato acharam o homem de quem saíram os demônios, vestido, em perfeito juízo, assentado aos pés de Jesus; e ficaram dominados pelo terror. E algumas pessoas que tinham presenciado os fatos contaram-lhes também como fora salvo o endemoninhado”.

<sup>67</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 632-633.

<sup>68</sup> “399. A Apolon Máikov. 9 (21) de outubro de 1870. Dresden”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871*, pp. 279-280.

em Deus<sup>69</sup>. Pois se um homem pode ser referido como porco, tal como se referira Dostoiévski a Netcháiev, ele o pode na medida em que perdeu o seu contato com a terra, com as próprias raízes, com a consciência moral – de modo que abstratamente passa a confundir o bem com o mal e a exigir que esta abstração de homem desenraizado viesse a se concretizar como feito. E tal abstração é o que leva à substituição do homem no homem pelo porco, pelo patife. Se semelhante à Nietzsche, para Dostoiévski, perder Deus e as raízes nacionais seria perder a distinção entre o bem e o mal, ao contrário de Nietzsche, que julgava a moral uma abstração imposta à vida, para Dostoiévski a negação da moral, da consciência moral é ela mesma uma abstração que destrói a vida.

A carta otimista ao amigo Máikov fora escrita quando Dostoiévski de fato dispunha apenas dos primeiros capítulos redigidos. Na conclusão do romance, que se daria mais de dois anos após a carta, não há nenhum russo aos pés de Cristo. Todos os mais significativos personagens se lançam no abismo e se afogam no lago, e embora o narrador, conforme citado anteriormente, tenha afirmado que a cidade havia se recuperado da doença<sup>70</sup>, só podemos entender tal afirmação como uma ironia ou ingenuidade do narrador, dado que uma Rússia curada que considerasse Piotr Stiepánovitch em alguma medida uma espécie de gênio, não parece lá muito saudável, muito menos no sentido almejado por Dostoiévski. Vale dizer ainda que, ao tempo da carta, Nikolai Stavróguin era, nos planos do seu autor, aquele que “despossuído” iria se colocar aos pés de Cristo, enquanto, pelo que podemos supor, o Piotr-Netcháiev seria um dos porcos que lançar-se-ia no abismo. Ao fim da obra, porém, Piotr é o único que consegue fugir do abismo, pois não morre, não enlouquece ou sequer é preso – conforme sabemos, ele foge, é o único que foge, e pelo que nos é dado inferir, foge dotado da consciência “inocente” de um animal de rapina. Os motivos que podem ter levado a tamanha mudança são muitos e constituem por si só um objeto de interessante investigação. A nosso

---

<sup>69</sup> Incapaz de ser um nativo da cultura sob a qual foi educado, a europeia, e do “solo” sobre o qual foi criado, o russo ilustrado, “desenraizado” – diferentemente do homem do povo, do homem “comum” – é incapaz de viver integrado de maneira espontânea à sua própria vida, seja esta considerada sob a perspectiva social, cultural ou mesmo pessoal. Esta incapacidade de viver *espontaneamente* é fundamental para compreender a pessoa princípio do universo dostoiévskiano, o homem do subsolo – e neste sentido é que compreendemos que o fenômeno do “desenraizamento” esteja profundamente conectado com a hipertrofia da consciência. Pois aquele que é incapaz de viver integrado à própria realidade concreta é não só incapaz de acreditar concretamente em Deus como de acreditar concretamente no que quer que seja. O homem da consciência hipertrofiada quando não divaga aleatoriamente (como um sonhador), está concentrado na análise ou na vivissecção de um determinado problema, o que o leva a vacilar, relativizar e se contradizer tão ininterruptamente que a crença, quando ou se finalmente estabelecida, torna-se algo demasiado abstrato e mental. Conforme encontramos declarado nos rascunhos para *Os demônios*: “a nenhum cosmopolita [que, no caso significa o mesmo que um homem desenraizado] é possível acreditar em Deus”, “porque ele não acredita no seu solo, na sua nação” (Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 176).

<sup>70</sup> Vide citação referente à nota 150 do Capítulo 3.

ver, tal modificação do plano inicial para com o resultado final não está apenas relacionada, como parecem fazer crer alguns intérpretes, à censura do capítulo “Com Tíkhon” – no qual Stavróguin confessa ao bispo o seu maior crime. E isso não apenas porque julgamos, como tratamos de defender, que ao longo da redação, Dostoiévski tenha modificado a sua compreensão do niilismo a ponto de denominar-se num artigo do seu *Diário de um escritor*, conforme dito anteriormente, de “velho netchaievista”<sup>71</sup>. Apesar de ao protótipo de Stavróguin, o grande pecador<sup>72</sup>, Dostoiévski ter reservado justamente a retratação do longo processo de redenção de um homem que teria cruzado todos os limites do bem e do mal na busca por expressar-se idealmente como vontade de poder, com o herói de *Os demônios* tal redenção simplesmente não se mostrara possível. Pois o próprio capítulo “Com Tíkhon”, que somente a partir de 1922 passou a ser editado como apêndice no conjunto da obra, termina não com uma indicação de uma possível ressurreição espiritual de Stavróguin, mas antes com a profecia do seu suicídio: “Estou vendo... estou vendo como se vê na realidade”, diz Tíkhon a Stavróguin “com a expressão da mais intensa tristeza – que o senhor, pobre e perdido jovem, nunca esteve tão próximo do mais terrível crime como neste momento! [...] talvez um dia, uma hora antes do grande passo o senhor se lance em um novo crime como saída”. Ao que lhe responde Stavróguin: “Maldito psicólogo!”<sup>73</sup>. No que se refere ao personagem Stiepan, embora muitos intérpretes – dentre os quais destacamos Bruce Ward, Girard, R. M. Davidson – julguem que ele representaria, em alguma medida, ao final do romance, o homem despossuído que quedaria renascido aos pés de Cristo, isto é, que nele, na sua trajetória, o leitor encontraria o caminho que levaria para longe do abismo, para a redenção, ou ainda mais exatamente para uma efetiva superação cristã do niilismo no sentido de um retorno à capacidade de crer e com isso de amar, ousamos aqui se não discordar, certamente suspeitar. Pois ainda que seja um dado importante aquele de que antes de morrer Stiepan estivesse a caminho do vilarejo de Spásov – palavra que em russo significa justamente redenção –, um outro detalhe significativo não fora considerado por estes intérpretes. Pois após a sua menção e interpretação da referida passagem do evangelho de Lucas – na qual os porcos endemoninhados se lançam no abismo e se afogam no *lago* –, Stiepan quando finalmente se recobra do delírio que após tal interpretação lhe acometera por mais de dois dias, resolve

---

<sup>71</sup> Vide citação referente à nota 80 do Capítulo 3.

<sup>72</sup> Conforme dito no Capítulo 2 e reafirmado no Capítulo 3, o herói do projeto nunca escrito *A vida de um grande pecador* foi em grande medida o protótipo para a criação do personagem Nikolai Stavróguin.

<sup>73</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 687.

olhar pela janela, e para a sua infelicidade constata: “*Tiens, un lac*”<sup>74</sup> [...], ah, meu Deus, ah, meu Deus, eu ainda não o tinha visto”<sup>75</sup>. Ora, diante de tal alegoria, cabe suspeitar se toda a *profession de foi*, feita por Stiepan no leito de morte após tal constatação, seria realmente algo mais do que o delírio oriundo do desespero de um porco endemoninhado enquanto se afoga.

Retornando então às insolências “produzidas” por Stavróguin, é bastante significativo que o narrador faça questão de destacar que nenhum dos habitantes da província as tenha interpretado como loucura, ou para utilizarmos um linguajar kantiano, é bastante significativo que ninguém no romance tenha interpretado os “produtos” de Stavróguin como referentes a uma “insensatez original” ao invés de uma “originalidade modelar”. Como diz o narrador: “É deveras notável que ninguém entre nós, em toda a cidade, tenha atribuído esse ato selvagem à loucura. Logo, de Nikolai Vsivolódovitch, um homem inteligente, havia pessoas inclinadas a pensar isso”<sup>76</sup>. Em realidade, o único que supostamente teria adivinhado a loucura de Stavróguin, antes do diagnóstico dos médicos, seria o “espião nato”<sup>77</sup>, mau-caráter e fourierista Lipútín, uma vez que, no dia seguinte ao incidente na sua residência, mandara a empregada em casa de Stavróguin, para fazer-lhe uma reverência e perguntar como andava a saúde do herói do romance. Quando este agradece a cortesia e pede que comunique ao seu senhor que “ele é o homem mais inteligente de toda a cidade” – elogio que, pelo que fica subentendido, deve-se ao fato de Lipútín ter sido o único a ter adivinhado que seu comportamento se tratava de loucura –, ela de modo um tanto enigmático responde: “Em resposta a isso ele me ordenou responder [...] que ele já sabia disso e *lhe deseja a mesma coisa*” [grifo nosso]<sup>78</sup>. Ora, naturalmente o escritor buscava se valer aí de um mistério – afinal como Lipútín poderia saber a resposta de Stavróguin? –, embora o que nos pareça mais curioso é que ao invés de saúde, o que se deseja, sob a forma de votos, é não apenas ser inteligente, mas ser o homem *mais* inteligente da cidade. De acordo com o narrador, esta perspicácia de Lipútín lhe valeu durante um tempo algum destaque dentre os membros da província. Quando, antes de viajar para a Itália, o herói procura o funcionário sovina para desculpar-se e esclarecer se quando mandara a empregada perguntar pela sua saúde, ele o considerava então um homem inteligente e não louco, a resposta ao invés de esclarecer alimenta ainda mais o enigma. Pois Lipútín, no sentido oposto ao que suas palavras foram interpretadas por toda a cidade, diz considerar Stavróguin o homem “mais inteligente e o mais

---

<sup>74</sup> “Vejam, um lago”. Nota do tradutor Paulo Bezerra. *Os demônios*, p. 633n.

<sup>75</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 633.

<sup>76</sup> Idem pp. 55; 59.

<sup>77</sup> Idem, p. 90.

<sup>78</sup> Idem, p. 57.

sensato”, de modo que estava “apenas fingindo acreditar” que este “não estava em perfeito juízo”. Além disso, Lipútin afirma que teria sido Stravóguin quem “adivinhou imediatamente” os seus pensamentos e não ele – como o leitor, tal como os habitantes da província, é levado a supor numa primeira leitura –, de modo que “naquela ocasião” o herói através da empregada teria lhe mandado “uma *patente de originalidade*” [grifo nosso]. Sobre o que lhe responde o herói: “e quanto à Agáfia [a empregada em questão] eu, é claro, compreendo que o senhor a mandou aqui para me insultar”<sup>79</sup>. Adivinhações à parte, o que em meio a tantos enigmas o narrador faz questão de deixar claro é que não apenas Lipútin acreditava que Nikolai Stravóguin seria capaz de qualquer ato de loucura em pleno gozo da razão.

A questão sobre se Stavróguin seria louco ou não volta à tona mais duas vezes ao longo do romance: uma ainda na primeira parte da obra, e a outra na última página do romance, mais exatamente na última linha. Quando então esta questão volta à cena pela segunda vez, ela é posta pela própria Varvara quatro anos depois dos incidentes narrados acima, isto é, pouco antes do novo retorno de Stavróguin à província – cuja viagem à Itália se estendera por toda a Europa e ainda Egito e Jerusalém, além de uma expedição científica na Islândia e aulas no inverno em alguma universidade alemã (o que, ao total, durou mais de três anos). Este retorno de Stravóguin à província coincide com o primeiro dos acontecimentos que propriamente comporiam o romance, que como sabemos trata-se de um estratagema de Varvara para tirar Dária, em quem ela tinha “confiança demais”<sup>80</sup>, do caminho do seu tão caro Nicholas – o que de todo modo não se realiza. Seja como for, ao deparar-se mais uma vez com a questão da possível loucura de Stavróguin, o leitor se depara também novamente com a enigmática história entre o herói e Lipútin. Pois Varvara, que até aquele momento declaradamente desprezava o funcionário e então membro assíduo do círculo liberal de Stiepan, manda chamá-lo para lhe colocar tal embaraçosa questão, prometendo, em troca da discricção do fofoqueiro, eterna gratidão – o que vindo de uma mulher rica e poderosa certamente não iria se resumir apenas a sentimentos. Esta pergunta de Varvara, bastante enviesada, é uma amostra do seu estilo de falar, no qual sempre nega aquilo que de problemático efetivamente acredita:

*É claro que eu não estou falando de loucura, isso nunca será possível! Mas podia haver alguma coisa estranha, especial, algum modo de pensar, uma tendência para alguma concepção especial [...] eu mesma notei nele alguma preocupação constante e um anseio por inclinações especiais. No entanto, eu sou a mãe e o senhor é um*

---

<sup>79</sup> Idem, 60.

<sup>80</sup> Idem, p. 74.

estranho, por conseguinte, com a inteligência que tem, capaz de formar uma opinião mais independente. [grifo nosso]<sup>81</sup>

Ter a mulher mais poderosa da cidade a lhe perguntar com tantos elogios algo tão delicado diverte demasiadamente Lipútin e o próprio narrador, ao lado de Stiepan, é informado deste fato pelo fofoqueiro a quem havia sido pedida a discrição. Após tranquilizar a mãe ao dizer que considerava Stavróguin “um homem da inteligência mais refinada e elegante”, embora quanto ao caráter ele já não pudesse responder<sup>82</sup>, Lipútin, numa atitude bastante fanfarrona – embora justificado pela ofensa pessoal sofrida por Stavróguin –, faz uma espécie de enquete em torno daqueles que se encontravam mais próximos ao herói, como Kiríllov e Lebiádkin e verifica que mesmo a esses era simplesmente impossível definir ao certo se Stavróguin era louco ou não. Pois ainda que ambos concordassem que ele seria uma pessoa de “inteligência fina e bom senso”, a hipótese da loucura não se mostrava passível nem de ser assumida ou descartada. Kiríllov, por exemplo, ao ser posto ante tal hipótese, afirma a Lipútin que às vezes Stavróguin realmente lhe parecia “algo estranho”, o que como salienta o próprio Lipútin é digno de se admirar: “Repare”, diz ele a Stiepan e ao narrador, “se algo podia parecer estranho a Aleksiêi Nílich [Kiríllov], então o que isso poderia ser, hein?”<sup>83</sup>. Ora, ao final do romance o próprio Stavróguin declarará considerar o “magnânimo Kiríllov” um homem que “não estava em perfeito juízo”<sup>84</sup>.

Ao final do romance, portanto, a questão da loucura também aparece em Kiríllov que embora fosse capaz de elaborar uma espécie de metafísica do niilismo e do suicídio bastante lógica, também arvorava para si o direito de cruzar as fronteiras do bem e do mal, que, conforme vimos, se daria através da afirmação suprema da sua vontade: se Deus não existe, como não se atrever a proclamar o arbítrio no seu sentido mais pleno?<sup>85</sup> – perguntara-se, pretendendo uma resposta que fosse além de meras palavras. Diferentemente, porém, de Piotr e Stavróguin, Kiríllov desprezava tanto a vigarice quanto o assassinato, ações por ele consideradas como a parte vil do arbítrio, não obstante colocasse o suicídio como necessário. “Matar outra pessoa seria a parte mais vil do meu arbítrio; isso é para ti”, diz Kiríllov a Piotr e continua: “Eu não sou tu: quero a parte suprema e vou me matar”. Remetendo essas considerações às três saídas vislumbradas por Raskólnikov àquele que ousa cruzar os limites do bem e do mal – sendo estas o suicídio, a loucura e, por fim, a perversão –, observemos que

---

<sup>81</sup> Idem, p. 105.

<sup>82</sup> Idem, p. 108.

<sup>83</sup> Idem, p. 107.

<sup>84</sup> Idem, p. 651.

<sup>85</sup> Vide citação referente à nota 191 do Capítulo 2.

sendo Kirillov, apesar da sua descrença em Deus, ele mesmo profundamente religioso – “Para mim não existe ideia superior à de que Deus não existe”<sup>86</sup> –, enlouquecera enquanto preparava a sua ultrapassagem dos limites da moralidade, o seu suicídio. Já no que se refere à Stavróguin, podemos supor que a sua “loucura” estivesse mais relacionada a um gosto devastador de provar dos “abismos da consciência”, colocando-se em situações morais bastante indigestas com o intuito justamente de desafiar a própria consciência moral, do que a uma perda de razão – o que vem a indicar que ele se pervertera ao praticar, como dissera Kirillov, a parte vil do arbítrio. Não por acaso, Nietzsche fizera questão de ressaltar no seu *Ecce homo*, ainda que de maneira bastante jocosa, que ele não era “nenhum monstro moral”<sup>87</sup>.

As últimas linhas do romance que, supostamente, deveriam dar conta de responder à questão da loucura de Stavróguin, por sua vez muito mais indefinível que a de Kirillov, concentra antes uma ironia bastante amarga. Pois quando a autoridade médica dá por encerrada a dúvida referente à loucura do herói do romance – que é no que consistem as últimas linhas –, justamente a *ausência de vacilação, ponderação e excesso de assertividade* da resposta médica soa tanto simplista quanto absurda. Em *Os demônios*, são apenas os médicos que respondem categoricamente se Stavróguin é louco ou não, mas o problema é que isto não é posto de modo a parecer uma avaliação definitiva ao leitor. Além disso, fica claro que embora assertiva e científica tampouco pode se livrar da contradição, pois se os médicos no início do romance concordaram que Stavróguin estava delirando, ao fim do romance com a autópsia feita em seu cérebro, após seu suicídio, a conclusão vai no sentido oposto: “Os nossos médicos que fizeram a autópsia do cadáver, negaram total e categoricamente a hipótese da loucura”<sup>88</sup>. De acordo com Irina Paperno, Dostoiévski, com essas últimas linhas estava se contrapondo à visão médica dominante acerca do suicídio que persistiu ao longo do século XIX: a de este ato só poderia ocorrer em estado de insanidade – o que levou muitos médicos a afirmar que se a patologia suicida fosse localizada dentro do corpo, o caso do suicídio estaria resolvido<sup>89</sup>. Ora, não por acaso portanto é que o escritor, através do narrador faz questão de mencionar que a análise da cena do crime – posto que o suicídio de Stavróguin, diferentemente do de Kirillov não é representado ao leitor – revelava “premeditação e consciência até o último minuto”<sup>90</sup>. Ou seja, o que Dostoiévski parece querer pôr em xeque é até que ponto o excesso de consciência não é ele mesmo uma doença e uma loucura – e aqui

---

<sup>86</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 598

<sup>87</sup> Nietzsche. *Ecce homo*. *Op. cit.*, p. 17 (“Prólogo”, §2).

<sup>88</sup> *Idem*, p. 653.

<sup>89</sup> Paperno, I. *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>90</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 653.

vale rememorarmos a identificação feita pelo homem do subsolo entre consciência e doença<sup>91</sup>. Tal como diz Paperno, fato é que para Dostoiévski, com o seu talento psiquiátrico, a questão do suicídio não poderia ser reduzida a desordens médicas ou sociais, posto que o que ela trazia em si era um drama existencial vivenciado de maneira mais ou menos intensa pelos não tão novos homens nos novos tempos<sup>92</sup>.

Mencionemos ainda que no capítulo banido a questão da loucura também está presente, especialmente quando Stavróguin no início da sua confissão ao bispo Tikhon diz estar sofrendo sobretudo “às noites, de uma espécie de alucinação, que às vezes via e sentia ao seu lado uma criatura malévola, zombeteira e ‘sensata’”, “com diferentes caras e diferentes caracteres” embora fosse sempre a mesma e sempre o deixasse “*furioso*” [grifo nosso]. Ora, naturalmente tal revelação de Stavróguin oferece um colorido sobrenatural àquele que cruza os limites do bem e do mal, dado que cruzar este limite parece no caso do herói não apenas cruzar os limites entre a sanidade e a loucura, como também os limites entre o divino e o demoníaco – e sobre este ponto, não deixa de ser um tanto surpreendente que o bispo ao ouvir tal confissão o aconselhasse a buscar um médico<sup>93</sup>, embora não descartasse a possibilidade de se tratar do “demônio em pessoa”. Seja como for, essa multiplicidade das faces e caracteres referentes à alucinação de Stavróguin, que não obstante múltipla era a mesma, parece estranhamente se coadunar com a interpretação aqui desenvolvida de que cada personagem do romance buscava angariar para si (a partir de diferentes heróis não-existentes ou bandeiras) a condição de ídolo. Nesta confissão ao bispo Tikhon, o *pathos* característico à espiritualidade moderna parece então revelar-se como aquela profunda e arcaica blasfêmia cristã: a da idolatria – sendo esta blasfêmia o que se apresenta a Stavróguin sob a imagem do demônio. A resposta do herói à pergunta do bispo sobre se de fato veria o demônio em “imagem” corrobora com esta nossa interpretação: “é claro que vejo, vejo como estou vendo o senhor... e às vezes vejo e não estou seguro que vejo, embora veja... mas às vezes não estou seguro de que vejo e não sei o que é verdade: eu ou ele... é tudo um absurdo”<sup>94</sup>, diz-lhe o herói.

Ora, todo este jogo de lusco-fusco com o demoníaco contido nesta última citação, parece-nos poder ser entendido como uma determinada forma cristã de captar o *pathos* niilista que, conforme exposto, permeia todas as relações dos personagens entre si e consigo mesmos. Nesse sentido, julgamos que a visão de Stavróguin do demônio numa imagem independente

---

<sup>91</sup> Vide citação referente à nota 48 do Capítulo 2.

<sup>92</sup> Paperno, I. *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*, p. 123.

<sup>93</sup> Idem, p. 659.

<sup>94</sup> Idem, p. 660.

(pois, conforme dissera, ele veria a tal criatura da mesma forma que via o bispo) pode ser compreendida como certa antropomorfização do próprio *pathos* referente à espiritualidade niilista. No que se refere à declaração de o herói se confundir a si mesmo com o demônio, a ponto de não saber quem é real, pode ser interpretado pelo fato de ele ser posto por praticamente todos os personagens do romance na condição de ídolo supremo, embora ele mesmo saiba não o ser na sua interioridade. Por fim, sendo este ponto o que mais nos interessa, a sua referência de que às vezes vê o demônio sem estar seguro que o veja, parece-nos indicar uma forma de captar o *pathos* que emana do outro que apesar de não ser ele mesmo um ídolo, não só almeja ser como eventualmente o é por um momento na realidade, por quase todo o tempo na imaginação. Diante disso, o fato de Stavróguin levar a si mesmo e tantos outros personagens à morte, à destruição, seria um reflexo da sua “fúria” como ele mesmo disse, à imagem do demoníaco, à universalização, por assim dizer, da idolatria, mais do que um símbolo de que ele seria uma encarnação do mal absoluto e com isso a representação da figura do Anticristo da teologia cristã ou do demônio no sentido estrito da palavra. Remetendo-nos ao mencionado aforismo de Nietzsche, “Grande vantagem do politeísmo”, vemos que justamente a possibilidade que a filosofia nietzschiana parece incitar, a de o indivíduo estabelecer o seu próprio ideal é representada em *Os demônios* como o filósofo dissera que o seria sob o ponto de vista da moralidade: como o mais monstruoso dos equívocos, o da idolatria de si. Face a esta perspectiva deparamo-nos com o paradoxo que reside no fato de que aquele que ocupa ele mesmo o lugar do super-homem em *Os demônios* é aquele que apreende o desejo de ser um super-homem sob a forma demoníaca.

Louco ou endiabrado, fato é que quando Stavróguin retorna então para província, em 1871, alguns acontecimentos dão ensejo a “uma reviravolta inesperada na opinião pública”, de modo que “todos passaram a declarar-se partidários incondicionais de Nikolai Vsievólódovitch [Stavróguin]” e “[m]uitos dos seus ex-inimigos se declararam terminantemente seus amigos”<sup>95</sup>, o que o leva a se transformar unanimemente aos olhos dos outros da condição de “um qualquer desses jovens” para a condição de “astro”, “novo homem” – e, como diz o narrador, o fato de que ele “era, ainda por cima, o mais rico senhor de terras da província [...] não podia deixar de ser um reforço”<sup>96</sup>. Ora, naturalmente, conforme visto, Stavróguin nunca foi considerado um jovem qualquer e, de certa forma, sempre fora reconhecido por todos os personagens como ideal. Como diz Piotr, ninguém chegaria em

---

<sup>95</sup> Idem, p. 293.

<sup>96</sup> Idem, p. 295.

Stavróguin dando-lhe um tapinha no ombro. A reviravolta na opinião pública refere-se, portanto, ao fato de que se até aquele momento alguns membros da província ilustrada haviam sido mais ou menos bem-sucedidos na resistência à sua adoração, com o retorno de Stavróguin e o novo “governo” de Yúlia, tal resistência não encontra razão de ser, posto que a adoração a Stavróguin torna-se um dos modos de provar-se original. Daí que, como diz o narrador, até mesmo o “orgulho” e “inacessibilidade” do herói “por que tanto o haviam odiado [...] quatro anos antes”, se transformam em motivo de respeito e louvor<sup>97</sup>.

Os dois acontecimentos que levam Stavróguin a ser imediatamente não apenas reconhecido como aceito como ideal remetem à conexão irremediável entre niilismo e cristianismo exposta anteriormente, ou mais precisamente ao paradoxo de que idealidade negativa consiste em alguma medida na imitação de Cristo, embora pela via da negação e da desfiguração. Pois o primeiro dos acontecimentos – o mais relevante e o único que nos deteremos aqui – diz respeito ao tapa dado com força por Chátov na face de Stavróguin, em meio a um encontro bastante *sui generis* de diversos personagens na casa de Varvara – numa cena que marca o retorno de Stavróguin à província na época dos acontecimentos propriamente narrados no romance, isto é, em 1871. Embora, os motivos para o tapa não estivessem claros, nem à maioria dos personagens e nem ao leitor no momento do acontecimento, eles se esclareceriam no capítulo seguinte, quando Chátov, que fora doutrinado por Stavróguin de modo a modificar as suas antigas concepções niilistas pelo eslavofilismo, tem uma conversa, a única exposta diretamente no romance, com o seu antigo mestre. Seja como for, a reação de Stavróguin que a princípio agarra Chátov pelos ombros para logo depois soltá-lo, colocar as mãos para trás e simplesmente não mais reagir, e ainda ser capaz de recobrar-se inteiramente a ponto de expressar tranquilidade apesar da ofensa e da dor<sup>98</sup> remetem tanto ao ensinamento de Cristo de não impor resistência àquele que bate em sua face, mas antes oferecer o outro lado<sup>99</sup>, quanto ao tapa que Jesus recebe de um guarda quando após ser traído por Judas é levado a interrogatório<sup>100</sup>. Não obstante, sendo Stavróguin ele mesmo o representante do ideal negativo, a sua não reação ao tapa, ou melhor, ao soco de Chátov fora uma forma de demonstrar o seu supremo autodomínio, a sua vontade de forte e o seu orgulho, isto é, o oposto da humildade e do amor ao próximo que no ensinamento cristão devem acompanhar esta não reação à violência. Como lhe diz Chátov: “Compreenda que deve

---

<sup>97</sup> Idem, p. 296.

<sup>98</sup> Idem, p. 207.

<sup>99</sup> Vide Mateus 5: 39.

<sup>100</sup> Vide João 18: 22-23.

me desculpar por aquele soco na cara, já pelo simples fato de que lhe dei a oportunidade de conhecer aí a sua força ilimitada”<sup>101</sup>. Além disso, o motivo que levara Stavróguin a receber o soco na face não fora a traição de um discípulo, ou o fato de ele ter ele dito a verdade quando inquirido como no caso Cristo: mas antes pelo motivo contrário, isto é, pelo motivo de que ele mesmo traía o seu discípulo e a sua própria idealidade, além de estar a deliberadamente mentir de maneira descarada a todos os presentes. Como lhe diz Chátov numa espécie de explicação pelo soco: “Foi por sua queda... pela mentira. Não me aproximei com o intuito de castigá-lo; enquanto me aproximava não sabia que ia dar o soco... Fiz aquilo pelo muito que você tinha significado em minha vida”<sup>102</sup>.

Apesar de os dois acontecimentos serem significativos para a elevação definitiva de Stavróguin à condição de ideal negativo, mais do que os acontecimentos em si, eram os boatos, as interpretações em torno destes acontecimentos que criavam o ídolo. Além disso, aquelas pessoas que conseguiam oferecer uma interpretação que se destacasse ante as demais interpretações acerca do porquê da superioridade de Stavróguin, juntamente com Stavróguin, se destacavam elas mesmas – o que inevitavelmente remete à relação identificada por Gógol sobre como o louvor ao herói acabava por se confundir com um louvor ao seu autor. Curioso também é observar que na discussão do salão de Yúlia, local onde o ídolo Stavróguin é, por assim dizer, “laureado”, as duas interpretações acerca da sua superioridade que mais se destacam são aquelas que “explicam” os seus atos a partir de costumes de nobres antigos e diferenciações hierárquicas supostamente observadas pelo nobre Stavróguin na hora de pautar o seu comportamento<sup>103</sup> – o que nos remete à fala citada anteriormente de *O idiota* acerca de que em uma sociedade moderna não existem lendas especialmente sagradas a não ser que alguém as tire de livros ou de crônicas do passado.

Nesse sentido, não é de se estranhar que estando então Stavróguin declaradamente na moda, isso significasse como diz o narrador que estava também em moda “uma certa desordem de mentes”<sup>104</sup>. Ou seja, enquanto não era possível definir se Stavróguin era louco ou não, o círculo que gravitava em torno de Yúlia, passou a imitar como dissera Kant, a deformidade que o herói era obrigado a suportar, isto é, passou a imitar a sua “insensatez original”, a sua loucura. Daí que, conforme explicitado anteriormente, as mais diversas peraltices tenham neste círculo virado regra, posto que nada mais eram do que imitação

---

<sup>101</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 246-247.

<sup>102</sup> Idem, p. 242.

<sup>103</sup> Idem, pp. 294-295.

<sup>104</sup> Idem, p. 314.

daquelas insolências originais de Nikolai Stavróguin descritas acima. Observemos ainda, que os cavalos furiosos aos quais se referira Kant eram, em *Os demônios*, os próprios jovens que na tentativa de se assemelharem ao ideal, ou ao gênio, sem o talento e a formação acadêmica, valiam-se da ridicularização, como se o ato de ridicularizar, tornasse aquele que ridiculariza, genial. Conforme afirma o próprio narrador: “Tratavam por cima dos ombros nossa cidade como alguma Cidade dos Tolos. Eram chamados zombadores e galhofeiros porque não se detinham diante de nada”. Ora, naturalmente houve com isso escândalos, mas não só esses eram de certa forma protegidos pela própria governadora (já que manipulada por Piotr), como dado o estranho ânimo *geral*, “na ocasião”, conforme explicita o narrador, “todo mundo não fazia senão gargalhar e se divertir”. De modo que até mesmo o grupo “bastante considerável de pessoas, que tinham opinião particular sobre o curso daqueles acontecimentos”, “tampouco resmungavam; chegavam até a sorrir”<sup>105</sup>.

Esta atitude de ridicularização de todo outro, de deboche para com todo o outro como uma forma de angariar para si a condição de ideal, parece em grande medida se confundir com a compreensão geral das formas da ironia tal como exposta por Hegel. Pois de acordo com o filósofo alemão, estas formas, “totalmente vazias”, “têm sua origem no caráter absoluto do eu abstrato”, para o qual “nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu”<sup>106</sup>. Ora, sob a perspectiva na qual nos encerramos se é possível ao eu dotar-se de tamanho poder, a ponto de só ser considerado aquilo que é criado subjetivamente, tal possibilidade está relacionada à “morte de deus”, ou conforme se refere Hegel nesta seção dos seus *Cursos de Estética*, está relacionada ao fato de que “nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída”. A forma da ironia seria então aquela na qual o “conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e reconhecido pelo eu”<sup>107</sup>, de modo a que “o eu pode permanecer *senhor e mestre de tudo o que existe* e nada haverá em nenhuma esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino que não necessite ser primeiro estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa ser destruído pelo eu” [grifo nosso]<sup>108</sup>. Dito isto parece-nos claro por que, em certa medida, os jovens que gravitam em torno de Yúlia na tentativa de atingirem a idealidade negativa adotavam então a forma da ironia tal como indicada por Hegel: pois ao anular o valor de tudo

---

<sup>105</sup> Idem, p. 314.

<sup>106</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*, p. 81.

<sup>107</sup> Idem, p. 82.

<sup>108</sup> Idem, pp. 81-82.

aquilo que até então se mostrava válido em si – isto é, as convenções sociais e morais –, o indivíduo supostamente se posicionaria como senhor e mestre de tudo o que existe ou ainda sob o “ponto de vista da genialidade divina” que “observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo de sólido, de obrigatório e de essencial”<sup>109</sup>.

O problema de *Os demônios* é que, conforme o informado pelo narrador, dado o “estranho estado de ânimo que então imperava”<sup>110</sup>, mesmo aqueles que não participavam diretamente das cavalgadas furiosas no intuito de parecer gênios em floração, buscavam se posicionar numa perspectiva em que não pudessem ser confundidos com aqueles limitados e rasos para quem a eticidade ainda valia como algo de sólido e obrigatório e que, com isso, sobrepunham o seu eu: e daí o riso ser geral, pois nenhum conteúdo universal poderia ser tomado com seriedade, a não ser com o prejuízo do eu. Como diz Hegel, o fato de que todo conteúdo até então considerado universal seja tomado por esse eu abstratamente absoluto como mera aparência que pode por ele ser manipulada, posto que não tem valor em si e nem para si, implica que não há “seriedade neste conteúdo e nem em sua manifestação geral”. “Pois a verdadeira seriedade”, continua ele, “somente se apresenta por meio [...] de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir”<sup>111</sup>. Ora, conforme sabemos, estando-se “possuído” pelo *pathos* da espiritualidade niilista, mais do que a negação de um conteúdo que por si mesmo valha como essencial dá-se a negação desse mergulho indicado por Hegel, pois é justamente ele que tornaria o indivíduo não essencial para si mesmo.

Ainda de acordo com Hegel, como este eu abstratamente absoluto é, no fim das contas, um “indivíduo vivo, atuante”, a realização de tal indivíduo consistirá “em fazer sua *individualidade* para si e para os outros, em se manifestar e se tornar fenômeno”, adquirindo com isso o “sentido de viver como artista e configurar a vida *artisticamente*”<sup>112</sup>. Note-se que diante de tal declaração, deparamo-nos mais uma vez com elementos que nos remetem à diferenciação entre os homens dos 1840 e dos 1860. Pois se os homens dos 1840, na sua juventude, se satisfizeram em ser os artistas dos seus devaneios – fazendo de si heróis

---

<sup>109</sup> Idem, p. 83.

<sup>110</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 313.

<sup>111</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*, p. 82.

<sup>112</sup> Idem.

somente nos seus sonhos, como dissera o sonhador de *Noites brancas*<sup>113</sup> –, sob a perspectiva agora apresentada os jovens dos sessenta através de uma anulação do valor de toda exterioridade que não é o seu próprio eu ou que não é criada pelo seu próprio eu, passam a assumir *supostamente* a condição de criadores da própria realidade, da própria vida e personalidade. E isto é algo de referente não apenas aos macaqueadores de Stavróguin que gravitavam em torno de Yúlia e cuja criação se resumia a “histórias alegres” e “aventuras” que, em outro contexto, seriam consideradas escândalos morais. Esta forma da ironia referente ao indivíduo vivo e atuante, tal como indicada por Hegel, diz, em certo sentido, respeito à forma deliberadamente assumida pelo próprio Stavróguin, além de Piotr e, em menor medida, Chátov. De todos os personagens de *Os demônios* aquele para quem esta forma parece-nos mais especialmente condizente é Kiríllov, cuja afirmação suprema do arbítrio particular e próprio, uma vez que não há arbítrio divino, chega ao ponto da defesa da necessidade do suicídio, como uma espécie de primeiro passo para que a vida pudesse ser absolutamente indiferente ao indivíduo e, com isso, o indivíduo absolutamente livre: “Haverá toda a liberdade quando for indiferente viver ou não viver”<sup>114</sup>, afirma o personagem, numa assertiva que consiste na sua fórmula para o homem-deus.

Em Kiríllov, a própria vida no seu sentido orgânico, biológico deve ser desprovida de um conteúdo que enquanto tal já valha como essencial, ou seja, o próprio indivíduo deve se livrar da compreensão de que só é essencial para si mesmo na medida em que esteja mergulhado no conteúdo da vida neste seu sentido orgânico, isto é, na medida que esteja vivo. É o próprio valor da vida, do instinto de sobrevivência que Kiríllov pretende relativizar, como a forma de afirmação suprema do eu. Nem mesmo a própria vida deve ser capaz de subjugar o eu e daí a necessidade de se matar para comprovar isto: “Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova”<sup>115</sup>, diz o filósofo de *Os demônios*. Deste ponto de vista é que interpretamos as suas declarações de não compreender “como até hoje um ateu pôde saber que Deus não existe e não se matou no ato” ou ainda de que ele é infeliz por ser “obrigado a proclamar” o seu arbítrio, isto é, se matar – uma vez que para ele, que é apenas o arauto do homem-deus, ainda não é indiferente viver ou não viver, posto que ele ainda sente medo da morte, um medo que domina o seu eu a despeito do seu arbítrio, além disso ele vê a necessidade de ser exemplar nessa sua descoberta, pois se ele não se matar para provar a sua liberdade terrível, quem começará e provará?

---

<sup>113</sup> Vide citações referentes às notas 75 a 79 do Capítulo 4.

<sup>114</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 120.

<sup>115</sup> Idem, p. 600.

É um absurdo alguém reconhecer que Deus não existe e no mesmo instante não reconhecer que é um Deus, senão ele mesmo se mataria. Se você o reconhece, é um rei e você mesmo não se matará e irá viver na mais alta glória. Mas um, aquele que foi o primeiro, deve se matar infalivelmente, senão quem irá começar e provar?<sup>116</sup>

Este escárnio de Kiríllov para com todo o conteúdo que não é estabelecido e criado pelo seu eu (como a vontade de vida e o medo da morte) – um escárnio que no niilista se confunde em fazer-se senhor e mestre de tudo o que existe –, chega, através dele, ao ponto de se revelar numa imagem, talvez um ícone. Ao escrever a sua carta de suicídio na qual assumiria os crimes indicados por Piotr – o papel de Kiríllov na organização era justamente o de tornar o seu suicídio útil à “causa” –, este filósofo tem uma ideia: “Quero desenhar uma cara com a língua estirada no alto do papel.” Ao passo que lhe responde Piotr: “Ora, que absurdo! [...] Mesmo sem desenho isso pode ser expresso só pelo tom.” “Pelo tom? Isso é bom. Sim, pelo tom, pelo tom! Dita o tom!”<sup>117</sup> – concorda com o patife o arauto do homem-deus pouco antes de se matar.

Ora, dada toda esta analogia com a forma da ironia em Hegel, que em *Os demônios* se confunde, por assim dizer, com a forma da loucura, não parece ser mero acaso que justamente Stiepan – cujo protótipo real era o historiador T. N. Granóvski, reconhecido em seu tempo como o maior especialista russo em filosofia hegeliana – tivesse dito de Stavróguin que ele estaria possuído pelo “demônio da ironia”<sup>118</sup>. Algo que o próprio Stavróguin de certa maneira confessa a Dária, quando lhe diz, algum tempo depois da consideração de Stiepan, que estaria “vendo fantasmas” e que após encontrar na noite anterior um demoniozinho na ponte – sendo este Fiedka Kátorjni (o fugitivo de trabalhos forçados mencionado anteriormente, o qual reconhecera o significado metafísico de Stavróguin) – sentia-se como que “contagiado pelo riso”, “com uma terrível vontade de rir, rir sempre, sem parar, por muito, muito tempo”<sup>119</sup>. Ora, vale dizer que esta terrível vontade de rir de Stavróguin se dera pouco antes daquela que contagiara toda a cidade.

Sendo Stiepan explicitamente representado como o hegeliano do romance – o que era claro ao leitor russo da época, mas que também é possível de ser inferido pelo modo como ele concebe deus<sup>120</sup>, além de certas expressões do seu vocabulário –, e Stavróguin aquele que ocupa durante a maior parte do enredo um lugar de destaque incomparavelmente superior ao

---

<sup>116</sup> Idem, p. 599.

<sup>117</sup> Idem, p. 600.

<sup>118</sup> Idem, p. 193.

<sup>119</sup> Idem, p. 291.

<sup>120</sup> “Eu acredito em Deus”, diz Stiepan, “*mais distinguons*, acredito como um ser que só em mim se faz consciente. Não posso crer como minha Nastácia (a criada) ou como algum grão-senhor que acredita eventualmente” (Dostoiévski. *Os demônios*, p. 47).

outrora ocupado pelo gênio Stiepan, é legítimo interpretar que Stavróguin, quem levava tantos personagens à morte, tivesse atingido, para nos apropriarmos mais uma vez das palavras de Hegel, a “virtuosidade de uma vida irônica e artística”. Uma virtuosidade que “se concebe”, e que no caso de Stavróguin era também concebida pelos demais, “como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-la”<sup>121</sup>. Quando Stavróguin encontra o demoniozinho Fiedka na ponte, ele estava indo à casa da sua legítima esposa, a indubitavelmente louca, miserável e coxa Mária Timofêievna, com o intuito de avisar ao irmão desta, o já mencionado capitão Lebiádkin (que tinha como “herói não-existente” o poeta russo Dierjávin), que pretendia assumir o seu casamento publicamente. O vergonhoso casamento havia se dado em segredo quatro anos antes em São Petersburgo, isto é, pouco antes das insolências originais cometidas por Stavróguin na província. Não obstante, quando na volta Stavróguin passa pela mesma ponte e pelo mesmo Fiedka, à velada proposta deste de matar Mária Timofêievna e seu irmão – proposta incitada por Piotr –, Stavróguin *finje* dar o sinal de que após o assassinato ele daria mil e quinhentos rublos a Fiedka:

Ontem um demoninho [Fiedka] me propôs esfaquear Lebiádkin e Mária Timofêievna para acabar com meu casamento legítimo e deixar a coisa no ninguém sabe, ninguém viu. Pedeu-me três rublos de sinal, mas deixou claro que toda a operação não custará menos de mil e quinhentos. Isso sim é um demônio calculista! Um contador! Ah, ah! [...] Mas esse não é o problema; o que você acha que eu fiz? Dei-lhe todo o dinheiro que tinha no moedeiro, e agora ele está absolutamente convicto de que dei o sinal! [grifo nosso]<sup>122</sup>

Face a esta citação, deparamo-nos com uma absurda liberdade que não se prende a nada, não se dirige a nada, e que a depender das circunstâncias e acasos permite-se planejar assumir um casamento escandaloso para em seguida acenar com o assassinato da esposa louca e do patético cunhado, sem pretender com isso sequer comprometer-se com o assassino. Ou seja: conforme dissera Hegel, sendo Stavróguin supostamente dotado de uma vida irônica e artística para quem tudo e todos são mera criação sem essência, pode ele optar livre e alternadamente pela destruição, ao acenar com um assassinato sem ter de se comprometer moralmente com o assassino, ou pela criação de um vínculo familiar cruelmente escandaloso, através do casamento com uma miserável e louca que ia de encontro a todo o decoro, costumes e mesmo bom senso social. Em realidade, se é possível dizer que em Stavróguin a originalidade se confunde com a loucura e com o demoníaco e, conforme exposto agora, com

<sup>121</sup> Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 82-83.

<sup>122</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 291.

a própria forma da ironia tal como concebida por Hegel, talvez seja legítimo supor que sob a lógica do próprio pensamento de Hegel, em um mundo sem universal, a forma da ironia seria a única forma capaz de abrigar a autonomia individual – ainda que para este filósofo alemão tamanha autonomia do indivíduo já não se mostrasse mais como uma possibilidade condizente aos novos tempos. Diante disso, talvez não soe tão excêntrico, ortodoxo ou cristão que no universo dostoiévskiano, uma vez que o homem seja supostamente autônomo, a loucura, a ironia e o próprio demoníaco se mostrem, com toda a sua ambiguidade, como necessários.

Não obstante cabe lembrar aqui que o nome de Stavróguin é oriundo conforme dito na introdução da palavra grega *stauros* que significa “cruz”. Nesse sentido, muitas vezes parece que Stavróguin ocupa o lugar do ideal mais pelas mãos dos outros do que pelos seus próprios esforços, de modo que se ele é a grande inspiração para a série de catástrofes que acometem a província, ele o é pelo fato de não quase agir e de, no máximo, apenas sugerir uma aprovação à atitude do outro. E é este aceno, esta sugestão de aprovação ou de possível aprovação (que seria vista mesmo se não houvesse), aquilo que orienta toda a série de atos que levam os mais diversos personagens à autodestruição. Por esta via é que interpretar por que o fugitivo Fiedka, o demoniozinho de Stavróguin que descobrira o seu significado metafísico, se refira a ele também como “Sua Graça”, de modo que é Fiedka quem vai de encontro a “sua Graça” para oferecer os seus serviços. Quando Stavróguin, que inicialmente recusa, berra que não precisa dele e pede-lhe que se afaste, a resposta de Fiedka, o batiza Fiódor Fiódorovitch tem no romance certo caráter universal: “Mas eu preciso do senhor, eis a questão”<sup>123</sup>. Sob esta perspectiva, o riso de Stavróguin longe de significar que ele ao se apropriar da perspectiva da genialidade divina se põe a rir de todo outro por privá-lo de qualquer conteúdo, pode significar o contrário. Pois antes de ser alguém que se concebe como *genialidade divina*, para quem tudo e todos são uma criação sem essência passível de ser manipulada, Stavróguin parece ser aquele que *assiste* como uma espécie de espectador aos outros personagens entregarem-se a ele alternada e ininterruptamente com o intuito de serem eles mesmos manipulados pelo ideal Stavróguin, dado que se concebem como criações sem essência, e por isso esperam daquele em que se concentra o ideal de si mesmos, a graça de ser ao menos tocado, de ter alguma significância no curso de suas ações e com isso ganhar eles mesmos significado – ainda que isso se desse através do próprio ocaso como ensinara Zaratustra. Talvez, então, o motivo de Stavróguin parecer tão inescrupuloso esteja relacionado ao fato de

---

<sup>123</sup> Idem, p. 260.

que ele frustra os mais variados personagens nesse seu desejo de originalidade, permanecendo inacessível à destruição que o ronda no intuito de alcançá-lo.

Sob esta outra perspectiva a terrível vontade de rir de Stavróguin poderia se assemelhar ao que Arlete Cavalieri dissera de Gógol – que diga-se de passagem, também morreu louco: Stavróguin estaria mais preocupado em rir do demônio do que simplesmente amar a Deus<sup>124</sup>, isto é: estaria mais concentrado em rir da desfiguração (*bezobrazie*) do verdadeiro ideal, o Cristo, do que imitar ele mesmo o ideal e tornar-se ele mesmo “o símbolo visível da beleza de Deus” (*obraz*)<sup>125</sup>. Se conforme dissemos acima, Stavróguin vislumbraria o próprio *pathos* da espiritualidade moderna emanado de cada personagem, antropomorfizado sob a imagem do demônio, em certo sentido, isso equivale a dizer que o demônio é ele mesmo ridículo, já que é a encarnação do desejo de tornar-se algo mais do que realmente se é. Diante disso, seria até mesmo possível dizer que em *Os demônios*, o demônio seria algo como o macaco do ideal quando amargamente cômico da sua macaque. O que em certo sentido parece confirmado pela resposta de Stavróguin a uma Dária assustada e impressionada que lhe pede que tenha cuidado com o seu demônio: “Oh, que demônio o meu! É simplesmente um demoninho pequeno, torpezinho, escrofuloso, gripado, daqueles fracassados”<sup>126</sup>. Esta compreensão do demônio como impotente, por assim dizer, parece também confirmada pelo fato de que Piotr, o mais consciente de todos os personagens da sua qualidade de ridículo, quando descrito pela primeira vez tivesse as suas características físicas assemelhadas às da alegoria do diabo<sup>127</sup>, além de ser chamado pelo próprio Stavróguin – que em muitos momentos parece simbolizar o próprio Deus – de “meu macaco”<sup>128</sup>.

Também sob esta perspectiva da risada como risada da desfiguração do ideal positivo é possível explicar por que Stavróguin passivamente assistiria e ainda que sutilmente conduziria todos aqueles que o rondam a destruírem-se: pela fúria que como dissera ao bispo Tíkhon a imagem múltipla, embora uma do demônio lhe causava, isto é, pela fúria que o desejo de originalidade sob o preço da desfiguração do verdadeiro ideal lhe causava. Note-se que todos aqueles que se dirigem ao herói do romance, que se relacionam com ele, todas aquelas que se apaixonam por ele, querem dele não o homem, o amigo, o amante, o marido, mas antes a si mesmos mais próximos da própria condição de ideal, como se fosse-lhes mais possível atingir esta graça se próximos daquele que já detivesse tal condição. É por essa via

<sup>124</sup> Cavaliere, A. “Introdução”. In: Gógol. *Teatro Completo*, p. 14.

<sup>125</sup> Vide citação referente à nota 111 do Capítulo 2.

<sup>126</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 291.

<sup>127</sup> Idem, pp. 183-184.

<sup>128</sup> Idem, p. 516.

de interpretação que compreendemos, por exemplo, por que Stavróguin demonstra nojo ao perceber que Dária o acompanharia mesmo se ele levasse adiante a sua omissão e sutil conivência com o assassinato da sua esposa, posto que a suposta abnegação daquela que era ex-serva da sua mãe, na verdade, significava que ela aceitaria qualquer atrocidade, qualquer condição desde que ele lhe agraciasse com a sua companhia e lhe dignasse ao ser objeto dos seus cuidados, fazendo dela alguém especial, aquela que cuidou de Stavróguin no fim: “Virá mesmo depois [do assassinato]! – murmurou ele após refletir, e um desprezo com misto de nojo estampou-se em seu rosto: – Auxiliar de enfermagem! Hum!... Mas pensando bem, vai ver que é disso mesmo que precisando”<sup>129</sup>. Também sob esta perspectiva é possível entender por que o herói do romance, ao que parece, não oferecera a Liza a noite de amor sensual pela qual ela decidira pagar com toda a sua vida – “planejei minha vida para vivê-la em apenas uma hora”<sup>130</sup>, diz ela –, ao pular na noite da festa que coroaria a política de Piotr da sua carruagem para aquela que, sob a orquestração do mesmo Piotr, a levaria à noite à casa de Stavróguin. Como diz Piotr ao seu ídolo quando o encontra na manhã seguinte da noite de “amor” que fora a mesma que a da festa, do incêndio e do assassinato da sua esposa:

Imagine que assim que você saiu para falar comigo, notei pela sua cara que lhe havia acontecido uma “desgraça”. Talvez, quem sabe, um fracasso completo, hein? Ora, aposto – gritou quase sufocado de prazer – que você passou a noite inteira sentado nas cadeiras da sala ao lado e perdeu todo o seu precioso tempo pensando na mais preciosa decência... Mas me desculpe, desculpe; pouco se me dá: ontem eu já sabia que você ia fazer isso redundar numa bobagem.<sup>131</sup>

Seja Stavróguin louco, deus, psicopata, endemoninhado, anticristo, gênio irônico, divino ou algo que o valha, fato é que ele se casa com a louca, miserável e coxa Mária Timofêievna Lebiádkina fazendo dela, ao menos no papel, uma Stavróguina. A época do casamento – que, diga-se de passagem, nunca fora de fato “consumado” – é o tempo no qual Stavróguin pouco antes do seu primeiro retorno à província andava bêbado pelas vielas escuras de São Petersburgo em duvidosa companhia. Também pelo que somos informados no capítulo banido, tal casamento – que tivera Piotr, Kiríllov e Lebiádkin por testemunhas – se dera pouco tempo depois da violência sexual cometida contra a criança confessado a Tíkhon. O mistério sobre o casamento aparece pela primeira vez no terceiro capítulo da primeira parte, atingindo o seu ápice no quarto capítulo (quando Mária se prostra na missa dominical ante os pés de Varvara) e só vindo a ser definitivamente solucionado ao leitor, no primeiro capítulo da segunda parte, isto é, quando Stavróguin em conversa privada com Chátov o admite (a

---

<sup>129</sup> Idem, p. 292.

<sup>130</sup> Idem, p. 511.

<sup>131</sup> Idem, p. 516.

bofetada dada por este em Stavróguin tivera como motivo justamente a sua adivinhação do infame casamento). À cidade, o que inclui a própria Varvara, o casamento só é admitido na penúltima página da segunda parte, ou seja, pouco antes da terceira parte, que é inaugurada com o capítulo “A festa” e portanto com os eventos que marcam o advento do nihilismo da província. Curioso é que embora Stavróguin anuncie àqueles poucos que o sabem, ao longo de toda segunda parte, que irá assumir publicamente seu casamento – embora ambigualmente também tenha  *fingido* acenar com o assassinato da sua esposa – esta assunção pública se dá de maneira inesperada, motivada por Liza que lhe coloca repentinamente a pergunta em alto e bom som no meio do lotado salão de Yúlia como uma pessoa que “de cenho franzido” “se atira do telhado”. Se, por sua vez, a pergunta de Liza foi lançada como um “terrível desafio”, a resposta de Nikolai Vsievolódovitch foi “ainda mais admirável”. Pois, tal como diz o narrador, ele não só não manifestou nenhuma surpresa, como ouviu Liza “com a mais tranquila atenção”: seu “rosto não traduziu nem embaraço nem ira”, e simplesmente “respondeu com firmeza, e até aparentando plena prontidão, a pergunta fatal”<sup>132</sup>.

De todas as instituições falidas representadas em *Os demônios*, o casamento é certamente a primeira delas. Todos os casamentos existentes no romance são em alguma medida problemáticos e se de todos os personagens apenas dois se apresentam como homens efetivamente capazes de amar, a saber, Chátov e Virguinski – o mais honesto e doce dos seus assassinos –, as suas mulheres, sendo mulheres novas, não o são. Nesse sentido é que compreendemos a comparação feita por Stiepan de que ambos “nasceram antes do tempo”<sup>133</sup> ou ainda a observação do narrador de que Virguinski tinha alguma “semelhança com Chátov, embora fosse também o oposto total dele em todos os sentidos”<sup>134</sup>. Em realidade, a nosso ver, embora Chátov seja um personagem em geral ignorado pela crítica ele guarda em grande medida o ideal de homem do próprio Dostoiévski, sendo portanto o principal herói positivo do romance, não obstante não se faça possível em *Os demônios*, uma vez que seu passado o cobra com o preço da sua vida. A correspondência entre esses dois personagens parece-nos também confirmada pelo fato de que enquanto a mulher de Chátov – que viveu com ele apenas “umas três semanas” em Genebra, se separando depois como “pessoa livre”<sup>135</sup> – teve abertamente um caso com Stavróguin, a mulher de Virguinski tivera, como é rapidamente mencionado no início do romance, um caso com o Falstaff de

---

<sup>132</sup> Idem, p. 445.

<sup>133</sup> Idem, p. 40.

<sup>134</sup> Idem, p. 39.

<sup>135</sup> Idem, p. 38.

Stavróguin, isto é, Lebiádkin. A questão do declínio da instituição do casamento nos novos tempos pode ainda ser vista pelo fato de que duas das aventuras organizadas pelos jovens nihilistas que gravitavam em torno de Yúlia envolviam justamente a desmoralização de dois casamentos. Vale lembrar ainda que a própria mãe de Piotr, primeira esposa de Stiepan, havia fugido com o amante abandonando o filho, enquanto o velho Stavróguin vivia longe da esposa e do filho há anos antes de morrer. Apesar de tantas liberdades e excentricidades referente ao casamento, ninguém fora tão longe quanto Stavróguin que tomara por legítima esposa praticamente uma mendiga, que além de tudo era louca e coxa. Embora numa conversa com Lebiádkin sejamos informados que Stavróguin se casara com Mária “depois de um jantar de bebedeira, por causa de uma aposta de vinho” e que se iria tornar isso público depois de quase cinco anos era tão somente porque o divertia<sup>136</sup>, coube no romance a Chátov a principal análise dos motivos que levaram Stavróguin a se casar:

[...] você sabe por que se casou naquela ocasião de maneira tão ignominiosa e vil? Justamente porque aí a ignominiosa e o contrassenso atingiam a genialidade! Oh, você não vagueia pelo precipício mas se atira nele ousadamente de cabeça para baixo. Você se casou pela paixão de se atormentar, pela paixão pelo remorso, por uma voluptuosidade moral. Aí houve uma depressão nervosa... O desafio ao bom senso era sedutor demais! Stavróguin e a coxa miserável, desgraçada, pobre de espírito! Quando você mordeu a orelha do governador sentiu volúpia? Sentiu, fidalgo errante, ocioso?<sup>137</sup>

Observemos que nesta passagem, nesta interpretação de Chátov sobre Stavróguin, encontramos alguma semelhança entre o herói de *Os demônios* e o homem louco de Gógol, embora, para parafrasearmos o próprio narrador do romance, eles sejam o oposto total um do outro em todos os sentidos. Esta semelhança diz respeito à ideia de que enquanto o louco de Gógol enlouquecera durante a busca para se tornar um ideal, posto que o enlouquecimento era-lhe a única possibilidade através da qual poderia acreditar-se ideal, Stavróguin parece ter conscientemente optado pela loucura para confirmar-se como ideal, isto é, para construir as bases da própria idealidade negativa, ou melhor, para atingir a forma dela. Pois ainda que, o herói de *Os demônios* objete ao capitão Lebiádkin que um imbecil possa, por imbecilidade, vir a querer se livrar do bom senso, fora ele mesmo quem não só “andou desafiando espirituosidade a vida inteira”, como anteriormente afirmara ao capitão o oposto: “É preciso ser realmente um grande homem para se preservar até contra o bom senso”<sup>138</sup>. A partir desta consideração, também anotada por Nietzsche em seus cadernos<sup>139</sup>, grandes homens e imbecis

---

<sup>136</sup> Idem, p. 267.

<sup>137</sup> Idem, p. 254.

<sup>138</sup> Idem, p. 264.

<sup>139</sup> Nietzsche. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, pp. 465 (novembro de 1887 – março de 1888, 11 [351]).

estariam unidos ao arrogarem-se consciente ou inconscientemente o direito à loucura com o fito de destacar-se, de se tornarem originais.

Se sob a perspectiva da tradição, a beleza, isto é, a beleza positiva era então aquela que caminhava junto ao bem e ao bom senso, Stavróguin sendo o representante do ideal de beleza negativo inverte os polos, residindo nesta inversão a chave da sua própria beleza, a distinção de seu talento genial. E daí que neste mesmo diálogo diz-lhe Chátov: “Eu também não sei por que o mal é detestável e o bem é belo, mas sei por que a sensação dessa diferença se apaga e se perde ante senhores como Stavróguin”<sup>140</sup>: “Você perdeu a capacidade de distinguir o mal do bem porque deixou de reconhecer o seu povo”. Ora, dado este diagnóstico de “desenraizamento”, não é de se admirar que Chátov proponha como terapêutica a Stavróguin não só que procure Tíkhon (conselho que permanece mesmo na versão final em que Tíkhon desaparece), mas que o fidalgo “conquiste Deus pelo trabalho” e pelo trabalho de mujique<sup>141</sup>, o que em alguma medida remete à compreensão do próprio autor sobre as consequências nefastas da ociosidade referente à classe ilustrada russa, que quando imagina algum trabalho para si exige que este seja de proporções e resultados titânicos. Em realidade, o próprio bispo Tíkhon compreenderá que o mal realizado por Stavróguin seria, em parte, resultado justamente desta ociosidade de um homem deixado tempo demais a enredar-se nos labirintos da sua consciência: “horrorizou-me a enorme força ociosa que transbordou expressivamente em torpeza”<sup>142</sup>, diz-lhe o bispo. Concentrando-nos, porém, na perspectiva que aqui interessa, observemos que, de acordo com Chátov, a equivalência entre bem e mal referente ao homem que perdera o contato com a espontaneidade e concretude da vida que o cerca – dado que vive inteiramente na sua cabeça, ou na “lua” conforme se referira, em certo momento do romance, o próprio Stavróguin<sup>143</sup> –, implica também na equivalência entre o belo e o bestial: “É verdade que teria assegurado que não sabe distinguir a beleza entre uma coisa voluptuosa e bestial e qualquer façanha ainda que se trate de sacrificar a vida em prol da humanidade?”<sup>144</sup>, pergunta-lhe Chátov a partir de informações cuja origem permanecem um mistério. O próprio Nietzsche irá observar alguns anos depois, em um aforismo intitulado “*O reino da beleza é mais vasto*”, que “até agora permitiu-se apenas buscar a beleza no *moralmente bom*”, não obstante “entre os maus [...] se acham cem tipos de beleza: e muitos

---

<sup>140</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 254.

<sup>141</sup> Idem, p. 255.

<sup>142</sup> Idem, p. 680.

<sup>143</sup> Idem, p. 237.

<sup>144</sup> Idem, p. 254.

ainda não foram descobertos”<sup>145</sup>. Ora, fora justamente esses com outros tipos de beleza proibidas que Stavróguin explorara, chegando ao ponto de descobrir coincidências nos diferentes polos e os mesmos prazeres.

– Hum! É verdade que você – deu um riso malévolos –, é verdade que em Petersburgo você pertenceu a uma sociedade secreta de voluptuosos bestiais? É verdade que Marquês de Sade poderia aprender com você? É verdade que você atraía crianças e as pervertia? [...] É verdade que em ambos os polos você descobriu coincidências da beleza, os mesmos prazeres?

– Impossível responder assim... Não quero responder... – murmurou Stavróguin.<sup>146</sup>

Ao que parece a interpretação de Chátov coloca-se sob a perspectiva de que Stavróguin se casara pelo motivo de estar tomado pelo “demônio da ironia”, e como artista de si mesmo e da própria vida acabara por criar como regra uma espécie de contrassenso que lhe garantia a genialidade. Na confissão lida a Tikhon, Stavróguin confirma certas afirmações de Chátov, como a de que o casamento teria sido resultado de uma “depressão nervosa”, de certa “voluptuosidade moral” e “paixão em se atormentar” ao dizer, por exemplo, que a “ideia do casamento de um Stavróguin com a última das criaturas como aquela” mexia com seus “nervos”, dado que era-lhe “*impossível imaginar algo mais horrendo*” [grifo nosso]. A decisão pelo mais horrendo fora em parte motivada pela mesma razão que o levava a violentar a criança: o tédio e a vontade não só de se matar, mas de se matar “da forma mais detestável possível” e pior do que simplesmente “estourar os miolos” lhe pareceu que casar com Mária seria, nesse sentido, “algo melhor”. O próprio silêncio com que tratara o casamento – dado que as testemunhas deram a palavra de que guardariam o segredo – sempre lhe “pareceu uma espécie de torpeza”<sup>147</sup>.

Diante disso, observemos que se Stavróguin era de fato um artista genial a configurar artisticamente a sua própria vida – o que sob a perspectiva niilista exigia-lhe a aniquilação da instituição do casamento –, ele ainda que gênio era como dissera Kant um “gênio sem gosto”<sup>148</sup>, isto é sem “a disciplina (ou cultivo) do gênio”; um gênio cujas asas não haviam sido em nada cortadas, de modo que não se tornara “educado ou polido”, permanecendo o artista de uma obra desprovida daquela “direção” que lhe guiaria “por onde e até onde” deveria “estender-se, para permanecer conforme a fins”. De modo oposto do que escrevera Kant, em Stavróguin se algo é sacrificado, isso nunca se dá “do lado do gênio”, o “dano” é

<sup>145</sup> Nietzsche. *Aurora*, pp. 239-240 (§ 468).

<sup>146</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 254.

<sup>147</sup> Idem, pp. 674-675.

<sup>148</sup> Kant. *Crítica do juízo*, p. 251 (§48).

sempre dirigido ao “entendimento” e jamais “à liberdade e à riqueza da imaginação”<sup>149</sup>. Conforme podemos supor, em parte essa falta de gosto deve ser creditada à própria “escola” na qual Stavróguin se formara e, com isso, sobretudo, à Stiepan Trofimovitch. Como escreve Frank em um artigo no qual, antes da sua vasta biografia sobre Dostoiévski, analisara Stavróguin: Stiepan Trofimovitch “exerceu uma mórbida e doentia influência no seu jovem e impressionável pupilo”, pois ainda que tivesse sido capaz de despertá-lo a buscar por alguma forma de absoluto, certa perversidade se acentuou ante a ausência de qualquer fim positivo. Ou seja: o tutor ao comunicar “toda a sua incerteza moral e instabilidade do seu próprio caráter” não providenciou “nada de positivo para contrabalancear os efeitos perturbadores”<sup>150</sup> dessas suas comunicações – e talvez daí possa ser explicada a escolha pelo horrendo. A ausência de gosto do gênio Stiepan provocou uma perversão ainda maior no “gosto” da fera que despertara.

Ainda que tal interpretação pareça-nos admissível e correta, apropriemo-nos aqui mais uma vez de uma das falas de *O idiota*: dificilmente ela estaria correta em todos os sentidos. Como dissera Stavróguin a Chátov, após ouvir a análise acima exposta: “Você é um psicólogo [...], embora em parte esteja enganado quanto às causas do meu casamento”<sup>151</sup>. Na sua confissão a Tikhon, Stavróguin aventa a possibilidade de ter se casado com Mária pelo “ódio ainda que inconsciente” que o assaltara depois do incidente com a criança. E ainda que julgue não acreditar nesta hipótese assume não que não se casou “única e exclusivamente por ter ‘apostado uma garrafa de vinho depois de um jantar embriagado’”<sup>152</sup>. Não nos parece ser possível definir ao certo se foi como uma forma de expiação pelo seu crime ou como uma forma de desafio altivo, de escárnio absoluto e final para com a sociedade que Stavróguin decidira enfim se casar com Mária. Em realidade, julgamos que embora contraditórios foram estes dois motivos simultaneamente que impeliram o personagem a esta decisão absurda. Conforme analisa o príncipe positivamente belo de *O idiota* ao ouvir de um personagem que o motivo da confissão que acabara de fazer fora simultaneamente sinceridade de coração e interesse de angariar algum dinheiro com a comoção gerada pela sua sinceridade:

Duas ideias convergiram, isso acontece com muita frequência. Comigo o tempo todo. [...] Às vezes até tem me parecido [...] que todas as pessoas são assim, [...], porque é difícilimo conter esses pensamentos *duplos*; eu experimentei. Sabe Deus como eles vêm e surgem. Mas eis que o senhor chama isso francamente de baixaza!

---

<sup>149</sup> Idem, p. 256 (§50).

<sup>150</sup> Frank, J. “The masks of Stavróguin”. *The Sewanee Review*. v. 77, n. 4, pp. 660-691, 1969, p. 669.

<sup>151</sup> Dostoiévski. *Os demonios*, p. 225.

<sup>152</sup> Idem, p. 675.

[...] Mas, apesar de tudo, acho que não se pode chamar isso francamente de baixeza, o que o senhor acha?<sup>153</sup>

De todas as interpretações para as razões que levaram Stavróguin a se casar com Mária talvez até hoje a oferecida pelo intérprete Vyachslev Ivanov seja a mais importante. Ivanov compreende o casamento entre a coxa Mária Liebiádkina e Stavróguin numa perspectiva mítica: enquanto Stavróguin representaria a possibilidade de um homem encarnar perfeitamente a idealidade cristã (caso ele fosse “despossuído” e como o homem do evangelho de Lucas se prostrasse aos pés de Cristo), Mária representaria a encarnação de uma Rússia pré-cristã de religiosidade matriarcal, na qual a Mãe Terra é compreendida como a Mãe de Deus. No discurso de Mária são encontrados um sem número de motivos e alegorias folclóricos, e além disso ela não só “deita cartas”, como goza da possibilidade de prever o futuro – ainda que o futuro lhe venha de maneira simbólica e seja posto ao leitor sob a forma de charadas. Embora diversas passagens corroborem com essa perspectiva julgamos que uma em especial a condensa, aquela na qual Mária rememora, ao seu modo, o tempo passado em um mosteiro e a tentativa frustrada de um dos sacerdotes lhe explicar a doutrina cristã, após ouvir a sua profana e feminina concepção sobre Deus:

“A meu ver, digo eu, Deus e a natureza são a mesma coisa”. Todos eles me disseram a uma só voz: “Vejam só”. [...] Bom, o monge começou a me fazer sermão, mas como falava em tom carinhoso e tranquilo e com uma inteligência grande, eu fiquei ali a ouvi-lo. “Entendeste?” – pergunta. “Não, digo eu, não entendi nada e me deixe, digo eu, em plena paz.” [...] Enquanto isso, ao sair da igreja uma velha, que vivia entre nós em penitência por umas profecias que andara fazendo, me cochicha: “Quem é a Mãe de Deus, o que achas?” – “É a grande mãe, respondo, é o enlevo da espécie humana.”<sup>154</sup>

Certamente, a esposa de Stavróguin é uma personagem fascinante e exigiria por si mesma um estudo à parte. Não obstante, ainda que não seja esta a nossa proposta e nem sequer a de tentar esgotar o significado da sua relação com Stavróguin, ousamos discordar da interpretação canônica, por assim dizer, de Ivanov pois consideramos um grande equívoco considerar Mária algo como a heroína positiva da novela, ou nas palavras deste intérprete, como o “símbolo da Mãe Terra”<sup>155</sup>. Antes disso, julgamos que Mária seria uma espécie de “duplo” feminino e pré-cristão de Stavróguin que indicaria ou certo desvirtuamento da própria cultura popular e folclórica quando posta no contexto da modernidade (o que seria concretamente expresso na sua deformidade física), ou certa representação de que a ânsia de heroísmo por parte da modernidade seria uma manifestação tardia e degenerada do próprio

<sup>153</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 349.

<sup>154</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 152.

<sup>155</sup> Ivanov, V. *Freedom and tragic life*, p. 62.

espírito folclórico. Assumir esta última perspectiva nos permitiria inclusive entender o porquê da tremenda infantilização dos personagens de *Os demônios* mesmo quando na idade madura: tal como a louca Mária – que teria entre os seus pertences livrinhos de cavalaria com figurinhas coloridas<sup>156</sup> –, os ilustrados personagens de *Os demônios*, apesar de todo o esclarecimento, ainda se encontrariam submersos no mundo dos contos de fada julgando que um dia enfim se revelariam como o herói que salvaria não só o reino e a princesa, como todo o planeta e, no caso das mulheres, que se tornaria a mais bela princesa salva pelo mais corajoso dos príncipes e que, com isso, governaria com graciosidade todo o reino e planeta. Nesse sentido, o fato de o sobrenome Lebiádkin ser um derivado da palavra russa *lebed* que significa “cisne” confirma esta perspectiva dos contos de fadas, uma vez que o tema da princesa transformada em cisne por um espírito maligno que espera o seu amado para quebrar o feitiço era um conto bastante popular. Da mesma forma, o fato de que Mária se refere à Stavróguin como “Príncipe” também a nosso ver confirma esta perspectiva. Se a “beleza de pintura” de Stavróguin, conforme vimos, ao mesmo tempo, lembrava uma “máscara” que “tinha qualquer coisa de repugnante”<sup>157</sup>, a descrição da aparência de Mária na qual sempre é destacada a sua maquiagem pesada carregada de pó de arroz e rouge<sup>158</sup>, também lembra uma máscara, embora o narrador fizesse questão de destacar que ao invés de “repugnância penosa e até tímida que se costuma sentir na presença de todas as criaturas castigadas por Deus” achou quase agradável olhar para ela<sup>159</sup>. Agradável ou não, julgamos que o fato de que ambos estão em alguma medida utilizando uma máscara indica que longe de serem efetivamente o príncipe salvador e a princesa encantada antes representam este papel unicamente possível numa realidade imaginária, ou dito de modo menos agradável: só seria possível no subsolo referente à consciência hipertrofiada.

Apesar dos motivos folclóricos que sem dúvida estão encarnados nessa personagem – o que a torna por assim dizer uma representante do povo –, diversos aspectos indicam que ela compartilha da mesma estrutura espiritual, por assim dizer, dos personagens ilustrados de *Os demônios* tal como retratados até aqui. Pois Mária, que é descrita por Chátov como “sumamente sonhadora”, distorce a realidade e a recria do seu jeito. E nesta distorção e criação ela ao invés de aparecer a si mesma como a miserável e louca que é, mostra-se a si

---

<sup>156</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 271.

<sup>157</sup> Vide citação referente à nota 55 do presente capítulo.

<sup>158</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 159.

<sup>159</sup> Idem, p. 150.

mesma como dotada de grande importância – inclusive ela se comporta como se dotada de efetiva nobreza. Nesse sentido, apesar de ser espancada diariamente pelo seu irmão, o capitão Lebiádkin, através de ataques dos nervos diários, ela se esquece desses eventos, passando a concebê-lo ao invés de seu algoz como o seu laçao. “E é exatamente assim”, explica Chátov ao narrador, “ela o trata exatamente como um laçao; eu mesmo a ouvi gritar-lhe: ‘Lebiádkin me traga água’, e ao fazê-lo gargalhava; a única diferença é que ele não corre para buscar água mas a espanca por isso”<sup>160</sup>. Diante disso, julgamos que boa parte do fascínio exercido por Mária no leitor é que ela, apesar de ser exteriormente deformada, por ser louca e ter a capacidade de recriar a realidade ao seu modo – o que a torna inevitavelmente original –, não sente medo do ridículo e é absolutamente indiferente para com a realidade que a cerca, atingindo com isso, apesar da deformidade, certa aparência de idealidade. Quanto à posição de que sua idealidade seria *comprovada* pelos seus olhos serem descritos como serenos e calmos – já que, como diz Linda Ivanits, “sugeririam paz interna o que a ligaria a personagens santos como Sônia [de *Crime e castigo*] e Padre Zózima [de *Os irmãos Karamázov*]”<sup>161</sup> – é algo que discordamos em absoluto. Pois além de Mária, mais três outros personagens têm destacadas a tranquilidade e serenidade que emana dos olhos ou dos traços em geral, sendo estes Stavróguin, Dária e Kiríllov. Embora não seja o caso de comprovarmos aqui esta nossa posição, julgamos que enquanto em Stavróguin e Dária a tranquilidade no olhar, traços e expressões, antes de ser comprovação de um conteúdo espiritual interior sereno e calmo, é fruto de uma capacidade extraordinária de conter os próprios sentimentos e controlar absolutamente as próprias expressões; no caso de Kiríllov e Mária, embora talvez fosse até possível assumir que eles possuísem algo como um conteúdo espiritual interior sereno e tranquilo, esta tranquilidade e serenidade seriam antes sintomas, expressões da loucura do que de uma santidade. Daí Stavróguin, na sua carta de suicídio, afirmar não só que, conforme vimos, o “magnânimo Kiríllov” “não estava em perfeito juízo”<sup>162</sup>, mas também que ele só “foi magnânimo *porque* não estava em juízo perfeito”<sup>163</sup> [grifo nosso]. Além disso, notemos que em momentos cruciais essa tranquilidade oriunda da loucura de *não duvidar-se ideal*, é abalada em ambos os personagens. No caso de Kiríllov, toda a sua imperturbabilidade e docilidade são quebradas quando chegado o momento de ele se matar; e quanto a Mária, quando numa cena absurda em que os mais diversos personagens se encontram em cena na

---

<sup>160</sup> Idem, p. 151.

<sup>161</sup> Ivanits, L. “‘Dostoevskij’s Mar’ja Lebjadkina’”. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 22, No. 2, pp. 127-140, 1978, p. 131.

<sup>162</sup> Vide citação referente à nota 98 do presente capítulo.

<sup>163</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 651.

sala de Varvara (que não sabia ter uma nora, embora suspeitasse), ela apesar de rir do seu irmão Lebiádkin e dizer desprezá-lo “profundamente”<sup>164</sup> – o que parece uma tentativa de estabelecer certa cumplicidade entre Varvara e os seus –, fica subitamente “tristíssima”<sup>165</sup>, ao perceber em meio à vacilação do irmão em contar que ela seria a esposa de Stavróguin (o que ele não faz), que ela não servia absolutamente para Stavróguin. Pois conforme ela mesma diz ao seu “Príncipe” em um momento posterior:

O problema é como a coisa vai ser vista de fora. [...] Na certa todos fizeram de mim uma ideia intempestiva; não me zango, naquele momento me limitei a ficar sentada pensando: que parenta sou para elas [Varvara, Liza, Dária e a mãe de Liza que também se encontravam na sala]? É claro que de uma condessa [ou seja, ela mesma uma vez na condição de esposa de Stavróguin] exigem-se apenas qualidades espirituais – porque ela tem muitos criados para os afazeres domésticos – e algum coquetismo mundano para saber receber visitantes estrangeiros. Mas mesmo assim elas olharam para mim com desespero naquele domingo.<sup>166</sup>

Efetivamente, os paralelos entre Mária e Kiríllov estão além da loucura, suposta tranquilidade interna e certa qualidade santa. Ainda que seja inevitável considerar que a equivalência posta por Mária entre a Mãe Terra e a Mãe de Deus reflita, como diz Ivanits, uma “cristianização do antigo culto popular da terra” que é “básica ao mundo espiritual do próprio Dostoiévski”<sup>167</sup>, a profecia que, no discurso da personagem, se segue a essa associação parece conter, numa linguagem simbólica e teísta, a filosofia ateia do próprio Kiríllov sobre o homem-deus. Pois para Kiríllov a vida do homem não é mais do que a dor e o medo da dor, de modo que se o homem ama a vida é porque ama a dor e o medo. Ao oferecer o exemplo de que “o primeiro cientista, o primeiro doutor,” teria muito medo da dor, caso uma “pedra do tamanho de uma montanha” fosse suspensa sobre ele, embora racionalmente soubesse, que não haveria motivo – dado que caso a pedra caísse a morte seria imediata –, Kiríllov afirma que apesar de Deus não existir, existe, uma vez que ele é a dor do medo da morte: “Não existe [deus], mas ele existe. Na pedra não existe dor, mas no medo da pedra existe dor. Deus é a dor do medo da morte”. Não obstante esta infeliz constatação, uma vez que Kiríllov é (ou pretende-se) justamente o arauto do homem do porvir, aquele quem mostrará o caminho para a superação da dor e do, a sua “boa nova” é a de que o homem, uma vez transformado em homem-deus, isto é, uma vez tendo superado a dor e o medo será “feliz e altivo”. Curioso é que essa superação se manifestará não apenas no que diz respeito ao

---

<sup>164</sup> Idem, p. 173.

<sup>165</sup> Idem, p. 180.

<sup>166</sup> Idem, p. 273.

<sup>167</sup> Ivanits, L. “Dostoevskij's Mar'ja Lebjadkina”. *The Slavic and East European Journal*, pp.130-131.

conteúdo espiritual interior do homem, mas também na sua forma física e na forma física da própria terra:

A vida é dor, a vida é medo e o homem é um infeliz. Hoje tudo é dor e medo. Hoje o homem ama a vida porque ama a dor e o medo. Agora a vida se apresenta como dor e medo, e nisso está todo o engano. Hoje o homem ainda não é aquele homem. Haverá um novo homem, feliz e altivo. [...] Quem vencer a dor e o medo se tornará Deus. Então haverá uma nova vida, então haverá um novo homem, tudo novo... [...] O homem será Deus e mudará fisicamente. O mundo mudará e as coisas mudarão, e mudarão os pensamentos e todos os sentimentos.<sup>168</sup>

Ora, dito isto, comparemos então com a profecia de Mária:

[...] a Mãe de Deus é a grande Mãe Terra úmida, e grande porque encerra a alegria do homem. Toda melancolia terrestre e toda lágrima terrestre são alegria para nós; e quando sacia com tuas lágrimas a terra aos teus pés na profundidade de um *archin*<sup>169</sup>, no mesmo instante te alegras de tudo e [...] nenhuma mágoa existirá mais, essa é a profecia [...].<sup>170</sup>

Observemos que tanto a filosofia de Kiríllov, quanto a profecia de Mária, guardam a ideia de que o homem na sua existência mundana passará do estado do sofrimento, da dor, do medo e da mágoa, para um estado de alegria e plenitude; de modo que em ambos a infelicidade aparece como algo de necessário, como um estágio imprescindível a alguma espécie de mutação essencial. Que em Mária a superação do sofrimento se dê por meio das lágrimas, enquanto para Kiríllov se dê através da afirmação plena da vontade, parece-nos um tanto secundário ante a semelhança do fim. Mas além do fim, notemos que ambos parecem exigir certa intensificação do sofrimento para que este fim seja alcançado, pois enquanto Mária afirma que as lágrimas devem atingir a profundidade de um *archin* para que fosse possível se alegrar com tudo e não mais sentir mágoa, Kiríllov exige que para tornar-se Deus, o homem tivesse de se matar. É possível dizer que tanto na filosofia como na profecia, o medo do ridículo, a mágoa em ser considerado ridículo certamente seria suprimido em absoluto neste outro estágio, reinando apenas no interior do indivíduo uma originalidade e autonomia tão onipotentes, as quais em Mária seriam semelhante a um estado de graça absoluta enquanto em Kiríllov à própria condição divina, dado que a perda do medo implicaria, para ele, até mesmo uma transformação física. Talvez então não seja mera casualidade que justamente esses dois personagens que enlouqueceram depois de se associar à Stavróguin<sup>171</sup> sejam aqueles que reconhecerão que o herói de *Os demônios* apesar da

---

<sup>168</sup> Idem, p. 120.

<sup>169</sup> “Medida de comprimento equivalente a 0,71 m”. Nota do tradutor Paulo Bezerra. Dostoiévski. *Os demônios*, p. 152n.

<sup>170</sup> Idem, p. 152.

<sup>171</sup> De acordo com o próprio Stavróguin, Mária antes de casar com ele não era uma louca, mas apenas uma “idiota extasiada” (Dostoiévski. *Os demônios*, pp. 674-675); quanto à loucura de Kiríllov, Chátov considera Stavróguin como o responsável: “você envenenou o coração daquele infeliz, do maníaco Kiríllov... você

aparência não é o homem-deus. Pois Kiríllov não só afirma, conforme vimos, que Stavróguin buscava de certa forma o reconhecimento do outro – o que seria uma falha na sua autonomia – como ele, ao contrário do que estava fazendo, *deveria suportar o seu fardo*, sem buscar paliativos, *pois do contrário não haveria mérito*<sup>172</sup>. Deveras surpreendente ao leitor é quando Kiríllov diz ao herói do romance que ele, ao contrário do próprio Kiríllov, não era um homem forte:

[...] Se eu suporto o fardo com facilidade é porque isso vem da natureza, já no seu caso possivelmente é mais difícil suportá-lo porque essa é a sua natureza. Não há muito de que se *envergonhar*, só um pouco.

– Sei que tenho uma índole fraca, mas também não me intrometo com os fortes.

– E não se meta mesmo; *o senhor não é um homem forte*. Apareça para tomar chá.

Nikolai Vsievólódovitch [Stavróguin] entrou em casa fortemente perturbado. [grifo nosso]<sup>173</sup>

Coube, porém, à personagem Mária, a coxa, desvendar não o significado metafísico de Stavróguin no romance, como fizera Fiedka<sup>174</sup>, mas sim desvendar a própria humanidade de Stavróguin. Embora a maioria dos intérpretes por nós estudados, seguindo as trilhas de Ivanov, considerem que Mária é aquela que desvenda o herói como a representação do Anticristo, nós, do nosso lado, compreendemos que Mária desvenda que o herói, longe de ser um príncipe, um além do homem ou um homem-deus, é tão somente um homem – o que em *Os demônios*, a nosso ver, significa que ele é “possuído” não pelo demônio, mas pelo *pathos* duplo referente à espiritualidade moderna. E é justamente isso o que ela, na sua idealidade louca (e não santa), não pode perdoar, pois ser possuído pelo *pathos* duplo significa ao invés de ser um ideal, desejar ser um ideal (e daí a necessidade do reconhecimento, como pontuara Kiríllov), e pior do que isso significa temer o ridículo – o que, de certa forma, é o mesmo que ser ridículo. Pois quando Stavróguin, após passar pela casa de Kiríllov e de Chátov, chega à casa da infame esposa completamente enlameado numa noite escura para comunicar-lhe que tornará o casamento público –e note-se que estar enlameado ante a epígrafe de Lucas não é algo gratuito no romance –, Mária percebe que o príncipe que há cinco anos vinha imaginado em Stavróguin temia, estava com medo, com vergonha do ridículo de estar casado com ela. A sua capacidade divinatória se revela no fato de que é capaz de compreender esta condição inadmissível ao seu príncipe ao apenas vislumbrar a face de Stavróguin. Vale dizer que após o

---

implantou nele a mentira e a calúnia e levou a razão dele ao delírio... Vá lá agora e olhe para ele, é a sua criação” (Idem, p. 248).

<sup>172</sup> Vide citação referente à nota 113 do Capítulo 2.

<sup>173</sup> Idem, p. 288.

<sup>174</sup> Vide citação referente à nota 86 do Capítulo 4.

casamento de ambos, cinco anos antes, esse seria o primeiro encontro entre os dois a sós e o segundo narrado diretamente no romance.

[...] Não, não pode acontecer que um falcão se torne um mocho. Meu príncipe não é assim! – Ela levantou a cabeça altiva e triunfante.

Foi como se ele se apercebesse de algo.

– A troco de que você me chama de príncipe e por quem me toma? – perguntou [Stavróguin] rapidamente.

– Como? Por acaso o senhor não é um príncipe?

[...]

– Digo que nunca fui.<sup>175</sup>

É verdade, que há elementos que parecem indicar, como quer acreditar Ivanov, que Stavróguin seria de fato (ou tivera a possibilidade de ser) o príncipe esperado por Mária, não obstante tivesse “traído a santidade oferecida a ele” e dado a “sua vida a Satã”<sup>176</sup>. As expressões faciais deformadas do herói nesse encontro – que deliberadamente teriam a intenção de assustar Mária – parecem indicar esta perspectiva, além do fato de esposa encantada, como a ela se refere Ivanov, passar, na conversa com Stavróguin, a se referir ao seu príncipe na terceira pessoa, para posteriormente chamar o próprio Stavróguin de impostor. Não obstante julgamos que a explicação seja muito mais simples e dolorosa, já que o drama de Stavróguin longe de estar posto no plano de realidades sobre humanas seria antes consequência da sua condição humana. Pois Mária, que esperava viver com Stavróguin em um castelo, percebera quando o encontrara na casa da sua mãe naquela sala lotada mencionada acima (e que consiste no primeiro encontro entre ambos narrado diretamente no romance), que o príncipe por quem esperava há cinco anos, apesar de aparentar aos presentes grande tranquilidade e autonomia, sentira vergonha dela diante de Liza (aquela que conforme dissemos é a que mais se aproxima da condição de par romântico do herói do romance). Observemos que ter vergonha de Mária ante Liza é uma forte indicação de que talvez Stavróguin pretendesse ele mesmo se tornar um homem ordinário caso o seu passado não o impedisse. Em realidade, na sua confissão a Tikhon, Stavróguin diz em tom jocoso que como “perito em coração, o bispo devia já pressentir que ele *andava “sequioso”* de se tornar um homem “sério”, se casar e terminar “a vida como membro do clube” – observação que o fizera cair “num riso entrecortado”. Não obstante, ainda que realmente um perito em coração, chama a atenção que o bispo não preste “a mínima atenção ao riso” e a esta “observação de

<sup>175</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 276.

<sup>176</sup> Ivanov, V. *Freedom and tragic life*, p. 64.

Stavróguin” – já que estava a lhe propor “com ardor”, que ao invés de publicar a confissão da violência contra a criança como ele pretendia, tomasse hábito de monge<sup>177</sup>.

Lamentar por ter vedado a si o destino de um homem comum é o que Mária não podia aceitar em Stavróguin, pois isto tornava a quem ela imaginara um ideal, um homem ridículo, um macaqueador de gênio arrependido. Nesse sentido é que ela lhe grita gargalhando “na cara”: “Não, meu caro, tu és um mau ator pior do que Lebiádkin. [...] Meu falcão nunca sentiria vergonha de mim perante uma senhorinha (sic) mundana [Liza]! Oh Deus!”<sup>178</sup>. Ora, observemos que se Stavróguin se tornara um herói, o herói niilista, o herói do romance em torno do qual todos os personagens se moviam como num caleidoscópio<sup>179</sup>, isso se dera justamente porque ao negar o destino de um homem comum, ele forjara, na ausência de deuses, a sua própria tragédia, e com isso a sua própria condição heroica. Lamentar que não pudesse ter o destino do mais comum dos homens por almejar poder gozar dos prazeres ordinários daquela instituição do casamento que como dissemos anteriormente é a que tem a sua degeneração mais representada em *Os demônios*; este lamento significava trair a sua própria condição heroica e com isso a sua própria beleza, idealidade. Não obstante, a percepção de Mária sobre o medo do ridículo de Stavróguin vai além. Pois ela percebe que com o intuito de evitar a exposição de si mesmo como ridículo ao ter de assumi-la como esposa – e já estando ele, de todo modo, imprestável para o amor –, o herói de *Os demônios*, tal como um Gánia qualquer, estaria disposto a se transformar num patife. E antes mesmo que Stavróguin desse o falso sinal para o fugitivo Fiedka que culminaria no seu assassinato à facadas e no do seu irmão, ela berra, o associando o herói já não mais ao ideal, já não mais a um príncipe, mas antes ao impostor por excelência da nobreza russa, do soberano russo, isto é, à mais asquerosa figura histórica ao povo russo, Gríchka Otrepiev, o monge fugitivo que em 1604 fingira ser o filho de Ivan, o Terrível. Isso porém não significa que ele fosse o Anticristo, mas sim que se tornara tão somente um mau-caráter por medo do ridículo:

– Fora impostor! – bradou ela em tom imperioso. – Eu sou a mulher do meu príncipe e não tenho medo da tua faca!

– Faca!

– Sim, faca! Tens uma faca no bolso. Pensavas que eu dormisse mas eu estava vendo: assim que entraste, há pouco tiraste a faca!

[...] Ele se precipitou a correr; mas no mesmo instante ela se levantou e saiu em seu encalço mancando e pulando. E já no alpendre, segura com todas as forças pelo

---

<sup>177</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 686.

<sup>178</sup> Idem, p. 277.

<sup>179</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 182.

assustado Lebiádkin, ainda conseguiu gritar-lhe, ganindo e gargalhando na escuridão:

– Gríchka Otr-ep-iev, mal-di-ção!<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> *Idem*, p. 277.

## CONCLUSÃO

*Não quero pensar e viver senão acreditando que todos  
[...] serão um dia instruídos, humanizados  
e felizes.<sup>1</sup>*

O romance *Pobre gente* (1845), que fez Dostoiévski ser considerado o pequeno gênio recém-nascido da escola naturalista de Belínski, revela uma profunda influência da obra gogoliana. Não obstante, Dostoiévski converteu o “tom grotesco de comédia fantástica” característico das obras de Gógol numa “tragicomédia sentimental” – o que levou Belínski a enaltecer a ênfase no aspecto humanista como a originalidade do seu novo gênio. Como diz Frank, ainda que neste primeiro romance de Dostoiévski seja possível identificar “a combinação gogoliana típica do ‘riso entre lágrimas’”, “o ‘riso’ é mais importante em Gógol, ao passo que em Dostoiévski são as ‘lágrimas’ que predominam”<sup>2</sup>. O segundo romance escrito e publicado por Dostoiévski em 1846, *O duplo*, embora também tenha sido profundamente influenciado pela obra de Gógol, não angariou os mesmos elogios; muito pelo contrário, significou o estremecimento inicial e irreversível do futuro autor de *Os demônios* para com o crítico Belínski e a sua escola, que na mais positiva das avaliações considerou este romance como digno dos manicômios. Lembremo-nos, porém, que conforme mencionado anteriormente, que o escritor, na sua maturidade, mais especificamente em 1877, considerou *O duplo* como a sua *contribuição mais séria à literatura*, o que inclusive o levou a reescrever e republicar a obra em 1866, logo após o seu bem-sucedido *Crime e castigo*. Embora tenha reconhecido a obra como falha no que diz respeito à forma – “eu de modo algum fui bem sucedido na forma” –, a “ideia” parecia-lhe “bastante clara e lógica”, sendo portanto, a “ideia” representada artisticamente nesta obra aquilo em que consiste a sua contribuição mais séria: “eu nunca expressei nada mais sério nos meus escritos do que esta ideia”<sup>3</sup>, afirmara mais de vinte anos depois de publicar a primeira versão.

Nas suas cartas, Dostoiévski usualmente se refere ao conteúdo das suas obras literárias como “ideia”, e embora sempre defenda o conteúdo, muitas vezes vê-se obrigado a concordar com seus detratores sobre o problema da forma<sup>4</sup>, quer justificando-se pela obrigação para com

---

<sup>1</sup> Dostoiévski. *Diário de um escritor (1876) apud Os demônios*, p. 392n.

<sup>2</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849. Op. cit.*, p. 202.

<sup>3</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume Two 1877-1881. Op. cit.*, p. 1184.

<sup>4</sup> Vide por exemplo o trecho da avaliação de *O idiota* referente à citação 16 do Capítulo 1 ou ainda os receios expressos pelo escritor não para com a “ideia” que veio a originar *Os demônios*, mas para com a concretização

os prazos dos editores, quer reconhecendo certa incapacidade enquanto “artista”, pois Dostoiévski julgava-se muito mais “poeta”, do que “artista”. Esta distinção pode ser compreendida, a partir de uma interessante analogia exposta em carta a Máikov: ao meditar sobre a criação artística de um trabalho poético, Dostoiévski afirma a Máikov que a primeira tarefa do escritor, característica da atividade do “poeta”, é tarefa de criar “diamantes” na alma, enquanto a segunda, mais característica ao “artista”, é aquela, menos profunda e misteriosa, de, tal como um joalheiro, polir e ajustar o diamante após recebê-lo pronto do poeta. Se é o poeta que concebe por si mesmo o diamante ou se é a vida que traz para a alma do poeta tal criação é algo que Dostoiévski deixa em aberto, considerando o problema um mistério<sup>5</sup>. Nesse sentido é que o próprio escritor concebia que caso tivesse a “habilidade de expressar a ideia do seu romance nos personagens e nas imagens do seu romance” seria possível ao “leitor após lido o romance [...] entender a ideia [...] assim como o romancista entendeu a ideia ele mesmo enquanto criava o seu trabalho”<sup>6</sup>. Utopias à parte, é no intuito de compreender o significado último do desvendamento empreendido pela personagem Mária Lebiádkina do “impostor” Stavróguin, ou melhor dizendo, do “impostor” *em* Stavróguin que nos dedicaremos nesta conclusão à tarefa de elucidar o diamante, a ideia, ou melhor, o conceito de “duplo” que, de acordo com o seu criador, se depreende do romance homônimo de maneira “bastante clara e lógica”, embora esteja presente em toda a sua obra como uma espécie de princípio fundamental. Ainda que soe estranho finalizar esta tese – que teve por objetivo ser uma análise filosófica de *Os demônios* com o fim de contrapor-se ao ideal de homem nietzschiano – com certa investigação do conceito de “duplo” tal como representado artisticamente no romance homônimo da juventude de Dostoiévski, julgamos que o próprio resultado desta investigação justificará essa escolha talvez aparentemente desconexa para uma conclusão.

Em primeiro lugar, tenhamos em mente que tal como o louco do *Diário de um louco* de Gógol, o herói de *O duplo* também é um conselheiro titular, só que de patente um pouco mais alta e, embora nada abastado, havia conseguido juntar alguns recursos, dispondo inclusive de um servo. Embora vivesse com o mínimo de dignidade, ganhando o suficiente para uma modesta sobrevivência – o que não é pouco a se considerar as condições materiais miseráveis de boa parte dos personagens dostoiévskianos –, o herói de *O duplo* tampouco se

---

desta “ideia” e, portanto para com a forma artística desta “ideia”, contidos no excerto da carta referente à nota 26 do Capítulo 1.

<sup>5</sup> Dostoiévski. “367. A Apolon Máikov. 15 (27) de maio de 1869. Florença”. In: *Complete Letters: volume three 1868-1871. Op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>6</sup> Dostoiévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky’s occasional writings. Op. cit.*, p. 101.

encontrava satisfeito com a sua condição social, pois ele, como destaca Frank, “sofria de ambição”<sup>7</sup>.

Ao iniciar o romance a caminho de uma festa de aniversário na qual visava se impor mesmo não tendo sido convidado – também à semelhança do herói louco de Gógol, o herói de *O duplo* havia se apaixonado pela filha do seu outrora benfeitor, e quem, no caso, era a aniversariante –, o senhor Golyádkin, isto é, o herói de *O duplo*, decide antes fazer uma espécie de confissão a um médico com quem havia se consultado recentemente e uma única vez: pois de acordo com o que pensara, “o médico é como um confessor”<sup>8</sup>. Tal confissão além de inoportuna é extremamente confusa e embaraçosa (o herói cai repentinamente em um pranto bastante intenso), não obstante, em meio a uma série de falas tanto significativas quanto desconexas, destaca-se aquela que nos parece fundamental para a compreensão do conceito de “duplo”. Observemos que a fala a ser reproduzida se põe em franca contradição com a ação do personagem de estar se dirigindo à uma festa para a qual não foi convidado. Um ato que, devido à sua posição social, era não só descortês, mas quase imoral.

Eu sou um homem pequeno, o senhor sabe; mas para a minha sorte não lamento ser pequeno. É até o contrário [...]; para dizer tudo, até me orgulho de ser um pequeno e não um grande homem. Não sou um intrigante – e disso também me orgulho. Não ajo às escondidas, mas às claras, sem artimanhas, e embora da minha parte, eu pudesse prejudicar, e poderia muito e até sei a quem e como fazê-lo, [...] não quero me sujar e neste sentido lavo as minhas mãos.<sup>9</sup>

Embora não seja verdade que o herói não lamente ser um homem pequeno, ele luta com todas as suas forças para orgulhar-se dessa sua condição “natural”, por assim dizer, de homem pequeno, uma vez que essa condição implicaria o personagem poder viver em paz com a sua consciência moral, sem se ver obrigado a cruzar os limites do bem e do mal. Como o senhor Golyádkin não nascera em berço de ouro e nem fora agraciado pela natureza com uma beleza, inteligência ou talento excepcional – como diz o narrador, “até a própria natureza, havia-se armado contra o senhor Golyádkin”<sup>10</sup> –, a única chance de sair da condição de pequeno homem seria em alguma medida lançar-se além dos limites do bem e do mal, o que, dito de modo menos glorioso, significava se valer de trapaça. Conforme dissera o jogador de Gógol, a arte de “enganar a todos e não ser enganado” é o modo de vida oposto ao de um homem tolo<sup>11</sup>. Na fala acima do herói de *O duplo* é possível então concluir que as suas declarações de que se orgulha de não ser um intrigante, de não agir às escondidas e de não

<sup>7</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 385.

<sup>8</sup> Dostoiévski. *O duplo: poema petersburguense*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 17.

<sup>9</sup> Dostoiévski. *O duplo*, p. 24.

<sup>10</sup> Idem, p.127.

<sup>11</sup> Vide citação referente à nota 139 do Capítulo 4.

prejudicar, *apesar de saber a quem e como*, significam que ele está negando a si mesmo a possibilidade de tornar-se um trapaceiro, embora saiba que com esta recusa esteja se condenando à condição de pequeno homem. Ora, também Nietzsche, embora em um sentido superior ao do tacanho pilantra de Gógol, se vira obrigado a admitir que privar-se em absoluto de enganar não seria condizente com o que até aqui se pôde observar sobre a “forma grande da vida”: “Pois perguntemo-nos cuidadosamente: ‘Por que você não quer enganar?’, sobretudo quando parecesse – e parece! – que a vida é composta de aparência, quero dizer, de erro embuste, simulação, cegamento, autocegamento, *e quando a forma grande da vida sempre se mostrou do lado dos mais inescrupulosos πολύτροποι [homens de muitos expedientes]*” [grifo nosso]<sup>12</sup>.

Ao que parece, o senhor Golyádkin se fez cuidadosamente esta pergunta e embora seja possível supor que ele tenha chegado por si mesmo a uma conclusão bastante semelhante à de Nietzsche, lutou com todas as suas forças para permanecer honesto e com dignidade – ao menos no que diz respeito a um dos lados da sua personalidade. Como ele mesmo admite a alguns colegas de repartição enquanto se dirigia, com direito a carruagem e criado vestido de *libré*, à festa da sua suposta amada: “Os senhores todos me conheceram, mas até agora só conheceram um lado meu. Neste caso, não cabe censurar ninguém, e confesso que eu mesmo tenho culpa”<sup>13</sup>. Mesmo que este outro lado do senhor Golyádkin fosse constantemente reprimido em nome do seu “orgulho” de pequeno homem, logo após a sua terrível humilhação na festa, ocasionada em boa parte pelo seu comportamento ridículo e disparatado<sup>14</sup>, o herói se vê, para o seu próprio espanto, desdobrado em um sócia que não só é fisicamente igual a ele, como tem exatamente o mesmo nome, além de vir das mesmas paragens – o que leva o senhor Golyádkin a ser também designado pelo narrador de “senhor Golyádkin primeiro”, enquanto o seu duplo é chamado de “senhor Golyádkin segundo”. O sócia, a quem o herói vê pela primeira vez na noite em que é expulso da festa, começa no dia seguinte a trabalhar na mesma repartição e expediente e embora a semelhança física seja absoluta, ela não chama a atenção de ninguém, mesmo quando apontada pelo herói – para o seu completo desespero que, por isso, se imagina vítima de um complô. Depois de um breve e intenso encontro fraternal, regado a ponche, entre o senhor Golyádkin e o seu duplo, que no primeiro dia de trabalho

---

<sup>12</sup> Nietzsche. *A gaia ciência. Op. cit.*, p. 236 (§ 344).

<sup>13</sup> Dostoiévski. *O duplo*, p. 37.

<sup>14</sup> Como se não bastasse entrar de penetra na festa, o senhor Golyádkin chega não só dando um encontrão em um, pisando nos vestidos de senhoras respeitáveis, trombando com garçons e suas bandas etc., como, no breve tempo em que passa na festa, fala coisas desconexas, praticamente chora e, por fim, tropeça em cima da aniversariante, ao tirá-la para dançar, o que o leva finalmente a ser expulso sem qualquer cortesia.

pede humildemente a sua proteção, este começa a espalhar boatos comprometedores sobre “o senhor Golyádkin primeiro”, além de ridicularizá-lo e deliberadamente desestruturá-lo com extrema impiedade, ao mesmo tempo em que valendo-se da trapaça e da bajulação descarada para com os seus superiores, alcança o sucesso na repartição almejado pelo “senhor Golyádkin primeiro”.

Feita a apresentação do enredo, observemos que o “senhor Golyádkin primeiro” é representado durante todo o romance exclusivamente sob a luz da comicidade, o que equivale a dizer que ele é ininterruptamente apresentado ao leitor como um homem ridículo. Por outro lado também o seu duplo é representado sob a luz da comédia, e portanto, também, apresentado ao leitor como um homem ridículo, não obstante por motivos outros que os do herói original. O “senhor Golyádkin primeiro” tem a sua qualidade de ridículo atrelada à sua incapacidade de firmar-se sob qualquer perspectiva, o que significa que ele titubeia ininterruptamente nas suas ações e convicções que se pretendem ideais. Em um linguajar nietzschiano, isso significa que ele é um homem de “vontade fraca”, e em um sentido para nós ainda mais interessante significa que ele, ainda que de maneira mais caricata, compartilha a mesma forma do ridículo que Dostoiévski se valerá na composição dos seus personagens da geração dos 1840 em *Os demônios*.

Sob esta perspectiva, todos os tropeções, falas desconexas e grosserias do “senhor Golyádkin primeiro” revelam-se como expressões, reflexos da sua vacilação interior, à qual o leitor tem acesso diretamente através do narrador. Esta extrema pusilanimidade interior e exterior do herói atinge, por sua vez, os cumes da comicidade quando contrastada com o seu “eterno hábito” de assumir repentinamente “um ar totalmente peculiar [...] que exprimia com clareza que ele, Golyádkin, era senhor de si”<sup>15</sup> – o que de outras vezes se manifestava, de maneira mais violenta, através de um “terrível olhar desafiador” destinado “a reduzir de uma vez a cinzas todos os seus inimigos”<sup>16</sup>. Este contraste deixa clara a macaqueação do personagem de trejeitos referentes a heróis literários, que são nele totalmente estrangeiros dada a sua falta de firmeza e desacordo interior com esses trejeitos solenes que imitava. Por outro lado, é possível supor que boa parte da pusilanimidade do senhor Golyádkin era resultante do embate interior entre o seu desejo por pleno autodomínio, isto é, por expressar-se livremente como vontade de poder e o impulso de viver sob as regras condizentes a um homem pequeno, o que significava o alívio de não ter de infringir os códigos morais e penais,

---

<sup>15</sup> Dostoiévski. *O duplo*, p. 68.

<sup>16</sup> Idem, p. 17.

além de estar de acordo com a consciência moral. Pois era justamente por sentir “que se titubeasse tudo iria de vez por água abaixo”, que o senhor Golyádkin titubeava, corava, desconcertava-se e embatucava-se<sup>17</sup> – ou seja, ele reprimia ininterruptamente o seu incontrolável desejo de ascensão, de tornar-se um autêntico no sentido etimológico da palavra, boicotando-se em nome da virtude do pequeno homem.

O “senhor Golyádkin segundo”, porém, tem a sua qualidade de ridículo atrelada não ao fato de titubear ou vacilar na representação do ideal – em realidade ele não parece vacilar em absoluto –, mas ao fato de que sua vontade “forte” capaz de dar forma ao seu conteúdo revela justamente através da forma dada ao conteúdo interior que este conteúdo interior não é mais grandioso do que uma vileza mesquinha, cujo objetivo supremo parece ser o de destruir o “senhor Golyádkin primeiro” – que diga-se de passagem não precisaria do seu duplo “feito carne” para promover o seu aniquilamento. Nesse sentido é que este personagem é representado como unicamente vil, o que se faz ver não só pelas suas ações, mas também pelo fato de que todas as referências a ele, mesmo quando advindas da parte do narrador, vêm acompanhadas de adjetivos que justamente lhe designam como mesquinho, medíocre e vulgar. Dito isto, observemos que o aprimoramento da forma do “senhor Golyádkin segundo” – aprimoramento que a tornará não só menos fantástica como menos unilateral – resultará, em *Os demônios*, na forma dos personagens Piotr, Yúlia, Karmazínov e ainda, de um modo geral, na dos jovens niilistas que gravitavam em torno de Yúlia. Ou seja: enquanto Stiepan, cuja forma seria uma apuração da do “senhor Golyádkin primeiro”, é ridículo porque, dada a sua vontade fraca, ele não é capaz de dar forma ao seu conteúdo, de exteriorizá-lo idealmente, os personagens que em *Os demônios* têm como “ancestral” o “senhor Golyádkin segundo” são ridículos porque o seu conteúdo interior é revelado como tacanho através da forma. Talvez tenhamos aqui uma explicação para o porquê de tais personagens de *Os demônios* que apresentam esta segunda forma do ridículo, ao invés do riso, provocam antes repulsa. Pois tal como o “senhor Golyádkin segundo” eles conseguem ser ridículos sem serem com isso exatamente cômicos, o que os torna terrivelmente desagradáveis. No que se refere a Stavróguin a relação é um pouco mais complexa, pois compreendemos que embora a sua faceta “senhor Golyádkin primeiro”, por assim dizer, gozasse da almejada forma da autonomia, a sua faceta “senhor Golyádkin segundo” sabia que por detrás da forma havia tanto o medo quanto a macaqueação do heroico, de modo que tal qual no romance de juventude de Dostoiévski o seu lado vil passara a perseguir o seu lado de pequeno homem

---

<sup>17</sup> Idem, p. 55.

macaqueador de ideal, ainda que este pequeno homem fosse dotado de talento e idealidade. Conforme vimos, em *Os demônios* nem ser um gênio impede a macaqueação em torno do gênio, nem ser reconhecido como um ideal apazigua o desejo de querer alcançar a condição de ideal.

Se nos é lícito conjecturar o erro que conduziu ao fracasso da recepção de *O duplo* este, a nosso ver, não está tão associado à forma fantástica, “à inconstante oscilação entre o psicológico e o sobrenatural”<sup>18</sup>, como supõe Frank, mas ao fato de que ambos os lados do senhor Golyádkin – ou seja, tanto aquele que não se atreve a cruzar o bem e o mal, quanto aquele que se atreve – são retratados como profunda e irremediavelmente ridículos, o que significa que os dois senhores Golyádkin são representados como homens que, piores do que macaqueadores de gênios, são eles mesmos macaqueadores de chefes de alta repartição. Sendo as duas metades irremediavelmente ridículas, fica difícil ao leitor em geral, compadecer-se do desejo impossível do “senhor Golyádkin primeiro” de ser ele mesmo um homem “senhor de si”, conforme gostava de rotular-se. E isso pode ser explicado não só pela mediocridade do parâmetro de grande homem senhor de si do personagem – que é o de pertencer à casta corrupta dos altos funcionários –, mas também e *principalmente* pelo fato de que o narrador o representa sem o florear com uma gota sequer de beleza ou originalidade; o que acaba por tornar aceitável ao leitor que havendo repartições e hierarquias nas repartições não seja mesmo o caso de ser o senhor Golyádkin promovido para um cargo de fato importante. Quanto ao seu duplo, uma vez que este é representado unicamente como vil e mesquinho, nenhuma característica grandiosa, como a audácia ou a coragem acompanha a sua falta de caráter e escrupulos. Além disso, embora coloque as suas ações de fato além do bem e do mal, o duplo do senhor Golyádkin tampouco é representado como autônomo, uma vez que, e aqui nos repetimos, as suas maldades estão totalmente direcionadas ao “senhor Golyádkin primeiro”, que não parece um inimigo do qual seja possível se orgulhar. Tivesse Dostoiévski oferecido uma pitada de autonomia a um dos dois lados, acreditamos que o efeito seria diferente, pois ao identificar-se com o lado autônomo, talvez fosse mais fácil ao leitor admitir o outro lado, o lado ridículo, como necessário ao herói moderno – apesar da sua aparência de autonomia.

Diante disso, discordamos de Frank quando ele afirma que “não é realmente possível uma pessoa identificar-se solidariamente com Golyádkin [...] porque a natureza de sua ‘ambição’, tal como é revelada pelo duplo, não é daquela que Dostoiévski gostaria de ver o

---

<sup>18</sup> Frank. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*, p. 397.

leitor apoiar sem mais nem menos”<sup>19</sup>. Ora, dizer isso é dizer por exemplo que a possibilidade de identificar-se com Raskólnikov ou Ivan Karamázov, algo tão comum aos leitores de Dostoiévski, significa que o escritor em alguma medida apoia a ambição referente ao “duplo” desses seus personagens – o que seria um absurdo. Insistimos que se ao leitor é difícil se identificar com o senhor Golyádkin é pela absoluta ausência de autonomia que lhe caracteriza, enquanto o seu desejo de autonomia é evidente. Julgamos inclusive que o fato de a recepção de *O duplo* ter sido tão violenta a ponto de posteriormente, em 1849, Dostoiévski ter sido acusado por P. V. Ánenkov, “repetindo conceitos de Belínski”, “de ser o líder de uma nova escola literária [...] especializada em descrever a ‘loucura pela loucura’”<sup>20</sup>, deva-se também a esta característica da ausência absoluta da qualidade da autonomia que compõe toda esta obra. Ou seja: uma vez que *O duplo* está exclusivamente centrado na perspectiva rejeitada, embora necessária, à espiritualidade moderna, não nos parece ser estranho que esta obra tenha sido rejeitada pelos colegas de Dostoiévski como mera loucura de um homem doente.

No que se refere a Nikolai Stavróguin, compreendemos que se a identificação do leitor para com ele é mais difícil do que o é para com Raskólnikov e Ivan Karamázov (ambos também representantes do ideal negativo), isso se deve não exatamente à violência sexual contra a criança relatada no capítulo banido, mas sim pelo motivo oposto àquele que torna difícil a identificação com o “senhor Golyádkin primeiro” e “segundo”. Pois de todos os personagens da vasta galeria dos personagens dostoiévskianos, Stavróguin é inegavelmente aquele a quem o escritor agraciou com a maior dosagem de beleza, autonomia e mistério, de modo que ele paira no romance num plano quase olímpico, aparentemente insensível à toda adoração e destruição que o cerca no intuito de poder participar da sua beleza. Além disso, a beleza de Stavróguin é muito mais assegurada pelo mistério, ou seja, pelo o que não se pode ver dela, do que pelo que ela positivamente de fato é. Stavróguin fala pouco e quase não age – ele apenas influencia. Inclusive o seu período mais propriamente aventureiro – o que inclui os seus sórdidos casos amorosos, as bebedeiras e farras, passagens pela alta nobreza e paupérrimas classes sociais, duelos fatais, viagens pelo mundo, elaboração de doutrinas e filosofias opostas, pertencimento a uma sociedade secreta de voluptuosos bestiais etc. – são relatados apenas sob a forma de boatos ou em rápidas menções em conversas. Diante disso, fica difícil ao leitor se identificar com aquilo que não sabe exatamente o que é, embora a sombra da sua beleza misteriosa de colorido sobre-humano não deixe de exercer grande e

---

<sup>19</sup> Idem, p. 392.

<sup>20</sup> Idem, pp. 394-395.

definitivo fascínio – talvez de modo semelhante ao fascínio que a sombra da beleza do super-homem exercera em Zaratustra, que tampouco a esclarece com precisão, embora se transforme através dela radicalmente: uma vez que foi esta sombra que o levou para longe dos deuses. Curioso, porém, é que esta beleza de Stavróguin é tão violenta aos personagens que eles – e talvez mesmo o leitor enquanto não veja o conteúdo que na verdade dá a forma a esta sombra da beleza (que, conforme exposto no último capítulo, inclui apesar de tudo um profundo medo do ridículo e necessidade do outro para a sua adoração) – estão dispostos a perdoá-lo imediatamente pela vileza e mesquinhez do seu lado “senhor Golyádkin segundo”. Ou seja, mais uma vez nos deparamos com o mesmo raciocínio: se ao “senhor Golyádkin segundo” de *O duplo* estava vedada a simpatia e compaixão do leitor isso se devia não a uma questão moral, mas sim à sua absoluta ausência de autonomia e beleza. Pois em *Os demônios* Stavróguin é perdoado sempre em nome da beleza e quando aviltado, como no caso de Mária, com o qual encerramos o último capítulo, ele o é também em nome da beleza que pretende abdicar ou não é capaz de sustentar. Em todo o romance é apenas Stavróguin, o herói niilista, que sabe não ser o portador de um conteúdo referente a um absoluto negativo, o *único* que não pode se perdoar e o seu hediondo crime de violentar uma criança é, em certo sentido, uma tentativa de que a moral seja capaz de condenar e sobrepujar definitivamente a sua supremacia estética. Como ele diz ao bispo Tíkhon: “A propósito, Cristo não perdoará, hein? [...] ‘Se seduzires um desses pequeninos’<sup>21</sup>, está lembrado? Segundo o Evangelho não haverá nem poderá haver crime maior. Está *neste* livro” [grifo nosso]<sup>22</sup>. Para a sua infelicidade, porém, até mesmo o personagem cujo protótipo era um verdadeiro santo, isto é, o bispo Tíkhon, também parece disposto a facilmente perdoá-lo, posto que a seu ver Stavróguin, que sentira o crime em “toda a sua profundidade” – enquanto “há velhos que cometem os mesmos pecados e se sentem até confortados e brejeiros”<sup>23</sup> –, teria enveredado “pelo grande caminho, um caminho inaudito”<sup>24</sup>. Pois na tentativa de impedir que Stavróguin publicasse a sua vergonhosa e *ridícula* confissão, o bispo Tíkhon roga-lhe que tome ele mesmo o hábito – impondo com isso uma nova bandeira ao herói, o que este conforme sabemos não pode perdoar.

– O senhor está pura e simplesmente me sugerindo tomar hábito nesse mosteiro? Por mais que o respeite, era exatamente isso que eu devia esperar. Bem, até confesso que

---

<sup>21</sup> “Melhor for a que se lhe pendurasse ao pescoço uma pedra de moinho, e fosse atirado no mar, do que fazer tropeçar a um destes pequeninos’ (Lucas, 17, 2)”. Nota da Editora. In: Dostoiévski. *Os demônios*, p. 684n.

<sup>22</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 684.

<sup>23</sup> Idem, p. 681.

<sup>24</sup> Idem, p. 680.

em momentos de pusilanimidade essa ideia já me passou pela cabeça [...] *Mas no mesmo instante corei de vergonha por causa dessa baixaza.* [...]

– O senhor não precisa entrar para o mosteiro, tomar hábito, basta que seja um noviço secreto, às escondidas, de tal jeito que poderá continuar vivendo no mundo.

– Pare com isso, padre Tikhon – *interrompeu Stavróguin com ar enojado*<sup>25</sup> e levantou-se da cadeira. [grifo nosso]<sup>26</sup>

De um modo geral, em *Os demônios* o conceito do duplo se faz ver, em um sentido mais amplo, no próprio modo com que o narrador retrata as diferentes gerações. Uma vez que o leitor não tem acesso direto à interioridade dos personagens, mas apenas à sua retratação através dos olhos do cronista, conforme sabemos, em *Os demônios* os personagens não são exatamente representados através da exposição da dinâmica de oscilação entre o desejo de originalidade e medo de parecer ridículo – que podem apenas ser inferidos a partir de atitudes e falas aparentemente triviais. Nesse sentido mais amplo, o duplo pode ser identificado por certa divisão imposta aos personagens: pois enquanto alguns são retratados especialmente sob a perspectiva de serem indivíduos mais ou menos ridículos, outros personagens são retratados sob a perspectiva de serem mais ou menos originais. Nesse sentido é que enquanto os representantes da geração dos 1840 são retratados como ridículos ou como dominados pelo medo em parecer ridículo – o que indica a dependência da opinião e da audiência alheia –, os jovens dos sessenta são representados sob a perspectiva da originalidade, o que portanto significa que eles são mais propriamente dotados de autonomia. Naturalmente essas divisões não são rígidas ou absolutas: pois tanto há personagens da geração dos 1860 que são retratados sob a perspectiva do ridículo ou do medo de parecer ridículo – como é o caso dos jovens que gravitam em torno de Yúlia, do próprio Virguinski, dentre outros –, como o personagem de maior destaque da geração dos 1840, Stiepan, ganha em autonomia no final da obra – muito embora isso não seja suficiente para diminuir a sua qualidade de ridículo, posto que ele continua a titubear, macaquear e a ser incapaz de conter as suas emoções. Piotr, ao lado do pai, também é um outro exemplo de que os limites entre o ridículo e o original posto entre as gerações não são rígidos: só o fato de ele se valer deliberadamente da sua qualidade de ridículo para manipular os outros de modo a atingir o seu fim parece, em alguma medida, dotá-lo da qualidade da autonomia, dado que revela grande obstinação e autodomínio – o que tampouco é suficiente para atenuar a sua qualidade de ridículo que como sabemos está

---

<sup>25</sup> Vale comparar a reação de Stavróguin com o bispo Tikhon com a sua reação à Dária exposta do capítulo anterior. Ambos pretendem acolher Stavróguin supostamente quando ele passaria da condição de herói niilista para um homem que pretende se reconciliar com a moralidade cristã, comum, deferência que ele não pode suportar, posto que revela o quanto esses personagens estavam imbuídos do *pathos* do qual ele mesmo era a mais intensa expressão. Para a comparação vide a citação referente à nota 144 do Capítulo 5.

<sup>26</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 686.

relacionada a uma macaqueação do ideal que acaba por revelar, apesar da vontade forte, o conteúdo espiritual interior mesquinho. Dentre aqueles que expressam uma maior originalidade e autonomia, destacam-se em primeiro lugar Stavróguin e Kiríllov, seguidos de Chátov e Piotr e, por fim, todas as mulheres que no romance se envolveram com Stavróguin: Maria Lebiádkina, a esposa louca, Liza, Dária e Marie Chátovna (a esposa de Chátov que volta ao fim do romance para dar à luz em casa do marido de um filho de Stavróguin). Diante disso, e conforme já mencionado, em *Os demônios* diferentemente de *O duplo* não faltou o ingrediente da originalidade e da autonomia – em realidade ele transborda, ao menos no que se refere a esta perspectiva mais ampla do romance. Se o crítico soviético Leonid Grossman considerou que o escritor tivesse falhado nesta obra pelo fato de não ter sido capaz de ocultar a sua simpatia e admiração para com os jovens niilistas, dotando-lhes de “características atraentes”<sup>27</sup>, julgamos que tal consideração se deva tão somente ao fato de o escritor ter escolhido agraciar com a qualidade da autonomia os jovens niilistas em um romance cuja intenção inicial era a de ser um panfleto antiniilista. E ao dotá-los dessa característica tão cara ao homem moderno na sua versão tardia e pós-romântica, o escritor garante certo caráter universal ao *drama* dos personagens que inicialmente concebera para retratar o drama da juventude russa da época – e isso em um tempo no qual ainda não havia Nietzsche para anunciar o advento do niilismo e a sua doutrina da vontade de poder.

Vale dizer que Dostoiévski deixa uma charada em aberto ao longo do romance – uma charada referente à veracidade dos acontecimentos nos quais as qualidades da originalidade e autonomia mais se destacam. Pois como bem salienta M. V. Jones, no início do romance o narrador-cronista estabelece um acordo implícito com os seus leitores: ele se compromete a retratar apenas situações que de fato aconteceram e tal como aconteceram, ou seja, as que testemunhou pessoalmente, aquelas sobre as quais dispõe de fonte privilegiada ou ainda cuja evidência já estava então comprovada<sup>28</sup>. A passagem que melhor exemplifica este acordo implícito com o leitor é justamente a que introduz o primeiro dos acontecimentos, que de acordo com o narrador comporia verdadeiramente a sua crônica: “Como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecem inverossímeis”<sup>29</sup>. O próprio romance é inclusive inaugurado com este tipo de observação, posto que já na primeira linha, o narrador se apressa em sugerir que a

---

<sup>27</sup> Grossman. *Dostoevsky: a biography. Op. cit.*, p. 481.

<sup>28</sup> Jones, M. V. “The narrator and the narrative technique”. In: *Dostoevsky's The devils: A critical companion*. Ed. W. J. Leatherbarrow. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999, p. 69

<sup>29</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 102.

história trata-se de uma crônica: “Ao iniciar a descrição dos acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos na nossa cidade que até então por nada se distinguia [...]”. Além desses exemplos, é importante ter em mente que este tipo de observação se repete ao longo de toda obra: “Agora, depois que tudo passou e escrevo esta crônica, já sabemos do que se trata; mas naquele momento ainda não sabíamos de nada e era natural que as coisas nos parecessem estranhas”<sup>30</sup>; “há indicações bastante sólidas que apontam para esse circunstância”<sup>31</sup> etc. Quando, por outro lado, a comprovação dos acontecimentos narrados não se faz satisfatoriamente possível, o cronista trata de deixar claro que o relato em questão fora retirado dos boatos que circulavam, o que muitas vezes o leva a comparar diferentes versões de um mesmo acontecimento: “A variante mais certa, cabe supor [...]”<sup>32</sup>; “É claro que esse momento é objeto de muitas lendas que ocorrem em nossa cidade”<sup>33</sup>; “Corre o boato de que [...]”<sup>34</sup> etc. A despeito de todas essas variações, tal como salienta Jones, na maioria das vezes, “ele [o narrador] é a sua própria fonte de validação dos eventos que descreve”<sup>35</sup>.

Ainda que o narrador proponha limitar a sua crônica a uma retratação fiel dos acontecimentos – e neste ponto chegamos então à charada deixada em aberto por Dostoiévski ao leitor –, há várias seções na segunda e terceira partes do romance que simplesmente não correspondem a este critério. Em realidade, tal como Jones também chama a atenção, mesmo nos acontecimentos em que o narrador estivera presente, o próprio relato rico em detalhes e repleto de longos e complexos diálogos, em se tratando de uma rememoração fiel e objetiva, “desafia todos os cânones do realismo”<sup>36</sup>. Interessa-nos destacar são aquelas cenas privadas cuja verossimilhança para com a realidade factual se torna definitivamente impossível – de modo que nem mesmo a mais prodigiosa das memórias seria capaz de resolver o problema. Tais cenas privadas são aquelas nas quais o narrador não só não estivera presente como todos aqueles que estiveram haviam morrido antes de ser-lhes possível relatar pormenorizada ou mesmo rapidamente o acontecido. Dentre essas cenas destacam-se os encontros, na sua maioria noturnos, entre Stavróguin e Piotr, Stavróguin e Kiríllov, Stavróguin e Chátov, Stavróguin e Mária Lebiádkina, Stavróguin e Fiedka, Stavróguin e Liza, Chátov e Kiríllov, Chátov e Marie Chátovna (a sua esposa que retorna no meio da noite, ao final do romance,

---

<sup>30</sup> Idem, p. 211.

<sup>31</sup> Idem, p. 426.

<sup>32</sup> Idem, p. 427.

<sup>33</sup> Idem, p. 591.

<sup>34</sup> Idem, p. 648.

<sup>35</sup> Jones, M. V. “The narrator and the narrative technique”. In: *Dostoevsky's The devils: A critical companion*, p. 103.

<sup>36</sup> Idem, p. 104.

prestes a dar a luz a um filho de Stavróguin); e também os encontros entre Piotr e muitos desses personagens. Embora Piotr seja o único dessa lista que não morre ao final do romance, ele, dada a sua personalidade, métodos e objetivos, não teria razão alguma de confessar diálogos privados e comprometedores ao narrador (alguém com quem ele, inclusive, não tinha relação alguma). Na verdade, a nosso ver, nenhum desses personagens, talvez apenas à exceção de Liza, teria intimidade suficiente ou alguma motivação que justificasse um possível relato ao narrador, quem de um modo geral esses personagens apenas conheciam superficialmente. Também o encontro de Stavróguin com o bispo Tíkhon relatado no capítulo banido se poria fora dos limites referentes ao acordo de narrar apenas os acontecimentos cuja existência factual estaria de alguma forma comprovada.

Ao lado deste paradoxo que envolve as cenas privadas e geralmente noturnas de *Os demônios* – que na segunda parte, em especial, são consideravelmente numerosas –, note-se que há também uma mudança de tom entre os dois tipos de cenas. Pois enquanto o estilo que prevalece nas cenas testemunhadas pelo narrador ou recontadas por ele através do relato de fontes especificadas (ainda que não nomeadamente, mas na forma de boato) é o da sátira, e mesmo do escárnio, o tom daquelas cenas privadas que seriam impossíveis de terem chegado ao seu conhecimento é essencialmente dramático, de modo que o tom irônico, satírico desaparece inteiramente. Jones especifica ainda mais o estilo dessas cenas ao dizer que frequentemente elas “adquirem uma coloração gótica, melodramática [...], para não mencionar o uso das imagens apocalípticas”<sup>37</sup>. Curioso, é que enquanto nas cenas mais satíricas o narrador insiste na questão da evidência, permeando-as com observações do tipo das relatadas acima, nas cenas privadas estas observações – que de fato seriam necessárias – simplesmente desaparecem sem qualquer explicação conjuntamente com o tom satírico. A pergunta que fica dessa aparente inconsistência e desleixo do autor é, como bem sintetiza Jones: por que Dostoiévski colocou a si mesmo nesta posição<sup>38</sup>?

Ora, naturalmente, há um sem-número de interpretações para tal peculiaridade da narrativa de *Os demônios* que, por sua vez, conduzem a uma infinidade de aspectos interessantes que não cabem ser abordados nesta conclusão. O que nos interessa ressaltar é que não nos parece gratuito que enquanto os acontecimentos que envolvem os personagens retratados como ridículos não ferem tanto a verossimilhança, os personagens que são representados como especialmente autônomos e originais, isto é, os personagens mais

---

<sup>37</sup> Idem, p. 107.

<sup>38</sup> Idem, p. 109.

essencialmente dramáticos têm essas suas qualidades superiores, de homens superiores, garantidas sobretudo através de cenas que simplesmente não poderiam chegar ao conhecimento do narrador e nem de ninguém além dos próprios personagens dotados, através dessas cenas, de características superiores. O fato de que eles se encontram praticamente todos mortos no momento da redação da crônica significa que tais cenas além de não poderem ser comprovadas, tampouco podem ser desmentidas. A nosso ver, a única explicação plausível para esta inconciliável contradição é a de que o escritor resolvera deixar a pista de que aquelas cenas nas quais os personagens se apresentam com um colorido sobre-humano são cenas claramente inventadas pelo cronista – ainda que este tenha se comprometido a narrar tão somente a realidade factual. Diversas passagens dos rascunhos confirmam esse caráter fabulista do cronista de *Os demônios*, embora uma a nosso ver indique isto de maneira inequívoca: “Quer eu ofereça fatos positivos, ou esteja eu, talvez, *inventando* eles por mim mesmo, em qualquer caso eu posso assegurar a você que tudo é verdade”<sup>39</sup>.

Não podemos deixar de nos remeter, na tentativa de entender esta citação – ou mais precisamente, na tentativa de entender o que significa a afirmação de que mesmo que se esteja *inventando* os fatos, está-se dizendo a verdade –, àquele conjunto de reflexões do narrador de *O idiota* no qual ele explica ao leitor sobre a essência de certo tipo de pessoas ordinárias interessantes à literatura. Pois o narrador inicia essa reflexão ao afirmar que embora os indivíduos verdadeiramente autônomos e originais, tão caros aos escritores, sejam encontrados na cotidianidade apenas com “extraordinária raridade”, eles ainda assim “*são quase mais reais que a própria realidade*” [grifo nosso]<sup>40</sup>. Ora, é justamente neste sentido que entendemos a citação dos rascunhos exposta acima, afinal, independentemente do que os jovens nihilistas listados, com Stavróguin planando sobre eles, fossem para si mesmos e entre si, o fato é que eles ocupavam no imaginário coletivo da província o papel de heróis, de homens e mulheres mais ou menos ideais – de modo que a sua heroicidade e idealidade existiam independentemente de eles em si mesmos serem heróis, ideais ou não. Apropriando-nos daquele enigma posto a Chátov por Mária Lebiádkina e que George Steiner muito acertadamente, a nosso ver, o designara de “enigma essencial de *Os demônios*”<sup>41</sup>, observemos que não importa se aquelas cenas privadas impossíveis de terem chegado ao conhecimento do narrador *de fato* aconteceram ou não. Pois mesmo que a idealidade de Stavróguin – à qual estaria subordinada a idealidade mais ou menos intensa dos jovens listados acima – se

---

<sup>39</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*. *Op. cit.*, p. 121.

<sup>40</sup> Dostoiévski. *O idiota*, p. 515.

<sup>41</sup> Steiner. *Tolstói o Dostoiévski*. *Op. cit.*, p. 314.

tratasse de um sonho, isto é, de alguma espécie de sonho e desvario coletivos, de pura invencionice, os habitantes da província de *Os demônios* tinham como causa da sua ação e ânimo justamente a idealidade inspirada por Stavróguin. De modo que foi esta idealidade refletida em Stavróguin o que guiou e radicalizou os passos dos personagens de *Os demônios* e não as instituições sociais factualmente existentes. Mais do que isso: não fosse a idealidade imaginária de Stavróguin e de maneira secundária a dos jovens niilistas que o cercavam imediatamente não haveria realidade factual a ser relatada, isto é, não haveria crônica, posto que a cidadezinha continuaria a por nada se distinguir.

Nesse sentido é que julgamos que a própria estrutura narrativa de *Os demônios* está de acordo com a ideia exposta em *O duplo*: pois se nesta obra de juventude não existe o heroico, o autônomo para além da imaginação do próprio senhor Golyádkin, em *Os demônios* a autonomia só existe enquanto invenção, na imaginação, o que porém não significa que ela não exista na realidade cotidiana como causa da ação, como aspiração central e como principal fonte da dor – quando se percebe que na concretude a idealidade internamente almejada assume o caráter de comicidade. Se os personagens de *Os demônios* fabulam sobre si mesmos, a partir dos seus heróis “não-existentes” no intuito de tornarem-se heróis, o narrador-cronista fabula sobre a própria realidade retratada, intercalando-a com fábulas de heróis não-existentes, de modo a com isso poder dotar a sua narrativa de “verdadeiros” heróis. Posta esta perspectiva, é inevitável mais uma vez nos remetermos a Girard, que declaradamente influenciado por Dostoiévski, chegou à brilhante formulação de que os homens só podem se tornar deuses aos olhos do outro. Ou ainda vale também mencionar o interessantíssimo aforismo de *Aurora*, intitulado “*O culto ao herói e seus fanáticos*”, no qual Nietzsche, em surpreendente consonância com o pensamento dostoiévskiano, compreende que tão logo o “fanático de um ideal que tem carne e sangue” se põe a afirmar, ele tende a idealizar aquele quem afirma, colocando-se a tal distância da pessoa que é afirmada, que “não mais a enxerga claramente” e “então interpreta como ‘belo’ o que ainda vê”<sup>42</sup>. Chama a atenção que Nietzsche anos depois desse aforismo de *Aurora* tenha escrito no seu *Genealogia da moral*, conforme visto no Capítulo 2, que Napoleão seria justamente “o mais único e mais tardio dos homens” a encarnar o “ideal nobre enquanto tal”<sup>43</sup>, embora neste aforismo de *Aurora* tivesse afirmado, muito mais sensatamente a nosso ver, que homens desse tipo que tendiam a chamar de belo aquilo que não viam claramente – isto é, homens que seriam eles

---

<sup>42</sup> Nietzsche. *Aurora*. *Op. cit.*, p. 186 (§ 298).

<sup>43</sup> Vide citação referente à nota 27 do Capítulo 2. Ou: Nietzsche. *Genealogia da moral*. *Op. cit.*, p. 45 (“Primeira dissertação”, § 16).

mesmos fanáticos de ideias de carne e osso – eram provavelmente aqueles que viviam “em torno de *Napoleão*”. Ou seja: o grande ícone que inspirara na “alma do nosso século a prostração romântica em face do ‘gênio’ ou do ‘herói’”<sup>44</sup>.

Além disso, o fato de que no romance apenas Piotr Stiepanovitch se “salva” parece-nos bastante significativo nesta nossa compreensão de *Os demônios* através de *O duplo*. Pois de todos os jovens talentosos e dispostos ao sacrifício do romance é apenas o “vigarista” Piotr o único que não se lança do abismo, isto é, que não morre, não enlouquece e não é preso. Ora, naturalmente isso não pode ser gratuito ou pouco significativo. Por mais que alguns intérpretes insistam no significado positivo que permaneceria ao final do livro com a suposta conversão de Stiepan antes de morrer, o fato de que é Piotr quem *sobrevive* e, mais do que isso, o fato de que é ele quem na conclusão *passa a ocupar o pedestal do gênio* descarta a nosso ver qualquer bom augúrio. E é neste ponto que nos remetemos mais uma vez e de modo definitivo a *O duplo*. Pois se pressupormos que o “senhor Golyádkin primeiro” e “segundo” eram apenas diferentes facetas da interioridade de um único homem e que o seu repúdio ao ridículo em si mesmo já era extremamente intenso mesmo antes do seu desdobramento, é possível compreender que a forte comoção causada pela sua condição de ridículo *tornada pública* na festa (em que ao se impor sem ser convidado, visava se afirmar), apenas deu início a um processo no qual o seu orgulho de pequeno homem e com este a sua moralidade fossem paulatinamente desconstruídos e esmagados pela sua vontade de poder. Não obstante, uma vez que a sua vontade de poder era incapaz de criar não só o conteúdo, mas também a forma condizente a um homem-deus, esta o conduziu, *no intuito de evitar o ridículo*, diretamente à substituição do pequeno homem nele pelo homem vil, imoral e inescrupuloso, embora capaz de angariar para si o poder no sentido mais comum e concreto da palavra. Por outro lado, note-se que se o “senhor Golyádkin segundo” era, conforme dissemos, um homem ridículo dado o seu conteúdo espiritual interior mesquinho e vil, ele só o era para o “senhor Golyádkin primeiro” e para o leitor – cujo acesso ao “senhor Golyádkin segundo” se dá ao longo de toda obra mediante a representação deste para o “senhor Golyádkin primeiro”. Isto significa que o “senhor Golyádkin segundo” não se apresentava sob a perspectiva do ridículo aos chefes de alta repartição que, de bom grado, paulatinamente permitiam-lhe tornar-se um dos seus. Daí o significativo grito do “senhor Golyádkin primeiro” ao seu duplo, em um determinado momento do romance: “Substituiu-me patife!”<sup>45</sup> – que vem a indicar que o seu orgulho de

---

<sup>44</sup> Nietzsche. *Aurora. Op. cit.*, p. 186 (§ 298).

<sup>45</sup> Dostoiévski. *O duplo*, p. 134.

pequeno homem, isto é, que seu apego e respeito à moralidade haviam sido aniquilados. Ou ainda conforme explica o mesmo “senhor Golyádkin primeiro” de modo detalhado, numa carta em que visa justificar-se: “até pessoas honradas, que têm ideias efetivamente nobres [...] renegam os interesses de pessoas honradas e nobres e aderem com as melhores qualidades dos seus corações ao verme da maldade – que por infelicidade proliferou com intensidade e extrema malevolência em nossa época amoral”<sup>46</sup>.

Em *O duplo*, portanto, a substituição do patife pelo pequeno-homem-animal-de-rebanho que não consegue se contentar com esta condição tornada indigna nos “novos tempos” é total: pois enquanto o “senhor Golyádkin primeiro” é internado no hospício, o “senhor Golyádkin segundo” consegue fazer parte e ser bem quisto nos altos círculos – embora dada a sua proveniência social ainda lhe coubesse o papel de puxa-saco. Já em *Os demônios*, a substituição pelo patife ainda é mais absoluta do que em *O duplo*, pois Piotr sobrevive não só às custas dos sonhadores animais de rebanho da geração dos 1840 como às custas da originalidade dos jovens da geração dos 1860. Além disso, note-se que é também Piotr quem sobrevive em detrimento de personalidades desenvolvidas e dispostas ao sacrifício (ainda que a ideia de verdade e beleza estivessem nelas equivocadas), posto que é ele quem mata Chátov e conduz o suicídio de Kiríllov, a despeito de toda a autonomia proclamada por este. Sendo estas duas mortes entendidas em um sentido simbólico, temos aqui uma substituição de duas expressões magnânimas da vontade de poder – Chátov através da afirmação do povo e Kiríllov, do indivíduo – pela simples patifaria, vigarice. E o fato de que, ao final do romance, Piotr tenha passado a ocupar o pedestal de gênio e herói sem que ninguém tivesse dúvidas acerca do seu caráter, conduz-nos a certa paráfrase do impactante diagnóstico de Camus acerca de que o profeta do século vinte era Dostoiévski e não Marx, dado que fora o escritor russo quem previu o triunfo do poder sobre a justiça. Eis então a nossa paráfrase: o verdadeiro profeta do niilismo é Dostoiévski e não Nietzsche, posto que foi o escritor russo quem compreendeu que na tentativa de elevação de si à condição de deus e ideal ou se enlouqueceria (o que poderia conduzir ao suicídio ou não) ou a necessidade do poder pelo poder triunfaria sobre a necessidade de beleza e de idealidade inerente à própria condição humana – de modo que o patife, o porco substituiria no homem, o homem.

O mesmo raciocínio cabe na interpretação da condição de impostor de Stavróguin ou mais do que impostor de Gríchka Otrepiev – em grande medida já esclarecidas no próprio Capítulo 5. Pois, de um lado, Mária Lebiádkina compreendeu que o suposto homem-deus

---

<sup>46</sup> Idem, p. 151.

Stavróguin era um impostor e mau ator do homem-deus, dado que nele habitava tanto o desejo referente à realização de um homem comum, – sendo este o de casar-se com uma senhorinha mundana, isto é, com uma jovem bela, instruída (e um tanto frívola) da sua classe social –, quanto o maior medo, isto é, o medo do ridículo concretizado em Stavróguin na figura do seu “duplo” Mária Lebiádkina. E de outro, ela compreendeu que a decisão de Stavróguin por assassiná-la, de modo a evitar a vergonha de ter de assumi-la como esposa – ainda que esta “decisão” mais do que uma ação positiva, tratasse de uma omissão ante o assassinato orquestrado por Piotr –, significava que o homem-deus era na verdade não mais do que um patife, que aquele a quem ela tomara pelo verdadeiro czar espiritual, por assim dizer, o seu Príncipe, era na verdade um Gríchka Otrepiev, alguém que se destacara por valer-se da farsa. Incapaz de satisfazer-se com a felicidade e orgulho condizentes a um pequeno-homem, Stavróguin forjara o seu destino trágico e sua imagem ideal, mas incapaz de esculpir na própria interioridade o conteúdo espiritual referente à forma que fora capaz de forjar, restara-lhe como possibilidade de se livrar de vez do pequeno homem em si, assumir a condição de patife. Ora, não por acaso portanto é que Marie Chátovna, a esposa de Chátov que Nikolai Stavróguin engravidara, chama o herói do romance, logo após dar à luz, numa fala aparentemente desimportante, mas com os olhos brilhando (o que em Dostoiévski geralmente vem a indicar que o personagem pronunciará uma verdade) de patife: “Nikolai Stavróguin é um patife!”<sup>47</sup>. Ou que “a partir desse instante” (o que se seguira a tal declaração) era “como se” Marie Chátovna – cuja fama era de mulher nova, forte o suficiente para desprezar as normas sociais e viver independente de acordo as suas próprias regras – “de repente tivesse se transformado numa tolinha”, posto que tudo “parecia renascido” e ela em conjunto com Chátov, que assumira prontamente o seu filho sem a mínima vacilação, estivesse se preparando “para um novo pensamento e um novo amor”<sup>48</sup>, uma vida em família, “um novo caminho” em nada relacionado com aquele “horror antigo”<sup>49</sup>. Algo que como nos é dado supor não se faz possível no romance, pois não só Chátov é, na noite do nascimento da criança, assassinado, como Marie na manhã seguinte, suspeitando o ocorrido, sai desesperada e seminua com a criança recém-nascida em meio ao frio de Petersburgo, o que leva ambas à morte poucos dias depois<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 575.

<sup>48</sup> Idem, p. 574.

<sup>49</sup> Idem, p. 578.

<sup>50</sup> Idem, pp. 643-644.

Nesse sentido, vejamos que apesar de ser Nikolai Stavróguin, dentre todos os personagens dostoiévskianos, aquele melhor dotado da forma heroica – o que significa dizer que ele é aparentemente o mais autônomo –, ainda assim ele pode ser considerado um gêmeo espiritual daquele que é, a nosso ver, o mais ridículo dos personagens deste mesmo escritor, sendo este o senhor Golyádkin. Indo mais além, julgamos ser possível considerar que ao ridículo senhor Golyádkin faltasse para ser ele mesmo um herói niilista apenas a forma do herói, dado que nele o desejo de ser original e o medo em parecer ridículo encontram-se potencializados para além do limite da loucura. Daí a que *O duplo* não tivesse sido bem sucedido na forma, enquanto a ideia consiste, a nosso ver, no próprio conteúdo da espiritualidade moderna apresentado, como dissera o escritor, de maneira clara e lógica, embora demasiado paradoxal. Daí também que não se trate de mera coincidência que o “senhor Golyádkin primeiro” acuse o seu duplo de ser ele mesmo Gríchka Otrépiev<sup>51</sup> ou que quando inacreditavelmente receba uma carta da sua amada marcando um encontro para a fuga – a aniversariante, filha do seu outrora bem feitor, de quem invadira a festa –, ele ao invés de ficar com ela, a condene moralmente em monólogos interiores de falta de compostura, de que teria sido influenciada pela leitura excessiva de romances franceses, o que o leva a fugir ele mesmo do lugar onde haviam marcado o encontro (que, conforme fica sugerido, pode não passar de mero delírio da sua imaginação doentia). Delírio ou não, vale dizer que as circunstâncias da fuga propostas pela até então amada do senhor Golyádkin lembram muito as da fuga de Liza para a casa de Stavróguin, posto que envolve tanto um baile, quanto uma carruagem<sup>52</sup>. E além disso, a própria Liza compreende que o motivo que a levava a dar toda a sua vida por uma noite com Stavróguin fora a fascinação pelas imagens poéticas criadas por Piotr para ilustrar o seu romance: “Sou uma tonta, cheia de caprichos, *fui seduzida pelo barco da ópera, sou uma jovem fidalga*” [grifo nosso]<sup>53</sup>.

Ora, é-nos irresistível ao menos mencionar que, naquilo que se refere a *Os demônios*, é possível interpretar que se Mária Lebiádkina, no que diz respeito a sua forma, pode ser considerada a concretização do próprio ridículo em Stavróguin, Piotr pode ser considerado a concretização do seu lado patife, enquanto Kiríllov, a do seu lado heroico e Chátov da sua condição de pequeno homem. Como diz o escritor nos seus rascunhos: “Tudo está contido no caráter de Stavróguin”<sup>54</sup>. Por outro lado, é também possível interpretar Kiríllov como o duplo

---

<sup>51</sup> Dostoiévski. *O duplo*, p. 122.

<sup>52</sup> Idem, p. 193.

<sup>53</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 510.

<sup>54</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 269.

de Chátov e Mária Lebiádkina como o duplo de Marie Chátovna – elementos não faltam para isso, sim, pululam na obra. Além disso, dada a semelhança de Stavróguin com os heróis de Lord Byron<sup>55</sup> – em realidade se observarmos a descrição física deste herói dostoiévskiano<sup>56</sup>, ela em muito se assemelha com a do próprio Lord Byron, cujos retratos foram uma verdadeira febre na época – seria também possível desenvolver a interessante tese de que a proximidade “matemática” entre Dostoiévski e Nietzsche tem como raiz justamente o ideal negativo de homem trazido à tona, pela primeira vez, por Lord Byron. Pois mesmo que Nietzsche e Dostoiévski concordassem, embora por razões opostas, que o byronismo havia sido um fenômeno passageiro e, portanto, ultrapassado, este fenômeno como dissera Dostoiévski, ainda assim, foi “grande, sagrado e necessário [...] na vida da humanidade como um todo”. Pois o byronismo, diz ele, “apareceu num momento no qual as pessoas estavam sofrendo de uma angústia e desilusão terríveis, quase desespero”, uma vez que os “novos ideais proclamados pela França” no final do século XVIII, “vieram a desembocar em algo bastante diferente do que era esperado, em algo que traiu a fé do povo”. Segundo Dostoiévski, Byron, o poeta apaixonado, aparecera então como “uma nova musa, uma musa que nunca se tinha ouvido antes, a musa da vingança e da dor, da maldição e do desespero”, cujos versos ecoavam a dor pelos “ideais traídos”<sup>57</sup>, ao mesmo tempo em que trazia então um novo ideal, uma nova beleza. Ora, parece que seria possível estabelecer com isso certa genealogia do ideal negativo, da beleza negativa que sem dúvida teria de passar também por Napoleão, pois como dissera Nietzsche: ante Napoleão nem mesmo “Byron” “se envergonhou de dizer que era ‘um verme, comparado a tal ser’”<sup>58</sup>. Surpreendente é que enquanto a principal hipótese de Dostoiévski pareça provir dos versos de Byron<sup>59</sup>, a de que aquele que perde o seu povo, perde tanto a capacidade de amar, quanto de acreditar em Deus, o próprio Nietzsche confessara no seu *Ecce Homo* de que com o “*Manfred* de Byron” – nome do herói que dá nome ao título do livro – ele tem “sem dúvida um profundo parentesco”, de modo que encontrara em si todos os

---

<sup>55</sup> Ainda que não concordemos de todo com a interpretação de Frank, sobre a relação entre Stavróguin e os heróis byronianos vale dar uma olhada em Frank, J. “The masks of Stavrogin”. *The Sewanee Review*. *Op. cit.* Aqui vale ainda reiterar que julgamos haver uma profunda conexão entre *Os demônios* de Dostoiévski e o poema inconcluso de Lord Byron, *O deformado transformado*. Note-se que neste poema, o herói, ele mesmo um homem coxo e por todos condenado pela sua feiura, ao fazer um pacto com um ser demoníaco assume a forma de um Aquiles, enquanto o ser demoníaco passa a acompanhá-lo dotado da sua antiga forma de coxo. Em *Os demônios*, o tema do coxo encontra-se não apenas na personagem Mária, mas em uma série de outras referências que se dão ao longo de todo o romance e são elas mesmas bastante significativas. Vale dizer ainda que o próprio Lord Byron era, ele mesmo, coxo.

<sup>56</sup> Vide citação referente à nota 55 do Capítulo 5.

<sup>57</sup> Dostoiévski. *A writer's diary. Volume Two 1877-1881*, pp. 1248-1249.

<sup>58</sup> Nietzsche. *Aurora*. *Op. cit.*, p. 186 (§ 298).

<sup>59</sup> “Aquele que não ama o seu país, não pode amar nada” (Byron. “The two Foscari”. In: *The poetical works of Lord Byron: complete in one volume*. New York: D. Appleton & Company, s/ data, p. 289).

abismos do personagem<sup>60</sup>. Daí portanto é que a nosso ver toda uma compreensão esteja em aberto no fato de que os dois discípulos de Stavróguin, os quais ele doutrinara simultaneamente em sentidos opostos, sendo estes justamente Chátov e Kiríllov, são aqueles que detêm a maior proximidade com a doutrina cristã eslavófila de Dostoiévski e a filosofia do super-homem de Nietzsche, respectivamente.

Deixando essas complexas hipóteses de lado, dado que elas implicam novos começos enquanto aqui estamos tratando de finalizar, tenhamos em mente que no tocante ao universo do paradoxalista Dostoiévski, a substituição do inevitável pequeno homem pelo patife – pequeno homem que dito de modo não pejorativo significa tão somente a inevitável condição humana própria ao homem – não é capaz de resolver o problema do esfacelamento interior relacionado à aspiração de ser um homem original, de ser um ideal negativo na impossibilidade de um ideal positivo estando mortos tanto Deus, quanto os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade. Pois no romance o patife Piotr que pretendia valer-se da imagem de Stavróguin, conforme visto anteriormente, para, através de lendas do folclore russo, fazer-lhe ocupar politicamente o lugar de líder nato – o que significa que Piotr ao invés de condenar Stavróguin por ser um impostor, pretendia tirar proveito disso –, foi aquele que lutou até o último instante para que Stavróguin não destruísse a sua imagem de grande homem. E isso não apenas porque ele pretendia utilizar a sua imagem para angariar o poder político supremo, mas também porque ele, apesar de ser um patife e um niilista, conforme dissera, também amava a beleza. Diante disso, cabe supor que tornar-se um patife seja talvez apenas mais uma tentativa, a última e mais desesperada, de fazer a si mesmo um homem ideal. Ao menos é o que parece poder ser inferido do diálogo abaixo:

– Eu mesmo sou um palhaço, mas não quero que você, minha metade principal, seja um palhaço! Você me entende?

Stavróguin entendia, talvez só ele entendesse. Chátov ficara surpreso quando Stavróguin lhe disse que em Piotr Stiepánovitch havia entusiasmo.<sup>61</sup>

Por fim, apenas atentemos para a hipótese de que se a substituição do pequeno homem – isto é, do homem moral e portanto temente às regras e costumes sociais – pelo patife está relacionada, por um lado, a uma tentativa desesperada de superar o medo de ser ridículo; por outro lado, ela também está relacionada a certa autocondenação por ter se pretendido original, pelo pequeno homem supostamente moral ter aventado para si o direito imoral de ser um homem original. Ou seja: é como se a possibilidade de assumir-se como patife fosse uma

---

<sup>60</sup> Nietzsche. *Ecce homo. Op. cit.*, p. 42 (“Por que sou tão inteligente”, §4).

<sup>61</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 519.

atitude mais honesta quando se percebe que o pequeno homem em si mente, tal como fizera o senhor Golyádkin, quando afirmara orgulhar-se da sua condição de pequeno homem. Em *Os demônios* isso pode ser identificado tanto na fala já mencionada de Piotr – a de que se todos são patifes e imorais, então simplesmente não pode haver não-patifes – quanto em certo trecho do diálogo de Chátov com Nikolai Stavróguin. Pois apesar de ter acabado de afirmar a necessidade de se acreditar em Deus (embora ele ainda não conseguisse) e condenar Stavróguin por este estar se transformando em um patife, Chátov reduz a sua importância, a sua dignidade humana a nada quando compara-se ao herói do romance. Nas suas próprias palavras, enquanto ele mesmo seria “apenas um *livro infeliz*, enfadonho e nada mais”, Stavróguin seria “*o único*” capaz de “levantar essa bandeira” do eslavofilismo, de modo que a existência de Stavróguin seria importante, enquanto a sua, dispensável: “Ora, que se dane o meu nome! O problema está em você, não em mim... *Sou um homem sem talento e posso apenas dar o meu sangue e nada mais, como qualquer pessoa sem talento. Que se dane também o meu sangue!*” [grifo nosso]<sup>62</sup>. Esta citação nos permite inferir que para o próprio Chátov que pregava o Deus cristão, a existência de um homem comum, isto é, *sem talento*, pouco valia. Seja como for, é em *O duplo* onde essa compreensão de que a substituição pelo patife pode também significar uma condenação moral do pequeno homem por ter se pretendido original aparece mais uma vez de modo claro e óbvio. E uma passagem em específico ilustra bem, a nosso ver, este sentido. Pois ela se refere a um devaneio do senhor Golyádkin de que quando finalmente reconhecido e apreciado pelos seus talentos e qualidades de homem comum e manso animal de rebanho, o seu duplo apareceria condenando-o moralmente, o que levaria a uma confusão entre ele, o pequeno homem, e o seu duplo, o patife, de modo que já não seria mais possível distinguir quem é o autêntico e quem é o inautêntico senhor Golyádkin.

Ora o senhor Golyádkin sonhava que estava no meio de um grupo maravilhoso, conhecido por sua espíritosidade e pelo tom nobre usado por todos os seus integrantes; que o senhor Golyádkin, por sua vez, se distinguiu nos quesitos amabilidade e espiritualidade; que todos gostavam dele, até alguns de seus inimigos que ali se encontravam tinham passado a gostar dele, o que era muito agradável para o senhor Golyádkin; que todos lhe davam prioridade e que, enfim, o próprio senhor Golyádkin escutava com prazer o elogio que o anfitrião lhe fazia para um dos convidados [...] e de repente, [...] num piscar de olhos o senhor Golyádkin segundo destruía com seu simples aparecimento todo o triunfo e toda a glória do senhor Golyádkin primeiro, obnubilava com a sua presença o senhor Golyádkin primeiro, pisoteava na lama o senhor Golyádkin primeiro e, por fim, demonstrava claramente que Golyádkin primeiro era ao mesmo tempo autêntico e absolutamente inautêntico, falsificado, que ele é que era o autêntico e, por último, Golyádkin primeiro não era nada daquilo que aparentava, porém isso e mais aquilo, e, por conseguinte, não

<sup>62</sup> Trecho da citação referente à nota 28 da Introdução. Ou ainda: Dostoiévski. *Os demônios*, p. 253.

*podia nem tinha o direito de pertencer a uma sociedade de pessoas bem-intencionadas e de bom-tom. [grifo nosso]*<sup>63</sup>

Podemos compreender que nesta citação tem-se um poderoso exemplo da crise que Nietzsche anuncia no seu *Ecce homo*, pois a mais “profunda colisão de consciências”, à qual ele acredita que o seu nome será um dia ligado, se dera quando o filósofo era ainda uma criança de colo, na consciência do pouco talentoso, e por fim, louco senhor Golyádkin. Pois mesmo que o senhor Golyádkin, não detivesse, em nenhuma das suas versões, a forma do herói, podemos dizer que certamente o aspirante a herói que havia nele condenava a sua condição de pequeno homem à representação de um bufo, enquanto, ele, na condição de pequeno homem condenava o aspirante a herói que havia em si à representação de um patife. Por fim, tendo o patife sido feito “carne”, o “senhor Golyádkin segundo”, este condena o aspirante a herói, o bufo e o pequeno homem à condição de patife – assumindo assim o patife a primazia e, uma vez que passe a ocupar o pedestal, pode então ele, como parece ser o caso de Piotr de *Os demônios*, voltar a sonhar com a condição de ideal. Talvez a “decisão conjurada contra tudo o que foi até então foi acreditado, santificado, requerido” e que, segundo Nietzsche, estaria relacionada à mais profunda colisão de consciências, a “uma crise como jamais houve sobre a Terra”<sup>64</sup> esteja resumida em *O duplo* na já mencionada declaração do “senhor Golyádkin primeiro”: de que o patife havia lhe substituído e em *Os demônios* no fato de que é Piotr o único que sobrevive.

Note-se que o “duplo” pode ser entendido como uma espécie de conceito exposto por Dostoiévski sob a forma literária. Ele complementa a noção do *pathos* duplo referente ao conteúdo da espiritualidade moderna sob a perspectiva niilista por nós aqui apresentado, no sentido de que não só o indivíduo aspira a originalidade e teme o ridículo, mas que transveste, por assim dizer, o seu “eu” com as figuras do herói e do bufo, na medida em que oscila entre essa aspiração e esse temor. Isso significa que o indivíduo que expressa em alguma medida a espiritualidade niilista não só é bipolarmente possuído pelo desejo de ser original e pelo medo em parecer ridículo, como vê oscilar a sua autoimagem entre as figuras disparatadas de bufo e de herói, em concordância com faceta do *pathos* duplo que esteja, no momento, a dominar o seu peito. Dominado pela certeza ou esperança de ser ou poder ser original, o indivíduo representar-se-ia a si mesmo como herói, enquanto dominado pelo medo de ser ou vir a ser ridículo representar-se-ia a si como bufo ou, para utilizarmos as palavras do personagem

<sup>63</sup> Dostoiévski. *O duplo*, pp. 154-155.

<sup>64</sup> Nietzsche. *Ecce homo*, p. 109. (“Por que sou um destino”, §1).

Raskólnikov de *Crime e castigo*, como um “piolho estético”<sup>65</sup>. Neste sentido, quando a interioridade dos personagens dostoiévskianos é representada para o leitor, tem-se, quase que necessariamente, o doloroso espetáculo dessa alternância interna entre as autoimagens de herói e de bufo que o personagem faz de si. Quando, porém, a representação do personagem se dá do ponto de vista externo, isto é, através da perspectiva do narrador, também é possível identificar esta oscilação interna através de detalhes muitas vezes aparentemente triviais. Particularmente importante é notar que se a representação do outro como bufo faz rir, considerar-se a si mesmo como um bufo, longe de ser motivo para comédia, para divertir-se consigo mesmo, é, nos personagens dostoiévskianos, motivo de grande drama e tormento interior, é a mais dolorosa das tragédias. Como diz o herói do conto *O sonho de um homem ridículo*, ser ridículo, ou seja cômico é uma “*terrível* qualidade” [grifo nosso]<sup>66</sup>. Admirável é que ele afirme também que ser dado como louco é uma espécie de promoção àquele que é considerado ou considera-se como ridículo<sup>67</sup>.

Dito isto, é inevitável nos remetermos ao aforismo em que Nietzsche trata de tal colisão de consciências e da decisão conjurada contra tudo que foi até aqui considerado como sagrado, o que caracterizaria, de acordo com ele, uma crise como jamais houve na Terra. Pois embora o filósofo tenha dotado alguns dos capítulos da sua autobiografia filosófica, o *Ecce homo*, de títulos pomposos numa clara e um tanto desconcertante mitificação de si mesmo – “Por que sou tão sábio”, “Por que sou tão inteligente”, “Por que escrevo tão bons livros”, “Por que sou um destino”, são os títulos –, ele afirmara no aforismo mencionado, que justamente é o primeiro do capítulo intitulado “Porque sou um destino”, que ainda que a verdade falasse nele, antes de ser o caso de considerá-lo um santo, dever-se-ia considerá-lo um bufão. Mais corajoso do que os personagens dostoiévskianos, Nietzsche – de maneira um tanto jocosa é verdade – afirma ter um “medo pavoroso” de ser considerado não um bufão, mas sim um santo. Afinal, para ele, “não houve nada mais mendaz do que os santos”, o que sob a perspectiva trabalhada até aqui pode ser entendido no sentido de que os santos seriam mendazes ou patifes justamente por buscarem a supremacia através da radicalização das virtudes do pequeno homem – que por si mesmas são contrárias à busca por supremacia. Ora, estando o filósofo declaradamente desprovido do “medo pavoroso” de ser considerado ridículo, chama a atenção não tanto que ele constate que talvez seja um bufão, mas sim que

---

<sup>65</sup> Dostoiévski. *Crime e castigo*, p. 283.

<sup>66</sup> Dostoiévski. *Dois narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 91.

<sup>67</sup> Idem, p. 92.

rodeie esta quase constatação de reticências – o que a nós, naturalmente, não pode ser algo pouco significativo. Pois, a nosso ver, é como se essas reticências contivessem elas mesmas algum silêncio que remete a um tom bem diferente do que envolve as outras assertivas tão enfáticas que compõem este primeiro aforismo do capítulo intitulado “Por que sou um destino”. Também nos parece especialmente significativo que Nietzsche nas linhas imediatamente seguintes à tal reticente declaração não só retome a sua usual violência e terrível segurança, como afirme que “*não* apesar” de talvez ser um bufão, nele a “fórmula para o supremo ato de autognose da humanidade”, a transvaloração de todos os valores, “se fez [nele] *gênio e carne*” [grifo nosso]. Isto é: ainda que seja um bufão, nele a fórmula (*não o resultado*) capaz de elevar o homem à condição de Deus lhe fez gênio. Abaixo, citamos a referida passagem, não sem antes, porém, mencionarmos que ao tempo dessa autobiografia, pouco antes do seu colapso mental, Nietzsche já havia lido diversas obras do único psicólogo com o qual teve algo a aprender.

Conheço a minha sina. Um dia, meu nome será ligado à lembrança de algo tremendo – de uma crise como jamais houve sobre a Terra, da mais profunda colisão de consciências, de uma decisão conjurada contra tudo o que até então foi acreditado, santificado, requerido. [...] Não quero “crentes”, creio ser demasiado malicioso para crer em mim mesmo, nunca me dirijo às massas... Tenho um medo pavoroso que um dia me chamem de santo: perceberão que publico este livro *antes*, ele deve evitar que se cometam abusos comigo... Eu não quero ser um santo, seria antes um bufão... Talvez eu seja um bufão... E apesar disso, ou melhor, *não* apesar disso – pois até o momento nada houve mais mendaz do que os santos –, a verdade fala em mim. [...] *Tresvaloração de todos os valores*: eis a minha fórmula para um ato da suprema autognose da humanidade, que em mim se fez gênio e carne. Minha sina quer que eu seja o primeiro homem *decente*, que eu me veja em oposição à mendacidade de milênios.<sup>68</sup>

Sob a insígnia da morte de deus, torna-se em alguma medida inevitável concordar com Nietzsche que ser decente envolve opor-se à mendacidade de milênios, o que inclui diretamente e em primeiro lugar, opor-se à submissão aos preceitos morais – o que acaba por tornar a definição de “patife” bastante ambígua, difícil de precisar. O próprio cristão Dostoiévski criara o seu *O duplo* para ilustrar a compreensão de que até mesmo um pequeno homem como o senhor Golyádkin sem nenhum brilho especial, perdido num repartiçãozinha qualquer em São Petersburgo, sonhava em tornar-se ele mesmo um grande homem. A longa citação acima de *O duplo*, na qual o “senhor Golyádkin primeiro” sonha em destacar-se e ser elogiado pela sua amorosidade e espiritualidade claramente sugere que, tal como dissera Nietzsche, a moralidade e mansidão do animal de rebanho não passavam de mera escamoteação de uma vontade de poder doente, dado que incapaz de expressar-se diretamente

---

<sup>68</sup> Nietzsche. *Ecce homo*, p. 109. (“Por que sou um destino”, §1).

e sem escamoteações. Observemos que se o senhor Golyádkin, antes de desdobrar-se, sofria de ambição – sendo esta ambição o que levou ao seu desdobramento –, depois de desdobrar-se, passa a enfatizar o seu aspecto moral e passivo, pois embora continuasse a aspirar por primazia ante os demais, buscava se valer da sua condição de pequeno homem honesto posta em oposição à vileza do seu duplo para atingir a ascensão almejada. Também nesse sentido é possível interpretar a conversão de Stiepan, tão festejada pelos intérpretes cristãos de Dostoiévski: pois não nos parece pouco oportuno que Stiepan, que tinha medo do inferno, só resolvesse se converter ao cristianismo quando à beira da morte percebera que não só não era autônomo, como também todas as desgraças a que sua imitação da autonomia havia conduzido. Notável que ele diga querer justamente voltar a viver para ensinar o que “*eles não sabem*”, “que neles também está contida a eterna Grande Ideia”<sup>69</sup> de que “se Deus existe, *então eu também sou imortal*” [grifo nosso]<sup>70</sup>.

Por outro lado, tal como já expusemos, não podemos deixar de considerar que o “senhor Golyádkin primeiro”, apesar da sua ambição, buscava resguardar a sua moralidade, aferrando-se à difícil tarefa de orgulhar-se da sua condição de pequeno homem – sendo também este motivo, o de manter-se fiel à sua consciência moral, o que levou ao seu desdobramento, posto que ele não podia admitir que se comportasse de maneira imoral. Ora, conforme vimos, de todos os personagens de *Os demônios* é o supostamente insensível Stavróguin aquele que não pode admitir o seu comportamento imoral e tampouco o daqueles que o cercavam – cuja ambição em tornar-se um ideal, um homem-deus era por ele apreendida sob a forma do demônio. Nesse sentido é que, paradoxalmente, até mesmo a violência sexual contra a criança – que na confissão ora ele diz ter catorze anos, ora dez – pode ser entendida como uma tentativa de condenar-se moralmente de forma irrevogável, de aniquilar-se esteticamente por meio de um ato moralmente execrável, o qual nem mesmo o próprio Cristo estaria disposto a perdoar. Não obstante, enquanto a sua confissão parecera inicialmente ao bispo Tikhon com uma “grande ideia”, com a forma mais plena de expressão do pensamento cristão<sup>71</sup>, por outro lado, ela também lhe parecera algo contrário de um ato de humildade e arrependimento, no qual o culpado sem que ninguém o obrigasse aceitava carregar a mais “ignominiosa das cruzes”<sup>72</sup>, isto é, a confissão que seria distribuída entre conhecidos e desconhecidos na forma de um panfleto parecera ao bispo mais “um *desafio*

---

<sup>69</sup> Dostoiévski. *Os demônios*, p. 642.

<sup>70</sup> Idem, p. 641.

<sup>71</sup> Idem, p. 680.

<sup>72</sup> Idem, p. 683.

*altivo* lançado pelo culpado ao juiz”<sup>73</sup>, isto é, mais uma tentativa de Stavróguin de desdenhar de qualquer valor que pudessem lhe atribuir. Se o herói é aquele cujos atos grandiosos são cantados ao longo de séculos por serem a própria expressão da virtude universal numa forma singular, o grandioso ato do herói niilista Nikolai Stavróguin que, por sentir medo do ridículo, deveria ultrapassá-lo, ao mesmo tempo que por sentir o desejo de ser original deveria ser capaz de desprezar este desejo, teria em alguma medida de expressar este duplo caráter referente à espiritualidade. Nesse sentido é que Stavróguin, o gênio sem gosto, numa conversa com Kiríllov relata o “pensamento novo” que lhe vinha à mente todas as vezes que pensava em se matar (ação que, conforme sabemos, significava para o filósofo Kiríllov a suprema liberdade e afirmação do “eu” ante a própria existência física):

É claro que eu compreendo o suicídio [...] vez por outra eu mesmo tenho imaginado isso, mas aí sempre me vem um pensamento novo: se for para cometer um crime ou, o principal, uma desonra, ou seja, uma ignomínia, que seja muito infame e... engraçada, de sorte que as pessoas venham lembrar dela por mil anos e por mil anos repudiá-la; [...] Que importam as pessoas e que elas passem mil anos repudiando, não é?<sup>74</sup>

Diante desse paradoxo confuso em que o *pathos* duplo e a consequente duplicidade do eu se desdobram numa infinidade de contraposições de modo que um único ato pode ter como causa diferentes e contraditórios caracteres e ânimos; fica difícil precisar se era a condição de patife ou a de homem moral aquela autêntica, verdadeira à Nikolai Stavróguin. Tal como exposto na longa citação de *O duplo* exposta acima<sup>75</sup>, Stavróguin assim como o senhor Golyádkin era ao mesmo tempo autêntico e absolutamente inautêntico, falsificado e da mesma forma o seu “duplo” – que no herói de *Os demônios* não é nem possível saber qual dos seus lados o é. Se Nietzsche sugere que ser o que se é, é expressar-se como vontade de poder, *O duplo* de maneira didática e *Os demônios* de maneira mais complexa e enviesada representam a ideia de que na vida vivida, diferentemente de autobiografias filosóficas, mais grave do que resolver a tarefa de ser o que se é, é a de saber o quê, quem, qual dos lados, qual das representações de si de fato se é. É verdade que Nietzsche resolvera brilhantemente este problema ao defender que a distinção entre um homem fraco e forte seria que o primeiro não teria uma hierarquia definida entre as suas múltiplas almas, enquanto o segundo, sim. Para Dostoiévski, porém, uma hierarquia rígida, coesa entre as múltiplas personalidades, seria algo mais propriamente referente a homens limitados, ainda que fortes. Além disso, só um homem ridículo como o seu herói do conto *O sonho de um homem ridículo* teria coragem de defender

---

<sup>73</sup> Idem, p. 680.

<sup>74</sup> Idem, pp. 236-237.

<sup>75</sup> Vide citação referente à nota 70 do presente capítulo.

aquilo “que os *ridentes* não entendem”: de que o principal é tão somente “amar aos outros como a si mesmo” e “que as pessoas podem ser belas e felizes, sem perder a capacidade de viver na terra” [grifo nosso]<sup>76</sup>. Pois o que dissera santo *stárietz* Zózima de *Os irmãos Karamázov* ao personagem Ivan, parece Dostoiévski dizer ao seu leitor em geral: “Se [o problema do ideal] não pode resolver-se no sentido positivo, nunca se resolverá no negativo, o senhor mesmo conhece essa qualidade do seu coração; e nisso está todo o tormento dele”<sup>77</sup>. Para o escritor russo, a busca pelo ideal positivo, por mais ridícula e utópica que possa ser, é o único sonho capaz de trazer gratificação, de aquietar a interioridade espiritual humana, inevitavelmente demasiado humana.

A tentativa deliberada de substituir a moral – quase que necessariamente falha e hipócrita –, pela absoluta falta de escrúpulos ou senão tanto pela completa indiferença para com todo outro é um tema central nas obras de maturidade de Dostoiévski, e portanto, em *Os demônios*. É como se para evitar o sofrimento de uma alma dividida, em constante batalha e inquietação interna e sem ter de assumir para isso a utopia do homem ridículo exposta acima, quedasse ao indivíduo que deseja livrar-se de todo conflito interior e com isso atingir a condição não vacilante e autônoma de um deus, o exercício da indiferença ou do “*pathos* da distância”, para nos apropriarmos de uma terminologia nietzschiana. Ao investigar as origens da oposição entre bom e ruim na sua *Genealogia da moral*, Nietzsche afirma ter sido o “*pathos* da distância” o que tornou possível aos “nobres poderosos, superiores em posição e pensamento” sentir e estabelecer “a si e a seus atos como bons, ou seja de primeira ordem, em oposição a tudo o que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu”. Assim, para Nietzsche, foi através do *pathos* da distância que os nobres e poderosos “tomaram para si o direito de criar valores”<sup>78</sup>, de acordo com os quais eles, então, afirmavam-se e concebiam-se justamente como nobres e poderosos. Se nos tempos remotos os nobres e poderosos foram aqueles que advogaram para si o direito de criar valores de modo a confirmarem-se como nobres e poderosos, não é de se espantar que no moderno universo representado por Dostoiévski, no qual o indivíduo se vê obrigado a provar-se, por uma questão decência, livre do jugo de uma moralidade de rebanho mentirosa, este advogue para si o direito de valer-se do “*pathos* da distância” de modo a ser capaz de valorar-se como um homem nobre poderoso e original – e isto, independentemente de ser considerado como um patife pelos demais. Em realidade, como dirá o grande pecador dos rascunhos de Dostoiévski que veio a dar origem a

<sup>76</sup> Dostoiévski. *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*, pp. 122-123.

<sup>77</sup> Dostoiévski. *Os irmãos Karamázov*. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>78</sup> Nietzsche. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 19 (“Primeira dissertação”, §2).

Nikolai Stravóguin: “requer muita força de espírito – *estar apto a suportar ser um sicofanta*”<sup>79</sup>. Sob certo ponto de vista, era esta condição o que Stravóguin pretendia atingir com a sua confissão, o que de todo modo lhe é vedado. Pois após a leitura desta pelo bispo Tíkhon, ele fica um tanto surpreso com a ausência de *nojo* na expressão deste – “não vejo no senhor nenhuma expressão de repulsa ou vergonha... parece que o senhor não tem nojo!...”<sup>80</sup> –, e perturbado com o fato de que esta lhe tenha soado cômica e de extremo mal gosto. “Quer dizer que eu lhe pareci uma pessoa muito cômica quando leu meu ‘documento’, apesar de toda tragédia?”, pergunta-lhe Stravóguin, ao passo que lhe responde o bispo: “Haverá horror em toda parte e, é claro, mais fingido do que sincero. [...] Quanto ao riso, este será geral”. Ora, como dissera Kant, se o nojo é o único dos sentimentos que não pode proporcionar fruição estética é possível compreender que Stravóguin, ao apresentar-se como um patife inescrupuloso, buscava alguma espécie de aniquilamento estético. Não obstante, conforme já sabemos, ser um patife não significa evitar o ridículo e é isto o que Stravóguin não pode, como herói niilista, suportar – pois ele falha no seu salto mortal que, através do *pathos* da distância, o levaria da condição de herói à condição de deus. “Aponte precisamente o que é ridículo no meu manuscrito”, exige Stravóguin. “Até na forma da mais grandiosa confissão sempre há algo ridículo”, responde-lhe o bispo. “Quer dizer que o senhor vê o ridículo apenas na forma, no estilo?”, insiste Stravóguin. “E na essência”, murmura-lhe Tíkhon, “Há crimes verdadeiramente feios”. “Eu o compreendo muito. E o senhor se desespera por minha causa justamente porque a coisa é feia, nojenta, não, não é que seja nojenta, mas é vergonhosa, ridícula, e o senhor acha que isso é o que mais provavelmente não conseguirei suportar?”. Ao que lhe responde o maldito psicólogo: “Oh, não acredite naquilo que o senhor não vence!”<sup>81</sup>. Embora Stravóguin, na carta em que afirma a Dária jamais ser capaz de se matar por temer mostrar a mentira da magnanimidade – “que proveito haveria em mentir para mim mesmo apenas para representar magnanimidade”, filosofa um tanto tarde demais –, também declare não ter medo do ridículo – “não posso temer o risível”<sup>82</sup> –, julgamos que é para a evitar a exposição de si como ridículo que ele se mata. Ou seja é por fraqueza e não por força: o *pathos* da distância não se mostrara nele mais do que teórico. E nesse sentido, a promessa nietzschiana de que haveria algo como um *pathos* da distância instintivo, referente aos casos

---

<sup>79</sup> Dostoiévski. *The notebooks for The possessed*, p. 59.

<sup>80</sup> Idem, p. 680.

<sup>81</sup> Idem, pp. 682-684.

<sup>82</sup> Idem, pp. 651-652.

felizes, permanece. Assim, como permanece a promessa do homem-deus de Kiríllov, embora ele mesmo tenha morrido como um homem desesperado e louco (ainda que belo).

Ser genuinamente indiferente para com as valorações alheias tanto apazigua o medo em ser julgado como ridículo, como aumenta a coragem para ser original – uma vez que o indivíduo em questão só teria de se acertar consigo mesmo e com a sua própria tábua de valores. Em realidade, mais do que ser indiferente para com todo outro, em alguma medida, esse aspecto garante por si só a própria condição de autonomia, posto que o indivíduo indiferente em questão não depende de nada externo para conduzir os seus atos e avaliar a si mesmo ou às suas ações. Se Kiríllov elencara a vontade como o atributo da sua divindade, julgamos que o atributo da divindade, uma vez morto Deus seria, na verdade, a indiferença ou uma vontade que fosse capaz de tornar o indivíduo genuinamente indiferente. Pois, assim como as estátuas gregas na sua autonomia ideal são indiferentes às desgraças demasiado humanas daqueles que as observam e admiram, também o seria o homem idealmente indiferente, ainda que fosse considerado pelos demais não belo como uma estátua grega, mas desprezível como um sicofanta, um patife. Conforme pergunta-se o grande pecador que dera origem a Stavróguin: “O poder sozinho é mais valioso do que tudo, e pode acontecer de ser um escravo e ainda assim mais forte do que os demais?”<sup>83</sup>. Dito isso, vale ainda citar mais uma vez o próprio Nietzsche que, dado o seu apurado gosto estético, jamais chegaria ao extremo de exigir que o homem, para provar o seu excesso de força, se apresentasse como escravo, rascunhara em seus cadernos que a “indiferença para com o próximo” é “algo de realmente *elevado*”<sup>84</sup>.

Nesse sentido de uma indiferença que significa autonomia é que devemos entender por que a tentativa de parecer indiferente é um lugar comum em *Os demônios*. Em realidade, a indiferença é um aspecto especialmente referente aos dois personagens mais próximos à condição de ideal do romance, Stavróguin e Kiríllov. No que diz respeito à Kiríllov não só a declaração “isso me é indiferente”<sup>85</sup> (e similares) é extremamente recorrente no seu discurso como de certo modo, este personagem pode ser entendido como uma espécie de apóstolo da indiferença, uma vez que, para ele, a expressão máxima da liberdade consiste não meramente na indiferença para com todo outro, mas também, conforme vimos, sobretudo na indiferença para com a própria vida. A fórmula que acima dissemos ser a forma para o homem-deus

---

<sup>83</sup> Idem, p. 64.

<sup>84</sup> Nietzsche. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB). Fragmento póstumo, primavera – outono de 1881, 11 [344].

<sup>85</sup> Vide por exemplo as páginas 118, 120 e 121 da tradução e edição aqui utilizada de *Os demônios*, nas quais esta expressão aparece, em cada uma das páginas, mais de uma vez dentre as palavras do personagem.

exprime ao mesmo tempo a apoteose da indiferença uma vez que a liberdade máxima é posta como equivalente à indiferença absoluta à própria existência. No que diz respeito a Stavróguin, são inúmeras as passagens em que o narrador o qualifica de indiferente, e além disso, o próprio personagem, na sua confissão lida para o bispo Tikhon no capítulo banido, declarará que a razão que o levou a cometer o terrível crime de seduzir e violentar uma criança, além de, em certa medida, incitar o seu suicídio foi justamente a sua contaminação pelo “mal da indiferença”<sup>86</sup>. O que, em todo caso, não é creditado pelo bispo que lhe diz: “É como se o senhor quisesse fingir-se mais propositadamente grosseiro do que o seu coração desejaria...”<sup>87</sup>

Conforme mencionado no primeiro capítulo, concordamos com a afirmação de Frank de que o senhor Golyádkin seja o ancestral de todas as personalidades divididas de Dostoiévski. Não obstante, vamos aqui mais além. Em primeiro lugar, observemos que os personagens dostoiévskianos mais complexos são invariavelmente representados como detentores de dois ou mais lados, enquanto personagens mais simples – que são necessariamente os mais periféricos na trama – são retratados a partir de uma única faceta, o que não significa, porém, que tal simplicidade não possa ser subvertida. Pois ainda que um personagem seja representado, ao longo do romance, como se dotado de uma única faceta, é possível vislumbrar através de frases ou ações aparentemente sem importância o duplo do personagem em questão. A crítica que o fugitivo dos trabalhos forçados de *Os demônios*, à quem Dostoiévski emprestara o seu nome, faz à limitada compreensão de Piotr acerca da natureza humana, parece então ecoar a própria compreensão que emana da obra de Dostoiévski:

Se ele [Piotr] diz que um homem é um canalha, além de canalha ele não vê mais nada nele. Se diz que é imbecil, então além de imbecil ele não tem outro nome para esse homem. Mas eu posso ser imbecil às terças e quartas-feiras, mas na quinta já sou mais inteligente do que ele.<sup>88</sup>

Dois exemplos de homens que embora não tenham ficado mais inteligentes, revelaram-se como detentores de sentimentos morais são Liámchin e Lipútin de *Os demônios*. Apesar destes serem descritos pelo narrador e referidos por todos os personagens do romance, ao longo de quinhentas páginas, como pessoas sem qualquer caráter ou escrúpulos morais, isto é, como patifes e invejosos pura e simplesmente, no final do romance, após a cumplicidade no assassinato de Chátov (ambos fazem parte do quinteto), os dois e, em

---

<sup>86</sup> Idem, p. 667.

<sup>87</sup> Idem, p. 680.

<sup>88</sup> Idem, p. 260.

especial Liámchin, ficam, para a surpresa de Piotr, fortemente abalados. Liámchin, personagem periférico na trama e sempre retratado como um completo descarado, enlouquece literalmente pouco antes do assassinato de modo a sequer ser capaz de participar. Em realidade, a descoberta do quinteto se devera a ele e não, como seria de se esperar, a Virguínski, um outro membro, sempre descrito e referido por todos como um homem gentil e de bom coração – o que de todo modo apesar do assassinato só é confirmado ao longo do romance. Um dia após o assassinato, Liámchin procura as autoridades e confessa todos os detalhes do crime, além dos escândalos e torpezas orquestrados por Piotr. Curiosamente, o único a quem ele resguarda na sua confissão é Stavróguin, de quem esperava alguma forma de graça.

Acreditamos que se há personagens dostoiévskianos que podem ser compreendidos a partir de uma única faceta, de um conjunto de adjetivos não contraditórios e meramente complementares, isto está, em geral, mais relacionado à limitação da visão do narrador sobre a alteridade alheia, do que sobre uma limitação da interioridade do personagem em questão. É o narrador que simplifica o personagem na sua representação e, portanto, não é o personagem que é por si mesmo facilmente classificável. Como dissera o fugitivo Fiedka Kátorjni ou Fiódor Fiódorovitch, na citação acima, é uma limitação daquele julga compreender um homem através de um único adjetivo. Diante de tal perspectiva, a tarefa do leitor é, nos romances de Dostoiévski, bastante ativa, pois interpretar um personagem exige atentar para as falas e atos aparentemente pouco significativos no conjunto da sua ação. Ou seja: é no detalhe onde o leitor encontra a duplicidade que muitas vezes escapou ao próprio narrador e demais personagens. Ainda que a representação do narrador convide à consideração de um determinado personagem como simplesmente medíocre, ridículo ou algo do gênero, é importante que o leitor se resguarde em aceitar tais classificações. O que, na via oposta, também deve fazê-lo resguardar o seu julgamento ante aqueles que são retratados pelo narrador e demais personagens como autônomos e dignos de admiração, sendo este, por exemplo, o caso de Nikolai Stavróguin. Mesmo quando a narrativa se dá em primeira pessoa é importante ter estar atento para o fato de que os personagens dostoiévskianos tanto mentem quanto se equivocam.

Se há, portanto, um ensinamento moral e cristão na poética de Dostoiévski, é que nenhum personagem, por mais medíocre que seja retratado, pode, se investigado no detalhe, ser desprovido de individualidade e singularidade. O problema do escritor não era o de admitir a singularidade de cada indivíduo, mas sim a absoluta autonomia que determinadas

singularidades exigiam para si em detrimentos das demais. Não obstante o fato de que cada indivíduo seja no seu romance não só singular, como esteja correto ao buscar destacar-se na sua singularidade, não significa que todos sejam iguais em talento. Ora, conforme vimos, o próprio Piotr expressa os perigos que residem na exigência de que todos sejam iguais em inteligência e talento. A grande questão é que em Dostoiévski a superioridade espiritual de um homem não reside nem na inteligência e nem no talento, mas sim na sua capacidade de amar. Nesse sentido, após tantas contraposições ao pensamento de Nietzsche a partir do pensamento de Dostoiévski, o aspecto desta contraposição, que a nosso ver é o mais importante de ser destacado, é a rígida linha traçada por Nietzsche entre o tipo nobre e o escravo, a ponto de parecer plausível que diferentes tipos de destinos fossem cabíveis a cada um deles. Sob uma perspectiva dostoiévskiana, Nietzsche parece padecer da mesma crença que considera como a “fundamental dos metafísicos”: “a crença nas oposições de valores”<sup>89</sup> – por ele transformados em tipos de homem, na *crença nas oposições de tipos de homens*. Ora se o filósofo foi tão sagaz ao suspeitar que os valores defendidos pelos sacerdotes ascéticos careciam de contato com realidade, baseando-se em causas e efeitos meramente *imaginários*<sup>90</sup>, como pôde acreditar que a sua tipologia bipolar tirada do “cinza” dos arquivos<sup>91</sup> seria capaz de dar conta de uma real diferenciação entre os homens encarnados na sua vida diária, cotidiana, múltipla, mutável e colorida? Tivesse Nietzsche tratado da “moral dos senhores” e da “moral dos escravos”, tal como ele mesmo as identificara, na sua “perambulação” pelas “culturas superiores” e “mais misturadas”, isto é, a partir da “confusão das mesmas e incompreensão mútua”, a partir da sua “*dura coexistência – até mesmo num homem, no interior de uma só alma*” [grifo nosso]<sup>92</sup>, talvez ele tivesse elaborado nos seus livros uma filosofia mais humana, demasiado humana do que sobre-humana, super-humana, supostamente além-do-humano porque... livresca. E neste ponto encerramos com a análise de Dostoiévski sobre o jovem Dobroliúbov que pretendia dar nascimento ao “novo homem”:

O princípio fundamental das suas condições é justo e desperta simpatia no público; mas as ideias com que este princípio fundamental é expresso são frequentemente paradoxais e sofrem de uma falta importante – são livrescas. Sr.—bov é um teórico, muitas vezes até um sonhador, e em muitos casos tem um conhecimento fraco da realidade; ele alguma vezes trata a realidade um pouco sem-cerimônia demais, ele a torce de um lado para o outro apenas porque ele quer, assim como ele a trata de

---

<sup>89</sup> Nietzsche. *Além do bem e do mal*. *Op. cit.*, p. 10 (§2).

<sup>90</sup> Nietzsche. *O anticristo*. *Op. cit.*, p. 20 (§15).

<sup>91</sup> Nietzsche. *Genealogia da moral*, p. 13 (“Prólogo”, §7).

<sup>92</sup> Nietzsche. *Além do bem e do mal*, p. 155 (§2).

modo a que esta venha comprovar sua ideia. [...] Ele parece sempre estar com medo de que não seja entendido.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Dostoévski. “Mr.—bov and the question of art”. In: *Dostoevsky's occasional writings. Op. cit.*, p. 102.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, N. K. *The perverted ideal in Dostoevsky's "The Devils"*. New York: Peter Lang Publishing, 1997.
- ARALDI, C. L. "Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche". *Cadernos Nietzsche*, v. 5, pp. 75-94, 1998.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAUMAN, Z. *Postmodern Ethics*. Malden: Blackwell Publishing, 1993.
- BELINSKY; CHERNYSHEVSKY; DOBROLYUBOV. *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*. Ed. Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton & Co., 1962, p. xvi.
- BERDIAEV. *Dostoevsky*. Trad. Donald Attwater. Cleveland: The World Publishing Company, 1964.
- BIANCHI, M. F. *O "sonhador" de a senhoria de Dostoiévski: um homem supérfluo*. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.
- BYRON, G. G. "The two Foscari". In: *The poetical works of Lord Byron: complete in one volume*. New York: D. Appleton & Company, s/ data.
- CAMUS, A. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre. Récits, Nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.
- CARR, K. L. *The Banalization of Nihilism: twentieth-century responses to meaninglessness*. Albany: State University of New York Press, 1992.
- CASSEDY, S. *Dostoevsky's religion*. California: Stanford University Press, 2005.

- CHAVES, E.; SENA, A. D. S. “Nem herói, nem gênio: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus”. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 321-336, 2008.
- CHESTOV, L. *La filosofía de la tragédia: Dostoievsky y Nietzsche*. Trad. D. J. Vogelmann. Buenos Aires, 1949.
- CICOVACKY. “The role of Goethe’s *Faust* in Dostoevsky’s Opus”. *Dostoevsky’s Studies, New Series*, v. XIV, pp. 153-163, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Demons*. Trad. Richard Peaver Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dostoevsky’s occasional writings*. Trad. Ed. David Magarshack. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. Trad. bras. Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Fyodor Dostoevsky Complete Letters: volume two 1860-1867*. Trad. David A. Lowe. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Fyodor Dostoevsky Complete Letters: volume three 1868-1871*. Trad. David A. Lowe. New York: Ardis Publishers, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O duplo: poema petersburguense*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Noites Brancas: romance sentimental (das recordações de um sonhador)*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The notebooks for The idiot*. Ed. Edward Wasiolek. Trad. Katharine Strelsky. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

- \_\_\_\_\_. *The notebooks for The possessed*. Ed. Edward Wasiolek. Trad. Victor Terras. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 1. Ed. Carl R. Proffer. Trad. T. S. Berczynsky *et al.* Ann Arbor: Ardis Publishers, 1973.
- \_\_\_\_\_. *The unpublished Dostoevsky: diaries and notebooks*. Vol. 2. Ed. Carl R. Proffer. Trad. Arline Boyer e Carl R. Proffer. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A writer's diary. Volume One 1873-1876*. Trad. Kenneth Lantz. Introd. Gary Saul Morson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A writer's diary. Volume Two 1877-1881*. Trad. Kenneth Lantz. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- FOLDENYI, F. L. "Dostoevsky Reads Hegel in Siberia and Bursts into Tears". *Common Knowledge*, v. 10, n. 1, pp. 93-104, 2004.
- FRANK, J. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski: o manto do profeta, 1871-1881*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2007.
- \_\_\_\_\_. "The masks of Stavróguin". *The Sewanee Review*. v. 77, n. 4, pp. 660-691, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Acbcar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- GIACOIA JUNIOR, O. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a auto-supressão da moral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- GIDE. *Dostoevsky*. London: Secker & Warburg Publishers, 1952, p. 51.
- GIRARD, R. *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965
- GÓGOL, N. *Teatro completo*. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Almas mortas: um poema*. Trad. Tatiana Belinsky. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GONCHARÓV, I. *Oblómov*. Trad. Rubens Figueiredo. Posfácio Renato Poggioli. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GOODWIN, J. *Confronting Dostoevsky's Demons: anarchism and the specter of Bakunin in Twentieth-Century Russia*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.
- GROSSMAN, L. *Dostoevsky: a biography*. Trad. Mary Macklen. New York: Bobbs-Merrill Company, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- GUILLESPIE, M. A. *Nihilism before Nietzsche*. London: University of Chicago Press, 1995.
- HAMILTON, C. van der V., "Wagner as anarchist, anarchists as Wagnerians". *Oxford German Studies*, vol. 22, pp. 168-193, 1993.
- HANS, N. *The Russian Tradition in Education*. New York: Routledge, 2012.
- HEGEL. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HELLER, A. *A Theory of Modernity*. Great Britain: Blackwell Publishing, 1999.

- IVANITS, L. "Dostoevskij's Mar'ja Lebjadkina". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 22, No. 2, pp. 127-140, 1978.
- IVANOV, V. *Freedom and tragic life: a study in Dostoevsky*. Apresentação Sir Maurice Bowa. Trad. Norman Cameron. Ed. S. Konovalov. New York: The Nobody Press, 1959.
- JACKSON, R. L. *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. New Haven and London: Yale University Press, 1966.
- JONES, M. V. *Dostoyevsky after Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- KANT. "Resposta à pergunta: que é 'esclarecimento'?" In: *Textos seletos*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Pensadores).
- KLIGER, I. "Dostoevsky and the novel-tragedy: genre and modernity in Ivanov, Pumpyansky and Bakhtin". *PMLA*, v. 126, n. 1, pp. 73-87, 2011.
- LENIN. V. I. *O que fazer? Plano de um jornal público para toda Rússia*. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/cap05.html>.
- LEATHERBARROW, W. J. (Ed.) *Dostoevsky's The devils: A critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- LINNÉR, S. *Dostoevskij on realism*. Stockholm: Almqvist & Wiksells, 1967
- MASARYK, T. C. *The spirit of Russia: studies in history, literature and philosophy*. Vol. 2. Trad. Eden e Cedar Paul. Londres: George Allen & Unwin LTD, 1961.
- MAZUREK, S. "The individual and nothingness (Stavrogin a Russian interpretation)". *Studies in East European Thought*, vol. 62, pp. 41-54, 2010
- McCORMICK, E. H. "A 'Bright-Eyed Animal': Atavistic Genius in *Roderick Hudson*". *The Henry James E-Journal*, n° 15, setembro 2012. Disponível em: <http://www2.newpaltz.edu/~hathaway/ejournal15.html>,

- MEREJKOWSKI, D. *Dostoievski*. Trad. G. A. Mounsey. Nova York: Haskell House Publishers Ltd., 1974.
- MIDGLEY, L. C. “Dostoevsky on Crime and Revolution: a study in Russian nihilism”. *Brigham Young University Studies*, v. 3, n. 1, pp. 55-63, 1961.
- MONTINARI, M. *Reading Nietzsche*. Trad. Greg Whitlock. New York: University of Illinois Press, 2003.
- MOSER, C. A. “Dostoevsky and the aesthetics of journalism”. *Dostoevsky’s Studies*, vol. 3, 1982.
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O anticristo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Aurora: reflexões sobre preconceitos morais*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner – Dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB)*. Org. Paolo D’Iorio. Publicada pela Nietzsche Source. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>>.
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Trad. Juan Luis Vernal; Joan B. Llinares. Madri: Tecnos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A Gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- NETCHÁIEV; BAKÚNIN. *Catecismo revolucionário*. Trad. Juan J. Alcalde. In: Alcalde, J. J. *Bakunin-Netchaiev: El catecismo revolucionário*. Disponível em : <http://pt.scribd.com/doc/72071143/BAKUNIN-El-Catecismo-Revolucionario>
- OEHLER, D. *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki *et al.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ORME, M. *The development of Albert Camus's concern for social and political justice: "justice pour un just"*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2007
- PACINI, G. *Nietzsche lettore dei grandi russi*. Roma: Armando Editore, 2001.
- PAPERNO, I. *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- PASCHOAL, A. E. . "Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do homem do ressentimento". *Estudos Nietzsche*, vol. 1, n. 1, pp. 199-223, 2010.
- POHORAL, G. B. *The philosophical ideas of N. G. Chernyshevsky*. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes). Department of Slavonic Studies, University of British Columbia, 1980.
- SCANLAN, J. P. "Nikolaj Chernishevsky and the philosophy of realism in nineteenth-century Russian aesthetics". *Studies in Soviet Thought*, vol. 30, pp. 1-14, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Dostoevsky the thinker*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- SHAWN, B. *The perfect Wagnerite: A comentary on the Niblung's Ring*. Disponível em : <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gbshaw/Wagnerite.pdf>.
- SCHNAIDERMAN, B. "Crítica ideológica e Dostoiévski". *Trans/Form/Ação*, v.1, Marília, 1974.
- SILBAJORIS, R. "The Karamazovs as a Family of Artists". *Dostoevsky Studies*, vol. 8, pp. 93-103, 1987, p. 93.
- STEINER, G. *Tolstói o Dostoiévski*. Tradução cedida por Edições Era (México). Madri: Editorial Siruela, 2002.
- STELLINO, P. "El descubrimiento de Dostoiévski por parte de Nietzsche". *Contrastes. Revista internacional de filosofia*, vol. XIII, pp. 79-99, 2008.

- STRAUS, N. P. "Every woman loves a nihilist: Stavrogin and women in Dostoevsky's *The possessed*". *Novel: A forum on fiction*, vol. 27, n° 3 pp. 271-286. Durham: Duke University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "From Dostoevsky to Al-Qaeda: what fiction says to social science". *Common Knowledge*, Durham, vol. 2, no 2, pp. 197-213, 2005.
- TAYLOR, C. "Dostoevsky and Terrorism". *Lonergan Review: a multidisciplinary journal*, no 4, pp. 131-150, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- TCHERNICHÉVSKI, N. G. *The aesthetic relations of art to reality*. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/chernyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>.
- \_\_\_\_\_. *What is to be done?* Trad. Benjamin R. Tucker, New York: Alfred A. Knopf & Random House, 1961
- TRILLING, L. *Sincerity and authenticity*. Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- TURGUÉNIEV. "Hamlet and Don Quixote". Trad. Moshe Spiegel. *Chicago Review*, vol. 17, n° 4, pp. 92-109, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Pais e filhos*. Trad. Ivan Emilianovitch. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- VENTURINI, F. *Roots of revolution: a history of populist and socialist movements in nineteenth century Russia*. Int. Isaiah Berlin. Trad. Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960.
- VOLPI, F. *O niilismo*, Edições Loyola: São Paulo, 1999.
- VUCINICH, A. "Russia: Biological Sciences". In: Glick, T. F. (ed.). *The comparative reception of Darwinism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- WARD, B. *Dostoevsky's Critique of the West: The Quest for the Earthly Paradise*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Transcendence and immanence in a subtler language: the presence of Dostoevsky in Charles Taylor's account of secularity." In *Aspiring to fullness in a secular age: essays on*

*religion and theology in the work of Charles Taylor*. Ed. Carlos Colorado, Justin D. Klassen. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2014.

WEICKHARDT. "Book I of Dostoevsky's *Demons*: a slow start?" *Dostoevsky Studies, New Series*, v. XII, pp. 51-65, 200.