UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

DANIELA MOUNTIAN

Simbologia do caos

em *O Diabo Mesquinho* de Fiódor Sologub

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Simbologia do caos

em *O Diabo Mesquinho* de Fiódor Sologub

Daniela Mountian

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere

São Paulo
2011

Aos meus pais, Sofia e Moissei

Aos meus avós, Bella, Moissei, Raíssa, Ióssif

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai pela erudição e pelo talento. Por ter ele me apresentado ao Sologub e ao romance O Diabo Mesquinho. Por esse novo percurso. Agradeço à minha mãe pela confiança inabalável que ela tem na vida e em si. Aos meus irmãos, Ilana e André, sempre por perto. E Anita, um capítulo à parte, por todas as brigas vivificantes: merci! E um obrigado coletivo à minha família, que veio da República da Moldávia com uma lembrança contida, mas que deixou um legado que se desvela a cada momento.

Professora Aurora, presença inestimável por todos os sentidos, deixou também sua marca na versão do romance, que com ela ganhou graça e poesia. No departamento, mais uma série de agradecimentos. À professora Arlete, que me recebeu com tanta cordialidade e competência, agradeço sinceramente pelo caminho que percorremos juntas. Pelas conversas, pelo apoio, pela dedicação. À professora Elena, sempre generosa, que me mostrou novos rumos de leituras de Sologub. E a todos do departamento, amigos e conhecidos. Sou grata ainda pela ajuda que recebi da Capes, fundamental ao desenvolvimento da pesquisa.

A Petersburgo também mando lembranças. À professora Margarita Pávlova, de Púchkinskii Dom, que abriu as portas com tanto cuidado para uma brasileira que apareceu do nada em sua frente. E aos afetos que fiz na bela cidade. Momentos felizes.

A todos os meus amigos, e não foram poucos os que me apoiaram, deixo um reconhecimento sincero.

– Sabeis pouco do mundo – replicou Dom Quixote –, visto que ignorais os casos que costumam acontecer na cavalaria andante.

Resumo

Este trabalho se propôs a analisar *O Diabo Mesquinho* (1892-1902), romance-chave de Fiódor Sologub (1863-1927), um dos expoentes do simbolismo russo. Além da importância incontestável da obra para a literatura russa e mundial, foi estímulo para a pesquisa a possibilidade de delinear o primeiro estudo acadêmico sobre o autor no Brasil. A análise seguiu duas direções, que continuamente se encontraram: a evidente tessitura paródica, e a presença de arquétipos míticos universais perpassados por elementos do folclore russo. Quanto ao uso da paródia, tendo como base teórica autores como Iuri Tyniánov e Mikhail Bakhtin, foram feitas aproximações de *O Diabo Mesquinho* com textos de Aleksándr Púchkin, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, cujas marcas deflagradas são essenciais para o entendimento da estrutura da obra, assim como o narrador que, subvertendo a estética realista, organiza esses discursos. Com relação à incorporação de arquétipos literários, a qual ressalta a dimensão paródica e a contextura "neomitológica", tal como conceituada por Zara Mints, foi desenvolvida uma análise do desdobramento do anti-herói Ardalión Peredonov, um *trickster* diabólico, no herói cultural mítico. Esse aprofundamento, embasado sobretudo em Eliazar Meletínski, desvelou a articulação que a narrativa faz entre as dualidades míticas mais estáveis (caos *versus* cosmos, próprio *versus* alheio), as construções de herói e de anti-herói, e os traços folclóricos e do demonismo popular. A convivência desses componentes conduz o enredo ao caos mítico junto da loucura progressiva de Peredonov. A breve contextualização do simbolismo russo, movimento que, apoiado na própria cultura e história, inaugurou novos rumos na arte e na filosofia russas, foi também fundamental para trabalhar com *O Diabo Mesquinho,* pois o romance consagra seus grandes mestres, sublinha seu contexto gerador e rompe paradigmas.

Palavras-chave: simbolismo russo, arquétipos literários, mito, anti-herói, *trickster,* paródia, caos, demonismo, folclore.

Abstract

The research aims at analysing *The Petty Demon* (1892-1902), a key novel by Fiódor Sologub (1863-1927) who is one of the best known writers of the Russian symbolism. The importance of this novel is well established for Russian and world literature, and this research thesis was the first academic study on the author in Brazil. The analysis followed two main directions, which appear in intersection: first, the evident parodist structure of the text and second, the presence of universal mythic archetypes juxtaposed by elements of the Russian folklore, which inhabit the narration. Regarding the use of parody, drawing on Iuri Tyniánov and Mikhail Bakhtin, the analysis establish dialogues between *The Petty Demon* and texts by Aleksándr Púchkin, Nikolai Gógol and Fiódor Dostoiévski. These parodist dialogues are seen here as essential for the understanding of the structure of the text, as well as the narrator who organises these discourses subverting the realistic aesthetics. In relation to the incorporation of literary archetypes in the novel, highlighting the parodist dimension and the "neomythologic" structure, as conceptualised by Zara Mints, an analysis was developed on the history of the anti-hero Ardalión Peredonov, a diabolic *trickster,* as a cultural mythic hero. This in-depth analysis drawing on Eliazar Meletínski, unravelled the articulation between well established mythic dualities (chaos versus cosmos); the construction of the hero and anti-hero; and the folkloric characteristics and popular demonism. The relation between these components guides the story to the mythic chaos alongside the gradual madness of Peredonov. The brief contextualisation put forward in this research thesis of the Russian symbolism - a movement that based on its own culture and history launched new paths for Russian arts and philosophy - was fundamental to the analysis of *The Petty Demon,* as the novel established great masters in literature, highlighted its symbolist context and broke paradigms.

Keywords: Russian symbolism, literary archetypes, myth, anti-hero, trickster, parody, chaos, demonism, folklore.

Sumário

Novos rumos

Capítulo I

1. Mascarada 15

2. Anotações do simbolismo russo 21

3. Mago Sologub 32

3.1. Poética de Sologub 39

Capítulo II

1. O louco de Velíkie Lúki 44

2. Sob um céu de outono 46

3. Ontologia da paródia 52

3.1. Espadas em riste 59

3.2. *Este rei sou eu* 71

3.3. Outros cantos 78

4. Orquestração 80

Capítulo III

1. Mito do herói 85

2. Maravilhosos impostores 90

2.1. Diabos, bruxas e feiticeiras 95

3. Rumo ao caos 105

4. As batalhas de Dom Peredonov 113

4.1. *Nedotýkomka* 117

4.2. *Mas era mesmo um menino*? 122

4.3. Chapéu dos diabos 127

4.4. O sacrifício 132

Referências bibliográficas

Novos rumos

Mal sabia eu que, quando meu pai me entregara cadernos e cadernos manuscritos com a tradução de um romance de Fiódor Sologub (1863-1927), assinalava-se um novo percurso em minha vida. Era a primeira versão em nosso português de *O Diabo Mesquinho* (1892-1902). Isso aconteceu em 2004, pouco depois de eu concluir a Faculdade de História. Desde então iniciei um diálogo com o livro que perdura sete anos. Delinearam-se novos rumos pessoais e profissionais. Da etapa de editoração do livro, que finalizei em 2008, nasceram a editora Kalinka e o meu projeto de mestrado.

Contrariamente ao que seria o caminho natural, foi a minha participação na publicação do romance – para a qual contribui com a pesquisa, a preparação do texto e a editoria – o que me levou à dissertação. O desenvolvimento desse projeto editorial significou um momento importante, em que acompanhei o processo de tradução ao lado de meu pai, cujo russo é a primeira língua, e da escritora, ensaísta, tradutora e professora Aurora Bernardini, que assinou a revisão estilística do livro. Ao longo de meses de trabalho com ela, soube da urgência de traduzir-se o "espírito da obra", por vezes se abrindo mão da literalidade da palavra, da importância do ritmo poético e de ler-se o texto "em voz alta!" Hoje começo a dar meus primeiros passos como tradutora, agarrada ao dicionário e ainda tropeçando nas declinações, mas tropeços que não terão sido culpa de meus primeiros e exigentes mestres.

Desde que passei a frequentar os cursos e eventos oferecidos pelo Departamento de Línguas Orientais, em 2005, a Rússia ganhou ainda mais relevância na minha vida, não apenas pela sua literatura, mas pelos seus teóricos, com abordagens sempre originais e abrangentes. No departamento tive a oportunidade de conhecer a ensaísta, tradutora e professora Arlete Cavaliere, que me levou à semiologia russa, às teorias da paródia e ao riso de Gógol.

Pelas mãos de Sologub cheguei também à Petersburgo, sua cidade natal, onde pude ver, num instituto localizado quase às margens do Rio Nevá, suas anotações e o

imenso acervo de sua obra. Dificilmente um apreciador da arte russa não se sentirá ao menos um pouco tocado com o pulsar secular dessa cidade mítica, que se confunde com a própria história de sua literatura. Foi um dos ápices de um caminho, que talvez ainda não tenha alcançado seu fim.

À parte com os percursos pessoais, o estudo do livro e do contexto em que ele esteve inserido trouxe uma visão ampliada da literatura russa, especialmente do seu simbolismo. Ao familiarizar-me um pouco mais com os simbolistas russos, pude perceber o grande legado que esse singular e inebriante grupo de artistas trouxe à arte e à filosofia russas. Nas últimas décadas o simbolismo, bastante repudiado durante o período soviético, tem recebido muitas reavaliações, nas quais se dá cada vez mais importância às suas contribuições.

Anna Akhmátova (1889-1966), que na efervescência do início do século XX se distanciou de alguns simbolistas, no fim da vida, na época em que escreve seu *Poema sem herói* (1962), percebe no simbolismo um movimento amalgamado com a cultura russa, sem as rígidas fronteiras que a crítica costuma apontar:

> Em seus últimos anos de vida, Akhmátova repetia que o simbolismo tinha sido, talvez, "o último grande movimento" da literatura russa. Tendo absorvido muito das tradições dos seus próprios clássicos e dos modernistas ocidentais, o simbolismo russo transformou-se num fenômeno complexo e de muito prestígio[1].

Fiódor Sologub, um dos nomes da "velha geração" dos simbolistas de Petersburgo, traz com *O Diabo Mesquinho* uma das grandes expressões dessa fusão. É um romance que retoma com evidência a poderosa tradição russa oitocentista, incorpora-a ao simbolismo e lança-a à contemporaneidade.

Poderia me valer da opinião de críticos como Mikhail Bakhtin, que considerou *O Diabo Mesquinho* um "dos melhores romances do século XX", ou de Zara Mints, Viktor Eroféiev, Margarita Pávlova, Stanley Rabinowitz, Bruce Holl, ou ainda de poetas e escritores, como Aleksándr Blok, Andrei Biély, Evguéni Zamiátin, Gueórgui

---

[1] VOLKOV, S. **São Petersburgo.** Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 175.

Tchulkhóv, Teffi, Vladisláv Kodassiévitch, entre tantos outros, para afirmar que a figura estranha e sombria de Fiódor Sologub merece destaque definitivo nas letras russas, mas parece que, ao menos na Rússia, sua posição já está assegurada.

O ex-professor de matemática Fiódor Sologub possui uma vasta obra, escreveu e publicou proficuamente e por mais de 30 anos, são incontáveis poemas, contos, romances, ensaios críticos e peças de teatro, e possivelmente com *O Diabo Mesquinho* ele alcançou seu auge como prosador.

Em *Miélkii Biés*, o nome russo da obra, Ardalión Boríssytch Peredonov, um professor de literatura do ginásio de uma pequena província russa do fim do século XIX, tendo em vista um lugar de inspetor escolar, deposita suas esperanças na influência da princesa Voltchánskaia, com quem como criada trabalhou Varvara, a amante do professor. Com a promessa do cargo, Varvara pretende agarrá-lo num casamento, assim como quase todas as moças da cidade. Entre peripécias picarescas e acontecimentos descabidos, o perverso e tolo impostor Peredonov passa a ser perseguido por estranhas criaturas, como a *nedotýkomka*, que o entrelaçam numa loucura mítica, alimentada pelo caos que corporifica e que surge também dos impostores da cidade.

A primeira dificuldade de fazer um estudo sobre o romance é circunscrever uma temática. É uma obra que incorpora um leque variegado de questões, envolvendo desde polêmicas políticas e sociais de seu tempo; mitos de São Petersburgo; conversas estreitas com muitos autores, como Miguel de Cervantes, Aleksándr Púchkin, Nikolai Gógol, Mikhail Saltikóv-Schedrin, Fiódor Dostoiévski, Anton Tchékhov; forte presença do folclore russo e de arquétipos míticos; relações com o simbolismo, na linguagem e na filosofia; etc.:

> "O que é Peredonov", perguntaram a Sologub. "Uma prole do caos primordial, um degenerado do princípio demoníaco, 'da alma da noite' do mundo, algo da natureza, parente de certas almas dissecadas por Dostoiévski? Ou simplesmente um produto do meio, eco dos tártaros, de uma geração nascida sob um regime de condições sociais e culturais rebaixadas?" Sologub respondeu: "Eu trabalhei sobre 'Miélkii Biés' dez anos consecutivos. Trabalhando tanto assim sobre uma obra, evidentemente, é impossível contentar-se com o reflexo de apenas um lado, com a construção de um traço particular, dado tudo o que vi e senti ao longo da vida. Em Peredonov, nesse vilão

> das profundezas, há indubitavelmente tudo o que vocês elencaram, além de muitos outros elementos dos quais a vida é formada em sua manifestação multifacetada[2].

Assim, sendo este também provavelmente o primeiro trabalho acadêmico sobre do autor no Brasil, optou-se por uma configuração de tese em parte direcionada, em parte panorâmica.

Uma breve contextualização do simbolismo russo, encerrada no capítulo I, foi o primeiro passo dado. Os ensaios reunidos no livro *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*, especialmente os de Vassíli Tolmachóv, Georges Nivat e Aurora Fornoni Bernardini, afora os dos próprios simbolistas, como de Andrei Biély e Viatchesláv Ivánov, foram norteadores. Com uma análise menos enrijecida da escola simbolista, seguindo novos rumos de leitura, foi possível perceber como o romance está inserido num grande fluxo de cultura e num contexto específico, no qual se evidenciam as particularidades do simbolismo russo.

No capítulo II se buscou entender o narrador e a tessitura paródica da obra, sendo seus recursos formais mais complexos. Daí a pesquisa engendra, ainda que numa abordagem ampla, alguns diálogos pontuais que o romance estabelece com a tradição, como com Aleksándr Púchkin (sobretudo em *A Dama de Espadas*) e Nikolai Gógol (como em *Almas Mortas, O casamento, Diário de um louco*). A escolha desses autores, e também se pode inserir Fiódor Dostoiévski, não foi casual, pois eles podem ser tomados pelos três pilares da obra, senão os três pilares, os representantes de três pontos de vista estruturais: Púchkin traz a fábula central e os mitos da própria Petersburgo; Gógol, considerado em sua fase petersburguesa, insere o princípio do caos aplicado ao meio social (a *impostura geral*); e Dostoiévski, o princípio do caos

---

[2] PÁVLOVA, Margarita. ***Pissátel-Inspiéktor:*** *Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov.* (**Professor-Inspetor:** Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov). Moscou: *Nóvoe literatúrnoe obozriénie* (Nova visão de literatura), 2007, p. 238.

Assim como nesse caso, todas as referências de obras russas não publicadas no Brasil foram traduzidas pela pesquisadora, que segue as regras de transliteração adotadas pelo departamento, em consonância com Boris Schnaiderman e Aurora Fornoni Bernardini. As regras podem ser encontradas em *Caderno de Literatura e Cultura Russa - Púchkin* (ver referências bibliográficas).

aplicado ao homem. No entanto, o que se pretendeu relevar foi o processo paródico em si (outros intercâmbios poderiam ser propostos). Uma conceituação expandida de paródia foi fundamental, por isso neste capítulo aparecem nomes como os de Iuri Tyniánov, Mikhail Bakhtin e Giorgio Agambem. Os trabalhos de Iuri Lótman e Arlete Orlando Cavaliere enriqueceram as análises específicas integrando fenômenos sociais e culturais ao contexto específico da literatura russa do século XIX. No fim do capítulo, delineadas as presenças de algumas paródias, Zara Mints, que analisa o "romance-mito" ou "neomitológico" dentro do simbolismo, ajudou a inseri-las e a organizá-las nas diferentes camadas de leitura do romance, indo da sátira da pequena burguesia ao plano mais profundo da obra: a loucura caótica de Peredonov, a qual também se expressa nos outros moradores da cidade, todos simbolizados e conduzidos pela *nedotýkomka,* o caos primevo. E foi para essa esfera do texto que a pesquisa se direcionou.

No capítulo III, portanto, aprofunda-se a loucura de Peredonov por sua articulação ambivalente. O anti-herói Ardalión Boríssytch Peredonov, o diabo ou o próprio caos, aproxima-se gradualmente do herói cultural mítico quando passa a guerrear com o caos que corporifica e que ao mesmo tempo nasce dos habitantes da cidade (diabos, seres fantasmagóricos, bruxas, feiticeiras, etc.). A análise da perfeita construção da *nedotýkomka*, auxiliada por um narrador em 3ª pessoa mas não inteiramente confiável, é peça-chave para entender o desdobramento de Peredonov.

Talvez em nenhuma outra literatura como a russa tenha havido um uso tão marcante da ideia do mal, do homem em caos, ou corporificando o caos, dominado e atraído por forças subterrâneas e demoníacas: "O diabo no século XIX – e XX – é tanto uma representação universal do mal como produto da Rússia moral e de sua visão estética"[3]. E *Miélkii Biés* está inteiramente implicado nisso ao relacionar o caos com o demonismo russo, chegando a dilemas míticos universais.

---

[3] WEINER, A. **By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. ix (prefácio).

A expressão mítica no romance, portanto, foi construída pela integração progressiva de arquétipos temáticos antigos: tanto por referências ao folclore russo, que vão se aproximando do mito, como pela aplicação generalizada do princípio do caos, que se alastra junto da loucura do professor Peredonov: "O progressivo enlouquecimento de Peredonov vai se criando em torno de um mundo carnavalesco, irracional, de um pessimismo delirante e transcendente, fora do alcance da ação humana."[4]

O estudo dos elementos folclóricos e do encaminhamento do enredo ao mito foi apoiado nas abordagens teóricas de Vladímir Propp, que sistematizou o conto russo de magia, e de Eliazar Meletínski. Além de também lidar com o folclore, Meletínski, pela semiótica, o estruturalismo e a poética histórica, empreendeu análises centradas em arquétipos temáticos universais, e suas configurações singulares ao longo do tempo, em obras de autores como Púchkin, Gógol, Dostoiévski e Biély, e significou uma base importantíssima para a compreensão da desagregação da cidade de Ardalión Peredonov.

O romance *O Diabo Mesquinho*, que Fiódor Sologub criou durante dez anos, teve que levar às últimas consequências uma linhagem tão notável e violenta de anti-heróis para conseguir expressar um mundo que estava prestes a virar de cabeça para baixo, no qual o inusitado passou a ser a ordem do dia:

— A rua ficou de pé — balbuciou Peredonov.

---

[4] TEZZA, C. Crítica: O Diabo Mesquinho. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 10.mar.2008. Ilustrada.

Capítulo I

1. Mascarada

Há tempos a ideia de que o simbolismo teria se originado contrariamente ao velho naturalismo e ao mesmo tempo às novas vanguardas (ou ao modernismo, dependendo da acepção que se utiliza) habita os livros didáticos. Por um lado, tendo incorporado alguns traços do romantismo, o simbolismo teria ajudado a libertar a arte da obrigatoriedade de descrever a realidade, e, por outro, por seu caráter metafísico e decadente, teria entrado em choque com as novas tendências. Isso tudo, claro, é uma meia verdade. A noção de "objetividade" em arte já havia sido colocada em xeque muitas vezes (vide os casos de Gógol, Flaubert, Dostoiévski, Tchékhov, etc.), de modo que o simbolismo deflagrou um processo já iniciado e, ao mesmo tempo, confundiu-se persistentemente com o modernismo.

Quando William Everdell, um historiador cultural, delineia sua acepção de modernismo, ele parte de alguns pressupostos, tais como a ideia de um "sistema transnacional" e o "o colapso da continuidade ontológica". Na noção de um "sistema transnacional" está implicado um mundo no qual "um aristocrata russo como Igor Stravínski poderia mudar o curso da música ocidental com uma partitura de balé escrita na Suíça e executada em Paris"[5]. Já a descontinuidade, ou o fim da crença de que as coisas podem ser integralmente tomadas e dentro de um processo gradual, explicaria por que "Cézanne pintou o Mont Sainte-Victoire de quase todas as perspectivas possíveis, exceto do cume"[6]. O autor então passa a indicar, por meio de crônicas interligadas como um "jogo de amarelinha", quem seriam os primeiros modernos, aqueles que acionaram esses pressupostos na literatura, na pintura, na física, na matemática, etc., sempre através de um intercâmbio potencializado pela nova di-

---

[5] EVERDELL, W. **Os primeiros modernos.** Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 14
[6] Ibidem, p. 23.

nâmica do mundo – pelo telégrafo, pelo cinema, por cidades mais populosas e perpassadas por novas linhas férreas, etc. De nomes como Freud, Husserl e Einstein, ele chega à Rússia apontando as figuras de Anna Akhmátova, Nikolai Gumilióv e Óssip Mandelstam (ou Mandelchtám) como o "vórtice brilhante que trouxera o modernismo para a literatura russa", sendo que o alvo do *acmeísmo,* fundando pelos três poetas, teria sido deixar a "alusão torturada e o caráter mistagogo do simbolismo para trás" (EVERDELL, 2000, p.376). Curiosamente, Everdell compõe sua "amarelinha" sobre o *Poema sem herói* (1962), de Akhmátova, que não ao acaso integrou Aleksándr Blok e Andrei Biély aos convivas de sua mascarada:

> [...] uma visão dos amigos mascarados para o Carnaval descendo mais uma vez de seu apartamento, como fizeram no ano-novo e no dia de Reis de 1913. [...] Escritores ainda leais ao simbolismo estavam também entre os mascarados de Anna, como Aleksándr Blok e seu amigo Andrei Biély, que em 1913 estava no estrangeiro terminando seu romance, Petersburgo. Outros na multidão, na maior parte visitantes de Moscou, que se autodenominavam futuristas – Velímir Khliébnikov, o ex-matemático, e Vladímir Maiakóvski, autor de "E você poderia?", em 1912, um poema que alguns estavam começando a classificar de "cubista". [...] Havia também Meyerhold que fundara o Teatro de Arte de Moscou; Boris Pasternák, um jovem compositor conhecido por ter escrito alguns poemas; Bakst, Fokine e Diáguilev dos *Ballets Russes*; Artur Lourié, o cantor-compositor; e um palhaço chamado Mikhail Kuzmin, que podia fazer o mesmo que Lourié, além de escrever brilhantemente em todas as formas, da poesia ao teatro de câmara de Strindberg.
> (EVERDELL, 2000, p. 376)

A linda epifania de Akhmátova[7] é muito mais lúcida ao reunir Blok e Biély a Khliébnikov e Maiakóvski do que o olhar do crítico ao tentar apartá-los. Willian Everdell considera Andrei Biély um grande escritor, enxerga em *Petersburgo* a "primeira obra-prima do modernismo russo", mas acrescenta: "Biély era um simbolista, mas Anna Akhmátova aprovou *Petersburgo*, e a considerou uma profecia" (EVERDELL, 2000, p.398). Ao longo das narrativas entrelaçadas, parece que se procura definir, quase sempre em oposição direta com o simbolismo, quando certo poeta deixou a métrica de lado e entrou no mundo da livre versificação, ou quando certo pintor

---

7 Entres os poemas de Anna Akhmátova, há muitos dedicados aos poetas simbolistas, como a Aleksándr Blok e a Fiódor Sologub.

abandonou o figurativo: "Finalmente, em algum lugar, Kandínski pintaria um dos primeiros quadros dignos da classificação 'abstrata', 'não-objetiva'" (EVERDELL, 2000, p.353). Então, o simbolismo, tendo o artista se inebriado inicialmente dele, deveria ser superado.

De cara seria possível discorrer sobre uma série de imprecisões no método de que Everdell se utiliza para conceituar o modernismo, como sua leitura por meio de gênios isolados, elencados conforme os critérios que predefiniu, e elogiar outra série de contribuições, sendo que uma delas seria o esforço de delimitar o que foi (ou é) o modernismo, que continua sendo um termo problemático (produzindo noções ainda mais problemáticas, como a de pós-modernismo), ou como disse Andrei Biély: "Como modernismo entende-se uma multiplicidade de escolas que não têm nada em comum umas com as outras"[8]. O que se quer relevar, no entanto, é que o simbolismo, que absorveu também um fluxo anterior, foi mais incorporado do que superado pelo modernismo, na forma e no conteúdo. Que se pense no "colapso ontológico", ou na aceitação da descontinuidade, que Everdell tomou por um dos matizes do olhar modernista, em oposição ao reconhecimento unívoco da ideia de continuidade, do desenvolvimento gradual dos fenômenos, do século XIX (daí ele explica o narrador onisciente na literatura, o *sfumato* na pintura, o *legato* na música, etc.). Qualquer leitor de Dostoiévski desaprovaria isso, mas passemos ao caso do simbolismo e à forma como a ideia de continuidade foi articulada por ele.

O simbolismo é a arte do símbolo, que, partindo da materialidade, desvela em si mesmo diferentes planos de sentido: "Em várias esferas da consciência, o mesmo símbolo adquire vários significados"[9]. O artista simbolista, por meio do símbolo, é um criador e um recriador de sentidos, que absorvem os mitos e os libertam: "Ela [sim-

---

[8] BIÉLY, A. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.252, p.243.

[9] IVÁNOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.197.

bologia] afirma plenamente o seu princípio quando desvela para a consciência coisas como símbolos e os símbolos como mitos", diz o poeta e teórico simbolista russo Viatchesláv Ivánov (2005, p.198). O símbolo funciona como um caleidoscópio da cultura universal: pelas significações ilimitadas de um mesmo símbolo, o poeta almeja alcançar a plenitude de qualquer vivência, ou o símbolo primevo[10]. No simbolismo está implicada a utopia da criação da unidade original:

> Como um raio de sol, o símbolo atravessa todos os planos da existência e todas as esferas da consciência e, em cada plano, assinala essências diferentes; em cada uma das esferas, ele tem um significado diferente.
> (IVÁNOV, 2005, p.197)

A integralidade e a essência estão pressupostas, mas só atingíveis por meio de um recurso essencialmente polissêmico (e, em tese, infinitamente polissêmico). Além disso, o paraíso do todo está tão arraigado no simbolista como o inferno do descontínuo, da impossibilidade e da imperfeição. Na busca pela totalidade "há um reconhecimento de impotência [...]", como diz Nivat, "de ultrapassar os limites, de voltar às origens de todas as formas"[11]. Não por acaso a morte, o suicídio e a loucura desenharam-se continuadamente no horizonte simbolista, na verdade, ao longo de todo o século XIX. Talvez a grande diferença entre o olhar modernista a que se refere William Everdell e o simbolista seja o fato de que, para o modernista, o descontínuo virou uma grande vedete, enquanto, para o simbolista, fonte eterna de angústia.

De qualquer maneira, os limites entre o simbolismo e o modernismo, ao qual Everdell incorporou as vanguardas, não são claramente delineados, por vezes se chocam de frente, por outras tantas se dão as mãos como dois amantes, na arte e na filosofia. Além da polissemia, muitas outras características comumente relacionadas com o modernismo, como a autorreferência e a multidisciplinaridade, podem ser

---

[10] Vale considerar que essa noção de símbolo reflete mais a conceituação russa, que de alguma maneira, como afirma Vassíli Tolmachóv (2005), condensou e enriqueceu o movimento simbolista como um todo.

[11] NIVAT, G. O simbolismo russo em busca do paraíso original. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.42.

consideradas no simbolismo, que se evidenciou por um conjunto de perspectivas estéticas e filosóficas que buscavam abolir as fronteiras das artes – o programa simbolista incorporava "o internacionalismo, o ecletismo e a incompletude"[12].

William Everdell (2000, p.23) afirma que o "pensamento moderno deixou a velha e obstinada convicção de que as coisas poderiam ser vistas 'contínua e integralmente'". Se a questão é definir adequadamente esse "colapso ontológico" (que de fato se realiza plenamente com o modernismo), então talvez seja preciso retroceder no tempo e considerá-lo dentro de uma "grande onda de cultura", como propõe Vassíli Tolmachóv[13], ao lado de Robert Curzius, Arnold Joseph Toinbee e Michel Foucault. A subjetividade baseada na liberdade do criador, ou a separação do sujeito e o objeto, que no modernismo se separa de si mesmo, teria começado entre os séculos XVIII e XIX. O simbolismo, nesse fluxo cultural, traz em si um processo de reconhecimento do subjetivo iniciado com o romantismo, e não se exclui o naturalismo disso (a propósito, conceito de escola pouco útil à literatura russa):

> [...] foi precisamente o simbolismo que problematizou a experiência da subjetividade, acumulada no século XIX, e tentou desenvolvê-la, partindo de um princípio seu, o esteticismo e a utopia conservadora, para outro – a revolução, a utopia liberal do futuro.
> (TOLMACHÓV, 2005, p.33)

Essa subjetividade acumulada no simbolismo, de acordo com Tolmachóv, já não é clássica, pois não traz o todo. Pela sua definição clássica, o símbolo é a possibilidade de alcançar a totalidade ideal:

> O verbo "*simbolon*" significa "ligar". E "símbolo" é a manifestação dessa ligação, ligação da parte imperfeita e do ideal, o todo perfeito. [...] O símbolo, desse modo, é um atributo da aspiração à beleza superior, um signo material de reconhecimento de Deus, o qual abarca em maior ou menor grau todas as esferas da atividade humana, inclusive a criação.
> (TOLMATCHÓV, 2005, p.20)

---

[12] McGUINESS, Patrick (Org. e prefácio). **Symbolism, Decadence and the Fin de siècle: French and European Perspectives.** Exeter: UK, University of Exeter Press, 2006.

[13] TOLMACHÓV, V. Sobre as fronteiras do simbolismo. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

No platonismo a busca do ideal envolve uma "subjetividade clássica", na qual o criador não se coloca como criador, mas como parte da criação, e a mimetização mostra-se um meio coerente de se chegar à "beleza superior". No simbolismo do século XIX esse "todo perfeito" é a busca de um artista que se sabe artista, "o 'eu' estabelece uma auto-referência'", e tudo se articula já por outro tipo de subjetividade, "não clássica". Por isso, diz Vassíli Tolmachóv (2005, p.22), o simbolismo do século XIX "é radicalmente diferente do que havia na cultura medieval".

A ideia de um aprofundamento de uma subjetividade "não clássica" na cultura ocidental, ou de que entre os séculos XVIII e XX houve "uma extensão cultural à parte [...] em que a história se transforma em contemporaneidade" (TOLMACHÓV, 2005, p.21), certamente liberta de alguma maneira o estudioso da velha divisão de estilos, mas, imbuído apenas dessa perspectiva, particularidades acabam por diluir-se. E não se quer perder a chance de entender por que, por exemplo, um simbolista teria clamado por sinestesias e aliterações, enquanto um futurista pela abolição da métrica e da pontuação.

O estudioso da arte precisa tentar articular sua análise, por mais singular que seja o tema, em vários planos de leitura. É preciso pensar que a subjetividade evidenciada no simbolismo traz também uma forma única de expressão, assim como carrega marcas de um processo de subjetivação que nasce junto com a poética. A semiologia russa, cuja formação deve muito aos estudos de Vladímir Propp (1895-1970), hoje representada por nomes como Iuri Lótman (1922-1993) e Eliazar Meletínski (1918-2005), articula com muita competência e originalidade elementos que se perpetuam ao mesmo tempo em que se transformam, sendo sobretudo por essa lógica que a pesquisa tentará se orientar.

A propósito, Lótman enxerga no símbolo o paraíso da semiótica, uma semiótica simbolista. Ele assim o coloca:

> O símbolo atuará como algo não homogêneo ao seu espaço textual circundante, como mensageiro de outras épocas culturais (=outras culturas), como

> recordação das bases antigas (=eternas) da cultura. Por outro lado, o símbolo correlaciona-se ativamente com o contexto cultural, transforma-se sob a influência deste e também o transforma[14].

2. Anotações do simbolismo russo

Ainda que a pesquisa não se oriente fixamente por uma divisão de escolas, não há como evitá-la, por isso ela será considerada, mas entre fronteiras fluidas. Além disso, a definição em si de simbolismo é um pouco lacunar, pois, como observou Tolmachóv (2005), apesar de haver excelentes estudos isolados, não se fez ainda uma tipologia do simbolismo que tenha levado em consideração seus diferentes representantes entre meados do século XIX e início do XX. Ainda se sustenta como selo simbolista a imagem de um grupo de dândis alienados e da França como sua grande mentora intelectual:

> [...] a literatura francesa é reconhecida como o centro do simbolismo mundial, e os tímidos esboços de simbolismo, em outros países, reduzem-se ao estabelecimento ou à negação da influência francesa.
> (TOLMACHÓV, 2005, p.16)

A expressão multifacetada do movimento é normalmente ignorada: apesar da ascendência francesa, em cada parte se refletiu um contorno do simbolismo – houve o simbolismo alemão, o simbolismo italiano, o simbolismo belga, o simbolismo romeno, entre outros tantos. Além de assumirem características particulares, esses simbolismos não pertenceram ao mesmo período nem tiveram o mesmo impacto em suas culturas.

O simbolismo russo evidenciou marcas muito singulares, pois, afora o fato de tratar-se de uma realidade sociocultural muito diferente da europeia, embebeu-se mais da própria cultura do que de influências externas:

> Os simbolistas russos aceitaram Dostoiévski como um mestre e precursor, ao lado de Vladímir Solovióv. Com efeito, não obstante as origens francesas, o

---

[14] LÓTMAN, I. O símbolo no sistema da cultura. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.50.

> simbolismo russo logo encontrou raízes nacionais para a sua reação ao positivismo, ao naturalismo e ao materialismo vulgar da época[15].

E a Rússia devolveu ao mundo um simbolismo ampliado, com perspectivas e conceituações originais, tornando-se "um espelho do simbolismo ocidental":

> Ou seja, precisamente na Rússia, no primeiro decênio do século XX, o simbolismo, inicialmente calcado no francês, foi em seguida enriquecido e apresentou-se como problema de toda a cultura, que superou as fronteiras nacionais.
> (TOLMACHÓV, 2005, p.33)

O movimento simbolista russo foi organizado na passagem do século XIX para o XX, e seu momento de evidente efervescência aconteceu no primeiro decênio dos 1900. O poeta Dmítri Merejkóvski (1866-1941), com o ensaio de 1892 *O pritchínakh upádka i o novykh tetchiéniyakh sovremiénnoi russkoi literatury (Sobre as causas do declínio e as novas tendências contemporâneas da literatura russa*), é comumente apontado como o precursor do simbolismo russo, seguido de Nikolai Mínski (1855-1937), Konstantin Balmont (1867-1942) e Valiéri Briussóv (1873-1924), sendo os dois últimos representantes de Moscou. Fiódor Sologub (1863-1927) é normalmente identificado com a primeira geração de simbolistas de Petersburgo. Com o fim da década de 1910, obras ligadas unicamente à corrente tornaram-se mais raras, tendo quase desaparecido na década seguinte, contrariamente aos reflexos do movimento.

O simbolismo na Rússia, pelo lirismo e pelo apuro na linguagem, foi responsável por uma grande retomada no campo da poesia, que talvez, depois de Aleksándr Púchkin, que consagrou o modelo linguístico e poético russo usado até os dias de hoje, e de alguns outros poetas de sua época, tenha ficado um pouco à sombra dos grandes romances do século XIX:

> [o simbolismo] não só trouxe de volta a poesia russa ao cenário internacional, mas recriou a teoria da poesia como arte verbal, deixando de lado as questões ideológicas fora da esfera da obrigatoriedade [...][16]

---

[15] SCHNAIDERMAN, B. Dostoiévski através do tempo: "o romancista-filósofo", o público, a crítica. **Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin.** São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.39.

Foi de fato o simbolismo um movimento profundamente poético (todos os prosadores simbolistas, como Fiódor Sologub, eram também poetas), de características cuja "conceituação é original, não importada", como diz Bernardini (2005), e a começar pela do próprio símbolo. Ampliaram sua fundamentação (como fez Merejkóvski, Ivánov, esse já aqui mencionado, Biély, e outros) e passaram para a criação de símbolos novos. Aqui se recita um poema de Zinaida Híppius (1869-1945), *A costureira*, no qual Bernardini (2005, p.171) destacou a lógica da construção do símbolo – parte-se do plano real, "vindo em seguida o figurativo e o emocional": o cetim (figurativo) vermelho (emocional: sangue, amor) da costureira (plano real).

A costureira
(Tradução de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos)

Há três dias não falo com ninguém...
Mas tenho ideias ávidas, malignas.
Doem-me as costas, meu olhar se detém
Em algo e só vê manchas azulinas.

Plange o sino e da igreja e emudece,
O tempo todo estou comigo, a sós.
A seda rubro-ardente range e cede
Sob a inábil agulha do retrós.

Sobre o que ocorre há um selo impresso,
O um e o outro estão como fundidos.
Se aceito um, induzo-me ao recesso
Do outro, o por detrás, o escondido.

E esta seda me parece Flama,
E agora não mais flama, talvez Sangue
E o sangue um indício apenas do que chamas
Amor, na pobre língua, língua exangue.

O amor? Um som... E a esta hora tardia,
Do depois, do que vem... não vou dizer.
Não é flama, nem sangue... vê, rangia
O cetim sob a agulha de coser.

---

[16] BERNARDINI, F. A. Simbolismo brasileiro (Alphonsus de Guimaraens) e simbolismo russo. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.169.

E na tradução da própria Aurora F. Bernardini, um poema de Aleksándr Blok (1880-1921), de 1903, que ele dedicou à estátua equestre da ponte Ánitchkov, de São Petersburgo. No poema aparecem articulados: a ponte (plano real); o cavalo e o cavaleiro da estátua (figurativo); a neblina, a água, o negror, o arquejar, etc. (elementos emocionais).

> Na ponte de gusa trouxeram na brida o
> Cavalo. Sob os cascos corria negra a
> Água. Arfava o cavalo. Neblina
> Sem lua. Na ponte, o arquejar, para sempre.
>
> Os cantos da água e os sons do ofegar
> Tão perto se alargam no caos circunstante
> Que mãos invisíveis rasgaram ao largo.
> No negror da água, pairando, o semblante.
>
> O ferro soante em um tom ecoou.
> Sumia o diferente e o eterno dormia.
> Chiando, no abismo a correia carregou
> A noite sem fundo em que nada mexia.
>
> Assim se passou. Sem moto ou tormento
> Fixou o cavalo seu eterno arquejar.
> E na brida enredado, tendido e silente
> Ficou o cavaleiro no seu despencar[17]

A experiência sinestésica proporcionada pelo símbolo foi incorporada por toda arte simbolista, como pelo compositor Aleksándr Skriábin (1872-1915), que relacionou cores e sons em busca da "arte total". Conduzia-se o simbolista russo à totalidade, ao fim de todas as fronteiras das artes, e, de novo, numa busca acompanhada da profunda angústia de não se poder alcançá-la: "a arte dos simbolistas está próxima da morte da arte" (NIVAT, 2005, p.37).

Temas como a morte, a loucura e o suicídio, que aparecem no curso do século XIX, estão integrados a uma consciência cada vez mais próxima do descontínuo; e no simbolismo se chega com eles ao paroxismo. Em obras simbolistas, sobretudo nas

---

[17] BLOK, A. Na ponte de gusa trouxeram na brida o. Tradução Aurora F. Bernardini. **Revista Kalinka,** São Paulo, Jun. 2011. Disponível em: <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=13>.

russas, não raro a primeira de todas as dualidades, caos *versus* cosmos, tem uma expressão quase mítica, o que pode ser conferido na poesia, na música, na prosa. A desconstrução do herói na prosa, o qual praticamente desaparece no modernismo, acontece com a ajuda da bela agonia dos artistas simbolistas.

Também graças aos simbolistas houve um renascimento cultural russo na virada do século: "o simbolismo é considerado um dos principais responsáveis pela renovação cultural por que passou a Rússia entre 1890 e 1910"[18]. Essa renovação, que trouxe novas perspectivas em arte e filosofia e mudanças de valores e comportamentos, pode dar ao simbolismo russo a posição de *movimento* (termo já usado aqui, mas que não pode ser aplicado a todos os lugares onde houve simbolismo).

No modo de viver simbolista, havia um contágio entre a arte e a vida de personalidades frequentemente geniosas e dramáticas. O poeta Vladisláv Khodassiévitch[19] (1886-1939) descreveu a sedutora ambiência simbolista, da qual fizerem parte grandes poetas, compositores, pintores e dramaturgos, e também figuras que, mesmo não deixando uma obra tão significativa, representavam em sua pessoa o hiperbólico mundo simbolista. É o caso da escritora Nina Petróvskaia, que acabou se suicidando num hotel miserável de Paris no ano de 1928. O caráter depressivo e intenso e os tormentos por que passou nas relações com Biély e depois com Briussóv, ele mesmo dono de um caráter insaciável, fizeram de Nina uma das figuras emblemáticas entre os simbolistas russos, que viviam e criavam por entre esses destinos melancólicos:

> Os simbolistas não queriam separar a figura do escritor da sua pessoa, a vida literária da pessoal. O simbolismo não queria ser apenas uma escola de arte, uma corrente literária. O tempo todo se esforçou por ser um método de criação vital, e nisso consistia sua mais profunda e inabalável verdade.
> (KHODASSIÉVITCH, 1976, p.8)

---

[18] ANDRADE, H. Breves noções sobre o simbolismo na Rússia. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.148.
[19] KODASSIÉVITCH, V. ***Nekrópol.*** Paris: YMCA-PRESS, 1976.

A implicação do artista na sua criação, ou o "método de criação vital", foi um recurso essencial ao processo criativo simbolista – "a minha vivência transforma o mundo; aprofundando-me eu me aprofundo na arte"[20] –, e as obras evidenciaram esse contágio de muitas maneiras. Mas decerto havia alguma afetação narcisista nesse lado inebriante de suas vidas.

À parte com suas idiossincrasias, o outro reflexo do movimento, a ampliação do panorama cultural russo, constitui um dos seus maiores legados. Foi um momento muito profícuo de intercâmbios. Organizaram-se diversos círculos, nos quais artistas e pensadores de todo gênero debatiam fervorosamente. Todos conheciam o grupo de Dmítri Merejkóvski e da bela Zinaida Híppius, que praticamente conduziram o movimento simbolista em Petersburgo (VOLKOV, 1995). O "salão Merejkóvski" foi frequentado por várias personalidades, como Nikolai Berdiáev (1874-1948), filósofo bastante importante para o movimento e seguidor de Vladímir Solovióv (1853-1900), Anton Tchékhov (1860-1904), Konstantin Balmont e Fiódor Sologub, que assiduamente comparecia. Também lendários foram os encontros da "Torre" de Viatchesláv Ivánov (1866-1949), que recebia às quartas-feiras em seu apartamento. Fiódor Sologub mantinha também um grupo em sua casa, o "Domingo" (*Voskressiénie*), que atraiu artistas como Aleksándr Blok, Anna Akhmátova, Mikhail Kuzmin (1875-1936) e seu sobrinho Serguei Auslender (1886-1943), Aleksei Remizov (1877-1957), Serguei Gorodiétski (1884-1967), Viatchesláv Ivánov e os pintores Leon Bakst (1866-1924) e Mstisláv Dobujínsky (1875-1957), ambos parte do *Mir isskustva* (*Mundo da Arte)*, uma importante associação de artistas de Petersburgo.

As mais memoráveis polêmicas sobre arte e filosofia aconteceram entre os próprios simbolistas, mas havia uma tensão generalizada entre os intelectuais russos

---

[20] BIÉLY, A. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.252.

no fim do século XIX. Desde a década de 1860, por influência de Belínski[21] mas principalmente pela de Tchernichévski[22], parte do pensamento russo passou a direcionar-se para um movimento de transformação política e social, defendendo a ideia de uma arte funcional. No fim do século, ao lado das posturas filosóficas e estéticas que surgiam com o simbolismo, formavam-se novas frentes e organizações políticas, às quais se alinharam vários artistas e teóricos, como o marxista Gueórgui Plekhánov (1856-1918), que foi líder da "Terra e Liberdade" (1876).

Quanto ao direcionamento político dos simbolistas, manifestaram posturas diversas. Todos reconheceram a dura censura e o retrocesso do reinado de Nicolau II, muitos se mostraram favoráveis aos acontecimentos de 1905, e alguns poucos também à revolução de 1917, como Aleksándr Blok e Valiéri Briussóv. Mas em uníssono desaprovavam a ideia de uma arte utilitária. Assim Andrei Biély (1880-1934) se pronunciou (BIÉLY, 2005, p.251):

> Será que o simbolismo nega tais traços? De maneira nenhuma; nós aceitamos Nekrássov, valorizamos profundamente o realismo de Tolstói, reconhecemos a importância histórica do 'Inspetor Geral' e 'Almas Mortas', o socialismo de Vernhard etc. E lá onde Górki é artista, nós o valorizamos. Só protestamos contra a afirmação que o dever da literatura é fotografar a realidade [...]

Entre os simbolistas, houve uma produção importante de textos teóricos sobre arte e estética, e muitos deles de próprio punho dos criadores – por meio de seus manifestos e ensaios, eles conceituavam sua arte:

---

[21] V. G. Belínski (1811-1848), crítico mais influente da literatura russa oitocentista. Consagrou nomes como Aleksándr Púchkin, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, sendo normalmente lembrado como o defensor da "Escola Natural". Travou diversas polêmicas com escritores, como aconteceu com Dostoiévski, que, depois de ter sido posto nas alturas com *Gente Pobre* pelo crítico, recebeu desse mesmo um duro julgamento por sua novela *O Sósia* (1846). Segundo Belínski, essa obra afastava-se da realidade social da sua época.

[22] N. G. Tchernichévski (1828-1889), jornalista, teórico e escritor que seguiu, à sua maneira, a fase "social" de Belínski. Seu famoso romance *Tcho diélaet?* (*Que fazer?*), escrito em 1862 quando cumpria uma sentença na Sibéria, deixou marcas em muitos teóricos revolucionários, como Lênin, que publicou o seu *Tcho diélaet?* (1902). Tchernichévski trabalhava com a noção de arte utilitária, que tinha a função de reproduzir a realidade, esta sempre superior à arte. Segundo o pensador, o novo homem nasceria de uma nova mentalidade histórica.

> [...] encontramos os primeiros exemplos de um fenômeno muito característico de nosso século: eles [simbolistas] encarnam a simbiose do poeta crítico, do analista consciente da própria poesia[23].

Os simbolistas publicavam em revistas que apareceram no século que começava, e em jornais e almanaques que vinham de outras décadas (grande parte das publicações russas foi fechada até o início dos anos de 1920). A famosa *Niva* (*Seara)*, um semanário de Petersburgo publicado de 1869 a 1918, trouxe textos de Tchékhov e Tolstói[24], e depois também de alguns autores simbolistas. Dmítri Merejkóvski tornou-se colaborador da revista, que em 1906 mostrou também ao público poesias do então jovem Aleksándr Blok, bastante popular na época, uma espécie de galã do simbolismo (VOLKOV, 1995). A *Siévernyi Viéstnik* (*Mensageiro do Norte*), fundada em 1885 em Petersburgo, reuniu na década de 1890 muitos simbolistas da primeira geração, como Merejkóvski, Híppius, Mínski e Sologub, que por anos foi colaborador da revista (fechada em 1898). A revista considerada simbolista por excelência foi *Vessy* (*Balança*), que era publicada em Moscou e teve Valiéri Briussóv como redator de 1904 a 1909. A editora *Chipóvnik* (*Rosa Silvestre)*, que funcionou em Petersburgo de 1906 até 1918, ficou também conhecida por publicar muitos simbolistas e pelas capas ilustradas pelos artistas da *Mir Isskustva*. *Chipóvnik* apresentou trabalhos de autores como Sologub – que pela editora lançou *O Diabo Mesquinho –,* Remizov, Ivánov, Balmont e Biély. De acordo com Bielý (2005), a *Chipóvnik,* no entanto, representava as ideias de Viatchesláv Ivánov, um dos mentores intelectuais do movimento, assim como Gueórgui Tchulkóv (1879-1939).

Andrei Biély teve desavenças intelectuais tanto com Tchulkhóv, que ele desprezava por seu "niilismo", como com Ivánov, pelas relações que esse depois estabeleceu entre a religião e a arte dramática, o que Andrei considerou dogmático.

---

[23] PORMORSKA, K. **Formalismo e Futurismo.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

[24] Na época, no século XIX e início do XX, os artistas frequentemente publicavam suas obras em série em revistas e jornais, e muitos escritores foram também redatores e editores, como Dostoiévski, que foi redator-geral de *Grazdanin (O cidadão)* e de *Époka*, esta fundada com seu irmão. Tolstói, por exemplo, lançou *Ressurreição* pela *Niva* (1899).

Mas Andrei Biély respeitava Viatchesláv Ivánov e não discordava de que a arte tinha um sentido religioso, ou de que a religião deveria ser considerada no campo da arte como um processo de criação: "A teoria do simbolismo artístico não nega a religião e não a estabelece; ela a estuda" (BIÉLY, 2005, p.255).

A arte simbolista, por meio dos símbolos, deveria fornecer um significado à matéria enquanto parte de um todo imaterial, desvelar as esferas interiores da materialidade: "Assim, a verdadeira arte simbolista toca na religião, pois a religião é, antes de tudo, o sentimento de ligação entre tudo o que existe e o sentido de qualquer vida" (IVÁNOV, 2005, p.198).

Fiódor Sologub compartilhava de muitas concepções de Ivánov. O mundo material, para Sologub, só poderia ser admitido "como um símbolo de um mundo transitório", cuja essência "estava fracionada em milhões de unidades"[25]. Ele mesmo se colocava ao lado de Viatchesláv, assim como de outros poetas que adotaram essas ideias: "Eu não estou sozinho nessa concepção. A expressão poética dessas inclinações se desvela em versos de Zinaida Híppius, Viatchesláv Ivánov, Merejkóvski, e na filologia e poesia de Mínski" (SOLOGUB, 1912).

A inclinação religiosa do simbolismo russo foi motivo de críticas e generalizações. Ela não abrange o movimento de modo uniforme, nem todas as obras daqueles que a expressaram de modo mais veemente, mas esta base existiu[26]. E isso não é novidade simbolista.

Muitos escritores russos, como Dostoiévski (referência importante aos simbolistas), lidaram, ainda que dentro de outros paradigmas, com elementos do cristianismo em suas criações. E também foi baseado nos preceitos da ortodoxia, afora os do ocultismo, que Vladímir Solovióv produziu boa parte de seu trabalho

---

[25] SOLOGUB, F. Entrevista. Jornal ***Bírjenye védomosti*** (Diário da Bolsa de Valores), São Petersburgo, 19.20. Set. 1912. ***Biblioteca de Maksim Mochkóv.***
Disponível em: <http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml>.

[26] Observa-se hoje na Rússia a presença de novas abordagens dos textos teóricos dos simbolistas, como os de Ivánov, inclusive de suas concepções de religião.

filosófico, cuja presença fora fundamental ao movimento. Quase todos os simbolistas[27] receberam influências de Solovióv, inclusive Biély.

Vladímir Solovióv é considerado o fundador da moderna filosofia russa, e deu também os primeiros passos para os estudos da estética, que, aliados à produção simbolista, representaram uma grande abertura para os artistas e os teóricos que os sucederam.

As concepções de Solovióv estão bastante evidenciadas nos primeiros trabalhos de Sologub, a ponto de Mints afirmar que:

> *O Diabo Mesquinho* (como em sua forma incipiente, *Sonhos maus*, o primeiro romance de Sologub) reflete a utopia solovioviana da transformação do mundo pela Beleza, do tema do "Céu em Terra". A estrutura solovioviana do "mito da síntese" em *O Diabo Mesquinho* é ainda mais visível do que na trilogia de Merejkóvski[28].

Solovióv percebia um mundo ambivalente, formado por elementos essencialmente antagônicos, céu e terra, matéria e espírito, ideal e real. A missão do homem seria buscar uma unidade nesse antagonismo, reunindo o material e o imaterial. O caminho para alcançar essa coesão se daria através da arte, vinculada à compaixão e ao amor, este nutrido de um potencial criativo e de renovação.

Nessa fusão de mundos, na busca pela imanência primordial por meio da compaixão, fica evidenciada a transposição de certos ideais do cristianismo para o plano da estética. A noção de *belo* estava relacionada com a de caridade, ligação que se mostra muito presente também nos trabalhos de Dostoiévski.

O amor de Solovióv não incluía a reprodução (nesse ponto contraria os preceitos da ortodoxia), um amor não fisicamente consumado, espiritual, particular, elevado, que nasceria da síntese entre o masculino e o feminino, da volta para um her-

---

[27] Além de Solovióv, naturalmente, houve outros autores e filósofos, como A. Schopenhauer (1788-1860), C. Baudelaire (1821-1867), F.Nietzsche (1844-1900), que repercutiram no movimento simbolista russo e nos trajetos pessoais dos artistas. Sologub, por exemplo, fez muitas traduções de Paul Verlaine (1844-1896) e era um grande admirador de Nietzsche.

[28] MINTS, Z. G. ***Poétika rússkogo simbolizma* (Poética do simbolismo russo).** São Petersburgo: *Iskusstvo-SPb* (Arte-São Petersburgo), 2004, p.84.

mafroditismo divino e original. No entanto, essa noção, como observa Olga Matich[29], é ambígua e está mais próxima da androginia – o hermafroditismo levaria à desintegração, já que na paixão consumada estava implicada a destruição. Na realidade, por esse pensamento, a unidade só poderia existir no plano da forma, da estética, sendo que o novo mundo e o novo homem seriam uma realização futura.

As ideias de Solovióv ramificam-se e aparecem de maneiras muito diferentes nos trabalhos dos artistas. A concepção idealizada de amor, associada à imagem de *sofia,* como a eterna feminilidade virginal e sabedoria, pode ser achada em Dmítri Merejkóvski, Aleksándr Blok e Andrei Biély. No caso de Sologub, além da cosmogonia, a ideia do amor carnal como uma degradação é também de alguma forma retomada, mas em *O Diabo Mesquinho* um novo tipo de erotismo se inaugura com o entrecho de Sacha e Ludmila.

---

[29] MATICH, Olga. Symbolist Meaning of Love. **Creation Life, the aesthetic utopia of Russian Modernism.** Palo Alto, Stanford University Press, 1994.

3. Mago Sologub

Fiódor Sologub, batizado Fiódor Kuzmítch Tetiérnikov, nasceu no ano de 1863 em São Petersburgo. Seu pai, um alfaiate da província de Poltava (atualmente parte da Ucrânia), Kuzmá Afanássevitch Tetiérnikov, filho bastardo de um proprietário de terras, morreu tuberculoso quando Fiédia[30] tinha apenas quatros anos de idade. A imagem idealizada do pai acompanhou o escritor ao longo da vida.

Depois da morte de Kuzmá, sua esposa, Tatiana Semiónovna, uma camponesa, mudou-se para a casa dos Agapov, uma família aristocrata de Petersburgo, onde passou a trabalhar como criada. Os dois filhos, Fiódor e sua irmã mais nova Olga, receberam da mãe uma educação rígida, incluindo severos castigos físicos, e profundamente religiosa:

> Com seu tratamento rigoroso, a mãe fez de tudo para inculcar virtudes cristãs ao filho – resignação e humildade, preparando-o para a vida de sacrifícios da gente simples. Pouco a pouco ele chegou à conclusão de que o castigo lhe era necessário [...]
> (PÁVLOVA, 2007, p.17)

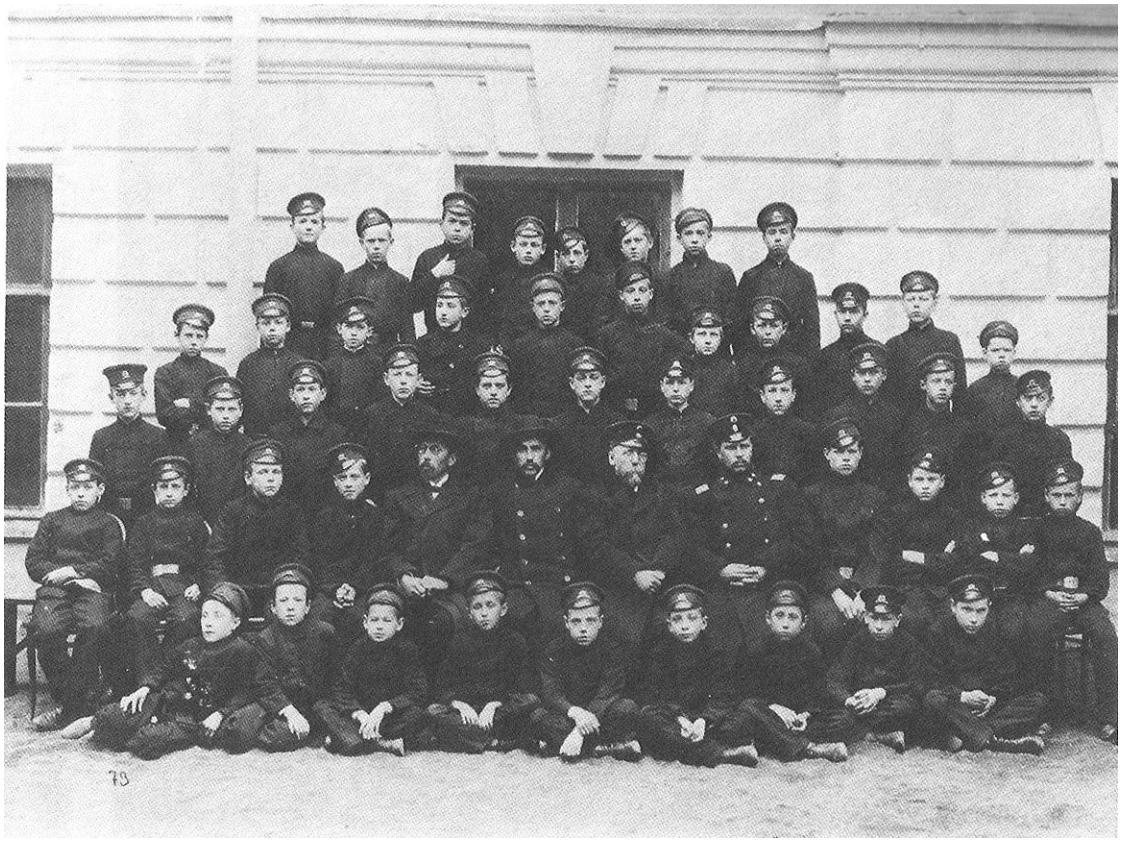
Fiédia Tetiérnikov logo chamou a atenção da senhora Agápova, viúva de um dignitário, a qual assumiu responsabilidade pela educação do menino. Naquela casa ele recebeu uma cultura erudita – frequentava a ópera e mantinha relações com pessoas da *intelligentsia*, pelas quais ouvia histórias e canções da velha Petersburgo. Mas a posição do tímido Fiédia, sempre asseado e elegantemente trajado, era indefinida, mesmo protegido de Galina Ivánovna Agápova, a quem se referia como "vovó", era constantemente lembrado de sua origem pobre. E como sua mãe, a "vovó" o mantinha com severa disciplina.

Em 1878 Tetiérnikov ingressou no Instituto de Professores de São Petersburgo. Durante os anos no instituto, sempre um pouco recluso da vida em sociedade, escreveu muitas poesias, no início com traços de Nikolai Nekrássov (1821-1878) e, na dé-

---

[30] Diminutivo de Fiódor.

cada de 1880, de Semión Nádson (1862-1887)[31], iniciou um ambicioso projeto em prosa, que não chegou a concluir, e traduziu várias obras (Shakespeare, Heine, Goethe, etc.). Tendo concluído seus estudos, licenciado em matemática, serviu como professor em Kresty, Výterg e Velíkie Lúki, vivendo "por 10 anos no mundo selvagem das províncias russas da década de 1880 (...)"[32]. Essa experiência está retratada em suas obras, como em *Tiajiólye Sny* (*Sonhos maus*) *e O Diabo Mesquinho*. No ano 1892, Fiódor transferiu-se para São Petersburgo, mas reformou-se como servidor público apenas em 1907.



Fiódor Sologub como inspetor escolar (1905)

[31] A lírica de Semión Iákovlevitch Nádson, poeta russo, é marcada essencialmente pela dúvida e pelo desencantamento. E ele é citado no romance pelo jovem Sacha:
"— Ora, ora, poesia. E qual é o seu poeta predileto? — perguntou Ludmila num tom sério.
— Nádson, com certeza — respondeu Sacha com a convicção profunda de não existir outra resposta a dar." SOLOGUB, F. **O Diabo Mesquinho.** Tradução Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2008, p.178.
[32] EROFÉIEV, Viktor. *Trevójnie uroki "Melkogo Biéssa"* (As inquietantes lições de "O Diabo Mesquinho" – introdução do livro). In: SOLOGUB, F. ***Miélkii* Biés.** Moscou, *Pravda*, 1989.

A obra de Sologub começou a aparecer em almanaques literários nos anos de 1880 – em 1884 seu primeiro poema, a fábula *Lissitsa i Ioj* (*A raposa e o ouriço),* foi publicado numa pequena revista, a *Vesná* (*Primavera*). Enquanto servia em províncias do norte, ele enviava textos a revistas como *Sviét* (*Luz*), *Illiustrírovannyi mir* (*Mundo* (*Ilustrado*) e *Lutch (Feixe de luz*). O ano de 1896, de volta à Petersburgo havia alguns anos, marcou sua vida de escritor em definitivo quando publicou três livros: *Stikhi (Poemas)***;** *Tiéni (Sombras,* contos e versos); e o romance *Tiajiólye sny* (*Sonhos maus*).

O pseudônimo Sologub, sobrenome de um antigo conde e escritor russo, foi escolhido em 1891 por Nikolai Mínski e Akim Volýnski, então editor da *Siévernyi Viéstnik* (*Mensageiro do Norte*), para evitar confusões com as iniciais do famoso poeta Fiódor Tiútchev (1803-1873):

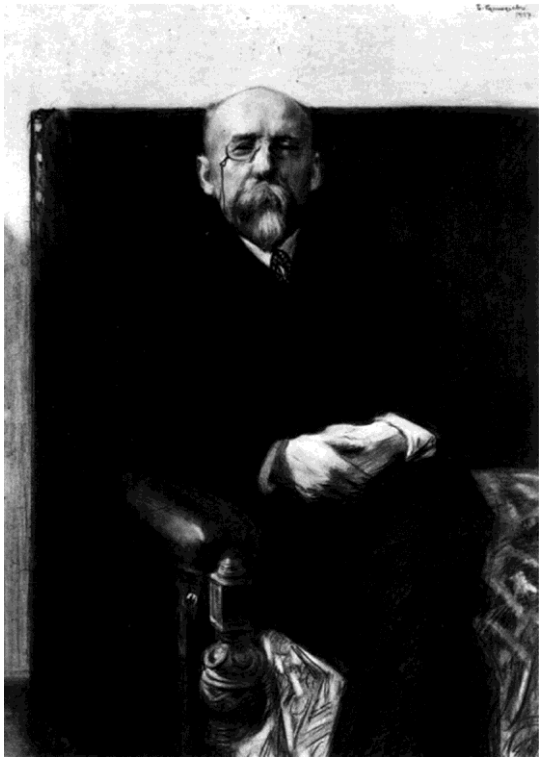
> No ano de 1891 eu vim direto de uma província do norte a Petersburgo especialmente para ver Merejkóvski e Mínski. Eu não encontrei Merejkóvski na cidade, mas Mínski me recebeu com muito interesse. E com esse interesse e cordialidade ele passou a me receber dali em diante. Ele havia mandado meus versos a *Siévernyi Viéstnik*, onde haviam publicado algo com a assinatura de F. T., naquele tempo Tiútchev era muito famoso. Na redação surgiu uma conversa sobre a necessidade de eu usar um pseudônimo. Mínski e Volýnski pegaram um nome da província onde nasceram. Para mim, um nativo de Petersburgo, seria totalmente absurdo tomar aquele pseudônimo. Então na redação começaram a procurar um nome "aristocrático". Não sei por que eles acabaram em Sologub. [...] Eu estive indiferente a tudo isso, pois, em geral, o homem não escolhe o próprio nome – batizaram-me Fiódor sem pedir meu consentimento.
> (SOLOGUB, 1912)

Sologub não escolheu seu nome de poeta, mas por causa dele conseguiu escapar da dura censura do período de Nicolau II, que deu prosseguimento à política conservadora do pai, Alexandre III. O assassinato do czar Alexandre II (1818-1881) abriu as portas para uma contrarreforma na Rússia; a autocracia religiosa era defendida por nomes ultraconservadores como Konstantin Pobedonóstsev (1827-1907), procurador geral do Santo Sínodo, conselheiro e tutor dos czares Alexandre III (1845-1894) e Nicolau II (1868-1918). O reinado de Nicolau II, de 1894 a 1917, representou um retrocesso em todas as áreas, inclusive culturalmente. Muitos periódicos foram fechados e inúmeras sanções foram aplicadas aos escritores e às ideias consideradas perigosas. Assim, sendo o professor Fiódor Kuzmítch Tetiérnikov um servidor público,

as autoridades não podiam fazer nada contra o escritor Fiódor Sologub, cujo nome, oficialmente, não constava em lugar nenhum.

No mundo dos literatos e artistas, a imagem sombria de Fiódor Sologub causou alguma estranheza. Ninguém sabia ao certo de seu passado, a não ser que havia escrito um livro de geometria. Muitos se mostraram exultantes com sua obra, como Khodassiévitch, Tchulkhóv, Biély e Teffi (1872-1952), e o descreviam como um homem calado e que nunca sorria, sempre com o pincenê, as pernas cruzadas e os olhos entreabertos. Assim escreveu Khodassiévitch (1976, p.158):

> Alguns contavam como Sologub às vezes abandonava uma reunião repleta de pessoas que tinham ido visitá-lo – ele dirigia-se silenciosamente para o seu gabinete e ficava lá por muito tempo. Era um anfitrião hospitaleiro, mas sua ânsia de solidão era mais forte do que a sua hospitalidade. Quando, no entanto, na companhia de outras pessoas, era como se de vez em quando se ausentasse. Ouvia sem ouvir. Calava. Fechava os olhos. Dormia. Pairava em algum lugar, cuja porta de entrada estava vetada a nós. Chamavam-no de mago, feiticeiro, bruxo.
> Eu o vi pela primeira vez no início do ano de 1908, em Moscou, na casa de um literato. Ele já era aquele mesmo Sologub do conhecido retrato pintado com grande exatidão por Kustódiev.



Retrato de Sologub pintado por Boris Mikháilovitch Kustódiev (1878-1927)

Houve duas mulheres na vida de Fiódor Sologub: Olga Kuzmínichna, sua irmã, e Anastassia Nikoláevna, com quem ele casou depois da morte de Olga. Quando Sologub foi transferido para *Kresty*, levou com ele a irmã e a mãe, que faleceu em 1894. Fiódor manteve uma relação forte e protetora com Olga, uma mulher contida, quase sempre de preto, que morreu de tuberculose em 1907, na época em que *O Diabo Mesquinho* foi publicado pela *Chipóvnik* e tornou-se muito popular.

Sua esposa Anastassia Nikoláevna Tchebotariévskaia, conhecida pelo caráter enérgico, foi tradutora, dramaturga, crítica e sua colaboradora. Como Sologub, Tchebotariévskaia teve participação ativa na editora *Chipóvnki,* produziu textos críticos sobre a obra do marido, e dizem que os últimos trabalhos de Sologub foram escritos em parceria com ela. Fiódor conheceu Anastassia em Petersburgo, numa das reuniões na casa de Ivánov, e casou-se com ela em 1908. Muitos poemas de Sologub foram dedicados à Olga e à Anastassia.

Fiódor Sologub e Anastassia Tchebotariévskaia (1908)

A vida pessoal de Sologub foi conservada longe do público. Na década de 1910, já um famoso poeta e escritor, apenas fatos esparsos de sua biografia eram conhecidos. Questionado sobre isso em entrevista, Sologub (1912) disse:

> Antes de tudo e acima de tudo, considero todas as informações exteriores muito pouco elucidativas em relação à vida de uma pessoa. Importa mesmo saber que meu pai foi um camponês de Poltava, que minha mãe foi uma camponesa petersburguesa, e que eu nasci e cresci em Petersburgo? O que isso pode dizer a uma pessoa de fora, que me desconhece? Lendo essa breve lista de fatos superficiais, alguém de fora os enxerga de modo isolado, desarticulado, pois apenas para mim isso representa uma vida plena, organicamente coerente, na qual, por sinal, não há fronteiras claras – infância, juventude... –, nela tudo está integrado, e em toda parte eu sou um só. Finalmente, a alma de qualquer acontecimento não está no exterior dele, mas em raízes psicológicas, com as quais o acontecimento foi admitido, vivenciado e sentido. Ao dar fatos desnudos, sem essa narrativa psicológica, diga-me, que sentido haverá nisso?
> (SOLOGUB, 1912)

Além do mistério que o circundava, era lembrado pelo caráter genioso, não perdoava uma ofensa, e não raro estava cercado de pequenas discórdias. Contrariado com algum dos artigos de Biély ainda da época da *Vessy,* Sologub ouviu com desagrado um discurso proferido em sua homenagem pelo poeta, que profundamente o admirava. Comemoravam o sexagésimo aniversário de Fiódor Sologub (quase vinte anos depois do acontecido):

> [Biély] proferiu, como sempre, um discurso "demasiadamente exaltado, impetuoso e entusiástico", nas palavras de um dos ouvintes. Ao terminar seu discurso, Biély abriu um sorriso, o entusiasmado e plástico de sempre, e apertou a mão de Sologub com muita força. Sologub franziu o rosto com asco e disse pausadamente e por entre os dentes:
> — O senhor está me machucando.
> E nada mais. O efeito do entusiástico discurso foi num átimo arruinado. Sologub se vingara.
> (KHODASSIÉVITCH, 1976, p.173)

A imagem que muitos simbolistas trouxeram de Sologub talvez esconda um lado bastante prático de sua vida, para o qual Mikhail Bakhtin (1895-1975)[33] chama a atenção. Pela origem muito pobre, Sologub lutou por uma situação estável, tanto

---

[33] BAKHTIN, M. ***M.M. Bakhtin,*** *bessiédy s V. D. Duvákinym* (**M.M. Bakhtin:** conversas com V. D. Duvákin). Tradução nossa. Moscou: *Soglásnie*, 2002, p.175.

para si, como para a irmã e a mãe. A carreira de pedagogo foi muito consistente, virou inspetor de uma grande escola, que na verdade estava sob sua direção (BAKHTIN, 2002). Depois, em Petersburgo, obteve reconhecimento como poeta, escritor e dramaturgo. Escreveu muito e foi colaborador de importantes jornais e revistas da época. Suas obras completas foram lançadas em vida em duas versões, a última, nos anos de 1913 e 1914, com 20 tomos. Também presidiu a União dos Escritores de Leningrado.

Em geral nutriam um estranho respeito por Fiódor Sologub, tanto pelo jeito difícil e seguro de si como pelo talento e erudição. Bakhtin (2002), que conheceu Sologub alguns anos antes da morte do escritor, também o descreveu pelo temperamento pesado e pessimista, mas como uma personalidade independente. Sologub era um tipo particular, distante da imagem dos simbolistas – não carregava a aura pungente de muitos poetas, como Biély e Briussóv. Com relação à sua obra, Bakhtin foi um de seus apreciadores:

> [...] eu sempre considerei Sologub um poeta extremamente talentoso, sua poesia tem muito valor. Além disso, entre seus romances há *O Diabo Mesquinho*, que eu considero um dos melhores romances do século XX. Este é um romance maravilhoso, muito profundo, muito interessante... quase profético... [...] E a figura de Peredonov é uma das mais importantes da nossa literatura.
> (BAKHTIN, 2002, p.225)

Os últimos anos de Sologub foram marcados pela morte trágica da esposa, que em 1921 se jogou da ponte Tutchkóv ao rio Nevá, depois de inúmeras tentativas frustradas de saírem da Rússia soviética. Anatoli Lunatchárski[34], mesmo parente de Anastassia Nikoláevna, por muito tempo foi contra a saída do casal:

> Anastassia Nikoláevna era parente de Lunatchárski (parece que prima em segundo grau). Na primavera do ano de 1921, Lunatchárski entregou ao Politbiuro[35] um requerimento pedindo a autorização para a saída de dois escritores doentes do país: Sologub e Blok. A petição foi apoiada por Górki. O Politbiuro, não se sabe por que, decidiu liberar Sologub, e conservar Blok.

---

[34] Anatoli Vassílevitch Lunatchárski (1875-1933). Político, escritor e crítico russo. Participou da Revolução de 1917 e foi Comissário da Educação de 1917 a 1929.
[35] Politbiuro: comitê executivo do Partido Comunista.

> Ao tomar conhecimento disso, Lunatchárski enviou outra carta ao Politbiuro, em tom quase histérico, destruindo a imagem de Sologub. Seu argumento era mais ou menos o seguinte: Camaradas, o que vocês estão fazendo? Eu pedi por Blok e Sologub, mas vocês liberam apenas Sologub; Blok é o poeta da revolução, nosso orgulho, sobre quem até saiu um artigo na *Times*, enquanto Sologub é o inimigo do proletariado, autor de panfletos contrarrevolucionários, etc.
> (KHODASSIEVITCH, 1976, p.177)

Quando finalmente deram o passaporte a eles, Anastassia, já muito deprimida, suicidou-se. Por muito tempo Sologub colocou o prato da esposa sobre a mesa de jantar, esperando que ela voltasse – o corpo só foi encontrado setes meses depois de sua morte. Na época do suicídio de Tchebotariévskaia, as obras de Sologub quase não eram publicadas, assim como os trabalhos de outros escritores. No entanto, Fiódor Sologub escreveu até o fim da vida.

3.1. Poética de Sologub

Fiódor Sologub deixou um vasto legado. Foram mais de 30 anos incansáveis de trabalho. Publicou romances, sendo os mais conhecidos *Tiajólyie Sni* (*Sonhos maus*, 1896) e a trilogia *Tvorímaia legenda (A lenda criada,* 1907-1914), além, naturalmente, de *O Diabo Mesquinho* (*Miélkii Biés,* 1892), também adaptado ao teatro (1910); muitos contos, como, *Krassotá* (*Beleza,* 1899), *V tolpié* (*Na multidão, 1907*) e *Luz e* Sombras (*Tiéni i Sviét,* 1911*)*; inúmeras coletâneas de poesias – Sologub, como muitos simbolistas, foi reconhecido antes como poeta, e foi um exímio poeta –; ensaios críticos; traduções; e peças de teatro, como *Pobieda smiérti* (*O triunfo da morte,* 1907), dirigida por V. Meyerhold (1874-1940)[36].

As *Obras reunidas* de Fiódor Sologub lançadas em Petersburgo pela editora *Sírin* (1913-1914) formam 20 volumes. De 1915 até 1923 novos trabalhos foram pu-

---

[36] Fiódor Sologub conheceu Meyerhold em 1906 e desde então passou a dedicar-se mais à dramaturgia. Várias peças de Sologub foram sucessos de público, ao lado de Meyerhold e de outros encenadores. Sologub participiou de produções que romperam paradigmas da época e escreveu também ensaios sobre teatro. GEROULD, Daniel. Sologub and The Theatre. **TDR: The Drama Review - T76.** Cambridge, Mit Press, 1977.

blicados. E há ainda textos não conhecidos do público no seu acervo no Instituto de Literatura Russa (*Púchkinskii Dom*) em São Petersburgo.

Não é tarefa simples estabelecer uma cronologia sintética do percurso de Fiódor Sologub. Stanley Rabinowitz[37], acompanhando a crítica, propõe dividir sua obra em três grandes momentos. O primeiro, chegando até 1914, a fase de sua melhor produção, abrange as criações de traços simbolistas mais flagrantes. Durante a Primeira Guerra Mundial, suas obras afastam-se em geral da escola simbolista, já em declínio, e ganham temáticas mais nacionalistas. E 1918 a 1927 são considerados os anos dos trabalhos menos fortuitos do escritor, sendo que alguns críticos até contestam a autoria de algumas produções dessa fase (RABINOWITZ, 1980).

O Diabo Mesquinho, escrito entre os anos de 1892 a 1902, inserido no período simbolista, é sua obra em prosa mais notória, e, entre os outros trabalhos do autor, traz marcas importantes do seu primeiro romance, *Tiajólyie Sni* (*Sonhos Maus,* 1896), que pode ser considerado uma espécie de protótipo.

Em *Sonhos Maus,* Vassíli Márkovitch Lóguin, um protagonista mais cerebral, também um professor com 30 e poucos anos do ginásio de uma pequena província, não é a expressão da maldade em sua completude como Ardalión Boríssytch Peredonov, mas, como esse, evidencia um caos progressivo em sua pessoa, representado por arquétipos e símbolos universais (serpente, diabo, Caim, etc.). Mesmo não chegando à desarticulação plena, o professor Lóguin acaba envolvido em sonhos delirantes e em obsessões. Constrangido por uma realidade que abomina e que o entendia, Lóguin, um herói decadentista, à diferença de Peredonov, reflete sobre a vida e busca saídas – ele intenta uma sociedade ideal –, mas, à semelhança desse, traz uma ambivalência em si: os desejos do herói são perpassados por uma apatia sombria e diabólica.

---

[37] RABINOWITZ, Stanley J. **Sologub's Literary Children:** Keys to a Simbolit's Prose. Bloomington: Slavica Publishers, Inc., 1980.

O caos generalizado, como em *Miélkii Biés,* passa a definir a cidade de *Sonhos Maus*, ameaçada pelo mal da cólera e pelas fofocas e maldades dos moradores. Esse caos, contudo, não enreda todos os personagens. Vassíli Lóguin, não sendo uma expressão do coletivo, permanece um alheio, um estrangeiro, definido pela própria dualidade (Peredonov, além do caos pessoal, é um dos reprodutores do caos social). Além disso, em *Sonhos Maus* há elementos puramente positivos, e que se mantêm positivos, como a figura vivificante da jovem Anna, que traz o amor ligado à compaixão e à caridade, possivelmente uma alusão à Sonia, de *Crime e Castigo,* romance de Dostoiévski de 1866. Como Raskólnikov, Lóguin comete um assassinato, quase em um delírio, e é salvo de si mesmo por Anna.

Lóguin está também evidenciado em outros personagens de *O Diabo Mesquinho*. Ele relaciona-se com Ludmila: ambos, em busca da *Beleza* e do amor em sua inocência e simplicidade, sentem-se atraídos por um jovem ginasiano. Há também reflexos em *Miélkii Biés* de outras personagens de *Sonhos Maus*, como os de Andoziérski em Volódin, os dois rejeitados pelas moças da cidade. Alguns episódios do primeiro romance são também recuperados no segundo – Lóguin e Ludmila, por exemplo, são repreendidos da mesma maneira pelo diretor da escola pela relação com os ginasianos. Revelam-se ainda polêmicas comuns, como a conservadora política educacional da época.

Ator no papel de Sacha Pýlnikov em *Miélkii Biés* (Teatro *Nezlóbin*)

A autocitação e a paródia intratextual, na forma e no conteúdo, definem um traço geral da obra de Sologub. A narrativa que vai num crescendo e na qual o protagonista passa por um processo de obsessão gradual reaparece em *Luz e Sombras* (1910), conto em que o ginasiano Volódia Lovlióv, um aluno dedicado e um filho gentil, depois de encontrar um livro que o ensina a fazer figuras de sombras, fica aprisionado pelas silhuetas que ele mesmo reproduz na parede:

> Mas as sombras, insistentes, surgiam a ele. Mesmo que Volódia não as fizesse aparecer unindo os dedos, mesmo que não amontoasse os objetos para que se refletisse um novo contorno na parede, as sombras sozinhas o cercavam, persistentes e inoportunas. Os objetos em si já não o interessavam, ele quase não os via – sua atenção estava inteiramente voltada a elas[38].

A criança, uma das principais temáticas do universo de Sologub, enquanto símbolo da pureza e da inocência, assim descrita em muitos contos (RABINOWITZ, 1980), desvai-se de um mundo que não a comporta, como acontece ainda em *Priátki* (*Esconde-esconde*). O conto traz a história de Liéletchka, uma doce menina que vivia a brincar com a mãe, Serafima Aleksándrovna, de esconde-esconde, e de nenhum outro passatempo queria saber. Liéletchka acaba adoecendo de fraqueza, também em processo obsessivo em torno da brincadeira, e morre. No polo oposto, longe dessa ludicidade, surge o retrato, também recorrente no autor, da turba em fúria, como no conto *V Tolpié* (*Na multidão*), que traz uma perseguição incessante, na qual, numa festa comemorativa da cidade, as pessoas vão sendo pisoteadas e mortas. A imagem da perseguição, do próprio inferno, a barafunda, aparece em várias ocasiões em *Tiajólyie Sni,* e na cena do baile de máscaras de *O Diabo Mesquinho*. Sologub, com sua visão dual do mundo, lida com contrários com a mesma força poética.

Quanto às autocitações, Sologub fez isso continuamente. Escreve, por exemplo, um poema a *nedotýkomka*[39] em 1899, ou ainda insere Peredonov rapidamente em *Kápli króvi* (*Gotas de Sangue*), o primeiro volume da sua trilogia. Nesse romance,

---

[38] SOLOGUB, F. Luz e Sombras. In: GOMIDE, Bruno B. (Org.) Antologia ainda não publicada. Tradução Moissei Mountian e Daniela Mountian.

[39] Analisado no capítulo III desta dissertação.

Gueórgui Trirodov, um herói de poderes ocultos, um poeta e um químico, ou seja, um criador, afasta-se de Peredonov, e inaugura uma nova fase no simbolismo de Sologub, mais metafísica e mística. John Cournos[40], o primeiro tradutor de Sologub para a língua inglesa, diz no prefácio do livro que, enquanto *Miélkii Biés* retrata o inferno de Sologub, *A lenda criada*, é o desenho de seu paraíso. Mas no paraíso de Sologub os mortos ressoam no cemitério.

Nesse romance Sologub articula várias esferas de ação, e entre elas a Beleza, relacionada com a arte e a criação, ganha vida na propriedade de Trirodov. Como Lóguin um dia imaginou, Trirodov constrói seu universo ideal, onde crianças, quase incorpóreas, correm livres pelos jardins com os pés desnudos (outra imagem recuperada muitas vezes por Sologub), acompanhadas de preceptoras atenciosas. O ideal, portanto, não aparece como uma busca perdida, ele se concretiza e se desenvolve no enredo, mas num plano que se mantém à parte do mundo material, que inclui várias referências ao contexto político da época, sobretudo em torno da revolução de 1905. Há uma pequena dimensão destinada ao lado da impostura e do caos social, ao *peredonovismo*, mas ela não exerce funções relevantes na trama. Já traços de Ludmila acham-se visíveis em Lisavieta, a heroína de *Gotas de Sangue*.

O Diabo Mesquinho, entre os romances do escritor, é o que traz a ideia do mal multifacetado, descrevendo um universo no qual qualquer coisa em contato com ele transforma-se em mais um símbolo de sua maldade. O romance condensa e enriquece o que já havia sido esboçado em *Sonhos Maus*. Na desorganização completa do mundo, Sologub certamente constrói sua obra-prima.

---

[40] COURNOS, J. *Introduction*. In: SOLOGUB, F. **The Created Legend.** Tradução John Cournos. Londres, Martin Secker, 1916.

Capítulo II

1. O louco de Velíkie Lúki

O romance *O Diabo Mesquinho* conta as peripécias de Ardalión Boríssytch Peredonov, um professor do ginásio de uma pequena província russa do fim do século XIX que busca uma esposa para alcançar o sonhado posto de inspetor escolar. Numa série de intrigas e confusões, alimentadas pelos incorrigíveis habitantes da cidade, o maldoso Peredonov passa a ser assaltado por estranhas alucinações, como a *nedotýkomka*, que culminam num inexorável processo de loucura. Num enredo paralelo, mas que se confunde com as diversas tramas e intrigas, desenrola-se o caso de amor da alegre Ludmila, uma jovem mulher, e o belo ginasiano Sacha, que conhece com ela as marcas ambíguas dos seus primeiros desejos.

Fiódor Sologub começou a escrever *Miélkii Biés* em 1892 em Velíkie Lúki, onde lecionava na época, e o concluiu em 1902. A obra começou a ser publicada em 1905, em série, na revista *Vopróssy Jízni* (*Questões da Vida)*, editada por D. Merejkóvski e Z. Híppius. No entanto, a revista fechou antes de o romance terminar de sair, sendo integralmente editado apenas em 1907 pela editora *Chipóvnik* (São Petersburgo). Sologub pôde ver *O Diabo Mesquinho* muitas vezes reeditado, mas depois da sua morte, em 1927, sua obra foi por muito tempo obliterada:

> [...] seus livros foram reeditados com cautela e a contragosto. A incontestável obra-prima de Sologub, o romance *O Diabo Mesquinho*, foi republicada depois de um longo intervalo pela editora *Kemerósvk* no ano de 1958, e outra vez seguiu uma penosa pausa.
> (EROFÉIEV, 1989)

O impulso inicial ao romance surgiu de acontecimentos[41] que Sologub presenciou durante sua passagem por Velíkie Lúki. Na cidade vivia um professor de língua e literatura russa, Iván Ivánovitch Strakhov (1853-1898), que, apresentando visíveis si-

[41] Os registros oficiais se encontram atualmente no arquivo da província de Pskóv.

nais de perturbação mental, foi afastado do seu cargo por um comitê médico no ano de 1895.

Em 1887 Strakhov casou-se com sua amante, Sofia Abrámovna Safrónovitch, que morava com ele com o pretexto de ser sua parente. Umas das testemunhas do casamento foi Piótr Ivánovitch Portnago, professor de marcenaria da escola. Estão esboçadas as figuras de Ardalión Boríssytch Peredonov, professor de literatura do ginásio da cidade, Varvara Dmítrievna Malóchina, amante de Peredonov e com o qual morava fingindo ser sua "irmã", e Pável Vassílievitch Volódin, professor de marcenaria na escola técnica do município e um dos padrinhos do casamento de Varvara e Peredonov.

Segundo o tutor das classes da escola de Velíkie Lúki, outros personagens foram também baseados em moradores da cidade:

> [...] o irmão e as irmãs Rutílov – da família Pulkhiérovikh; Grúchina – da Pravskóvia Vladímirovna Dmítrieva; a figura para a qual Volódin sugeriu que tirasse o quepe – o líder da nobreza Nikolai Semiónovitch Briantcháninov, um proprietário de terras.
> (PÁVLOVA, 2007, p.235)

Entre os entrechos do romance, apenas a história de Sacha e a morte de Volódin nunca aconteceram na realidade – Strakhov não matou Portnago, assim como nenhum registro relaciona-se com a figura ambígua de Aleksándr Pýlnikov.

A inspiração nos eventos da cidade tem comprovação documental – além de referências claras no texto a registros da escola, "certas páginas de *Miélkii Biés* remontam diretamente aos relatórios do diretor ou do médico sobre as 'bizarrices' do comportamento de Strakhov" (PÁVLOVA, 2007, p.233), o nome de Iván Strakhov foi achado nas anotações do escritor. O próprio Sologub (1912) afirma:

> O leitor procura reflexos da minha vida em meus livros. Não nego: eu parto das impressões da vida, mas às vezes também da realidade. O universo pedagógico de *O Diabo Mesquinho* não foi criado na minha cabeça. Ao menos em relação a Peredonov e Varvara, eu tive modelos originais, mesmo a história da carta é uma história autêntica e real. E, como no romance, Peredonov na realidade também acabou louco. Em relação à maioria das personagens similares, Volódin e outros, eu também tive os originais. Já a história do ginasiano Sacha, tomado por uma menina disfarçada, está bem distante do que pessoalmente presenciei, no entanto, mais de uma vez me ocorreu ouvir algo sobre tal transformação.

A forma quase científica com a qual Sologub iniciou seu projeto não era inusual na época. O escritor nutria interesse particular por psicologia e psiquiatria em meados de 1880, e pretendia escrever um romance naturalista sobre a loucura de Strakhov (PÁVLOVA, 2007). No entanto, com o decorrer do trabalho (ele levou 10 anos para concluir o romance), a obra deixou de ser um registro da loucura particular de um homem e transformou-se na expressão de uma loucura mítica e universal. A imagem de Peredonov passou a ser usada como um conceito, assim Tchulkhóv escreve[42]: "Nós, contemporâneos, com dificuldade podemos avaliar a importância deste surpreendente romance, no qual o idiota Peredonov eleva-se até a loucura universal – o *peredonovismo* [...]".

O livro conquistou grande repercussão na Rússia na época de sua publicação, e o personagem de Peredonov tornou-se lendário. O romance já foi traduzido para quase todas as línguas, e começou a ser traduzido ainda no início do século XX. John Cournos o verteu para o inglês em 1916, assim como outros trabalhos de Sologub, que, a propósito, é bastante conhecido e estudado no estrangeiro. Já dentro da Rússia o número de estudos desenvolvidos sobre a obra de Sologub é imensurável.

2. Sob um céu de outono

É difícil definir a posição que *Miélkii Biés* ocupa na história da literatura russa. A obra, mais uma vez, incorpora a tradição do século XIX, traz a poética simbolista e culmina no modernismo, e muitos críticos atuais consideram a obra um marco na história da prosa russa. De qualquer maneira, desde que *O Diabo Mesquinho* foi publicado, críticos e artistas perceberam que Sologub transgrediu uma estética. Andrei Biély já dizia que o romance traz a "bandeira de uma rebelião nas profundezas

---

[42] TCHULKHÓV, G. ***Gódy stránstvii* (Anos de viagem).** Moscou, *Ellis Lak*, 1999, p.173. Também disponível em: <http://az.lib.ru/c/chulkow_g_i/text_0240.shtml>.

do realismo"[43], assim como chamou a atenção para sua articulação paródica dentro de um sistema de codificação mítica.

Décadas depois, Viktor Eroféiev[44], de acordo com Biély quanto à ideia de uma subversão da estética realista, aponta também no romance a transgressão de uma visão de mundo. Segundo Eroféiev, *Miélkii Biés* rompeu com a "filosofia da esperança", que balizou parte importante do pensamento russo no século XIX. Os conceitos de *beleza*, *bondade* e *verdade*, cujas ligações foram incansavelmente perseguidas, como por Dostoiévski e Solóviov, são trazidos à tona em *O Diabo Mesquinho*, mas como uma realidade intangível, num processo de desencantamento do mundo:

> — Não existem apenas imaginações — balbuciava Peredonov tristemente —, a verdade também existe neste mundo.
> Sim, também Peredonov aspirava à verdade de acordo com a lei comum a toda vida consciente, mas essa aspiração o atormentava. Ele não se dava conta de que aspirava à verdade como todos os homens, por isso sua inquietação era confusa. Não conseguia encontrar a verdade de si mesmo, então se confundia e se perdia.
> (SOLOGUB, 2008, p.315)

De fato *Miélkii Biés,* por sua estrutura paródica, pode ter sido o último romance a entrar de modo tão veemente em certos embates filosóficos, ao menos dentro da configuração oitocentista. Foi o fim de certa cosmovisão.

Essa ruptura, que, de acordo com Eroféiev, Merejkóvski já havia feito na poesia, talvez não tenha sido algo plenamente consciente de Sologub:

> No entanto, é necessário dizer logo que, para o autor do romance, o distanciamento da tradição não foi algo completamente consciente. Ao contrário, Sologub sentia-se à sombra da tradição. Via de regra, as obras de transição são mais radicais do que seus criadores.
> (EROFÉEIEV, 1996, p.119)

---

[43] BIÉLY, A. *Dalai Lama de Sapojka*. ***Vessy.*** Moscou, 1908, no 3, p.64. *opud* VINOGRÁDOVA, E. A. *Avtor – gerói – tchitátel v romane F. Sologub "Miélkii Biés"* (Autor – herói – escritor no romance *O Diabo Mesquinho* de Fiódor Sologub). Dissertação (Doutorado) – Universidade Estatal de Ciências Humanas da Rússia, Moscou, 1998.

[44] EROFÉIEV, Viktor. *Na gráni razryva – 'Miélkii Bés' F. Sologuba i russkii realizm* (No limiar da ruptura – 'O Diabo Mesquinho' de F. Sologub e o realismo russo). ***V labirinte prokliátykh voprossov*** (No labirinto das perguntas malditas). Moscou: *Soiuz Fotokhudójnikov Rossii* (União dos Fotógrafos Russos), 1996.

Com relação à composição formal, a narração é um dos principais elementos que colocam a obra numa espécie de limiar: o narrador do romance é onisciente (3ª pessoa) e ao mesmo tempo não completamente confiável.

Em *Miélkii Biés* a narrativa é dirigida pelo processo de enlouquecimento do anti-herói, ela "absorve o caos" de Peredonov, como descreveu Eroféiev (1996). O enredo é formado por uma sucessão aparentemente aleatória de historietas, que ganham sentido quando relacionadas com Peredonov e com sua loucura:

> Em *O Diabo Mesquinho*, Sologub modificou o romance realista de uma maneira única. Em vez de expandir os elementos do romance (como os seus iguais fizeram na Europa), Sologub os inverteu, isto é, colocou no seu romance o cenário (tempo e espaço) e a narração em primeiro lugar, e as personagens e o enredo em segundo[45].

Quanto à temporalidade, sua articulação é instável. Sologub cria uma noção de tempo infinito e indefinido, como notou Greene (1986), à medida que alterna momentos cronologicamente muito precisos e momentos vagos ou atemporais. Quando, por exemplo, Peredonov resolve procurar os figurões da cidade, uma medida temporal é marcada:

> De qualquer maneira, ele decidiu, da terça-feira seguinte em diante, iniciar as visitas aos figurões da cidade para justificar-se. Segunda-feira não — era um dia sempre difícil.
> (SOLOGUB, 2008, p.105)

Depois disso, o professor passa a visitar uma autoridade a cada dia. Pela narrativa, supõe-se que suas andanças duraram cinco dias – até o "sábado seguinte" (até o capítulo XI). Logo em seguida, a narração abandona esse detalhamento:

> Os rumores sobre Pýlnikov ser uma senhorita disfarçada se alastraram rapidamente pela cidade. Os primeiros a saber foram os Rutílov. Ludmila, curiosa, sempre se empenhava em ver com os próprios olhos tudo que era novo. Nela brotou uma curiosidade ardente por conhecer Pýlnikov. Tinha que ver de qualquer jeito aquela trapaceira dissimulada.
> (SOLOGUB, 2008, p. XIV, p.174)

---

[45] GREENE, Diana. ***Insidious Intent**: an Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon.* Bloomington: *Slavica Publishers*, Inc., 1986, p. 51.

No início a narrativa parece seguir o movimento linear dos acontecimentos, "Depois da missa de domingo os paroquianos dispersaram-se para voltar às suas casas" (SOLOGUB, 2008, p.18), mas depois lacunas são criadas, e a percepção do tempo ao longo do romance é perdida.

O tratamento dado ao clima também desestabiliza o leitor de *Miélkii Biés* – parece haver um uso quase arbitrário dos elementos climáticos. No capítulo I, o começo do outono fica marcado: "O jardim [de Viérchina] amarelava e estava variegado de frutas e de flores tardias"[46]. A primeira menção a Sacha, no capítulo XI, "(...) faz alguns dias, entrou um novo aluno no ginásio, foi direto para a quinta classe", mostra que prevalece o outono, pois é quando começa o ano letivo na Rússia. No penúltimo capítulo, Ekaterina Ivánovna Pýlnikova, tia e tutora de Sacha, resolve visitá-lo depois de receber notícias do relacionamento do sobrinho com Ludmila, e ainda permanece o outono: "Apesar do lamaçal de outono e deixando seus negócios de lado, ela partiu da aldeia para a nossa cidade". Com essa referência ao outono no fim do livro, fica estabelecido ainda que todos os inúmeros acontecimentos que envolveram a cidade transcorreram em poucos meses.

No capítulo XXVI, no entanto, numa das cenas amorosas de Ludmila e Sacha, o sol ardia quente:

> O ar quente, triste e parado acariciava e fazia lembrar algo que não volta mais. O sol, como um doente, ardia embaçado e enrubescia no céu pálido e exausto.
> (SOLOGUB, 2008, cap. XXVI, p. 319)

O outono de Ludmila era quente e alegre: "O dia quente de outono a alegrava, era como se ela difundisse à sua volta o espírito de alegria peculiar" (SOLOGUB, 2008, cap. XVI, p. 201), enquanto o de Peredonov fechado e tortuoso: "O tempo também estava desagradável. O céu, fechado. Os corvos voavam e crocitavam. Crocitavam sobre a cabeça de Peredonov [...]" (SOLOGUB, cap. XV, p. 198).

---

[46] SOLOGUB, 2008, p.24, p.144, p.370, respectivamente no parágrafo.

No último capítulo, um pouco antes de Peredonov matar Volódin, o tempo estava mais uma vez fechado e opressivo, o inverno e a escuridão se aproximavam da cidade: "O tempo estava nublado, fazia um dia frio. Peredonov retornava da casa de Volódin. A tristeza o afligia" (SOLOGUB, 2008, cap. XXXII, p.378).

A principal função da desorganização climática é estabelecer o contraste entre o mundo caótico de Peredonov e de seus conhecidos, e o universo idílico e erótico de Ludmila e Sacha. Mas o sol de Ludmila é quimérico, assim como sua história de amor: o outono russo é um período frio e chuvoso, marcado pelo desfloramento das árvores, e dificilmente dias de sol quente fazem parte da paisagem. O outono de *Miélkii Biés* incorpora as características das personagens, mas prevalece como símbolo de declínio, antevendo o rigoroso inverno que sem falta chegaria.

O narrador em relação às personagens também tem uma função híbrida. De um lado, desempenha o papel tradicional do naturalismo – com uma voz onisciente rege o espaço entre o leitor e as personagens. Há ainda digressões, em tom elevado, e por vezes a narração confunde-se com o pensamento de algum personagem, delineando o discurso indireto livre e já relativizando a posição do narrador, mas nada disso era incomum ao século XIX. O que, mais uma vez, distancia a narração de *O Diabo Mesquinho* da convenção é sua função primordial: legitimar a loucura progressiva de Peredonov entrelaçando com ela todas as personagens.

Os personagens e as situações que irão compor as alucinações do professor são apresentados pela narração, em 3ª pessoa, exatamente como ele os verá depois, já ensandecido. Vejamos o caso de Volódin, que, no entanto, pode ser aplicado em geral. No início do romance, Pável Volódin é apresentado ao leitor:

> Com uma risada alegre e barulhenta, entrou Pável Vassílievitch Volódin, um jovem, no rosto e no jeito, surpreendentemente parecido com um carneiro: cabelos encaracolados como pêlo de carneiro, olhos esbugalhados e sonsos — todo ele como um alegre carneirinho —, um jovem abobalhado. Volódin era marceneiro, estudara numa escola técnica e agora ensinava o mister na escola técnica do município.
> (SOLOGUB, 2008, p.36)

Já bastante perturbado, Peredonov, antes de encontrar com Volódin, é aflito por alucinações:

> Na rua, tudo parecia hostil e sinistro aos olhos de Peredonov. No cruzamento, um carneiro o fitava com olhar inexpressivo. Um carneiro tão parecido com Volódin que Peredonov levou um susto e pensou que talvez Volódin tivesse se transformado em carneiro para espioná-lo.
> (SOLOGUB, 2008, p.240)

E no ápice de sua loucura:

> Peredonov afundava-se cada vez mais na loucura. Continuava a escrever denúncias contra as cartas do baralho. E agora também contra a *nedotýkomka*, o carneiro — que se fazia passar por Volódin e pretendia assumir um cargo importante, mesmo sendo apenas um carneiro — e contra os cortadores de lenha — que haviam abatido todas as bétulas, de modo que não havia mais como tomar banho a vapor, além de ter ficado difícil educar as crianças; deixaram apenas os álamos, mas quem precisa de álamos?
> (SOLOGUB, 2008, p.339)

O narrador antecipa as visões de Peredonov – os moradores da cidade têm o mesmo papel no contato com os outros e nos delírios do professor, e estão todos relacionados com a *nedotýkomka*. A amórfica *nedotýkomka*, a representação da desordem, é uma alucinação de Peredonov, mas, quando isoladamente tomada, é um símbolo do coletivo.

A *nedotýkomka* poderia ter sido criada como uma personagem aceita pelas demais – o enredo permitiria essa presença, assim como ela estaria legitimada pela própria literatura russa, já povoada por ídolos, narizes, capotes e sósias. No entanto, o que tornou a *nedotýkomka* um símbolo universal foi a narrativa. A construção da *nedotýkomka*, que será analisada no capítulo III, é peça-chave da desarticulação de Peredonov e um dos principais elementos da narração que afastam o romance da estética realista do século XIX.

Além da narração, a paródia é o recurso que mais se destaca na contextura. Na realidade, toda a estrutura, formal, temática e filosófica, de *O Diabo Mesquinho* é paródica. Além de parodiar gêneros literários, Sologub retoma autores como Aleksándr Púchkin (1799-1837), Nikolai Gógol (1809-1952) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e incorpora um grande repertório de referências míticas e folclóricas.

3. Ontologia da paródia

Logo que travaram conhecimento com *Miélkii Biés,* passaram a fazer correspondências do romance com outras obras e personagens – o forte diálogo estabelecido com a tradição foi de imediato notado. A primeira relação destacada foi com Mikhail Liérmontov (1814-1841): aproximaram Peredonov do herói de *Conto de fadas para crianças* (1839-1840), apesar de a presença de M. Liérmotov em *Miélkii Biés* não ser quase sentida. Com o ensaio, bem pouco elogioso, *Izmletchávchii rússkii Mefistófel e Peredonovschina* (*O pequeno Mefistófeles russo e o peredonovismo*), publicado em *Rússkoe slovo* (*A palavra russa*) no ano de 1907, A. A. Izmáilov iniciou essa linha de interpretação e deixou adeptos, e parte da crítica russa passou a considerar Peredonov um rebaixamento da tradição e do demônio de Liérmontov (PÁVLOVA, 2007).

Hoje, ao contrário, enxerga-se na expressão dos demônios de Sologub um traço de modernidade. Ventslova[47] nesse demonismo, que integra as noções de "amorfismo", "debilidade" e "desintegração", percebe um importante modelo mítico da Rússia simbolista, ou seja, uma expressão artística da ideia da dispersão do mundo (entropia), de uma desintegração espiritual, "*díemony pýli*" (*demônios do pó*), noção que também se evidencia em Briússov, Merejkóvski e Ivánov.

Outra aproximação salientada pela crítica desde o começo foi com Nikolai Gógol. Esse contato é perceptível no romance, e foi bem recebido pelo seu criador. Já a crítica atual cada vez mais inclui o nome de Púchkin como referência fundamental à obra, e isso parece de acordo com o pensamento do próprio Sologub:

> Notas conservadas de Sologub sobre Púchkin permitem concluir que, de todos os intercâmbios no romance com obras e tramas da literatura russa (de Gógol a Tchékhov e Górki), os mais fundamentais para a compreensão do

---

[47] VENTSLOVA, T. *K demonológii russkogo simbolizma* (*Da demonologia no simbolismo russo*). In: GASPAROV, Boris et. Al. (Ed.) **Christianity and The Eastern Slavs, III**. Berkeley, 1995, p.152-53.

> intento do autor aparecem paralelos com textos de Púchkin. E isso não surpreende – Sologub via em Púchkin a maior manifestação do gênio russo. (PÁVLOVA, 2007, p.258)

Há um rol imenso de obras e motivos que Sologub tomou emprestado: revelam-se desde conversas com contos russos de magia até com obras e procedimentos de autores do século XIX. Mas esses diálogos, apesar de consagrarem a tradição, não implicam um prosseguimento artístico dela.

O escritor e teórico russo Iuri Tyniánov (1894-1943) no ensaio *Dostoiévski e Gógol: k teorii paródii (Dostoiévski e Gógol: da teoria da paródia,* 1921*)* assim o coloca:

> Quando falam de 'tradição literária' ou de 'continuidade', normalmente apresentam alguma linha reta, unindo o novo representante de determinada ramificação da literatura com o anterior. No entanto, a questão é muito mais complexa. Não há continuidade linear; mais precisamente, a partida, o impulso, de um ponto conhecido envolve uma luta[48].

Tyniánov aqui se refere à paródia, que responderia por essa ligação com o passado e por sua luta com ele. Por muito tempo a paródia foi de certa maneira repudiada, sendo tomada por um recurso literário "menor", um "subgênero", relacionada com o jocoso e com o satírico (essa versão ainda aparece em dicionários genéricos, como no Houauiss, que define a paródia como uma "obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com objetivo jocoso ou satírico"[49]). Em todo caso, mesmo entre os estudiosos, a paródia era sinônimo de ridículo:

> De uma maneira geral, porém, os autores que antecederam os dois formalistas (Tynianov, 1919, e Bakhtin, 1928) definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do burlesco, considerando-a como um subgênero. Nesta linha, mesmo autores mais contemporâneos definem a paródia também por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas[50].

---

48 TYNIÁNOV, I. *Dostoiévski e Gógol: k teorii paródii* (1921). (Dostoiévski e Gógol: da teoria da paródia). ***Poétika, Istória literatury.*** Moscou, *Naúka* (*Ciência*), 1977. Também em: ***Biblioteka de Maksim Mochkov.*** Disponível em: <http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_01015.shtml>.

49 HOUAISS, A; VILLAR, M.; FRANCO, F. (Ed.) **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

50 SANT'ANNA, A. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003, p.13.

No início do século XX, os teóricos russos da crítica apelidada formalista inovaram a compreensão do elemento paródico, ampliando o entendimento de suas funções na composição literária. A paródia passa a ser vista como um procedimento que, partindo da convenção, do preexistente, pode, em alguns casos, definir ou acelerar o estabelecimento de novos padrões artísticos.

Tyniánov, com o citado ensaio, pode ser considerado o precursor dessa abordagem, levando a *paródia* no contraste com a *estilização*. Tanto a paródia como a estilização inserem outra fala na obra, mas na paródia está sempre implícito um conflito, um embate, enquanto na estilização há um prosseguimento. A paródia estabelece um deslocamento, que dá à fala original outra função, produzindo uma inversão do discurso. A essência da paródia não é definida pelo cômico, mas pela descontinuidade de dois planos:

> A estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem uma vida dupla: através de um plano da obra se erige um outro: estilizado ou parodiado. Mas na paródia necessariamente há uma incompatibilidade entre os planos, um deslocamento; na paródia, a tragédia será comédia (não importa se através do realce do trágico ou da respectiva substituição pelo cômico). Na estilização não existe essa incompatibilidade, há, ao contrário, equivalência de ambos os planos [...] (TYNIÁNOV,1977)

Também Mikhail Bakhtin articula a paródia como uma subversão, que implica sempre uma existência ambivalente: "O parodiar é a criação do *duplo destronante,* do mesmo 'mundo às avessas'"[51]. Aqui Bakhtin analisa a paródia como um elemento inseparável da *carnavalização*[52], cujas origens, ou parte delas, estariam nas *sátiras menipeias*, ou simplesmente *menipeias*, e com isso mostra como a paródia está implicada na própria formação da literatura:

---

[51] BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005, p.127.

[52] Apenas para estabelecer uma didática compreensível, lembremos que Bakthin percebe três linhas evolutivas do romance europeu: *epopeia*, *retórica* e *carnavalesca*. As origens da linha carnavalesca estariam situadas no gênero sério-cômico, visto em duas vertentes: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Segundo Bakhtin, Dostoiévski levou adiante a linha carnavalesca, inserindo nela o dialogismo, e criou seu tipo polifônico, na direção contrária do romance tradicional monológico, no qual todos os elementos da composição servem para sublinhar um ponto de vista – do herói, da narração e muitas vezes do próprio autor (BAKHTIN, 2005).

> [...] diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam, umas às outras, de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus. (BAKHTIN, 2005, p.127)

Tendo como base os estudos de Tyniánov e Bakhtin, Romano de Sant'Anna, já nos anos de 1980, insere, ao lado da estilização e da paródia, a paráfrase (além da *apropriação*, mas daí pensando no contexto contemporâneo). Em uma de suas propostas de análise, o autor, com a noção de desvio, coloca a paráfrase como a técnica que mais se aproxima do discurso original e a menos passível de inovação, tomando o lugar da estilização no contraste máximo com a paródia:

> Consideremos que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total.
> Vejamos a estilização enquanto desvio tolerável. Por desvio tolerável estou significando algo quantitativamente verificável, sem me envolver em problemas qualitativos. Ou seja: esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial.
> (SANT'ANNA, 2003, p.38)

Ainda na década de 1980 aparece o estudo de Linda Hutcheon, que destaca na paródia sua função intertextual. A compreensão convencional de paródia, no geral associada à ironia debochada, caricata ou jocosa, perde lugar para um jogo intertextual, normalmente irônico, mas não necessariamente pejorativo:

> Está implícita [na paródia] uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vaivém" intertextual (*boucing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciamento[53].

---

[53] HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX.** Lisboa: Edições 70, 1985, p. 49.

Hutcheon (1985, p.52) chama também a atenção para o ensaio de Tyniánov por esse ter destacado na paródia seu "princípio construtivo na história da literatura", como Bakhtin também o fez. Tyniánov (1977) mostrou como Dostoiévski, tendo partido de Gógol, emancipou-se dele: "Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir" (HUTCHEON, 1985, p.52). Essa "nova forma" que Dostoiévski desenvolveu, e que Bakhtin batizou de *polifônica*, destaca na paródia seu "princípio construtivo" também na tessitura na composição:

> A introdução do elemento parodístico e polêmico na narração torna-a mais polifônica, dissonante, e esta não se basta a si ou ao se objeto. (...) Um dos recursos que se valeu [Dostoiévski] para efetuar essa neutralização foi a convencionalidade literária, ou seja, a introdução do discurso convencional – estilizado ou parodiado – na narração ou nos princípios da construção.
> (BAKHTIN, 2005, p.229)

Essa "neutralização" refere-se à construção de uma narração "neutra" que, acompanhada do elemento paródico, torna a posição do herói mais autônoma em relação ao enredo, acomodando melhor a estrutura dialógica delineada por Dostoiévski. Distante da ideia tradicional de "uma obra que imita outra obra (...) com objetivo jocoso", a paródia é um dos recursos que possibilitaram a afluência livre de personagens heterogêneas do romance *polifônico* de Dostoiévski.

Polifonia é uma terminologia da música, assim como *contracanto*, uma das traduções do termo *paródia*. Vejamos que, para Shipley[54], a paródia é "uma ode que perverte o sentido de outra ode":

> Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto.
> (SANT'ANNA, 2003, p.13)

Então é possível convidar à conversa Giorgio Agambem, que, ao pensar na paródia, invoca também a Grécia antiga e traz uma ampliação dessa ideia. Se na música grega a palavra deveria corresponder exatamente à composição melódica,

---

[54] SHIPLEY, Josephe T. ***Dictionary of World Literaturer.*** New Jersey: Littlefield, Adans & Co., 1972 *apud* SANT'ANNA, A. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003, p.13.

quando "os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes"[55], há uma ruptura entre a linguagem e o canto. Esse canto desentoado era descrito como um "*para ten oden,* contra o canto", ou seja, a paródia. Com isso, afirma Agambem, do "afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre música e *logos*" criou-se um espaço para o aparecimento da prosa, que já teria nascido lamentando sua "música perdida". Na sua ontologia de paródia, Agambem a define pela sua natural "inatingibilidade". Parodiar implica estar "ao lado do canto" e "não ter um lugar próprio", é representar o irrepresentável, dentro de um "campo de tensões destinadas a serem insatisfeitas". A paródia transita num mundo inenarrável, entre a ficção e a realidade, esbarrando em limites inevitáveis, entre o mundo e a palavra, numa tensão que se expressa inclusive na linguagem:

> O essencial, em qualquer caso, reside no fato de ser possível instaurar na língua uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica. É fácil mostrar os sucessos dessa tensão na literatura do século XX. A paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa.
> (AGAMBEM, 2007, p.43)

Nos incontáveis discursos incorporados em *O Diabo Mesquinho* estão presentes a paráfrase, a estilização e a paródia, mas, no conjunto da obra, é a paródia que estampa seu selo, ou define o sentido geral. Ou seja, a conteúdo paródico da obra é construído por discursos, em grande parte, estilizados ou semiparodiados, que se tornam paródicos à medida que vivem juntos ou quando passam a definir um mundo por essência dual. Além disso, essas inserções, ou muitas delas, não foram evidentes apenas a estudiosos ou críticos de arte. Os leitores russos do início do século passado com certeza notaram algumas reminiscências, pois a narrativa não as esconde: as estacas foram construídas intencionalmente para serem notadas, sendo quase sempre precisamente sublinhadas pela narração.

---

[55] AGAMBEM, Giorgio. **Profanações.** São Paulo, Boitempo Editorial, 2007, p. 39.

Ao se afirmar que *O Diabo Mesquinho* segue direção paródica, é preciso então demarcar as "lutas" travadas, ou as tensões explícitas, com a tradição ou como se deu, tendo-a como ponto de partida, seu afastamento dela, propositalmente ou não.

O princípio geral filosófico, como se ressaltou com Eroféiev (1996), envolve o rompimento com certa cosmovisão russa do século XIX. O embate entre a fé e o ceticismo, muito presente em Dostoiévski, e o choque entre a realidade e os ideais de beleza e bondade, parte valiosa da concepção solovioviana, são levados ao paroxismo em *O Diabo Mesquinho,* e finalmente são rompidos: no desfecho do romance, com o assassinato de Volódin, não há mais conflito, pois não há saídas. Não há redenção. Questões ligadas à religiosidade (ou à falta de religiosidade), ao amor (ou ao seu esvaziamento), ao poder (ou ao abuso dele), etc. são levantadas ao longo do romance e, à medida que a loucura de Peredonov se aprofunda, mostram-se cada vez mais pervertidas.

A visão dual de Solovióv, a qual Sologub aplicou de modo evidente, é realizada no romance por dois mundos em clara oposição: o mundo de Peredonov e seus conhecidos, na "antiestética vida pequeno-burguesa" de uma província, e o do inusitado entrecho amoroso de Ludmila e Sacha. No entanto, "para essa oposição tornar-se consistente [...] foi preciso elevá-la ao mito" (MINTS, 2004, p. 87).

Assim, o rompimento com a tradição, ou a inversão do discurso geral, realiza-se plenamente no mito. A ruptura acontece quando esses mundos se invertem ou se assemelham. Sacha, já travestido de gueixa no baile de máscaras, a "paródia da inocência", torna-se também um grande impostor e elimina a única possibilidade de beleza não ultrajada naquele universo, enquanto Peredonov, completamente desagregado, lutando contra bruxas, demônios e cartas de baralho, evidencia certo herosímo – dentro de um mundo duplamente invertido e na aproximação da estrutura ambivalente do herói cultural mítico. Essa articulação do anti-herói, ou sua desarticulação, será vista através dos arquétipos literários (capítulo III). Por enquanto, vale como princípio norteador a descrição da realidade em oposição com um mundo ideal, cuja essência afasta-se gradativamente do leitor.

Com o cenário geral desenhado, é possível apontar alguns diálogos mais específicos que o romance estabelece com a tradição, como com Aleksándr Púchkin e Nikolai Gógol, que deixam duas marcas flagrantes.

3.1. Espadas em riste

Não seria incorrer num erro afirmar que com *A Dama de Espadas* Aleksándr Púchkin, que abriu tantos caminhos para a literatura russa, inaugurou também o *tema* do jogo de cartas, junto do herói obsessivo e fracassado, criando um antecedente para escritores como Liérmontov, Gógol e Dostoiévski. A questão da obsessão – e da loucura –, de presença incontestável em muitas obras russas e de forma mais significativa do que o jogo de cartas, desdobra-se de muitas outras maneiras (e sob outros paradigmas), sendo o jogo, e todo o imaginário que passou a associar-se a ele no século XIX, uma das vertentes disso. De qualquer maneira, surgem depois obras notórias com a temática do carteado, como, por exemplo, *Os jogadores* (Gogól)*, O Jogador (*Dostoiévski) e certamente *O Diabo Mesquinho*.

Entre as funções que as cartas e o carteado desempenham em *Miélkii Biés,* uma delas é justamente marcar um diálogo importante com Púchkin. Quanto à *fábula* de *O Diabo Mesquinho*, *A Dama de Espadas*, conto de 1833, parece ter legado ao romance uma de suas marcas mais evidentes, ou ao menos uma das mais pontuadas pela narração.

No conto, o engenheiro Hermann almejava que uma velha condessa, avó de seu amigo Tômski, revelasse o segredo de três cartas vitoriosas para apostar na jogatina. Segundo seu neto, a condessa, quando jovem, tendo contraído uma vultosa dívida e não sabendo como ressarci-la, pedira ajuda ao Conde de Saint-German, que lhe passou o segredo das três cartas. A *grand'maman* foi ao carteado, recebeu grande fortuna e pagou sua dívida.

A respeito da presença do jogo de cartas na literatura, Iuri Lótman observa: "As cartas e o carteado assumem no final do século XVIII-início do XIX características de

um modelo universal – O Jogo de Cartas –, tornando-se o centro de uma formação mítica peculiar a uma época"[56]. Lótman faz inúmeras articulações em torno do jogo de cartas, grande parte relacionada com o papel do acaso no destino de uma pessoa. O herói agora é constrangido por um desenrolar aleatório de acontecimentos, numa "cadeia de casualidades", em clara oposição à imagem dos "homens predestinados", tendo em Napoleão seu símbolo maior. O acaso se enraíza no enredo e na consciência do herói, que passa a refletir sobre sua condição volúvel, conduzida por caprichosos e irrefreáveis meandros da vida. Vinculam-se à imagem do jogo de cartas, no caso do conto, do jogo de azar, no qual "o apostador é obrigado a tomar decisões sem possuir praticamente nenhuma (ou quase nenhuma) informação" (LÓTMAN, 2004, p.93), questões do favoritismo na carreira, do enriquecimento súbito e de grandes guinadas.

Assim, nosso Hermann, "reservado e ambicioso"[57], ao ouvir a história de Tômski, a qual lhe atuou "fortemente sobre a imaginação", percebe na condessa a chance de tornar-se de repente um homem rico, chega até a imaginar o que faria com tanto dinheiro. Certa noite ele resolve coagi-la a contar-lhe o segredo. Percebendo a pistola de Hermann apontada para ela, a velha condessa, assustada, cai de costas, morta. O engenheiro, não movido pela culpa mas pela superstição, assiste ao enterro e então sonha com as três cartas e com uma precisa recomendação da condessa: que ele nunca mais jogasse e se casasse com Lisavieta Ivánovna, a simpática e infeliz dama de companhia da *grand'maman*. Hermann lança-se à sorte. As primeiras cartas saem como a condessa havia predito – o três e o sete –, mas a terceira, o ás, representa a sua ruína – a dama de espadas aparece no seu lugar piscando ao engenheiro e rindo com galhofa. Hermann enlouquece.

---

[56] LÓTMAN, I. A Dama de Espadas e o tema das cartas e do carteado na literatura russa no começo do século XIX. In: _____. **Caderno de literatura e cultura russa.** Curso de Russo (DLO/FFLCH/USP). São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.87.

[57] PÚCHKIN, A. **A Dama de Espadas.** Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1981.

O engenheiro, filho de um "alemão russificado", cujos princípios de vida eram "cálculo, moderação e operosidade", joga-se num movimento obsessivo e irracional – o homem calculista e de sangue-frio torna-se de repente crédulo da história fantástica e incoerente da condessa e resolve fazer fortuna num carteado, um jogo de desfechos imprevisíveis, mas que ele imagina poder controlar.

Em Hermann se evidencia a antítese do mundo "ordenado e compreensível" e do mundo "caótico do irracional", do "predeterminado" e do "casual" – há na transgressão das normas um modo socialmente admitido de subir na vida, mas também a presença de uma estrutura rigorosa. A morte da condessa e a loucura de Hermann mostram que o jogo de casualidades é incontrolável, mas abrem outro significado para a ambivalência presente, no qual o acaso funciona como símbolo da vida, um fluir espontâneo da existência, e o predestinado como símbolo da morte, uma estrutura inflexível e mecanizada. O acaso "irrompe na existência mecânica, vivificando-a" (LÓTMAN, 2004, p.117), mas no fim é sobrepujado por ela.

O jogo de cartas, na realidade, é uma temática explorada desde a Antiguidade, mas, como se mencionou, na virada do século XVIII para o XIX se transforma num "fato semiótico" – num complexo repertório de referências culturais –, que ganha também matizes nacionais. Na Rússia, no início do século XIX, a consciência do mundo como um jogo, não mais determinado pelas sagradas escrituras, e dos homens como joguetes das mãos da sorte e do acaso é em parte baseada em ideias europeias, nas heranças seculares do iluminismo e da crítica ao "jogo das vontades individuais do mundo burguês" (LÓTMAN, 2004), que ascendia, como se observa em Stendhal e Balzac, mas soma-se a isso o *modus operandi* do período imperial petersburguês, no qual a vida de um nobre russo era ao mesmo tempo marcada por um rígido sistema hierárquico, a Tabela de Classes, que desde o reinado de Nicolau I assume papel central e burocratiza toda a aparelhagem do Estado, e por um conjunto de relações convenientemente arranjadas. A sorte e o acaso, já associados ao dinheiro, estendem-se à carreira:

> Vínculos de família e parentesco constituíam na vida da nobreza russa do século XVIII-começo do XIX uma forma perfeitamente real de organização social, a qual revelava ao indivíduo outros caminhos e possibilidades que não os da Tabela de Classes.
> (LÓTMAN, 2004, p.96)

Em *Miélkii Biés* a ligação do acaso com a carreira é mais nítida do que com a riqueza. Ardalión Boríssytch Peredonov, obcecado com a ideia de conseguir um lugar de inspetor escolar, deposita suas esperanças na influência da princesa Voltchánskaia, para quem antigamente Varvara Dmítrievna, a amante e futura esposa do professor, fazia pequenos trabalhos de costura. Varvara, atendendo às insistências de Ardalión, intercede em favor dele, mas a princesa promete ajudar apenas depois do casamento (como a condessa ordenara ao engenheiro). Mais do que dinheiro, Ardalión Boríssytch almejava autoafirmação e poder pessoal (como acontece com muitas personagens de Gógol e Dostoiévski), por isso a relação de Varvara com a princesa parece mais vantajosa a Peredonov do que o dote das irmãs Rutílova, que também veem no professor uma possibilidade de ascensão social:

> "E com a princesa, como vai ficar?", pensou ele. "Daquelas, só uns trocados, nenhuma proteção que valha a pena, e com Varvara não só serei inspetor como ainda podem me transformar num diretor."
> (SOLOGUB, 2008, p.106)

De qualquer maneira, a aproximação das histórias de Púchkin e de Sologub é clara em diversas direções: Hermann e Peredonov tencionam concretizar suas ambições (um quer fazer fortuna no carteado, o outro o lugar de inspetor escolar) pela transgressão da ordem oficial: com a ajuda de uma autoridade feminina (da condessa e da princesa) e por meio de um conluio matrimonial com suas criadas (um com Lisavieta, a dama de companhia da condessa, e o outro com Varvara, costureira da princesa):

> A possibilidade de um favor extra-regulamentar, existente em cada elo da hierarquia do serviço, é coroada por um fenômeno bastante característico dos governantes russos do século XVIII, qual seja, o favoritismo.
> (LÓTMAN, 2004, p.97)

Como Hermann, que mata a condessa de susto e não ganha sua fortuna, Peredonov também fracassa – comete assassinatos, reais e imaginários, entre esses o

da princesa, e não recebe o cargo de inspetor. Ambos perdedores, Peredonov e Hermann desvelam outra dimensão do *tema* do jogo de azar, na qual o indivíduo que pensa ser um jogador é na verdade um joguete. Era de conhecimento de todos a inabilidade de Peredonov para o carteado (e para o jogo da vida – Ardalión, no fim, foi o grande trapaceado, sendo ludibriado por Varvara e Grúchina e vítima de fofocas de toda a cidade):

> Sentaram-se para jogar baralho. Rutílov assegurava que Peredonov estava jogando muito bem. Peredonov acreditou nisso. Mas, nesse dia, como sempre, ele estava perdendo.
> (SOLOGUB, 2008, p. 279)

E Hermann, que no início pensa conduzir a situação, cortejando Lisavieta e matando a condessa, perde o juízo quando enxerga a realidade: "o mundo externo inevitavelmente vence cada indivíduo em particular" (LÓTMAN, 2004, 109).

Os paralelos entre Hermann e Peredonov são acentuados com mais concretude por meio das cartas e dos carteados. Já no capítulo V, depois de ter perdido no bilhar, Ardalión Boríssytch esperava que Volódin, seu parceiro da jogatina, desse o ás do trunfo:

> O ás apareceu precisamente a Peredonov, mas não do naipe do trunfo, o que o levou à derrota.
> — Deu mesmo — resmungou Peredonov, bravo — mas não do naipe certo. Estragou a mão. Precisava do ás do trunfo, mas, você, o que me deu? Para que este ás de paus?
> — Para que um ás de paus se a pança[58] já é descomunal? — aproveitou o ensejo Rutílov.
> (SOLOGUB, 2008, p.79)

Admitindo-se o paralelo entre o conto e o romance, o momento em que Peredonov não recebe o "ás do trunfo" pode ser lido como o prelúdio do seu futuro fracasso e da sua loucura progressiva – Hermann enlouquece quando, em vez do ás, surge a dama de espadas. O ás barrigudo de *Miélkii Biés*, "Para que um ás de paus se a pança já é descomunal?" ou ainda "o ás gordo com sua barriga saliente"

---

[58] No original, há um trocadilho entre "ás" [tuz] e "pança" [puz].

(SOLOGUB, 2008, p.310), faz certamente alusão a Hermann, para quem "Todo homem barrigudo lhe lembrava um ás [...]" (PÚCHKIN, 1981, p. 111).

As cartas surgem também nos delírios dos heróis. A loucura de Peredonov agrega outros elementos além da obsessão, como a certeza de estar sendo perseguido e delatado e suas manias hipocondríacas, mas traz muito das idiossincrasias do engenheiro Hermann:

> O três, o sete e o às não lhe saíam da cabeça e moviam-se sobre os seus lábios. Vendo uma jovem, ele dizia: "Como é esbelta!... Um verdadeiro três de copas". Perguntavam-lhe: "Que horas são? – e ele respondia: "Faltam cinco para as sete. Todo homem barrigudo lhe lembrava um ás. O três, o sete e ás perseguiam-no em sonhos, assumindo as mais diversas formas: o três floria diante dele qual esplêndida magnólia, o sete aparecia-lhe como um portão gótico, o ás, como uma aranha enorme. Todos os seus pensamentos fundiram-se num só: utilizar o segredo, que lhe custara tão caro. Começou a pensar na reforma e na viagem."
> (PÚCHKIN, 1981, p.111)

Cartas de baralho desenham-se de modo análogo nos delírios do professor Ardalión:

> Diante dos olhos de Peredonov, passavam figuras de baralho por toda parte, como se estivessem vivas — reis, rainhas e valetes. Passavam também cartas menores. Era gente de botões dourados: ginasianos, guardas da cidade e o ás gordo com sua barriga saliente, quase apenas uma barriga. Às vezes, as cartas se transformavam em pessoas conhecidas. Pessoas vivas e estranhos *óborotens* se misturavam.
> (SOLOGUB, 2008, p.310)

E passam a dirigir suas atitudes – nota-se que nesta cena as cartas aparecem logo depois de Púchkin, em uma citação irônica da narrativa:

> "De qualquer maneira, Púchkin era um homem da corte", pensou ele ao pendurar o retrato na parede.
> Depois lembrou que jogariam à noite e decidiu verificar as cartas. Pegou um baralho que só tinha sido usado uma vez e começou a examinar as cartas como se procurasse alguma coisa nelas. Os rostos das figuras não lhe agradavam: que olhos esbugalhados! Nos últimos tempos, parecia-lhe que, durante o jogo, as cartas davam risadinhas como as de Varvara. Até mesmo qualquer seis de espadas tinha aparência insolente e fazia caretas de modo indecente. (SOLOGUB, 2008, p.250)

As alucinações de Peredonov desvelam outras imagens além das figuras do baralho, como a *nedotýkomka*, o gato, o carneiro, a cozinheira, etc., mas as cartas o acompanham do início ao fim do romance e muitas vezes seguem direção. O profes-

sor passa a ter sonhos eróticos com cartas de baralho no capítulo V, um pouco antes de perder no carteado: "Durante toda a noite, ele sonhou com damas de todos os naipes, nuas e abomináveis" (SOLOGUB, 2008, p.81), e nos dá a primeira pista da ligação entre a condessa, a dama de espadas, e a princesa.

O tema do erotismo, também não evitado por Púchkin, revela-se no conto quando Hermann espreita a condessa escondido num canto do aposento dela:

> O vestido amarelo, bordado a prata, caiu aos seus pés inchados. Hermann foi testemunha dos mistérios repugnantes da sua *toilette*; finalmente, a condessa ficou de penteador e touca de dormir: nesse traje mais adequado à sua idade, ela parecia menos horrível e disforme.
> (PÚCHKIN, 1981, p.104)

A presença simultânea de atração e repulsa de Hermann pela condessa está evidenciada em Peredonov. Já enlouquecido, depois de casado e sem o lugar de inspetor, o professor expressa desejos contraditórios:

> Peredonov começou a intuir que a princesa queria que ele se apaixonasse de novo por ela. Mas ela lhe parecia repugnante por sua decrepitude. "Ela tem cento e cinqüenta anos", pensava ele com raiva. "Sim, ela é velha", pensava, "mas como está forte para a idade que tem." E essa repugnância misturava-se a certa fascinação. "Mal chega a ser morna, tem cheirinho de defunto", imaginava Peredonov e quase desfalecia numa volúpia selvagem.
> (SOLOGUB, 2008, p.316)

Como Peredonov, Hermann cogita tornar-se amante da princesa para alcançar seus objetivos:

> A história das três cartas atuou-lhe fortemente sobre a imaginação, e não lhe saiu da cabeça a noite inteira. "E que tal – pensou à noitinha do dia seguinte, vagando por Petersburgo – e que tal se a velha condessa me revelasse o seu segredo?! Que tal se me indicasse essas três cartas seguras?! Por que não tentar a minha felicidade?... Apresentar-me a ela, obter a sua benevolência, tornar-me talvez seu amante, mas, para tudo isso, se requer tempo, e ela tem oitenta e sete anos (...) (PÚCHKIN, 1981, p.100)

Enquanto o professor fala dos tempos em que fora amante da fidalga, mais uma vez trazendo a presença do engenheiro:

> Dizia [Peredonov] a Rutílov e Volódin que, em outros tempos, ele fora seu amante e que ela lhe dera muito dinheiro.
> — Mas eu gastei tudo com bebida. Para que diabo precisava de dinheiro? Ela ainda prometeu pagar-me uma pensão até a morte, mas me enganou.
> (SOLOGUB, 2008, p.304)

Ao tentar cair nas graças de uma autoridade feminina por meio de relações íntimas, ambos caracterizam outra forma de transgressão das normas e parece que comportamento costumeiro entre alguns jovens fidalgos do século XVIII, que fariam de tudo para tornar-se um dos "favoritos da Imperatriz". Novamente temos em destaque a questão do favoritismo e do acaso dentro da história imperial de São Petersburgo, "pela forma específica de arranjo do destino pessoal nas condições de um 'domínio feminino'" (LÓTMAN, 2004, p.94). É importante observar que a presença de *A Dama de Espadas* desvela claramente no romance uma esfera ligada aos mitos de São Petersburgo. Não se irá aprofundar temática tão ampla, mas se deixará observado que a cidade de *Miélkii Biés* não funciona como oposição à capital, mas, pelo contrário, integra a mítica de Petersburgo ao seu universo, tanto com a imagem da condessa (do poder imperial) quanto com a do próprio Aleksándr Púchkin, que basicamente criou os mitos da cidade pela literatura. São Petersburgo aparece em *Miélkii Biés* próxima à morte, imagem que se inscreve – pela geografia, pelas enchentes e pela tragicidade da própria construção – também desde Púchkin (VOLKOV, 1995). Sologub, inclusive, esteve acompanhado de outros artistas do fim do século XIX e início do XX, que retomaram os mitos de Petersburgo pela profecia da catástrofe:

> No balé e, particularmente na ópera "Petersburgo", *A rainha de espadas* [sic] – baseada em Púchkin – Piótr Tchaikóvski combinou aquele senso da vida próxima do abismo com uma premunição de seu próprio fim trágico, injetando uma nostalgia cauterizadora na história fabulosa de São Petersburgo. (VOLKOV, 1995, p.15)

De qualquer maneira, voltando à fábula, como Peredonov traz a presença de Hermann ao romance, a princesa evoca a da condessa, e ambas passam a representar a dama de espadas. A velha condessa teria cerca de 150 anos quando *O Diabo Mesquinho* (1902) foi escrito: "A condessa não tinha qualquer pretensão de beleza, que já murchara havia muito, mas conservava todos os hábitos da sua mocidade, seguia com rigor as modas da década de 1770 [...]" (PÚCHKIN, 1981, p.95). Talvez Peredonov esteja se referindo a isso quando diz: "'Ela [a princesa] tem cento e cinqüenta anos', pensava ele com raiva. 'Sim, ela é velha', pensava, 'mas como está forte para a idade que tem'" (SOLOGUB, 2008, p.317).

A fidalga apavora e confunde Peredonov, que, tentando proteger-se de suas piscadelas sarcásticas, cega os olhos das figuras do baralho:

> Peredonov juntou todas as cartas, as que tinha, e, com a ponta da tesoura, furou os olhos das figuras para que não pudessem espionar mais.
> (SOLOGUB, 2008, p.250)

Mas em vão – durante a festa a dama range os dentes de raiva:

> Como quase sempre, ele não teve sorte no jogo, e os rostos dos reis, das damas e dos valetes pareciam carregar uma expressão de galhofa e raiva — a **dama de espadas** até rangia os dentes, evidentemente brava por ter sido cegada.
> (SOLOGUB, 2008, 253)

A mesma "expressão de galhofa" que carregava a dama de espadas, na derradeira jogada de Hermann:

> Nesse momento, teve a impressão de que a **dama de espadas** entrecerrava um olho e sorria com mofa. Espantou-o aquela semelhança extraordinária...
> (PÚCHKIN, 1981, p. 113)

A epígrafe de *O Diabo Mesquinho,* "Eu vou matá-la, bruxa má", pode também ser lida como uma referência ao conto de Púchkin: "Velha bruxa", diz Hermann antes de matá-la. Afinal:

> Dama de espadas significa malevolência secreta.
> **O novíssimo livro do cartomante.**
> (PÚCHKIN, 1981, epígrafe do capítulo I)

A condessa, a dama de espadas, enraíza-se no enredo de *Miélkii Biés* e desdobra-se em muitas direções. A princesa Voltchánskaia não participa diretamente da trama, mas é continuamente citada, constituindo uma presença de contornos quase fantásticos. Ela assume as funções da condessa: representa a chance de Peredonov realizar sua ambição, sendo um símbolo do poder estabelecido, e também uma estrutura morta e imobilizada e um tempo perdido, sendo a expressão de um poder supremo e de uma ameaça constante.

Peredonov, prevendo o fim próximo, decide queimar todas as cartas de baralho, assassinando, à semelhança de Hermann, a dama de espadas, a princesa, a condessa e tudo o que elas representam, numa cena mítica:

> "Por que estão tão alegre?", pensava Peredonov com tristeza e subitamente entendeu que o fim se aproximava, que a princesa já deveria estar por perto,

> muito perto. Talvez no próprio baralho que jazia à sua frente. Sim, sem dúvida, ela era a dama de espadas ou a de copas.
> (SOLOGUB, 2008, p.318)

> As cartas se retorciam, dobravam-se e se moviam como se quisessem se lançar fora da estufa. Peredonov pegou o atiçador e começou a golpeá-las. Por todos os lados, voavam faíscas miúdas e brilhantes — subitamente, no tumulto cintilante e maldoso das faíscas, a princesa se levantou do fogo, uma mulher pequena e cinzenta, toda coberta de foguinhos que iam desfalecendo: ela berrava estridentemente, com voz fina, chiava e cuspia no fogo.
> (SOLOGUB, 2008, p.319)

Muitos críticos leram o embate entre a condessa e Hermann como uma luta de gerações: "[...] a época 'dos pastores de porcelana, relógios de mesa fabricados pelo famoso Leroy, caixinhas, carretéis de fitas, leques e toda a sorte de brinquedos de senhora', inventados no século XVIII [...] e o século do dinheiro" (LÓTMAN, 2004, p.105). Em *O Diabo Mesquinho* há também uma grande luta evidenciada, só que essa constitui acima de tudo um duelo a-histórico, daí a paródia começa a sobressair. No romance o conflito entre os antigos valores aristocráticos e o "século do dinheiro" não desaparece, mas funciona principalmente como um reflexo de um mundo ambivalente, no qual o plano aparente estaria imbuído de todos os males dos homens, em contraste com uma Beleza suprema, inatingível e imaterial. Simbolizado na figura de Peredonov e de seus conhecidos, há um universo corrompido e fechado em si mesmo, onde reinam aflições e perversidades que roubam aos homens a beleza, a verdade e a bondade:

> Oh, angústia encarnada num grito selvagem, angústia que ignora com sua chama débil a palavra viva, que transforma a antiga canção num uivo tresloucado! Oh, angústia mortal! Oh, minha velha e encantadora canção russa, é então verdade que está morrendo?
> (SOLOGUB, 2008, p.183)

Há com isso uma diferença importante entre esses dois universos. Enquanto Peredonov se vê refletido num mundo onde todos os participantes são pequenas perversões, Hermann simboliza sozinho a ganância e a busca desenfreada por dinheiro. O ambicioso e sovina Hermann é um tipo, um impostor, dentro de uma sociedade, ainda que fragilizada, com elementos positivos. Lisavieta é uma moça doce e singela de sentimentos nobres. A condessa, mesmo com seu jeito autoritário, próprio

de uma fidalga, não define uma vilã. Seu neto, Tômski, vazio e bajulador, é uma figura fraca mas simpática. A loucura de Hermann não incorpora os outros personagens, assim como nela não está refletida uma maldade intrínseca.

À diferença do conto, o *Diabo Mesquinho* traz o princípio do caos generalizado (ligando-se à tradição de Gógol): são todos trapaceiros e trapaceados, é um mundo formado por impostores. O carteado no universo de Peredonov, além do elemento do acaso, traz a marca da indecência (outro significado relacionado com o jogo desde o século XIX) dos habitantes da cidade – sempre no meio de jogatinas, do bilhar e de tolas artimanhas. As cartas usadas nos jogos de adivinhação (cartomancia), que aparecem tanto em Grúchina como em Viérchina, reforçam essa imagem decadente.

O tom de Púchkin, entre o cômico e o trágico, é mantido em Sologub, a paródia não reside nessa inversão, mas no deslocamento da ação, que agora acontece num universo imerso no caos. Ao reviver nessa província picaresca e pequeno-burguesa, a fábula de Púchkin torna-se paródica. Varvara, em cujo "rosto enrugado, que ainda guardava traços de alguma beleza passada, havia invariavelmente uma expressão de avidez rabugenta" (SOLOGUB, 2008, p.32), subverte a doce Lisavieta. Mas Peredonov praticamente estiliza Hermann, como acontece com quase todos os antiheróis que emprestam suas faces ao professor.

O conto, naturalmente, não abrange todos os aspectos do romance, como Púchkin também não está refletido no livro apenas com a *A Dama de Espadas*. A hilária cena das irmãs Rutílova tentando conquistar o tolo Peredonov traz uma clara alusão a *O conto de czar Saltán* (1831).

Logo no começo do poema de Púchkin, que reúne várias fábulas de contos russos de magia, o bondoso czar Saltán ouviu sob a janela o que três irmãs lhe dariam se virassem czarinas. Assim elas diziam:

«Кабы я была царица,	"Se fosse eu a czarina",
Говорит одна девица,	Disse a primeira mocinha,
То на весь крещеный мир	Faria a toda cristandade
Приготовила б я пир».	Um banquete de verdade"
«Кабы я была царица,	"Se fosse eu a czarina,
Говорит ее сестрица,	Falou a outra irmãzinha
То на весь бы мир одна	Teceria a toda a gente
Наткала я полотна».	Um pano decente"
«Кабы я была царица,	"Se fosse eu a czarina,
Третья молвила сестрица,	Falou a terceira irmãzinha,
Я б для батюшки-царя	Iria ao pai-czar
Родила богатыря».	Um filho *bogatyr* dar".

Saltán encantou-se com a mais nova e no mesmo dia se casou. Enquanto o czar guerreava fora do reino, as outras irmãs, nomeadas cozinheira e tecelã reais, acompanhadas da maldosa mãe, três autênticas impostoras, escreveram falsas mensagens a Saltán em nome da czarina. Por causa disso, a czarina e o filho foram colocados dentro de um barril e jogados ao mar. Finalmente, depois de vários acontecimentos, o filho do czar Saltán, Guidón, ele mesmo agora czar de outro reino, com a ajuda do cisne que ele salvara, reencontrou o pai. Czar Saltán uniu-se novamente à esposa, e Guidon à sua nova noiva.

No romance, Peredonov pede a Rutílov que suas três irmãs lhe digam como iriam agradá-lo caso fossem suas esposas. A bela Dária, a mais velha, promete:

> — Eu assarei panquecas deliciosíssimas para o senhor, panquecas quentes, só não vai se engasgar com elas, hein?! (SOLOGUB, 2008, p.64)

Ludmila, a mais alegre:

> — E eu, toda manhã, andarei pela cidade para saber de todas as fofocas e depois irei contá-las ao senhor. Será divertido. (SOLOGUB, 2008, p.64)

E Valéria, a mais nova e delicada das irmãs, diz:

> — Mas eu não contarei por nada desse mundo como irei lhe agradar — adivinhe sozinho. (SOLOGUB, 2008, p.64)

Peredonov, depois de muito refletir, resolveu não casar com nenhuma das três, e continuar com a amante. No romance, como as irmãs da czarina, Valéria e Dária

mostram-se invejosas da relação de Ludmila com Sacha, mas a cozinheira do conto pode ser achada também na figura de Varvara, que estava sempre no fogão, foi fantasiada de cozinheira ao baile de máscaras e, com a ajuda de Grúchina, forjou as cartas da princesa.

Ao retomar esse texto de Púchkin surge uma dimensão importante do romance, a qual evidencia figuras míticas e folclóricas pelo gênero maravilhoso russo (sobre isso se falará no capítulo III). Além disso, mais uma vez se ressalta pela tradição o arquétipo do *trickster*, do impostor, que enlaça todo o romance. O arquétipo do *trickster* é retomado em várias configurações, por sua expressão picaresca, por sua expressão no conto maravilhoso, entre bruxas, demônios e feiticeiras, e também pela tradição russa do século XIX, cuja presença do impostor ganha um destaque incontestável.

3.2. *Este rei sou eu*

A figura do impostor tem relevância singular na cultura russa. Já aparente na obra de Púchkin, a presença do *trickster* foi definitivamente consagrada pelos heróis gogolianos, como Khlestakóv (*O Inspetor Geral*) e Tchítchikov (*Almas mortas*). Como um dos tipos mais estáveis da literatura russa, o impostor tem seu significado expandido quando visto como a expressão de um fenômeno social de determinado momento histórico:

> Em outras palavras, condições históricas e culturais específicas se articulam organicamente para o surgimento da figura literária e teatral de Khlestakóv, na medida em que o herói gogoliano constitui o desdobramento de um certo tipo histórico e psicológico criado de forma orgânica por uma determinada cultura na qual se dá a prefiguração daquilo que Lótman denomina "fenômeno Khlestakóv" (...)[59]

O impostor, como um transgressor, pode ser contraposto ao poder czarista, de origem divina e representante de um mundo socialmente paralisado. Nessa confi-

---

[59] CAVALIERE, A. **Teatro Russo**: percurso para um estudo da paródia e do grotesco. São Paulo: Humanitas, 2009, p.66.

guração semiótica, a impostura está relacionada com o diabólico, com o reverso da ordem instituída:

> Antes de mais nada, se a impostura está diretamente ligada à atitude com relação ao monarca e nasce na História da Rússia de um movimento constante de usurpação do poder, é preciso perceber que essa atitude se define por uma concepção do poder imperial como sagrado e de natureza divina. [...] Portanto, se o czar verdadeiro recebe o poder de Deus, então o impostor e falso-czar usurpador obtém o poder por ordem do diabo.
> (CAVALIERE, 2009, p.68)

Fica estabelecido também o choque entre o poder real e o aparente, entre "o "ser e o parecer", entre o autêntico e o falso, que pode se reconhecer como um possuidor legítimo desse poder:

> Na ausência de critérios precisos (especialmente em certos períodos da História russa) que permitam distinguir um czar autêntico de um falso, o impostor pode acreditar ser ele mesmo um predestinado, um eleito. Além do falso Dmitri, há de se destacar Pugátchov, Boris Godunóv e, em certo sentido, Catarina II.
> (CAVALIERE, 2009, p.67)

O embate de identidades, no qual o herói passa a enxergar-se como parte do poder que deseja mostra um reflexo da loucura de Ardalión Boríssytch Peredonov: "[...] em sua pobre imaginação, ele [Peredonov] já recebera parte do poder que almejava". O professor tinha delírios com o poder:

> — Senhor inspetor da segunda região da província de Rubán — balbuciava ele entre os dentes —, Sua Excelência, Conselheiro de Estado Peredonov. É assim! Vão ver! Sua Excelência, senhor diretor das escolas técnicas populares da província de Rubán, efetivo Conselheiro de Estado Peredonov. Tirem os chapéus! Podem pedir a reforma! Rua! Eu vou pôr ordem aqui!
> (SOLOGUB, 2008, p. 242)

A ida ao babeiro de Peredonov antes da cerimônia de coroação dos noivos (assim o casamento é realizado pela ortodoxia) evidencia também esse desdobramento da personalidade – o professor resolveu fazer um penteado à espanhola: "— Tenho hoje um negócio muito importante para fazer, algo totalmente inusitado, então me faça um penteado à espanhola" (SOLOGUB, 2008, p.285).

Tanto a coroação como o motivo espanhol fazem alusão ao *O Diário de um louco*, conto de Gógol de 1835. No conto, entre outros delírios, o Conselheiro Titular Popríschin imaginou-se o rei espanhol Fernando VIII (que nunca existiu):

> **43 de abril de 2000**
> Hoje é um dia de grande solenidade. A Espanha tem um rei. Ele foi encontrado. Este rei sou eu[60].

Em *São Vladímir do 3º grau,* projeto que Gógol não chegou a concluir, a questão reaparece – temos um funcionário de São Petersburgo com a ideia obsessiva de conseguir uma condecoração, a cruz de *São Vladímir do 3º grau*:

> Ele persegue seu objetivo de todas as maneiras possíveis e exige os préstimos do amigo Aleksandr Ivánovitch, homem muito próximo do ministro. Mas este, ao contrário do que se espera, não parece disposto a ajudá-lo e, invejoso, faz de tudo para impedir a ascensão da carreira do pobre funcionário. Após várias peripécias que envolvem o irmão, a irmã e um falso testamento de família, o "herói", enganado por todos e no mais completo desespero, acaba enlouquecendo. Sem conseguir afinal receber a tal condecoração, acredita ser ele mesmo São Vladímir. Na última cena, ao olhar longamente para o espelho, abre os braços em forma de cruz e imagina ser a enorme cruz de São Vladímir.
> (CAVALIERE, 2009, p.38)

A descrição de Cavaliere mostra, além do conflito de identidades do herói, um enredo de ritmo acelerado, num vaivém de situações equivocadas, de papéis falsos, de pessoas que são o que não parecem ser. Esse jogo intricado num mundo de impostores define a estrutura de muitas peças de Gógol, como *Inspetor Geral* (1836)*, Os jogadores* (1842) e *O casamento* (1842)*,* e uma das tônicas de *O Diabo Mesquinho*. Gógol retoma o *vaudeville* e a comédia de erros, mas transgride a estrutura clássica, na qual o padrão é rompido por um acontecimento de fora e depois restabelecido, como no *Tartufo,* de Molière. Em Gógol a ordem não é recuperada:

> Aqui [*em O Inspetor Geral*], trata-se do desarranjo de uma cidade inteira. Todas as camadas de um microcosmo social e humano, e, portanto, todos os personagens (desde o prefeito e sua família até o mais insignificante habitante) estão submersos em uma atmosfera de iniquidade que parece, pouco a pouco, assumir a amplitude de uma catástrofe social e existencial.
> (CAVALIERE, 2009, p.48)

A ideia de uma "catástrofe social e existencial" e o processo de composição gogoliano têm força evidente no mundo de Peredonov. O romance foi muitas vezes comparado a *Almas Mortas* (1843), e Sologub considerado o "novo Gógol" de sua

---

[60] GÓGOL, N. ***Sobránie sotchiniénii****, tom triétii.* (**Obras completas**, tomo 3). Moscou: *Khudójestvennaia literatura* (Literatura artística), 1977, p.170.

época – ligação que aquele apreciava e ressaltava em seus prefácios. Pávlova (2007) observa que no prefácio à segunda edição Sologub faz uma menção à epígrafe de *O Inspetor Geral* ("A culpa não é do espelho se a cara é torta"):

> Muito plana é a superfície do meu espelho, e muita limpa a sua composição. Inúmeras vezes mensurado, cuidadosamente conferido, ele não comporta nenhuma distorção.
> (SOLOGUB, 2008, p.14)

Sologub também utiliza em mais de um caso o recurso de *À saída do teatro depois da apresentação de uma nova comédia*, peça na qual Gógol expõe as críticas que leu e ouviu a respeito de *O Inspetor Geral*. Ainda no prefácio à segunda edição de *Miélkii Biés*: "Pude notar duas opiniões antagônicas nas críticas, escritas ou verbais, que chegaram a mim". E Sologub conclui:

> Não, meus queridos contemporâneos, meu romance trata dos senhores, o romance do Diabo Mesquinho e da terrível *nedotýkomka*; do Ardalión Peredonov e da Varvara Peredonova; do Pável Volódin; da Dária, Ludmila e Valéria Rutílova; de Aleksándr Pýlnikov trata dos senhores.
> (SOLOGUB, 2008, p.13)

Gógol foi de muitas maneiras parodiado em *Miélkii Biés*. A impostura e seus desdobramentos de sentido estão refletidos desde as primeiras linhas do romance, quando a pequena cidade nos é apresentada. A aparência enganadora desta cidade – uma província chamada Skorodói[61] – cria a expectativa de inevitáveis desilusões e desmascaramentos:

> Todos estavam arrumados para o domingo e se entreolhavam afavelmente, e parecia que nesta cidade se vivia em paz e amizade. E até com alegria. Mas isso apenas parecia. (SOLOGUB, 2008, p.19)

O tema do casamento, um dos pilares do enredo, é o primeiro a ser desconstruído (e articulado dentro do gênero maravilhoso). O casamento é tratado pelo seu revés – esvaziado de sentido amoroso. O solteirão Peredonov é abordado por Rutílov, que tenha empurrar-lhe uma de suas irmãs:

---

[61] Em *Gotas de sangue,* primeiro volume da trilogia *A lenda criada* (1907-1914), Ardalión Boríssytch Peredonov aparece timidamente em duas ocasiões nessa cidade. Podemos, então, imaginar que se trata da mesma província. Sologub, em *Miélkii Biés,* manteve a cidade sem nome e ressaltou com isso a abordagem universal.

> — Está vendo só? Então aproveite o momento — continuou a convencê-lo Rutílov.
> — O importante é que eu gostaria que ela não fosse muito magra — disse Peredonov com tristeza na voz —, uma gordinha iria bem.
> — Quanto a isso não se preocupe — falou Rutílov animado. — Elas agora já são meio rechonchudas, para ficarem mais volumosas é só questão de tempo. Depois de casar, elas engordarão como a mais velha. A nossa Larissa, você sabe, ficou como um empadão.
> — Eu bem que casaria — disse Peredonov —, mas tenho medo de que Vária me arrume um escândalo.
> — Medo de escândalo? Então faça o seguinte — disse Rutílov com um sorriso astuto: — Case-se hoje mesmo ou senão amanhã: apareça em casa com uma jovem esposa, e estará tudo terminado. É sério, quer que eu arrume tudo para amanhã à noite? Qual vai querer?
> De repente Peredonov caiu numa gargalhada forte e intermitente.
> — Então? Estamos combinados? — perguntou-lhe Rutílov.
> (SOLOGUB, 2008, p.21)

A passagem pode remontar à peça de Gógol *O casamento*, que, como diz Cavaliere, trata do amor em "[...] sua negação, ou melhor, da exposição do simulacro do amor." Na cena 11 Kotchkarióv tenta convencer seu amigo Podkoliósson a casar:

> KOTCHKARIÓV
> Bem, irmão, um negócio desse não se pode deixar de lado. Vamos.
> PODKOLIÓSSIN
> Mas ainda não... ainda não sei... ainda estou pensando.
> KOTCHKARIÓV
> Tolice, tolice! Não precisa ficar envergonhado: eu vou casá-lo de um jeito que você nem vai perceber. Vamos agora mesmo para a casa de sua noiva e verá como tudo vai ser rápido.
> PODKOLIÓSSIN
> Ainda essa agora! Ir até lá![62]

Apesar de suas bizarrices, a mão do professor Ardalión Boríssytch, um Conselheiro de Estado, era cobiçada – todos esperavam obter alguma vantagem desse casamento, especialmente o próprio professor. Além de Rutílov, Viérchina almejava uni-lo à Marta, mas Peredonov "sabia que o pai dela, um nobre polonês, vivia da renda do aluguel de uma aldeiazinha [...] Poucos lucros e muitos filhos [...]" (SOLOGUB, 2008, p.25). Sofia Prepoloviénskaia queria arranjá-lo à sua parente, filha de um pope. E, sem dúvida, a amante do professor, Varvara, esforçava-se mais do que todos.

---

[62] GÓGOL, N. **Teatro completo.** Tradução Arlete Cavaliere. São Paulo, Ed. 34, 2009, p.256.

A atmosfera carregada de mentiras, na qual são todos impostores, uns trapaceando os outros, impossibilita a presença do amor – a impostura geral evidencia o princípio do caos em todas as esferas do cotidiano social, que se reflete vazio e demonizado.

Quanto à presença de *Almas Mortas,* uma das mais sublinhadas pela crítica, ela se evidencia com mais concretude pela retomada das andanças de Tchítchikov, o comprador de almas mortas, aos dignitários da cidade. Como Tchítchikov, Peredonov, que visita os figurões da província em busca de "proteção", funciona como o elemento intruso – como alguém de fora, não pertencente a esse universo, ele revela o mundo dos "superiores".

Sologub não estiliza apenas a forma da ação, mas certos traços das autoridades de *Almas Mortas* estão evidenciados nas de *O Diabo Mesquinho*. O proprietário de terras Sobakêvitch, de *Almas Mortas,* por exemplo, reflete-se no procurador Avinovítski, e ambos desvelam o pensamento da antiga nobreza russa. Aqui Sobakêvitch conversa com sua esposa:

> – Ora, queridinha – disse Sobakêvitch –, não sou eu que faço essas coisas, e posso dizer-te sem rodeios, eu é que não vou comer essas porcarias. Uma rã, podes trazê-la empanada com açúcar, que eu não ponho na boca, e uma ostra, menos ainda: eu sei com que se parece esta ostra. Mas prove este carneiro – continuou ele, dirigindo-se a Tchítchikov –, isto aqui é lombo de carneiro com papa de trigo! Isto não tem nada a ver com o *fricassé* que fazem nas cozinhas dos outros senhores, de carne de carneiro que ficou rolando na feira durante quatro dias! Isso são invenções dos doutores alemães e franceses; eu os enforcaria a todos por isso! Inventaram a tal da dieta, a cura pela fome! Só porque a natureza germânica dele é de ossos finos e sangue ralo, pensam que podem manobrar com o estômago russo! Nada disso, está tudo errado, é tudo... – Aqui Sobakêvitch até sacudiu a cabeça de raiva. – Falam de progresso, progresso, e esse tal de progresso – pfu! [...][63]

E o procurador Avinovítski, a quem Peredonov fez uma visita, fala de seu filho:

> — Agora as pessoas são diferentes — uma paródia de ser humano — trovejava Avinovítski. — Consideram a saúde uma coisa vulgar. Os alemães inventaram a *fufáika*[64]. Se fosse eu, mandaria esse alemão aos trabalhos forçados. De repente vestem no meu Vladímir uma *fufáika*! Mas ele, no campo,

---

63 GÓGOL, N. **Almas mortas.** Tradução Tatiana Belinky. São Paulo, Abril Cultural, 1987, p.115.
[64] *Fufáika*: jaqueta acolchoada.

> durante o verão todo, não calçou botas sequer uma vez. No frio, ele sai correndo nu do banho e rola na neve, e eu deveria fazê-lo vestir a *fufáika*?! Cem chicotadas nesse maldito alemão.
> (SOLOGUB, 2008, p.120)

Apesar de o episódio ter sido tomado basicamente por estilização – a estruturas narrativas dos discursos são similares, e os mundos descritos também –, Tchítchikov em princípio é parodiado. Peredonov, mesmo se utilizando de artifícios para alcançar seu almejado lugar de impostor, esses são sempre descabidos, assim como seu modo de pensar. No fim, ele acaba sendo vítima de trapaças e fracassa em todos os seus desejos. Enquanto Tchítchikov, um grande impostor, é lógico e tem a mente ordenada:

> Tchítchikov está mais próximo à formação posterior do impostor que trapaceia através do cálculo, que pratica a malandragem como uma variante da atividade normal 'burguesa' [...] Tchítchikov já não é marginal, diferentemente do pícaro espanhol. Ele constitui um membro normal da sociedade[65].

Mas, à semelhança de Peredonov, Tchítchikov, também relacionado com imagens demoníacas ("o terrível verme cresceu dentro dele"; "o maldito satanás seduziu-o", etc.), articula-se ainda como o *trickster* arcaico: "É assim que há toda uma reviravolta arquetípica. A trapaça e o demonismo, de modo geral, estão ligados agora a um arquétipo mais primordial, à figura mitológica do *trickster*" (MELETÍNSKI, 2002, p.207).

Quando isso se fortalece, Peredonov e Tchítchikov seguem a mesma direção, rumo ao impostor arcaico, ao *trickster* mítico. O professor, no entanto, é um pícaro, não um impostor que "trapaceia pelo cálculo", e traz, contrariamente ao comprador de almas mortas, desde o princípio o caos em sua pessoa. Tchítchkov é como que semiparodiado, mas a convivência com o Hermann do Púchkin e com um universo ambivalente dá o sentido paródico a mais essa incorporação.

---

[65] MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.205.

3.3. Outros cantos

Não apenas Púchkin e Gógol deixaram rastos em *O Diabo Mesquinho*. Ao ler o romance, nota-se forte presença de outros escritores, como de Fiódor Dostoiévski e de Anton Tchékhov.

Quanto a Dostoiévski, sua marca potencializa-se quando o princípio do caos passa a simbolizar Peredonov, então nos deparamos com *o homem do subsolo*, Goliádkin (*O Sósia*), Raskólnikov (*Crime e Castigo)*, etc[66]. Como em muitos personagens de Dostoiévski, o caos e o demonismo foram reunidos em Peredonov na expressão de uma maldade intrínseca e original, mas sem o aprofundamento psicológico, que Sologub retirou de suas personagens.

Há, no entanto, uma marca de Dostoiévski que antecede todas. O título da obra, *Miélkii Biés* – literalmente "pequeno demônio" – claramente parodia *Biéssy* (*Os demônios),* nome do romance de Dostoiévski publicado em 1872 (e também o de um poema de Púchkin). Esse rebaixamento do título de antemão relaciona os enredos, que podem ser comparados em várias direções, mas não se fará uma ligação entre os dois romances (motivo de outra pesquisa). Apenas se observará que Ardalión Peredonov, que, desde Hermann vai incorporando anti-heróis da literatura russa, pode ser também considerado um reflexo de Stravóguin, o personagem principal de *Os Demônios*. Como observou Meletínski (2002, p.248), "[Stravóguin] constitui um protótipo das personagens da literatura decadentista do século XX".

Além de Stravóguin e Peredonov estarem envolvidos num tipo semelhante de caos diabólico, que vai se alastrando ao longo da obra, eles igualam-se na extravagância, na violência e no comportamento escatológico:

> No nível moral, desde as insolências extravagantes (por exemplo: puxou Gaganov pelo nariz, deu [Stravóguin] uma mordida na orelha do governador, a 'libertinagem desenfreada', 'a conduta animalesca com uma senhora da

---

[66] Alguns traços de Dostoiévski presentes no romance serão retomados no capítulo III, com a citação das obras aqui citadas.

> boa sociedade' (x, 36), o estupro da pobre menina, as injúrias intermináveis pelo 'prazer de ofender', a ligação com a escória [...]
> (MELETÍNSKI, 2002, p. 247)

Peredonov, entre várias outras atitudes incoerentes e animalescas, cospe, por exemplo, no rosto de Varvara (SOLOGUB, 2008, cap. II), e é no geral violento com os alunos e principalmente com a amante. Afora isso, também ao lado de Stravóguin, o professor está imbuído de uma apatia demoníaca.

Com relação à presença de Tchékhov, como em outros casos, ela é precisamente indicada pela narração:

> — E o senhor leu "O Homem no Estojo", de Tchékhov? — perguntou ela. — Não é verdade que é arguto?
> Como essa pergunta foi dirigida a Volódin, ele sorriu amavelmente e perguntou:
> — O que é, um artigo ou um romance?
> — Um conto — explicou Nadiejda Vassílievna.
> — Do senhor Tchékhov, a senhora está querendo dizer — certificou-se Volódin.
> — Sim, Tchékhov — disse Nadiejda Vassílievna.
> — Onde foi publicado? — continuou Volódin com curiosidade.
> — Na revista *Pensamento Russo* — respondeu a senhorita gentilmente.
> — Em qual número? — indagou Volódin.
> — Não lembro bem, em algum número deste verão — respondeu Nadiejda Vassílievna ainda gentil, mas com algum espanto.
> O pequeno ginasiano apareceu detrás da porta.
> — Foi publicado na edição de maio — disse ele segurando a porta com a mão e olhando as visitas e a irmã com alegres olhos azuis.
> (SOLOGUB, 2008, p.85)

As semelhanças entre *O homem no estojo* (1898) e o romance são notáveis. No conto de Tchékhov, desenrola-se a história do professor de grego Biélikov, um homem que se isola das influências do mundo por meio de objetos e de uma moral tão rígida que beira o ridículo. Biélikov, invariavelmente envolto num pesado sobretudo, com um guarda-chuva nas mãos e vestindo galochas, tem suas manias hipocondríacas refletidas em Peredonov. Eis o professor Ardalión num de seus achaques:

> Peredonov, porém, já não o ouvia, agasalhava cuidadosamente o pescoço com o cachecol e abotoava todos os botões do sobretudo. Rutílov falava entre risos:
> — Para que está se agasalhando tanto, Ardalión Boríssytch? Está quente.
> (SOLOGUB, 2008, p.280)

Outras aproximações podem ser feitas, como o motivo do casamento presente nas duas obras – Biélikov desiste do seu, assim como Peredonov faz com as irmãs Rutílova antes de unir-se em matrimônio com Varvara. Mas, como traço comum, temos principalmente a imagem similar desses dois professores, que, acorrentados às próprias angústias, são também reflexo de um mundo asfixiante. O professor Biélikov acaba morto de tristeza, e Peredonov num esvaziamento completo.

Em verdade, a revista na qual o conto de Tchékhov saiu foi publicada em julho de 1898, não em maio, como precisou Eroféiev (1996), que também chama a atenção para outros paralelos entre Sologub e Tchékhov, cujos trabalhos não raro trazem a descrição do cotidiano sufocante da pequena província. De qualquer maneira, segundo Viktor Eroféiev (1996), além de *O Diabo Mesquinho* ter absorvido *O homem no estojo,* a citação pontual a esse foi a resposta de Sologub ao aparecimento do conto de Tchékhov no meio da escritura de romance, iniciado em 1892.

4. Orquestração

Diante desse contingente de vozes, é possível refletir sobre *O Diabo Mesquinho* com a análise de Mints (2004) dos romances "neomitológicos", em formação no fim do século XIX, dentro do contexto simbolista. Zara Mints[67], como Eliazar Meletínski[68] e outros representantes da Escola Moscou-Tártu, articula a questão do mito na literatura com base na narrativa.

Mints (2004) considerou *Miélkii Biés* um dos mais notáveis exemplos do gênero "romance-mito" ou "neomitológico", no qual há necessariamente o convívio de diferentes tradições, ou de diferentes gêneros literários. Em *O Diabo Mesquinho* a

---

[67] Zara Mints (1927-1990), que foi esposa de Iuri Lótman, trouxe novas abordagens do simbolismo, com destaque para o seu trabalho sobre Aleksándr Blok. Em 1972, ela conclui seu doutorado *Aleksándr Blok i rússkaia realísticheskaia literatura XIX viéka* (Aleksándr Blok e a literatura russa do século XIX).

[68] Da problemática da incorporação do mito na literatura pelo prisma russo se falará um pouco no capítulo III, tendo como base os estudos de Eliazar Meletínski.

realidade é retratada com traços do realismo e do romantismo. A descrição da vida pequeno-burguesa "duplica-se continuamente, ora se aproximando da sátira social realista, ora do romantismo grotesco e irônico" (MINTS, 2004, p.85). Assim se constrói uma materialidade *ilógica* e *absurda*; *mecânica* e *morta; tola* e *mesquinha; vulgar, triste* e *entediante*. Essa dupla expressão do mundo dominado pelo *peredonovismo* subjuga qualquer manifestação "luminosa" da vida:

> Apenas as crianças, eternas, recipientes incansáveis da alegria divina do mundo, estavam vivas e corriam e brincavam — mas logo sobre elas pairaria o marasmo, e um monstro informe e invisível, aninhado em suas costas, já ia espiando com olhos ameaçadores esses rostos, que de repente ficariam embrutecidos.
> (SOLOGUB, 2008, p.117)

A *Beleza* que se vai embrutecendo incorpora o simbolismo aos outros gêneros, cujo relacionamento estrutura a composição "neomitológica", na qual a estética realista pode ganhar destaque, mas nunca será única ou norteadora. Se o romance descreve um mundo insano e às avessas, tanto pela ironia do romantismo como pela sátira do realismo, esse cenário não nos é apresentado como um desvio da normalidade, mas como a realidade enquanto tal: "A ela [à realidade] não se opõem formas melhores de convívio, mas a transformação essencial da matéria, sua síntese com os primórdios espirituais da existência" (MINTS, 2004, p. 86).

Essas convenções literárias não são revividas apenas como um "modelo artístico do mundo", elas se tornam também uma das temáticas da obra: "A tradição (incluindo a realista) é ainda o tema do romance, o objeto de 'brincadeiras' artísticas: citações, paráfrases, polêmicas, paródias, etc." (MINTS, 2004, p.87). Na obra "neomitológica", portanto, a paródia, tal como visto com Tinyánov e Bakhtin, é procedimento fundamental.

A materialidade deflagrada pela confluência de gêneros é interiorizada pelo contraste entre o amor de Ludmila e Sacha e o mundo de Peredonov e de sua progressiva loucura: "[...] para Sologub, como para todo simbolista, a camada cotidiana da realidade é apenas uma miragem, 'uma colcha de Maya', sob a qual se esconde seu aspecto original" (MINTS, 2004, p.87).

No processo de "mitologização" de Peredonov, Mints (2004, p.87) analisa o desdobramento de sua loucura em quatro esferas. A primeira refere-se à vida pequeno-burguesa da província, plano no qual se articulam os conteúdos satíricos de obras "que incorporam o grotesco e o fantástico". Aqui a autora insere os diálogos com Tchékhov (*O homem no estojo*), Gógol (*Almas Mortas, Diário de um louco*), Dostoiévski (*Os Demônios* e *O Idiota*), Púchkin (*A dama de espadas*). Apesar de não ser possível ler essas obras enquanto estruturas míticas, elas "em um ou outro grau estão orientadas para o mito, para o folclore, etc." (MINTS), ou são assim articuladas pelo artista simbolista. A autora também destaca que essas incorporações, "textos petersburgueses", têm relações com os mitos de Petersburgo.

A segunda esfera inclui o "retrato do mundo" ("*kartina mira*"): o "mito de Púchkin" e o "mito de Mickiewicz". São expressões de mentalidades sociais que Peredonov integra à sua loucura. O professor, por exemplo, associa Púchkin a um serviçal da corte, e Mickiewicz[69] a um rebelde:

> De repente, Mickiewicz, na parede, piscou o olho a Peredonov.
> "Vai me aprontar alguma", pensou Peredonov assustado. Tirou rapidamente o retrato e o carregou até o banheiro para trocá-lo pelo de Púchkin, pendurando este no seu lugar.
> "De qualquer maneira, Púchkin era um homem da corte", pensou ele ao pendurar o retrato na parede.
> (SOLOGUB, 2008, p.250)

O terceiro plano estaria relacionado com o caráter individual da loucura de Peredonov, na qual se evidenciam elementos do demonismo popular e do folclore, assim como os delírios e as manias de grandeza do professor. Por fim, a face mais terrível da loucura de Peredonov reflete-se na *nedotýkomka*, também baseada em descrições populares de demônios. A *nedotýkomka,* cinza e disforme, é o retrato do caos primevo, que se deflagra em Peredonov e nos outros habitantes da cidade.

---

[69] Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), poeta e escritor polonês. Um dos nomes mais importantes da escola romântica polonesa.

A interpretação de Mints mostra a narrativa construída num processo gradativo que acompanha a desarticulação de Peredonov – vai-se da materialidade (sátira à burguesia) à essência (caos). É possível ainda, partindo da análise de Zara Mints, pensar o romance pelas duas guinadas da loucura de Peredonov, as quais desvelam três grandes momentos:

Do capítulo I ao XI. Prevalece o tom picaresco e satírico, com forte expressão do grotesco. Os aspectos folclóricos das personagens já estão esboçados, mas ainda não assumiram suas faces míticas. Aqui eles se apresentam no plano social, no espaço privado e familiar. Quanto a Peredonov, ele já se mostra com algumas paranoias, mas ainda não alucina. A sátira à pequena burguesia ganha destaque.

Do capítulo XII ao XXIII. A entrada de Sacha no enredo, junto com a *nedotýkomka*, no capítulo XII, representa a grande guinada da loucura do professor. A presença desses dois elementos de contornos indefinidos inaugura a fase de delírios em Peredonov. É também no capítulo XII que Varvara e Peredonov mudam-se para a nova casa. Também se desenvolve o episódio do primeiro amor (Sacha e Ludmila), com uma tônica que contrasta com a movimentação geral dos habitantes da cidade. Nesse momento, o anti-heroísmo de Peredonov se fortalece, sobretudo pela oposição com Aleksándr, que ainda não virou um impostor. Nesses onzes capítulos, há movimentação das noivas na direção de Peredonov, e a segunda carta forjada da princesa é recebida por ele (com envelope).

Do capítulo XXIV ao XXXII. Após o casamento de Peredonov, sua loucura chega ao auge de delírios e de paranoias, e passa a articular-se dentro da lógica mítica. O terceiro momento do romance começa já com um homicídio, ainda irreal, quando o professor ateia fogo às cartas de baralho, matando simbolicamente a dama de espadas (a princesa). Ele é afastado do ginásio e passa suas noites bolando planos contra seus inimigos, que a essa altura atuam de fato como tal – há um completo isolamento do herói. Todas as suas antigas pretendentes duelam com ele por meio de fofocas e de maledicências, já que agora não havia motivo de não o fazer. Os elementos folclóricos ganham contornos míticos, ou seja, já não sinalizam o mundo so-

cial. O caos da província alcança seu ápice no baile de máscaras. Sacha é desmascarado pelo herói germano, já tendo se tornado mais um dos impostores da cidade. Peredonov ateia fogo a uma das salas do clube e converte-se, num mundo invertido, numa espécie de herói cultural, tentando aniquilar a *nedotýkomka*. Com o assassinato de Volódin, chegamos à plenitude do caos e ao silêncio.

Capítulo III

1. Mito do herói

Vimos até aqui *O Diabo Mesquinho* por sua tessitura paródica, na qual se mesclam gêneros e motivos, e como esses diálogos não se evidenciam de modo arbitrário: eles definem diferentes camadas de leitura e seguem a ação da gradual loucura de Ardalión Peredonov, orientada pela narração. Ao percurso delineado pelo enredo estão integrados elementos folclóricos – bruxas, feiticeiras, demônios, gatos, *russalka*'s[70], *óboroten*'s[71], etc., sendo o folclore o caminho que o romance tomou para orientar-se para o mito. E assim se chega aos mitos mais estáveis (cosmos *versus* caos, próprio *versus* alheio), relacionados com a origem do universo, ou com grandes dilemas da humanidade. Esse encaminhamento acontece também numa articulação paródica e na contextura "neomitológica". Quem direciona em grande medida a análise da relação da narrativa poética com arquétipos míticos é Eliazar Meletínski, sobretudo com seu livro *Os arquétipos literários*, mas também sobressai no capítulo a pesquisa de Vladímir Propp encerrada em *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

Ao tratar de arquétipos míticos na literatura, Meletínski (2002), tendo em vista o número imenso de pesquisas oriundas de autores e campos diversos, percebe a necessidade de discernir sua abordagem teórica, e por isso delineia precisamente sua posição entre elas.

Quanto a Jung, Meletínski (2002, p.43) recupera alguns traços do seu pensamento, mas distancia-se dele ao perceber o mundo interior e o exterior intrinsicamente relacionados, ou seja, o coletivo não funciona apenas como a representação

---

[70] *Russalka*, divindade dos rios da mitologia eslava com poder de enfeitiçar os homens. "(...) É melhor que eu morra completamente, como uma russalka, como uma nuvem que se derrete ao sol. (...)", dizia Ludmila.

[71] *Óboroten,* conforme o folclore russo, um ser capaz de se transformar em qualquer coisa. "Parece um *óboroten*", pensava Peredonov sobre o gato."

de conflitos individuais a serem superados ou harmonizados: "Quanto à psicologia inconsciente, ela dificilmente tem uma caráter hereditário mas, como já foi dito, apresenta um caráter social real". Como se sabe, Jung, para explicar o processo de individuação, ou a criação da consciência individual partindo do coletivo e no confronto com ele, insiste na ideia de uma perpetuação "hereditária" de certos mitos, ou de imagens ou personagens míticas, que são tidos como "acontecimentos anímicos inconscientes".

Também Meletínski (2002) se afasta dos autores da "crítica mitológico-ritualística", ainda na linha junguiana, como de M. Bodkin e N. Frye, pelo destaque que esses dão aos rituais, em detrimento da pluralidade de temas (de enredos) que podem fazer parte de cada um deles. Essa ainda é a lacuna apontada pelo pesquisador russo, já saindo da esfera da psicologia, em relação aos trabalhos do filósofo francês Durand, que, baseado em Bachelard e em parte em Lévi-Strauss, não considera os aspectos temáticos, ou as questões narrativas, envolvidos nos mitos em diferentes épocas. Para Durand (1979), cada momento poético é orientado por uma grande figura mítica: antes Prometeu, depois Dionísio e por fim Hermes, havendo por vezes conflitos entre eles. Meletínski (2002, p.126) especialmente se interessa pela formação do enredo, por isso articula *motivos*, ou temas, arquetípicos, o "arsenal básico da narrativa tradicional".

É possível ainda discorrer sobre algumas questões conflitantes de Eliazar Meletínski com o estruturalismo "puro", digamos assim. Não custa salientar que, tendo se baseado em muitos elementos do estruturalismo, Meletínski está longe de invalidar os estudos de Lévi-Strauss, cujos pontos de vista muitas vezes coincidem com os seus, mas, à diferença desse, Eliazar trata do mito na literatura sem perder a historicidade do processo. Na já conhecida polêmica entre Lévi-Strauss e Propp, na qual o primeiro, ao tomar contato com *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, apesar de tecer elogios pelo esforço empreendido por Propp (que fez essa pesquisa ainda na década de 1920, ou seja, bem antes de aparecerem os primeiros estudos estruturais do folclore no Ocidente, quase nos anos de 1960) e de levar em consideração as im-

precisões da tradução inglesa, discorda sobre a classificação do conto maravilho clássico, ou do conto russo de magia, delineada pelo então jovem teórico russo. A respeito dessa polêmica, Meletínski, que teve em Propp um grande mestre e amigo, saiu em defesa deste. Enquanto Lévi-Strauss não enxerga uma separação nítida entre mito e conto de magia, Propp busca a especificidade desse gênero, estabelecendo uma "análise linear" e diacrônica. Assim Meletínski observa:

> Lévi-Strauss se interessa, basicamente, pela "lógica" mítica, e assim, partindo do mito, liga as funções apenas verticalmente e tenta extrair uma paradigmática de confronto de variantes de mito. O modelo estrutural de Lévi-Strauss não é linear. Para ele, a distinção histórica entre mito e conto maravilhoso não é fundamental, não possui o caráter de princípio[72].

Não cabe aprofundar a questão, apenas apontar que, na linha de Meletínski, também esta pesquisa atribui importância à análise diacrônica dos arquétipos míticos, perpetuados como "tijolos" literários, mas que, ao longo do tempo, configuram-se em diferentes estruturas narrativas, convivendo com gêneros específicos, ou com ordenações específicas do mundo, que, no fim, é como a arte se realiza em cada época histórica, ou seja, cria poeticamente uma configuração singular de mundo. Pelas palavras de Jerusa Ferreira, Meletínski:

> busca la 'semiosis', alcanzar la construcción del mito como sistema de relaciones y como lenguaje. Se empeña en deslindar la relación mito/folclor/literatura en el proceso de la propia crítica filosófica, en conectar fragmentos de antropología a la crítica de la literatura y a la poética de la creación[73].

Pensando no mito articulado com a linguagem poética, é preciso ter em vista que a incorporação de arquétipos míticos deflagrada nas criações do início do século XX, como no caso de *O Diabo Mesquinho*, responde pela sua necessidade de delinear uma modelização do mundo, por isso se trata de uma "mitologização" muito mais consciente, como Meletínski (2002) observa em *Petersburgo,* romance de Andrei Biély.

---

[72] MELETÍNSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p.154.

[73] FERREIRA, Jerusa Pires. El impulso mitológico y la crítica poética de Eleazar Meletinski. **Entretextos,** Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, Nº 8, Nov. 2006. ISSN 1696-7356. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/pires.html>

Mas, mesmo antes dos simbolistas, ainda que por outros modelos de pensamento, temas arquetípicos se patentearam nas criações russas. Na Rússia, muito mais intensamente que na Europa, a questão da concepção do mundo, do mito básico, sempre recebeu uma atenção especial dos escritores, "numa abrangência comparável à dimensão mitológica dos arquétipos" (MELETÍNSKI, 2002, p.171), o que pode até ser uma chave explicativa para a presença tão marcante do tema do caos e do demonismo na sua literatura. Basta pensarmos, por exemplo, em Nikolai Gógol (*Vii*, *Tarás Bulba, Noite de Maio*) e Fiódor Dostoiévski (*O Sósia, Crime e Castigo, Idiota, Irmãos Karamázov*).

Na retomada (paródica) de seus predecessores, O *Diabo Mesquinho* revela um anti-herói que se afigura um diabo, Ardalión Boríssytch Peredonov, assaltado por desejos de destruição e morte, envolvido num caos deflagrado em si e nas debilidades de seus circunvizinhos. Há, portanto, nessa construção uma ligação incontestável com temáticas universais, relacionadas com o princípio do caos, aplicado ao meio e ao homem, e com a articulação dos arquétipos de herói e de anti-herói.

Para entender essa esfera do anti-herói, e sua gradual aproximação do herói mítico, é preciso antes refletir sobre o processo de transformação do herói e do anti-herói, originalmente seu irmão gêmeo, ao longo dos séculos.

Meletínski, ao definir a formação do *arquétipo de herói*, define o mais arcaico dos heróis, o herói cultural mítico, por sua função provedora. O papel desse herói está centrado na obtenção de objetos culturais (fogo, luz, instrumentos de trabalho), na construção do mundo, às vezes auxiliado por divindades. Nesse momento, o herói ainda faz parte do coletivo, ele representa o coletivo – mesmo tendo um papel de destaque (a personalização do herói só se dá mais tardiamente). Suas características heroicas não estão ainda demarcadas, sendo que a magia e a inteligência são elementos equivalentes. A imagem do herói cultural pode depois se confundir com a dos deuses, e então o autor insere a imagem de Prometeu, "que não apenas dá o fogo aos homens, mas sofre por eles a vingança de Zeus" (MELETÍNSKI, 2002, p.48). Desse herói-provedor se vai consolidando o "herói cultural de formação mais ele-

vada", pode-se dizer um tipo mais "heroico", que de modo explícito luta contra as forças demoníacas do caos "por perturbarem a vida pacífica da humanidade" (MELETÍNSKI, 2002, p.50). Entre o mito e o *epos,* a luta desse herói contra monstros ainda se configura um motivo fundamental.

Já nos heróis épicos aparece a questão da defesa da pátria. Nesse caso, o herói atua como um representante de uma tribo, à qual ele está intrinsecamente ligado, e a defesa do coletivo pode surgir associada a uma crença ("luta contra os hereges-estrangeiros"). Na épica se inserem diversos rituais de iniciação, nos quais há um isolamento temporário do herói, que passa por provações. O herói épico, à diferença do mito, não atua por forças mágicas ou por uma ascendência divina, mas pela ousadia, pela coragem e pela força física, com um caráter obstinado; por isso é na narrativa épica que Meletínski localiza o *arquétipo de herói* propriamente dito:

> No mito heroico, o caráter épico é apenas esboçado, enquanto na épica ele é completamente acabado, sendo que por isso nele se forma este importantíssimo elemento que é a imagem arquetípica do herói.
> (MELETÍNSKI, 2002, p.65)

Em linhas gerais, o herói épico passou por um processo de individuação (os heróis antigos não tinham pensamentos privados) e depois de desmistificação. No romance de cavalaria, o herói épico passa a ser movido por paixões pessoais e torna-se a expressão do caos social – um elemento que potencializa os problemas da sociedade. Desde então, cada vez mais na literatura se verifica a junção do herói épico com ideais românticos e cavalheirescos. No fim da Renascença, o herói épico entra num momento de revisão. E na literatura do século XIX, "observa-se uma redução do herói e do heroísmo" (MELETÍNSKI, 2002, p.86), uma fase de desmistificação. Já na literatura moderna do século XX, em geral, reina a "plena deseroicização".

2. Maravilhosos impostores

Como o herói, o anti-herói também sofreu mudanças ao longo dos séculos. O *trickster*, o impostor, mítico utiliza-se da astúcia e de pequenas traquinagens para alcançar os artefatos culturais. Nesse sentido, ele não se afasta do herói provedor, a não ser por seu lado travesso e maldoso – do "moleque-impostor" e do "brincalhão". Já a dimensão antissocial do *trickster* arcaico o distancia do herói mítico, sendo que muitas vezes aquele vai contra o clã ou a tribo. No entanto, a exacerbação de suas características egoístas acontece mais tarde.

De qualquer maneira, o herói mítico não se opõe fundamentalmente ao *trickster,* e muitas vezes ambos são a expressão de uma só pessoa. Por isso no mito já aparece esboçada a questão da duplicidade ou do duplo. O *trickster* afigura-se como a "variante negativa demônico-cômica" do herói mítico – noção relacionada com o "dualismo ético" na religião, e com a separação ainda demarcada entre "heroico e cômico" na poética. A questão do duplo é depois fortemente retomada pelos românticos, ou ainda por autores como Dostoiévski, procedimento analisado por Bakhtin, tendo como base a literatura carnavalizada.

Quanto à dimensão diabólica do *trickster,* ela é suavizada com o tempo, como no pícaro espanhol, ao passo que outras características são ressaltadas. O pícaro espanhol, à margem da sociedade, com uma biografia obscura, retoma o *trickster* arcaico incluindo a ele outras duas dimensões: a do bufão e a do simplório, sendo que essas três categorias (impostor, bufão e simplório) são alternadas: pode-se ter um impostor disfarçado de simplório, ou, mais raramente, um simplório desastrado que pensa ser impostor. O bufão seria o elemento intermediário entre eles.

Numa primeira leitura, que se enreda ao mundo dominado pelo *peredonovismo,* o romance recupera o mito do *trickster* atualizado, ou seja, possui traços picarescos. É uma sociedade formada de pequenos impostores, na qual, além de incontáveis artimanhas, prevalecem atos de bufonaria, chegando ao escatológico, e

comportamentos tolos e egoístas. Apesar de vários personagens apresentarem essas características, Peredonov e Volódin são os que recuperam o pícaro com mais força, e várias vezes mostram reflexos de sua versão mítica. Peredonov, para quem "[...] ser feliz significava não fazer nada e, fechando-se no seu mundo, satisfazer as próprias vísceras" (SOLOGUB, 2008, p.117), é um simplório que se vê impostor – o *trickster* que fracassa em seus objetivos. Ardalión Boríssytch, sem habilidades manuais ou esperteza, é o oposto ao herói épico: "Os elementos do demonismo no herói que expressa a 'ofensa universal', o 'mal do século', estão diretamente ligados à impossibilidade da realização épica" (MELETÍNSKI, 2002, p. 86).

Ao lado de Peredonov, o tolo Volódin, desempenhando quase sempre o papel do *trickster* simplório, o "diabo bobo", aproveita qualquer oportunidade para encher a pança:

> Por acaso ela havia comprado o caviar a Volódin? Com o pretexto de servir as damas, ela afastou dele tudo o que havia de melhor. Mas ele não desanimava e satisfazia-se com o que sobrava. Já tinha conseguido comer muita coisa boa no começo, e agora tanto fazia. (SOLOGUB, 2008, p. 279)

Ou numa atuação conjunta, retomando a presença mítica de uma dupla de irmãos no enredo, normalmente formada de um "sábio" e um "idiota":

> — O que o senhor está levando, Ardalión Boríssytch? — perguntou Prepoloviénskaia.
> — Livros severamente proibidos — respondeu Peredonov enquanto andava. — Vão me denunciar, caso descubram.
> Na sala, Peredonov agachou-se diante da estufa, atirou os livros sobre uma chapa de ferro (Volódin fez o mesmo) e começou, com esforço, a enfiar um livro atrás do outro pela estreita abertura da estufa. Volódin, agachado ao seu lado e um pouco recuado, ia lhe passando os livros mantendo uma expressão compenetrada e solidária no rosto de carneiro — os lábios salientes, para se dar importância, e a testa proeminente, que baixava por excesso de inteligência. Varvara espiava através da porta. Rindo, ela falou:
> — Lá vão eles bancar os palhaços.
> (SOLOGUB, 2008, p.77)

Essa configuração da dupla, muitas vezes ligada ao cômico, foi empregada inúmeras vezes na literatura, como em *Dom Quixote*, no qual Sacho Pança dava o contraponto na função de *ajudante* e por vezes na de *conselheiro*. Em *O Diabo Mesquinho*, além de Volódin e Peredonov, isso é reiterado por Grúchina e Varvara; Viérchina e Marta; Prepoloviénskaia e o marido; entre outros; considerando que, com

exceção de Volódin, os *ajudantes* no romance não nutrem por aquele que servem e auxiliam sensações de estima ou admiração, mas antes de inveja ou interesse. Às vezes as funções de *ajudante* são desempenhadas também por uma *protagonista*, como se vê em Varvara, que não raro aconselhava o professor Peredonov: "[...] Pois então, vá visitar essa menina disfarçada. Vá mais tarde, na hora de deitar, de repente consegue pegá-la no ato e desmascará-la" (SOLOGUB, 2008, p.151).

A presença dessa composição binária, na qual o *protagonista* (ou *antagonista*) atua por meio do *ajudante,* não deixa, portanto, de ser uma questão ligada à duplicidade, uma vez que o *ajudante* pode ser tomado por um prosseguimento do herói (ou do anti-herói). No caso de *O Diabo Mesquinho,* essa construção dual, sendo aplicada a personagens de base folclórica, representa também uma das características que permite delinear um diálogo (paródico) do romance com o conto russo de magia[74], no qual o *ajudante* é uma das personagens fixas.

Em *O Diabo Mesquinho* se verifica a união de elementos picarescos com a tradição oral russa derivada em parte dos contos de magia, povoando o enredo de componentes folclóricos e lendários: aparecem elementos e ajudantes mágicos, como o gato – "[...] sabe-se que é possível enfeitiçar as pessoas com pêlo de gato, basta alisá-lo no escuro até jorrarem faíscas [...][75] – e até mesmo a estufa, detrás da qual muitas vezes a *nedotýkomka* se escondia – o fogão ganha vida em vários contos[76], provavelmente como a imagem domesticada do fogo original –; bruxas e feiticeiras refletidas nas personagens femininas; e incontáveis referências ao diabo, sobretudo por Peredonov e a *nedotýkomka,* que reúne em si muitas descrições popu-

---

[74] A pesquisa segue a tradução adotada do termo *skazka* (сказка), vulgo "conto de fada", no livro *Arquétipos Literários* (2002), de Meletínski, a qual manteve a diferenciação apontada por Boris Schnaiderman entre "conto maravilhoso" e "conto de magia". De todo modo, aqui o "conto maravilhoso" se refere basicamente à sua estrutura arcaica, e o "conto maravilhoso de magia", ou simplesmente "conto de magia", à sua fase clássica.

[75] SOLOGUB, F. **O Diabo Mesquinho**. São Paulo, Kalinka, 2008, p.231.

[76] "Fogãozinho, fogãozinho, dize-me para onde foram os gansos-cisnes?", "Se comeres meu pastelzinho de centeio, te contarei", trecho de conto. PROP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p.90.

lares de bruxas e diabretes. Contudo, não apenas a presença isolada desses elementos possibilita estabelecer uma comunicação do romance com o conto de magia: esse também fornece vários motivos temáticos ao enredo (como a luta e o aprisionamento de Peredonov).

O conto maravilhoso de magia, tal como conceituado por Propp e depois aprofundado por Meletínski[77] e outros estudiosos da Escola Semiótica Moscou-Tártu, está distante do conto maravilhoso arcaico, ainda próximo do mito. Na verdade, em *O Diabo Mesquinho,* revelam-se marcas do conto arcaico e do clássico, mas no fluxo contrário da história – vamos **do conto ao mito**. Por isso, antes de demarcar alguns diálogos, vale pensar em linhas gerais nas diferenças entre o conto russo maravilhoso arcaico e o clássico, o que não deixa de ser uma derivação do que foi descrito da formação do arquétipo do herói, mas é preciso ter um vista que o herói do conto de magia se distingue do épico:

> Um tipo completamente diferente de herói se configura no conto de magia que, à diferença do *epos*, a partir do cósmico conduz não ao tribal ou ao estatal, mas, sim, ao familiar e ao social.
> (MELETÍNSKI, 2002, p.68)

A família é a base social do conto de magia − laços de parentesco (ou de não parentesco) exercem influência decisiva nas ações das personagens. A busca de uma noiva, como se sabe, constitui um dos motivos mais recorrentes do gênero. O conto maravilhoso de magia, portanto, é palco de representações e de tensões sociais e familiares, ao passo que no conto maravilhoso arcaico, ainda próximo do mito, a unidade familiar tinha importância relativa. Assim, ao se aproximar de dualidades que expressam conflitos da sociedade, o conto de magia afasta-se das tensões primordiais ou cósmicas:

---

[77] Meletínski centraliza a questão da formação do enredo, enquanto Propp lida com os elementos composicionais ou sintagmáticos. Conforme V. I. Propp (1984), as funções, as ações das personagens, organizadas conforme determinada sequência temporal, definem o aspecto invariável do conto russo de magia. O autor, baseado na coletânea de mais de 600 contos russos de magia do folclorista Aleksándr Afanássiev (1826-1871), classificou o conto de magia em 31 funções e 7 personagens fixos.

> A mediação no plano sócio-psicológico foi indispensável, parece-nos, para atenuar as tensões mais cruas produzidas pelos conflitos entre os fenômenos fundamentais e inevitáveis do universo: vida e morte, microcosmo e macrocosmo, seres humanos e seres não humanos[78].

Em consequência, a expressão mítica de demônios, feiticeiras, bruxas, magas, etc., tem nos contos clássicos sua relevância funcional suavizada, sendo que passam a representar algum aspecto da sociedade, como a figura da feiticeira, associada, por exemplo, à da madrasta, que maltrata e persegue a enteada. Nos contos maravilhosos antigos, ao contrário, as figuras mágicas exerciam papel fundamental nas ações do herói precisamente enquanto forças antagônicas cósmicas.

Além disso, os contos de magia apresentam episódios articulados em sequência, nos quais toda ação implica uma reação direta, enquanto nos arcaicos eles eram independentes, ou seja, não definiam ligações entre si nem seguiam uma ordenação temporal: "Conforme já foi dito, no conto maravilhoso [de magia], à diferença do mito, o enredo é mais importante do que a modelização direta do mundo" (MELETÍNSKI et al., 1969).

Entender que o conto russo de magia constitui um gênero de enredo complexo possibilita integrar essa configuração artística à estrutura neomitológica do romance. Mais uma vez, *Miélkii Biés* articula gêneros literários diferentes, sendo norteados por uma visão de mundo simbolista. Como se viu com Mints, o mundo material de *Miélkii Biés* articula-se numa dupla referência, entre a sátira do realismo e a ironia do romantismo. Assim, motivos de novelas picarescas e dos contos de magia se enlaçam a essa dupla representação da realidade, e ajudam no direcionamento do enredo ao mito. À medida que Peredonov enlouquece, os componentes da obra vão se afastando dos dilemas do mundo social e se aproximando de dualidades míticas em sua significação original (cosmos *versus* caos, próprio *versus* alheio, etc.). É dentro

---

[78] MELETÍNSKI, E.M.; NEKLÍUDOV, S.I.; NÓVIK, E.S.; SEGAL. D.M. *Problemy struktúrnogo opissánia volchiébnoi skázki*. (Problemas da descrição estrutural do conto de magia). ***Trudy po znákovym sistemam.*** (Trabalhos sobre sistemas de signos). 4. ed. (Utchien. Zap. Tart. Ros. Um-ta; Vyp.236) Tradução Denise Regina Sales (obra ainda não publicada). Tártu, 1969, p.86-135.

dessa complexidade que devemos tomar o diálogo com o maravilhoso, que, como os outros, é por essência paródico, tanto pela convivência de gêneros como pela participação na maior subversão que a obra engendra.

Sologub sempre lidou com gêneros distintos com muita independência, misturando aspectos da realidade visível e imediata, inclusive tratando de polêmicas de seu tempo, com elementos do folclore, da magia, da mitologia clássica, etc., sem criar uma hierarquização, ou sem a preocupação de manter a verossimilhança nos moldes naturalistas, como se, para o narrador, todas essas esferas do mundo tivessem o direito de existir. Esse aspecto multifacetado é especialmente percebido em sua trilogia, *A criação de uma lenda* (1907-19140), mas pode ser tomado por um traço geral de sua obra. Na entrevista já citada nesta pesquisa, Sologub (1912) assim discorre sobre sua trilogia:

> Quando me repreendem pelo meu estilo heterogêneo, por este romance não ser inteiramente real nem inteiramente fantástico[79], eu não admito racionalmente essa censura. Por que nós aceitamos esse estilo em contos de Tolstói, em contos de Andersen? O conto *Com o que vivem as pessoas?* mostra a situação real da vida de um sapateiro, e diante dos senhores, por um instante, afigura-se um anjo caído do céu. Exatamente assim acontece com quase todos os contos de Andersen. Por que o leitor não quer aceitar em mim esse estilo heterogêneo, no qual numa parte está o discurso da pessoa real Trirodov, e ao longo de algumas páginas o reinado da rainha Ortruda[80]?

2.1. Diabos, bruxas e feiticeiras

As referências ao universo dos contos russos de magia explicitam o romance em sua dimensão social, mas voltada especialmente à pequena burguesia e ao espaço familiar. É preciso, portanto, discorrer sobre os núcleos familiares de *O Diabo Mesquinho*. Entre as personagens principais, não há nenhuma família estruturada, pelo menos no contraste com a unidade familiar mais completa do conto de magia:

---

[79] O termo "fantástico" aqui foi usado em sua acepção comum, não como uma referência à literatura fantástica. Apesar de a obra de Sologub, em certa medida, também evidenciar elementos desse gênero.

[80] Trirodov e Ortruda são personagens da trilogia *A lenda criada* (1907-1914).

pai, mãe e dois filhos (PROPP, 1984). Todos os moradores da cidade são oriundos de reuniões desfeitas ou incompletas, por morte, carência ou afastamento de um dos integrantes da família, sendo que normalmente os motivos da ausência não são esclarecidos ou detalhados pela narração (a biografia obscura de personagens é traço típico de contos picarescos). Do passado de Peredonov nada é mencionado (a não ser que um dia ele fora um liberal e que a galinha de seu pai botava "dois ovos grandes por dia"), Varvara aparece como parente do professor para justificar o fato de morarem juntos, Volódin fora abandonado pela mãe, Viérchina e Grúchina são viúvas, dos pais das irmãs Rutílova também não são fornecidas informações.

As crianças, quando não órfãs – de pai, de mãe, ou de ambos, como Sacha; Adamenko e o irmão; Marta e o irmão; os garotos peraltas do serralheiro, etc. –, são filhos das autoridades, que se mantêm numa esfera isolada do enredo.

Também não há alusões a nascimentos ou a mulheres grávidas – o nascimento, de uma pessoa ou de alguma criatura (animal, objeto mágico, etc.) é fato recorrente no conto maravilhoso clássico, especialmente na ausência de filhos. Numa subversão, é possível considerar o nascimento da *nedotýkomka* (símbolo do caos e da destruição), que teria sido gerada pela presença dúbia (masculina e feminina)[81] de Sacha – eles aparecem juntos na fábula.

No conto de magia, em bases familiares incompletas ou desfeitas, está implicada uma carência, de uma família em geral ou de um membro dela, que precisa ser reparada. No romance, quase todos os personagens surgem à procura de uma noiva (Volódin, Múrin, Tcherepnin) ou de um noivo (Grúchina, Varvara, irmãs Rutílova, Marta, Viérchina), mas, naturalmente, a questão centraliza-se em Peredonov.

O tema do casamento, do arranjo familiar, afigura-se, portanto, como um dos motes de *Miélkii Biés*, surgindo nas primeiras palavras de Peredonov: "— A própria princesa Voltchánskaia prometeu à Vária, isso já é certo. 'Assim que se casarem",

---

[81] Vale lembrar que, na concepção de Solovióv, a consumação da integração do feminino e do masculino representaria a destruição, como foi brevemente visto no capítulo I.

disse ela, 'consigo de imediato um cargo de inspetor para ele'" (SOLOGUB, 2008, p. 19). Desse ponto em diante, há uma grande movimentação em torno do professor Ardalión – são pelo menos seis pretendentes à esposa –, definindo-se uma esfera clara de domínio feminino (com exceção de Rutílov, que tentava casá-lo com uma de suas irmãs, todas as tentativas de agarrá-lo envolviam mulheres).

Logo nas primeiras páginas, Peredonov se deparou com a viúva Natália Viérchina, que queria arranjá-lo para Marta, filha de um nobre polonês empobrecido que a viúva abrigava em sua casa, assim como o irmão mais novo da moça. Viérchina surge no portão com o talhe de uma feiticeira, vestida de preto e envolta na fumaça do seu cigarro: "Ela fumava um cigarro numa piteira de cerejeira escura e sorria de leve, como se soubesse de algo que não se fala, mas que faz sorrir" (SOLOGUB, 2008, p. 23). Então sua figura ganha características da Baba-Iagá: seu caramanchão ("No meio do jardim, à sombra dos bordos esparramados, ficava o velho e cinzento caramanchão [...]")[82] toma o lugar das habituais isbás dessas feiticeiras folclóricas, assim como Viérchina possui poderes mágicos (cartomancia) e gestos sedutores: "Toda vez que Peredonov passava em frente ao jardim de Viérchina, ela o parava e, com movimentos e palavras de feiticeira, atraía-o ao jardim" (SOLOGUB, 2008, p. 89).

A Baba-Iagá, um dos personagens mais populares do folclore russo, não é uma figura inteiramente negativa, sendo que muitas vezes ela ajuda o herói. Ela é considerada uma das "variantes do *demônio da floresta*", por isso o traço que a distingue das outras feiticeiras é seu casebre na floresta[83], feito de pernas de galinha e com um cercado de ossos. Há outros jardins no romance, mas nenhum deles possui um caramanchão. Além disso, ao tentar seduzir Peredonov por meio de Marta, a viúva realiza uma das atitudes típicas da Baba-Iagá, que atrai o herói por meio de jo-

---

[82] Fiódor Sologub. **O Diabo Mesquinho.** São Paulo: Kalinka, 2008, p. 25.

[83] NOVIK, E. S. *Sistema personagei rússkoi volchébnoi skázki.* (O sistema dos personagens do conto de magia russo). In: NEKLÍUDOV, S. I.; MELETÍNSKI, E. M. (Org.) ***Tipologuítcheskie issledovánia po folklóru: Sb. St. pamiati Vladimira Iakovlevitcha Proppa (1895-1970)*** (Pesquisas tipológicas sobre folclore: coletâneas de artigos em memória de Vladímir Iákovlevitch Propp). Tradução Denise Regina Sales (obra não publicada). Moscou, 1975, p.214-246.

vens noivas. O sobrenome "Viérchina", derivado de *viércha,* armadilha de pesca (PÁVLOVA, 2007), sublinha o comportamento da viúva, ou seja, seu intuito de apanhar Peredonov. No conto de magia, como chama a atenção Novik (1975), o "nome do personagem, via de regra, não desconsidera as ações que ele realiza" – Sologub aplica esse procedimento em outros personagens, como será visto pontualmente.

A presença de Marta e do irmão dá à Viérchina também o papel de madrasta, uma figura sem importância no conto arcaico, mas fundamental ao conto de magia: "No sentido da 'domesticação' da bruxa é importante a imagem da madrasta perversa que persegue a própria enteada" (MELETÍNSKI, 2002, p.187). Viérchina recebia os agrados de Marta como se esses fossem obrigatórios, sendo continuamente servida pela moça:

> Marta alegrou-se, mas estava um pouco assustada. Certamente ela queria que Peredonov fosse junto, ou melhor, Viérchina queria e havia transmitido esse desejo a ela com seus feitiços rápidos. (SOLOGUB, 2008, p.92)

E a tratava com dura severidade:

> Viérchina não tentou segurá-lo dessa vez e despediu-se friamente. Ela estava duramente aborrecida: antes ainda havia alguma esperança de arranjar Marta com Peredonov, com isso, ela poderia ficar com Múrin para si mesma — mas de repente lá se ia a última esperança. E quem pagaria por isso hoje seria Marta! Ela teria boas razões para chorar.
> (SOLOGUB, 2008, p.264)

Com o desenrolar da trama, o aspecto maravilhoso de Viérchina ganha mais evidência do que o social, o que acontece com todas as personagens. Peredonov, já ensandecido, não a reconhece de cara: "[...] era como uma feiticeira preta soltando uma fumaça encantada, fazendo bruxarias" (SOLOGUB, 2008, p.235).

De maneira geral, as mulheres do romance estão associadas a bruxas e feiticeiras, seja pelo aspecto enrugado ou sujo, seja por algum atributo mágico, como Grúchina, que era cartomante e sabia fazer feitiços, assim como Erchova, a ex-senhoria dos Peredonov (a figura da Baba-Iagá pode também se ligar a das senhorias): "Ainda por muito tempo, ela [Erchova] ficou fazendo bruxarias sobre o chapéu (...)" (SOLOGUB, 2008, p.251). Varvara também toma atitudes de feiticeira: "Varvara levantou-se e, resmungando e praguejando, começou a tratá-lo com gotinhas especi-

ais" (SOLOGUB, 2008, p.257). Essa conotação do aspecto feminino é também uma representação tradicional:

> A bruxa é o resultado não somente do rebaixamento, mas também da superação dos últimos vestígios da ambivalência da antiga imagem demônica da Grande Mãe (em parte sob a pressão das tendências patriarcalistas na sociedade). O duplo feminino começa a receber um registro negativo. Por isso a tradição não contradiz em absoluto a imagem de Sólokha, a "velha (baba) bondosa", a "velha diaba" e a "bruxa", isto é, combina os traços da autêntica bruxa e a libertina comum.
> (MELETÍNSKI, 2002, p. 187)

No conto de magia, a noiva – função de quase todas as personagens femininas do romance – pode também se apresentar como bruxa, feiticeira ou vampira (NOVIK, 1975). A mistura de elementos diabólicos e mundanos é percebida nas principais senhoritas da cidade: Varvara, "(...) como se, pela força de algum feitiço desprezível, no corpo de uma ninfa tivesse sido grudada a cabeça murcha de uma meretriz"[84]; Grúchina, "[...] a um rápido olhar, ela até que não parecia tão imunda, mas logo causava a impressão contrária [...]; as irmãs Rutílov, "[...] jovens e bonitas, e suas vozes soavam em tom alto e selvagem — as bruxas do Monte Calvo com certeza teriam inveja dessa roda".

Não se pode deixar de mencionar as duas grandes referências femininas da história, retratadas também com elementos do demonismo: a princesa, que já aparece numa articulação mítica, a "Grande Mãe", e a própria *nedotýkomka*[85], que, mesmo sendo uma criatura que agrega todas as personagens, não deixa de ter primordialmente uma identidade feminina – *nedotýkomka* é um neologismo feminino, terminado em "a" e flexionado como tal.

O gênero das personagens (masculino ou feminino) é característica de fundamental importância no conto de magia, assim como a definição dos seus laços de parentesco (pai, mãe, filho, enteada, etc.), sendo a oposição *parente versus não parente* uma derivação da dualidade mítica *próprio versus alheio.* Além de famílias in-

---

[84] SOLOGUB, 2008, p.81, p.53, p.183, respectivamente no parágrafo.
[85] A construção da *nedotýkomka* será ainda analisada.

completas, os personagens principais, do núcleo de pequeno-burgueses, em grande parte não têm relações consanguíneas, mas no geral são parentes por afinidade (*amasiado* e *amante, marido* e *mulher*, *madrasta* e *enteada*, etc.), com exceção dos vários irmãos do romance, que nos contos muitas vezes aparecem em competição. De qualquer maneira, os conflitos que acontecem no espaço familiar "baseiam-se, com frequência, na contraposição de relações de parentesco consanguíneo e não-consanguíneo" (NOVIK, 1975).

Nesse contexto, a figura mais subversiva certamente é a de Sacha, um órfão que chega à cidade tomado por uma menina disfarçada de menino e, nutrindo-se da malícia local, acaba travestido de gueixa no baile de máscaras. Aleksándr torna-se motivo de grandes angústias para Peredonov, que, para defender-se dele e de seus outros inimigos, utiliza-se de fofocas, atitudes descabidas e planos estapafúrdios.

À diferença das mulheres, que, em geral, no romance vêm acompanhadas de mais esperteza – no conto de magia, a sabedoria não raro está associada à capacidade de ludibriar e de ridicularizar (NOVIK, 1975) –, Peredonov, o "diabo de óculos", incontáveis vezes nos é apresentado por meio de suas tolices – o diabo, no conto (NOVIK, 1975), também está relacionado com o tolo e o abobalhado. Assim como seu *ajudante*, uma espécie de Ivánuchka-duratchók[86], Pável Volódin – "um jovem, no rosto e no jeito, surpreendentemente parecido com um carneiro: cabelos encaracolados como pêlo de carneiro, olhos esbugalhados e sonsos (...)" (SOLOGUB, 2008, p. 32). Os outros personagens masculinos, quando não igualmente tolos, são descritos como pessoas não vivas, de gestos e comportamentos mecânicos. Entre os figurões da cidade achamos personalidades mais enérgicas, como o procurador Avinovítski, mas, como seus filhos, eles têm participação secundária na trama, relacionam-se com outra esfera do enredo, explicitando questões ligadas ao poder e às posturas políticas da época (além de delinearem a paródia com *Almas Mortas,* de Gógol).

---

[86] Personagem folclórico. O mais novo entre três irmãos, um jovem bobo e ridicularizado pelos mais velhos.

Na lógica do conto de magia, no entanto, os figurões podem ser de algum modo colocados como *doadores*, os responsáveis pelo "fornecimento do objeto mágico ao herói" (PROPP, 1984, p.87). Ao visitar os poderosos da cidade para receber apoio, Peredonov passou por uma espécie de *prova preliminar,* precisando mostrar sua lealdade e bom comportamento – o que era impossível diante da incapacidade de dissimular do professor. Um dado importante do herói do conto de magia é o fato de ele normalmente não estar munido de poderes mágicos, ao contrário de sua fase mítica, por isso ele atua por meio de *ajudantes* e de instrumentos mágicos, transmitidos pelo *doador* mediante alguma prova ou questionamento.

Quanto aos instrumentos mágicos, Ardalión Boríssytch traz esse elemento ao enredo aos proteger-se do mundo com a ajuda de objetos, como o cachecol, o chapéu, a bengala com a figa, etc., além dos seus esconjuros. Os objetos no conto de magia muitas vezes assumem funções de personagem, como fogões, baús, portões, espelhos, etc., e assim podem ganhar vida: falam e agem por vontade própria, ou por força milagrosa, não raro auxiliando o herói. No romance essa vivificação do inanimado está de algum modo expresso nas alucinações de Peredonov, mas aqui os objetos, e os espaços físicos, assumem primordialmente a função, também evidenciada no conto e reiteradamente na literatura, de salientar os atributos das personagens, como Volódin e seu chapéu-coco, e também seus intentos, como Varvara, que não largava o fogão e vai fantasiada de cozinheira ao baile.

Os criados e as criadas ganham muitas vezes papéis de antagonistas nos contos, como no *Conto do Czar Saltán* (Púchkin). Como já se mencionou, no poema, que recupera muitos motivos dos contos russos de magia, a mãe e as irmãs, a tecelã e a cozinheira reais, da czarina, são responsáveis pelo afastamento da heroína (a czarina e o filho são atirados ao mar).

Aqui está a reação de Peredonov ao surpreender Varvara com um livro de receitas na mão:

> — Para que o livro de culinária? — perguntou Peredonov, assustado.
> — Como para quê?! Farei um prato novo para você, é sempre tão exigente — explicou Varvara sorrindo com orgulho e toda satisfeita de si.

> — Eu não vou comer nada que esteja nesse livro preto! — Peredonov declarou categórico e arrancou rapidamente o livro das mãos de Varvara, levando-o para o dormitório.
> (SOLOGUB, 2008, p.133)

A figura da cozinheira também aparece nos delírios de Peredonov:

> Quase ao anoitecer, quando ele começou finalmente a cochilar, foi acordado por uma mulher ensandecida, que apareceu não se sabe de onde. De nariz arrebitado e monstruoso, ela chegou perto de sua cama e começou a murmurar:
> — Kvas[87] triturar, massa rolar, assado tostar.
> (SOLOGUB, 2008, p.381)

A cozinheira traz ainda um princípio que perpassa o maravilhoso: o canibalismo. A Baba-Iagá, por exemplo, às vezes comia partes do corpo do herói, e não raro ela estava cercada de animais, gatos, cães, etc., que também poderiam ser hostis à vítima. Assim em *Miélkii Biés* se comporta o gato "gordo, branco e feio", cuja hostilidade pode ser explicada por sua ligação com feiticeiras, no caso, com Varvara, ou com feitiços em geral. O gato é um dos animais da esfera doméstica (NOVIK, 1975) dos contos, assim como o cavalo, a vaca, o cão e o carneiro – a imagem do carneiro, encarnada em Volódin, traz também uma acepção cristianizada e finaliza o livro num autêntico ritual de sacrifício. Essa imagem ritualística pertence à esfera mítica da obra.

Além de converter-se em mais um dos temores de Peredonov, o gato pode ser considerado seu reflexo zoomorfo, como o carneiro em relação a Volódin, pois o gato tornava-se cada vez mais arisco, insociável, à medida que o professor enlouquecia. Eis o gato logo depois do casamento de Peredonov, o momento que marca a fase final da loucura do professor:

> O gato de Peredonov tornava-se cada dia mais selvagem, bufava, não vinha quando chamado: completamente desobediente. Peredonov passou a temê-lo. Algumas vezes, ele se afastava do gato e fazia esconjuros.
> (SOLOGUB, 2008, p.292)

Afora os animais domésticos, *Miélkii Biés* traz também animais selvagens, e todos comuns ao mundo maravilhoso. Há, por exemplo, os corvos, que "Crocitavam sobre a cabeça de Peredonov, como que zombando dele e profetizando-lhe novos e

---

[87] *Kvás,* bebida fermentada à base de pão de centeio.

ainda piores azares" (SOLOGUB, 2008, 197), o urso (na fantasia da professora Skóbotchkina), o cisne e a serpente.

A serpente, ou o dragão[88], que aparece nos sonhos de Ludmila logo depois de ela conhecer Sacha, no conto tem quase sempre uma acepção erótica – o dragão muitas vezes rapta a donzela para contrair núpcias com ela:

> Durante toda a noite, Ludmila teve sonhos ardentes, africanos! Sonhou que estava em um quarto sufocantemente aquecido e que o cobertor caía, desnudando seu corpo quente — uma serpente escamosa e anelada passou a rastejar em seu quarto e a subir, como numa árvore, pelos galhos de suas lindas pernas nuas...
> (SOLOGUB, 2008, p.183)

O sonho ainda traz o cisne, que pode surgir no conto com uma conotação erótica, mas por vezes é um *auxiliar* do herói, ou ainda pode ser hostil sem finalidade erótica. De qualquer maneira, o rapto de Ludmila pelas serpentes prenuncia o falso herói, Sacha:

> Então, a serpente e o cisne inclinaram-se para Ludmila com o rosto de Sacha, quase azul de tão pálido — os olhos escuros, enigmáticos e tristes; os cílios preto-azulados velando ciosamente seu olhar mágico, curvando-se, pesados e terríveis.
> (SOLOGUB, 2008, p.184)

Os sonhos de Ludmila, contudo, apesar de trazerem a referência da serpente e de no fim se entrelaçarem ao enredo principal (ao núcleo do *peredonovismo*), não revelam unicamente relação com o maravilhoso, ou quase nenhuma se as cenas forem isoladamente tomadas. A paixão de Ludmila, que se descreve a Sacha como uma "pagã", "Eu deveria ter nascido na antiga Atenas" (SOLOGUB, 2008, p. 325), diferencia-se das relações que se delineiam entre os outros moradores da cidade. Ludmila evoca a mitologia antiga numa expressão esteticista e sensual. No caso, não se trata da incorporação de mitos dentro de sua lógica arcaica, mas da recuperação de imagens-clichê posteriormente relacionadas com o mundo antigo. Esse universo idílico, que não deixa de ser também a expressão do primeiro amor, reúne-se com o universo de pícaras e pícaros maravilhosos especialmente na terceira parte do livro (ca-

---

[88] No livro foi usada a palavra *zmei* (змей), que pode ser traduzida como serpente ou dragão.

pítulos XXIV a XXXII), no momento em que a cidade inteira já havia tomado conhecimento do caso de amor dos dois.

A terceira parte do livro, conforme a divisão adotada pela pesquisa, está voltada às cenas que sucedem o casamento de Peredonov, realizado no capítulo XXIII, as quais marcam o ápice da loucura de Peredonov – o herói é isolado da sociedade (ele é afastado do ginásio), e sua única preocupação agora é defender-se dos inimigos. Aqui são retomados vários motivos arquetípicos (luta, isolamento e aprisionamento do herói).

A coroação[89] de Peredonov e Varvara, o casamento da bruxa com o diabo, diferentemente dos banquetes de muitos contos de magia, com convivas ilustres de feições solenes, acontece entre hostilidades e zombarias. Entre os presentes, convidados e não convidados, constavam, por exemplo, os padrinhos, o fantasmagórico Rutílov e o tolo Volódin; as irmãs Rutílova, com "o riso de fúrias indomadas"; Múrin, "desgrenhado e empoeirado como sempre"; e, naturalmente, a *nedotýkomka*.

No conto de magia, sobretudo quando o motivo está centrado na obtenção de uma noiva ou de um noivo, a conclusão normalmente envolve a cerimônia do casamento e a coroação dos noivos, ou, quando não há concretização, acontece a promessa de um casamento. E o conto finaliza nesse momento. Em *Miélkii Biés* há um prosseguimento: Peredonov, ao casar com Varvara, não recebe seu reino, o lugar de inspetor escolar, e mata a princesa, a "Grande Mãe", ao atear fogo às cartas de baralho (cap. XXIV).

Nos capítulos finais do livro, ocorre ainda o baile de máscaras, em que acontecem a perseguição e o desmascaramento do falso herói, momento essencial ao conto de magia. Sacha, perseguido por todos os convivas, é salvo por um "herói germano", a fantasia do ator local, que retira sua máscara de gueixa. Nesse momento, os sonhos de Ludmila confundem-se com a realidade e com o desdobramento de Sacha.

---

[89] Na Rússia, em cerimônias religiosas ortodoxas, os noivos usam coroas.

3. Rumo ao caos

Afirmou-se mais de uma vez que o enredo se conduz ao caos mítico. Mas o caos está deflagrado desde o começo do romance, então se vai alastrando pela cidade junto da loucura de Peredonov. Vale pensar, portanto, em que tipo de caos é esse e como ele se constrói na narrativa.

Quando o princípio do caos é direcionado para o mundo social, assim como acontece nas personagens, ele afasta-se dos arquétipos antigos. Meletínski (2002, p.204), acerca de Gógol, observa que o "caos em *Almas Mortas* está como desmitologizado por completo [...]". Uma espécie de "demonismo na vida cotidiana" caracteriza o mundo do negociante de almas mortas, assim como o de muitas obras da fase petersburguesa de Gógol. Mesmo que o cotidiano de *Miélkii Biés* não esteja "desmitologizado por completo", o universo vazio e desordenado de Tchítchikov fornece muitos elementos ao mundo de Peredonov. No entanto, o processo de enlouquecimento do professor Ardalión Boríssytch leva o princípio do caos também ao homem, à semelhança de várias personagens de Dostoiésvski, e então voltamos às novelas ucranianas de Gógol, como *Vii,* nas quais "as forças demônicas são apresentadas através de imagens do conto de magia e das historietas – bruxas, diabos, feiticeiras etc. [...]" (MELETÍNSKI, 2002, p. 186). Com a loucura de Peredonov, os outros personagens aproximam-se de suas configurações originais. A cidadezinha saturada de ecos verbais e comportamentais, reproduzindo maledicências e galhofas, insere-se num embate metafísico, no conflito entre o caos evidente e o cosmos inatingível:

> No entanto, no processo de desenvolvimento e da gradual corporificação [do romance], este intento inicial transformou-se na abstração dos personagens e dos acontecimentos concretos, e o romance crítico-social sobre uma vítima da sufocante vida da província converteu-se num texto mítico sobre a vida contemporânea e sobre o sentido de vida das pessoas.
> (PÁVLOVA, 2007, p.237)

Deve-se, então, considerar o caos tanto na esfera social como na individual, que são reunidas no desfecho do romance. O caos tanto pode ser visto como o vazio primordial e disforme que antecede a vida, ou como algo em estado desordenado à

espera de uma força que o coloque em equilíbrio. Assim, o silêncio e a balbúrdia são igualmente expressões do caos, o que se revela também tanto no coletivo como no homem.

Quanto aos caos aplicado ao homem, a Peredonov, além do "diabo bobo", afigura-se diante de nós um ser "apático" e "sombrio". "Sombrio" é o termo mais usado na narrativa, construída por meio de reiterações, para definir Ardalión Peredonov. A falta de vida e a escuridão evidenciam parte do mundo caótico do professor: "Peredonov levantou os olhos sombrios e olhou através da cerca com raiva"[90]; "Peredonov voltou para casa sombrio como sempre"; "Peredonov andava pelas ruas escuras, sombrio e carrancudo"; "'Sim, é verdade, está parecendo um louco', pensou Khripátch percebendo sinais de confusão e pavor no rosto apático e sombrio de Peredonov".

A apatia, no entanto, quase sempre vem reunida ao desordenado, produzindo no professor o desejo de destruir tudo ao seu redor. No capítulo IX, o caos dentro de Peredonov está já demarcado:

> Entre a aflição dessas casas e ruas, sob essa alienação do céu, sobre essa terra suja e impotente, caminhava Peredonov afligindo-se com temores desconhecidos — para ele, não havia consolo espiritual nem conforto naquilo que é deste mundo, porque agora, como sempre, ele olhava para as coisas com os olhos de um morto, como um demônio aflito por sua solidão sombria, feita de medo e melancolia.
> Seus sentimentos eram apáticos; sua consciência, uma engrenagem que corrompia e matava. Tudo o que chegava a ela transformava-se em infâmia e lama. Nos objetos, ele percebia apenas os defeitos, e isso o alegrava. Quando passava em frente a um poste reto e limpo, sentia vontade de entortá-lo ou sujá-lo. Ria com alegria quando sujavam algo em sua presença.
> (SOLOGUB, 2008, p.116)

Apesar de sempre oprimido por angústias e temores, Peredonov, assim como os heróis de Dostoiévski, não pode ser caracterizado pela melancolia ou pela depressão. O sofrimento humano está representado, não o do indivíduo. Não há um conflito pessoal desenvolvido na trama, mas um complexo de forças que atraem o homem ao

---

[90] SOLOGUB, 2008, p. 23, p.102, p.231, p.232, respectivamente no parágrafo.

caos e à destruição. Essa expressão exteriorizada de Peredonov deve-se muito à sua construção paródica e de base folclórica.

No capítulo XXIV, Peredonov aparece já completamente confuso e submerso numa insanidade grotesca e primitiva:

> Na destruição das coisas, alegrava-se o antigo demônio, o espírito da confusão pré-histórica, o antigo caos, enquanto os olhos selvagens de um homem louco refletiam um pavor semelhante aos monstruosos tormentos da agonia derradeira.
> (SOLOGUB, 2008, p.315)

As agonias de Ardalión Boríssytch são muitas vezes concretizadas no enredo por meio de atitudes violentas e infundadas, normalmente direcionadas a Varvara e aos ginasianos, com traços de crueldade. O professor, por exemplo, passou a castigar seus alunos de noite, fora do ginásio, e gabava-se de seu comportamento: "No dia seguinte, Peredonov contava suas façanhas à classe. Ele não mencionava os sobrenomes, mas as vítimas acabavam se entregando pela própria perturbação" (SOLOGUB, 2008, p.174).

É difícil, no entanto, saber até que ponto o fato de Peredonov castigar os alunos fisicamente realmente chocou algum leitor da época de Sologub. Na Rússia penalidades envolvendo castigos corporais, generalizadas a toda sociedade, foram por muito tempo uma prática legalizada – a lei de castigos corporais foi criada por Pedro I, chegando assim até o fim do século XIX[91]. Mudanças começaram a delinear-se em meados do século, mas concretizaram-se lentamente. Em 1863 foram abolidos os castigos mais pesados; em 1864, os aplicados a crianças das escolas médias. Assim, as varas de bétula, com as quais os pedagogos açoitavam os alunos, foram retiradas dos

---

[91] Ainda em 1889 foi sancionada uma lei específica que ampliava o poder das autoridades dos *zemstvos*, permitindo-lhes o uso de penalizações com açoitamento. Apenas em 1893 foi proibido aplicar penas corporais em mulheres. Ao longo da década de 1890 a questão toda produziu enorme repercussão, e muitos se pronunciaram a favor da abolição dos castigos corporais – historiadores, advogados, pedagogos e até escritores, como L. Tolstói (PÁVLOVA, 2007).
No início do século XX, ainda era oficialmente admitido aplicar chibatadas a camponeses, exilados e errantes; e grilhões a exilados. Em 1903 foi proibido o emprego de castigos físicos em prisioneiros e exilados; e em 1904, revogado o direito de aplicar penas corporais no exército e na marinha.

ginásios da cidade, frequentados normalmente pelos filhos dos nobres e comerciantes ricos, mas ainda persistiram nas instituições populares. Parece clara a alusão de Peredonov ao assunto:

> Peredonov afundava-se cada vez mais na loucura. Continuava a escrever denúncias contra as cartas do baralho. E agora também contra a nedotýkomka, o carneiro — que se fazia passar por Volódin e pretendia assumir um cargo importante, mesmo sendo apenas um carneiro — e contra os cortadores de lenha — que haviam abatido todas as bétulas, de modo que não havia mais como tomar banho a vapor, além de ter ficado difícil educar as crianças; deixaram apenas os álamos, mas quem precisa de álamos?
> (SOLOGUB, 2008, p.338)

Talvez o que tenha se afigurado mais descabido seja o comportamento injustificável do professor, que, sem motivo algum para isso, saía de noite a açoitar as crianças, e por vezes acompanhado dos pais, como se deu com Antocha, filho de Iúlia Gudaiévskaia, "mulher ardente e ferozmente sentimental". Já noite avançada, Peredonov e Iúlia, assim que o marido foi ao clube, "ele não conseguiria passar sem o jogo", castigaram o pequeno Antocha.

Ardalión Borissýtch, como Stravóguin (*Os Demônios*), carrega aspetos de sadismo em sua personalidade, toma atitudes fora de propósito e enxerga o mundo com "os olhos de um morto", como se pertencesse a uma não existência:

> O rosto de Peredonov estava como antes: apático, sem expressão. Os óculos de ouro e os cabelos curtos saltitavam mecanicamente sobre o nariz e a testa, como sobre um ser não-vivo.
> (SOLOGUB, 2008, p.50)

Além de Peredonov, outras personagens, de contornos inanimados, revelam o caos pela apatia, numa expressão gogoliana. Temos, por exemplo, Prepoloviésnki, que uma "vez que começava a falar, já não conseguia parar e repetia a mesma coisa sob todos os ângulos até que alguém o interrompia mudando de assunto. Então ele se afundava no seu silêncio habitual" (SOLOGUB, 2008, p.74); Rutílov, que "era o único que conservava sua habitual e murcha palidez. Havia bebido menos que os outros, mas, mesmo que tivesse se excedido, teria ficado apenas um pouco mais pálido" (SOLOGUB, 2008, p.58); e Tichkóv, que vivia a apanhar palavras soltas para fazer suas rimas:

> Observando-se demoradamente seus movimentos desembaraçados e precisos, era possível se pensar que ele não era uma pessoa viva, mas alguém que já morrera ou nunca vivera, não enxergava nada neste mundo dos vivos e nada ouvia além de palavras retinindo sons mortos.
> (SOLOGUB, 2008, p.116)

O intento de construir personagens de comportamentos mecânicos, quase não vivos, fantasmas, pode ser achado entre as anotações de Sologub:

> Método original. Os heróis do romance às vezes inserem nos seus discursos palavras revelando que eles não são pessoas vivas, mas apenas fantasmas do autor. (...) A base – a insanidade do herói.
> (PÁVLOVA, 2007, p.270)

Como se mencionou, as caracterizações que denotam gestos automatizados e ausência de vida estão especialmente direcionadas aos homens, enquanto, em geral, as mulheres são descritas por seus atributos de bruxas ou de feiticeiras. Contudo, Peredonov, com seus estranhos mecanismos de defesa, também se enreda ao mundo de bruxarias e feitiços.

Os esconjuros de Peredonov, um homem cheio de crendices, evidenciam-se desde o começo da história como uma forma de proteção:

> Peredonov começou a girar no próprio eixo cuspindo em todas as direções e resmungando:
> — *Tchur-tchurachki, tchurki-bolvachki, buki-bukachki, viedi-tarakachki. Tchur meniá. Tchur meniá. Tchur, tchur, tchur. Tchur-peretchur-pastchur.*
> (SOLOGUB, 2008, p.68)

E permanecem na narrativa como um de seus comportamentos mais corriqueiros: "Atravessando a soleira, Peredonov esconjurou-se"[92]; "Por fim, quando terminavam o ofício, Peredonov teve a idéia de murmurar seus esconjuros"; "Ele cuspiu e esconjurou-se"; "Algumas vezes, ele se afastava do gato e fazia esconjuros".

As adivinhas, os feitiços e os esconjuros trazem elementos da tradição popular, e, pela forma com que aparecem articulados na trama, têm também a função de demarcar um caos existencial generalizado. É estabelecida uma relação angustiante e vazia com os princípios da igreja por quase todos os moradores da cidade.

---

[92] SOLOGUB, 2008, p.118, p. 158, 234, 292, respectivamente.

Para Peredonov, que tinha medo do incenso, "o ofício religioso, não nas palavras e nos rituais, mas no seu movimento mais íntimo, tão perceptível a certas pessoas, era incompreensível [...] O movimento do turíbulo o horrorizava, como um feitiço desconhecido"[93]. Para Varvara e Grúchina, "os rituais da igreja pareciam engraçados"; já Volódin "não associava os rituais da igreja a nenhuma outra idéia, a não ser ao fato de que tudo isso fora predeterminado e deveria, portanto, ser obedecido [...]".

O ato sacro como a busca de uma verdade imanente mostra-se inalcançável aos moradores da cidade. A Beleza perseguida pelos simbolistas, a força transformadora do ser, ligada à compaixão, ao amor e à arte, está vetada a eles.

Saindo das esferas individual e da espiritualidade, por assim dizer, revela-se ainda o caos coletivizado, concretizado pela balbúrdia e pelo desvario, sempre com a expressão do grotesco: "A vida de Peredonov e das figuras circunvizinhas representa a sinistra infinidade de gestos anticulturais – a imundície e a decadência universal [...]" (PÁVLOVA, 2007, p.265).

Uma das representações dessa esfera é a reiterada presença da comilança e da bebedeira, que surgem mais como uma euforia diabólica do que como um símbolo de liberdade: "No jantar todos beberam até a embriaguez, inclusive as mulheres. Volódin sugeriu que sujassem mais as paredes. Todos se alegraram"[94]; "— Beba a vodca, Pavlúcha, e pode encher o meu copo também — disse Peredonov"; "Jogaram por longo tempo e beberam muito"; "Beberam vodca e cerveja, quebraram garrafas e copos, gritaram, gargalharam, abanaram-se com as mãos, abraçaram-se, beijaram-se"; "Sentaram-se para jogar baralho e beberam a noite inteira".

O grotesco expressa-se também por atitudes escatológicas e animalescas. Logo no início da história, Peredonov cospe na face de sua amante:

> — Me dá vontade de cuspir em você — disse Peredonov calmamente.
> — Seu cuspe não dá para isso! — gritou Varvara.
> — Vai ver agora — disse Peredonov.

---

[93] SOLOGUB, 2008, p.270, p.288, p.288, respectivamente.
[94] SOLOGUB, 2008, p.78, p. 245, p.247, p.260, p.290, respectivamente.

> Ele se levantou e, com uma expressão obtusa e indiferente, cuspiu no rosto dela.
> — Porco! — disse Varvara aparentemente calma, como se o cuspe a tivesse refrescado.
> (SOLOGUB, 2008, p.36)

E com a chegada de Volódin: "Os três, diante da parede, cuspiram nela, rasgaram o papel e chutaram-na com as botas. Depois, cansados e satisfeitos, afastaram-se" (SOLOGUB, 2008, p.38).

O caos ainda se delineia nas diversas festas e reuniões, em que surgem reunidos o riso e a morte, a comida e a bebida, o grotesco e o obsceno. Temos os vários encontros na casa de Peredonov, a comemoração da mudança para a casa nova, a reunião na casa de Grúchina e a cerimônia de casamento de Peredonov, mas um acontecimento destaca-se entre todos: a cena desatinada do baile de máscaras.

No baile de máscaras, as personagens não revelam novas faces, mas, pelo contrário: assumem os próprios papéis – Varvara veste-se de cozinheira; Ludmila, de cigana; etc. –, dando concretude às alucinações e ao caos de Peredonov (apenas Peredonov e Volódin não usam fantasias: são incapazes de dissimular). A essa altura, o professor já estava em completa desarticulação, e Sacha já havia virado um dos impostores da cidade. Trajado de gueixa, o ginasiano recebe o prêmio de melhor fantasia feminina e passa a ser perseguido por uma multidão enlouquecida:

> Começou uma caçada selvagem. Quebraram o leque, arrancaram-no dela, jogaram-no no chão e o pisotearam. A multidão, rodeando a gueixa, corria pela sala derrubando os que estavam parados olhando.
> (SOLOGUB, 2008, p.364)

Ao ser salvo pelo "herói germano", acontece seu desmascaramento. O baile de máscaras incorpora elementos da carnavalização, uma espécie de carnavalização sombria[95], ou aplicada à descrição do inferno: "O inferno coloca em situação de

---

[95] Quando M. Bakhtin (2005) classificou o romance *polifônico,* ele o inseriu dentro da linha carnavalesca, mas não apenas os elementos derivados dela foram usados para a definição do gênero. Assim, mesmo sem delinearem uma obra *polifônica,* muitos autores trazem aos seus textos elementos que podem ser lidos pelo viés da carnavalização – a lógica das festas de rua transferida à literatura –, como Rabelais, Cervantes ou Gógol, e em certa medida Sologub. (Na verdade, segundo Bakhtin, apenas Dostoiévski teria chegado ao *romance polifônico*.)

igualdade todas as situações terrestres [...] a morte tira a coroa de todos os coroados em vida" (BAKHTIN, 2005, p.195).

Com o baile de máscaras, há o destronamento de Sacha, e a coroação subversiva de Peredonov, que atua como um herói quando, para se livrar da *nedotýkomka,* a reunião dos males da cidade, ateia fogo ao salão "[...] porque só então, saciada [*nedotýkomka*] de tanta destruição após devorar aquele edifício, onde aconteciam coisas tão terríveis e incompreensíveis, ela o [Peredonov] deixaria em paz" (SOLOGUB, 2008, p.369).

4. As batalhas de Dom Peredonov

A cena do incêndio no baile de máscaras ressalta na loucura de Peredonov seu caráter mítico e pertencente ao mundo. Ardalión Boríssytch corporifica o caos e traz elementos demoníacos em sua pessoa, buscando sempre a desarmonia e à destruição. No entanto, dentro de uma dualidade mítica, Peredonov luta contra o caos que personifica e que ao mesmo tempo surge dos moradores da cidade, realizando uma das funções fundamentais do herói cultural mítico, que duela com monstros diversos e forças ocultas da terra. O professor luta contra a *nedotýkomka*, a princesa, o gato, o carneiro, a cozinheira, as cartas de baralho, etc. A ambivalência presente em Peredonov pode ser compreendida pelo fato de, no mito, o anti-herói ser uma variação, o "pólo negativo", do herói cultural: "A coexistência do herói cultural e do *trickster* numa única personalidade ou no aspecto de dois irmãos é a mais antiga forma de duplicidade" (MELETÍNSKI, 2002, p.201) – vale relembrar que Peredonov, na sua dimensão picaresca, recupera o *trickster* mítico.

As batalhas de Peredonov com suas alucinações naturalmente levaram muitos pesquisadores à figura de Dom Quixote. Parcela considerável da crítica analisa Peredonov como uma inversão do Cavaleiro da Triste Figura, como Andrew Field e Linda Ivanits[96]. De acordo com eles, o professor Ardalión, evidenciando seu aspecto quixotesco numa subversão grotesca, age também movido por um ideal (o lugar de inspetor), tem uma Aldonça (Varvara) em casa, e uma Dulcineia (princesa) em terras longínquas. De acordo com Field, inclusive, o nome "Peredonov" teria se originado de "Dom Quixote": "*Peredonov means 'Don done over'*"[97].

---

[96] IVANITS, L. **The Grostesque in Fedor's Sologub's Novel.** Dissertação (Doutorado). University of Wisconsin, Madison, 1973 *apud* HOLL, Bruce T. Don Quixote in Sologub's Melkij Bes. **The Slavic and East European Journal (SEEJ)**, vol. 33, n. 4, p.540-555, Winter 1989.

[97] FIELD, A. Prefácio e notas. In: SOLOGUB, F. **The Petty Demon.** Tradução Andrew Field. New York, 1962. Bloomington, 1970.

Dom Quixote é de fato uma obra de importância incontestável aos escritores russos, de Púchkin a Nabókov. Fiódor Dostoiésvski, como se sabe, baseou seu Míchkin (*O Idiota*) no personagem de Cervantes (e em Cristo), e considerava *Dom Quixote* a melhor criação de todas as épocas. Entre os simbolistas, a imagem de Dom Quixote foi também muito recuperada, o que se reflete tanto em suas criações como em seus ensaios críticos, mas com mais destaque essa marca é achada em Dmítri Merejkóvski, que escreve, por exemplo, o ensaio *Cervantes* (1889), e principalmente em Fiódor Sologub, que teve em *Dom Quixote* um dos livros mais impressionantes de sua infância. Sologub discorreu muitas vezes sobre o engenhoso fidalgo, como, por exemplo, nos ensaios *Diémony poétov* (*Os demônios dos poetas*) e *Metchtá Don-Kixota* (*Os sonhos de Dom Quixote*), além de Dom Quixote e Dulcineia terem aparecido em muitos de seus poemas. Evguéni Zamiátin[98] (1884-1937), grande entusiasta da obra de Sologub, coloca-o certeiramente ao lado de Dom Quixote, com a diferença de que Sologub teria, em um amor impiedoso, esfaqueado suas protagonistas para que elas pudessem abandonar o mundo antes de ver a transformação inevitável de Dulcineia em Aldonça.

Em *O Diabo Mesquinho* a própria figura de Dom Quixote, como chamou a atenção Bruce Holl[99], está esboçada no baile de máscaras:

> Arrastava-se pela multidão um homem esquelético e comprido vestindo um roupão remendado e gorduroso com uma vassourinha de banho debaixo do braço e uma bacia na mão. Trazia no rosto uma máscara de papelão — um rosto tolo com uma barbicha estreita e costeletas [...]
> (SOLOGUB, 2008, p.360)

O talhe certamente é o de Dom Quixote, e ainda estão presentes os objetos que o cavaleiro carregava, como a bacia que apanhou de um barbeiro tomando-a pelo elmo de Mambrino[100]. A cena de Peredonov na barbearia exigindo um "pente-

---

[98] ZAMIÁTIN, E. ***Litsa*** (*Faces*). Nova Iorque: Chekov Publishing House, 1955.

[99] HOLL, Bruce T. Don Quixote in Sologub's Melkij Bes. **The Slavic and East European Journal (SEEJ)**, vol. 33, n. 4, p.540-555, Winter 1989, p.549.

[100] "Sabes o que se me está afigurando, Sacho? É que este famoso elmo encantado por algum estranho acidente cairia em poder de quem não soube conhecer nem estimar a sua valia, e sem saber

ado à espanhola", já aqui abordada como uma referência a Gógol em *O diário de um louco* (cap. II), pode também estar ligada a Quixote. Bruce Holl (1989) percebe ainda o próprio Sologub, que aparece em muitas fotos de cavanhaque, no Dom Quixote do baile de máscaras, principalmente pela reação de Matchíguin ao vê-lo no salão: "— Ótima sátira! Esses funcionários pensam que são muito importantes, gostam de usar uniformes e distintivos, agora são eles que estão na berlinda, e bem feito!" (SOLOGUB, 2008, p.360). Não seria improvável Fiódor Sologub ter-se integrado à sua obra, sendo este um procedimento do processo de criação simbolista (ver cap. I desta pesquisa).

Bruce Holl aproxima *O Diabo Mesquinho* e *Dom Quixote* em várias direções, por episódios pontuais, mas sobretudo pela narração, que, em princípio, mostra-se confiável e objetiva ao descrever e separar da realidade e dos outros personagens as visões delirantes dos heróis, mas algumas vezes compartilha delas. Nas duas obras, mais na segunda, aqui e ali se deflagra a impossibilidade de definir fronteiras claras entre a lucidez e a loucura. Em Cervantes, em algumas ocasiões Sancho Pança, que tem a função de indicar ao cavaleiro a face objetiva e material do mundo, torna-se um cúmplice dele, além de Quixote mostrar-se algumas vezes com uma visão muito mais lúcida[101] do que a do mundo que o rodeia (HOLL, 1989, p.543).

Em *O Diabo Mesquinho*, Peredonov, à diferença de Dom Quixote, em boa parte da história não foi considerado um louco pelos moradores, sendo muitas vezes apoiado por eles em suas ações: "Ela [Varvara] pensava que talvez Ardalión Boríssytch tivesse razão em fazer os esconjuros (SOLOGUB, 2008, p.247)". No entanto, essa cumplicidade continuou evidente quando o professor indicava visíveis sinais de perturbação. Quando passou a receber cartas de Ardalión Peredonov com denúncias contra os conhecidos, o carneiro, as cartas de baralho, etc., o tenente-coronel

---

o que fazia, reparando em que era de ouro puríssimo, fundiu a outra metade para seu proveito, e desta fez isto que se parece com bacia de barbeiro, como tu dizes". SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote.** São Paulo, Abril Cultural, 1978, cap. XXI, p. 116.

[101] Ver: SAAVEDRA, 1975, cap. XXI.

Rubóvski sabia que eram denúncias absurdas, mas algumas "[...] ele conservou consigo para qualquer eventualidade" (SOLOGUB, 2008, p.268). Mas não apenas a atuação ao redor do professor torna o narrador pouco confiável, ou cúmplice dele. Como visto no capítulo I, a narração descreve as alucinações de Peredonov como parte da realidade, e essa articulação torna-se ainda mais flagrante na impecável construção da *nedotýkomka,* que será a seguir analisada.

Quanto à leitura de Field e Ivanits, que consideram Peredonov uma inversão do cavaleiro errante, Holl discorda em parte por ambos levarem em consideração a versão romântica de Dom Quixote, sendo que não era por meio dela que Sologub normalmente discorria sobre o tema, mas segundo acepções do simbolismo. Para Holl (1989), o traço comum entre os dois personagens é o reconhecimento da insanidade do mundo e da própria impotência diante dele:

> Don Quixote's quest for his ideal underlies the quest of Peredonov. It is in the sense that Peredonov can most accurately be described as "Don done over". [...] The tragedy of Don Quixote's death consists not so much in the loss of his ideal at death, as in the impotence of that ideal in his life. Society is surely implicated in this impotence [...]
> (HOLL, 1989, p. 551)

Pode-se, sem dúvida, estabelecer uma relação de igualdade entre Dom Quixote e Ardalión Peredonov pela identificação de uma realidade hostil e opressora: "Em todos os lugares, moravam pessoas estranhas a ele, inóspitas. Para Peredonov, talvez algumas estivessem tramando contra ele" (SOLOGUB, 2008, p. 152). Há, no entanto, uma diferença importante entre os dois personagens, também não desconsiderada por Holl. Na esfera da pequena burguesia, Peredonov afasta-se de Quixote, e é até mesmo possível tomá-lo por uma inversão da criação de Cervantes, como assinalou Ivanits (1973). Enquanto Dom Quixote sempre se manteve distante do mundo que tentava salvar, Ardalión Boríssytch Peredonov pertencia a ele: "Peredonov, in contradistinction to Dom Quixote, at the beginning of the novel perceives the world no more no less lucidy than the people who surround him, i.e., the townspeople of *Melkij bes*" (HOLL, 1989, p.552). A aproximação entre os heróis se fortalece quando Ardalión Peredonov é percebido em sua expressão mítica, ou seja,

na progressão de sua loucura, então sobressaem dois heróis que buscam delinear o equilíbrio no caos e fracassam, apontando a impossibilidade do herói épico.

A face quixotesca de Peredonov, portanto, revela-se quando o *trickster* desdobra-se no herói cultural arcaico, daí as alucinações do professor, que nascem do caos de sua mente e da sociedade, ganham concretude e consistência na trama como forças antagônicas cósmicas, e ele passa a guerrear com elas:

> [...] os tricksters mitológicos muitas vezes guerreiam com o herói, mas ao mesmo tempo são seus irmãos (pertencem ao mesmo mundo 'próprio' ou chegam a ser até um segundo 'eu' do próprio herói)
> (MELETÍNSKI, 2002, p.108)

4.1. *Nedotýkomka*

Dos inúmeros duelos travados por Peredonov, a *nedotýkomka* foi sua grande batalha. O aparecimento da *nedotýkomka* tem vários desdobramentos na trama e na loucura de Peredonov.

Conforme indicou Greene (1985), o termo *nedotýkomka,* um neologismo, é formado pelos prefixos de negação *ne* (não) e *do* (até) e o verbo *tykat*, que pode significar "cutucar", "fincar", "cravar", ou seja, é uma criatura na qual não se pode fincar alguma coisa, algo impenetrável ou inalcançável. Na mesma direção, Pávlova (2007, p.272) observa que a palavra é também derivada de "*nedotroga* (sensível, melindrosa, irritável); algo em que é impossível tocar (...)"[102]. Eis umas das descrições de Peredonov ao lado da *nedotýkomka*:

---

[102] Há uma provável referência à formação do neologismo no romance *V svoióm kráiu* (*Em minha terra*, 1864) do crítico, filósofo, escritor e diplomata Konstantín Leontiev (1831-1891). No romance um médico de Moscou recorda sua infância:
"Retratos do passado? Onde estão esses queridos retratos? Do pai esqueceu-se inteiramente, e graças a Deus! Da mãe recordava-se apenas na primeira infância. E que beleza de primeira infância! Mas será mesmo que ele não lembrava ao menos um pouco, que sequer uma pessoa não lhe contou como fora um menino selvagem, fraco, medroso, zangado? Ele tinha medo de vacas e de cachorros, de dormir perto da estufa branca, e também das visitas. As outras crianças, vermelhas e fortes, faziam algazarra, brincavam, brigavam, tinham jogos, atreviam-se a lutar, e ele era pálido e sozinho, como uma vela num canto da igreja. →

> Quando ele tentava apanhá-la, ela escapava velozmente, fugia para trás da porta ou para baixo do armário e, num minuto, ressurgia, tremia e o provocava — cinza, ágil e disforme.
> (SOLOGUB, 2008, p.158)

Há um famoso poema de 1899[103] do próprio Sologub dedicado a *nedotýkomka*:

Недотыкомка серая Всё вокруг меня вьется да вертится,- То не Лихо ль со мною очертится Во единый погибельный круг?	*Nedotýkomka* cinza Em redor tudo não serpeia Em mim o Mal não delineia Num círculo pernicioso?
Недотыкомка серая Истомила коварной улыбкою, Истомила присядкою зыбкою,- Помоги мне, таинственный друг!	*Nedotýkomka* cinza Extenuou-me o riso traiçoeiro Extenuou-me o bailado ventureiro Ajuda, amigo misterioso!
Недотыкомку серую Отгони ты волшебными чарами, Или наотмашь, что ли, ударами, Или словом заветным каким.	A cinza *nedotýkomka* Afugenta com feitiço encantado Ou com um golpe cravado Ou com uma palavra a balbuciar
Недотыкомку серую Хоть со мной умертви ты, ехидную, Чтоб она хоть в тоску панихидную Не ругалась над прахом моим.	A cinza *nedotýkomka* Nem que eu morra com a insidiosa Para que na prece dolorosa Não faça sobre minhas cinzas injuriar
1 октября 1899	

Em *O Diabo Mesquinho* a descrição da "pequena, cinza e ágil" *nedotýkomka*, "de contornos incertos", simboliza o caos original, tradicionalmente identificado como algo disforme e cinzento. A qualidade amórfica e a habilidade de camuflar-se

---

– ***Nedotyka*! *Nedotroga*!** – as crianças o chamaram, passaram uma rasteira nele, e ficaram lhe mostrando um pé de coelho ou os próprios dedos: e logo o menino se pôs a gritar e a chorar.
– Mas isso é intolerável – disseram os parentes do pai.
– Vássia, olhe, uma nova cadeirinha para você, todas as crianças têm uma, agora você também...
Vássia ficou contente, sentou-se na cadeira mas de sua alegria não disse palavra!
– Nem agradece à tia, mas que porco! – disse uma velha.
– Ei, mãezinha – respondeu uma outra – ainda espera agradecimento de uma pessoa rude como ele?"
Considerando que os dois termos, *nedotyka* e *nedotroga*, utilizados para a construção de *nedotýkomka* aparecem juntos e que a palavra *nedotyka* não existe na língua russa, o romance de Leontiev pode ter sido uma das fontes de Sologub para o batismo de sua criatura endiabrada.
LEONTIEV, K***. V svoióm kráiu*** (*Em minha terra*). ***Biblioteka Maksim Mochkov,*** 2010. Disponível em: <http://az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0550.shtml>

[103] *Miélkii Biés* terminou de ser escrito em 1902.

em qualquer coisa – "[...] às vezes [a *nedotýkomka*] rolava pelo assoalho, às vezes assumia o aspecto de trapo, fita, galho, bandeira, nuvem, cachorrinho, turbilhão de poeira na rua..." (SOLOGUB, 2008, p.310) – também a aproximam de descrições populares de demônios. Nessas representações[104], os diabos podem transformar-se agilmente em formas estranhas e indeterminadas, animais desconhecidos, novelos, montes de feno, etc. Também são achados em encruzilhadas, celebram os casamentos, acompanhados de bruxas, e dançam elevando-se numa coluna de poeira – os redemunhos.

A propriedade de mascarar-se da *nedotýkomka* torna ainda esse pequeno demônio, mais do que uma alucinação de Peredonov, um símbolo coletivo. Por não ter face, ela pode assumir qualquer contorno. Mas não apenas a descrição da criatura permite abranger seu papel no enredo: quem concretamente constrói esse alargamento é o narrador. Aqui está a *nedotýkomka* pela primeira vez na história:

> Além disso, uma estranha circunstância o transtornou. De algum lugar, surgiu correndo uma criatura de contornos incertos: a pequena, cinza e ágil *nedotýkomka*.
> (SOLOGUB, 2008, p. 158)

Uma estranha criatura simplesmente aparece, com nome próprio, e sem nenhuma explicação, *a priori* ou *a posteriori,* da narração. E é sempre desse jeito que ela retorna aos episódios: "[...] the *nedotýkomka* is always presented as a statement of fact within the narration, and this signifies that the narrator shares in the vision of the sprit" (IVANITS, 1973, p.319 apud HOLL, 1989). A *nedotýkomka,* como também observa Holl (1989), é muitas vezes apresentada em posição de igualdade com outros elementos pressupostos pelo leitor como reais:

> Ainda por cima, havia **o gato encolhido debaixo da cama** com os olhos verdes reluzindo — sabe-se que é possível enfeitiçar as pessoas com pêlo de

---

[104] MAKSIMOV, S. V. ***Netchístaia, neviédomaia u krióstnaia sila*** *(A força demoníaca, desconhecida e cristã*). São Peterbusrgo, Ed, R. Golike e A. Vilborg, 1903, p.8 *apud* PÁVLOVA, Margarita. ***Pissátel-Inspiéktor:*** *Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov.* (**Professor-Inspetor:** Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov). Moscou: *Nóvoe literatúrnoe obozriénie* (Nova visão de literatura), 2007.

> gato, basta alisá-lo no escuro até jorrarem faíscas. E, **debaixo do guarda-roupa, a cinza *nedotýkomka*** aparecia e desaparecia sem parar [...]
> (SOLOGUB, 2008, p.230)

Na primeira frase em destaque, o que se coloca em xeque não é a existência do gato, mas o fato de ele poder enfeitiçar Peredonov. E a *nedotýkomka* surge em seguida da mesma maneira, como se a existência dela fosse tão inquestionavelmente dada como a de qualquer elemento do mundo.

A citação da *nedotýkomka* na poesia de Sologub pode também ser usada para estabelecer sua autonomia enquanto personagem, como chama a atenção Eroféiev (1996), mas é necessário supor que o leitor tenha conhecimento prévio dessa informação. De qualquer maneira, a narração já delineia ambiguidade suficiente para a *nedotýkomka* ser tratada em duas linhas: como um elemento da loucura do professor e como uma figura independente dele. A opção de Sologub de mantê-la sempre ao lado de Peredonov (a *nedotýkomka* só surge em companhia dele) evita que a loucura e a maldade do professor sejam vistas apenas como um produto do meio e ao mesmo tempo dá a ele, e apenas a ele, a possibilidade de desmembrar-se no herói cultural arcaico.

Quando analisada como uma expressão do coletivo, a *nedotýkomka* espelha todos os moradores da cidade. Ela assume os traços físicos e comportamentais dos personagens, que são retratados pelo narrador (em 3ª pessoa), e não por descrições perpassadas pelas impressões ou alucinações de Peredonov.

Vejamos alguns casos: Grúchina, tão suja que "(...) se alguém batesse nela várias vezes com o batedor, uma coluna de poeira se levantaria até o céu"[105] se relaciona com a *nedotýkomka* que aparece em "turbilhões de poeira", ou ainda com a "suja e empoeirada [*nedotýkomka*], sempre a se esconder debaixo da batina do pope". Viérchina, sempre envolta na fumaça do cigarro, retoma a *nedotýkomka* que "surgia, esfumaçada, azulada, os olhinhos brilhando como fogo". Varvara, "com suas risadi-

---

[105] SOLOGUB, 2008, p. 52, p.310, p.288, p. 269, p.272, respetivamente.

nhas de escárnio", liga-se ao "riso maldoso, atrevido e estridente da *nedotýkomka*". Volódin, o carneiro abobalhado, confunde-se com a *nedotýkomka* que "corria sobre a grama e a comia para se saciar".

O mecanismo reitera-se ao longo do romance, e a *nedotýkomka* integra basicamente todos os moradores da cidade (além da princesa): Múrin pela poeira; as irmãs Rutílova pelo riso estridente; Sacha pelas serpentes, etc.

E, naturalmente, a criatura entrelaça-se também a Peredonov. O "sombrio" Peredonov está tão relacionado com o caos como a "cinza" *nedotýkomka*. Os pensamentos desordenados do professor com o lado amórfico da criatura. O próprio título do livro, *Miélkii Biés,* literalmente "pequeno demônio", também estabelece relação entre os dois – a *nedotýkomka* retoma a questão da duplicidade.

Enquanto uma presença independente de Peredonov, a *nedotýkomka* torna-se, portanto, a reunião dos elementos negativos da cidade, sendo que as caraterísticas que a criatura incorpora são também representações de diabos, bruxas, feiticeiras, etc. Logo se supõe que as inúmeras tentativas, sempre frustradas, de Peredonov de destruir a *nedotýkomka* são também um meio de apagar do mundo suas marcas mesquinhas e maldosas.

Para livrar-se da *nedotýkomka,* Peredonov bolava táticas tolas e esquisitas. Ao considerar que a *nedotýkomka* escondia-se no vestido de Varvara, resolveu cortá-lo:

> Peredonov examinou-o demoradamente, depois, com esforço e a ajuda de uma faca, arrancou o bolso e o jogou na estufa e então começou a rasgar e a cortar todo o vestido em pedacinhos.
> (SOLOGUB, 2008, p.158)

Ou passou cola no assoalho da casa para que a *nedotýkomka* ficasse grudada nele: "Grudaram-se as solas das botas e as barras dos vestidos de Varvara, mas a nedotýkomka continuava a rolar livremente e a gargalhar com estridência" (SOLOGUB, 2008, p. 310).

Mas entre todos os esforços de Ardalión, nada se compara ao incêndio que causou no baile:

> Enquanto perseguiam a gueixa no corredor, a flamejante *nedotýkomka* passou a pular sobre os lustres rindo e sugerindo insistentemente a Peredonov

> que ele acendesse um fósforo e o atirasse nela, e em seguida a lançasse flamejante naquelas paredes sujas e desbotadas, porque só então, saciada de tanta destruição após devorar aquele edifício, onde aconteciam coisas tão terríveis e incompreensíveis, ela o deixaria em paz.
> (SOLOGUB, 2008, p. 368)

O desdobramento do anti-herói no herói cultural arcaico foi observado em Raskólnikov (personagem de *Crime e Castigo*) por Meletínski (2002, p.224):

> [...] apresenta-se numa certa medida como uma espécie de 'herói cultural', um verdadeiro Prometeu, que rouba o fogo para a humanidade, pretendendo introduzir o cosmos no caos, porém... novamente através do caos, mediante uma transgressão da ordem do mundo.

Ao atear fogo ao salão para aniquilar a *nedotýkomka*, Peredonov, também "mediante uma transgressão da ordem do mundo", é um verdadeiro Prometeu que tenta incorporar o equilíbrio no caos. Mas a *nedotýkomka* sobreviveu ao fogo e "como uma ágil serpente, trepou na cortina, ganindo alegre e baixinho" (SOLOGUB, 2008, p.268).

4.2. *Mas era mesmo um menino*?

Outra possibilidade de leitura da *nedotýkomka* está ligada ao caos sexual, que na verdade pode derivar do princípio do caos original, e reflete-se sobretudo na presença de Sacha Pýlnikov. Como Bethea destaca[106], a aparição da *nedotýkomka* está associada à de Sacha – a *nedotýkomka* surge na trama depois de Peredonov ter visto o ginasiano pela primeira vez, ajoelhado na igreja (cap. XII).

---

[106] BETHEA, David M. Sologub, Nabokov, and The Limits of Decadents Aesthetics. **The Russian Review 63,** p. 48-62, January 2004. Lawrence: Blackwell Publishing, 2004. No artigo, Bethea desvela traços de *O Diabo Mesquinho* em *Lolita* (1955), romance de Vladímir Nabókov (1899-1977), sobretudo pelo tipo de ambiguidade presente em Sacha, "o jovem Dionísio", que o autor relaciona com Lolita. Quanto a Humbert, ele o liga não tanto à Ludmila, mas principalmente a Peredonov. Bethea também assinala que o amor de Ludmila e Sacha não vem perpassado por uma questão ética, mas é soterrado pelo mundo diabólico de Peredonov, pelo *peredonovismo*. Já Nabókov, pela personagem de Humbert, bem mais velho do que Ludmila, traz a esfera da moralidade ao enredo. David Bethea também chama a atenção para a presença de *Miélkii Biés* em outras obras de Nabókov, principalmente em *Otchaiánie* (*Desespero,* 1936).

A dicotomia de Aleksándr Pýlnikov revela-se desde seu nome. O sobrenome Pýlnikov, como nota Pávlova (2007), relaciona-se com "pólen", *pyltsá* – o pólen é a essência das flores e, enquanto pó, também do caos. Bethea (2004, p.58) não chega à conclusão muito diferente quando observa que *pýl*, que significa "sujeira", funciona também como partícula de "pulverizador", *raspylítel*, instrumento que Ludmila usava para perfumar e seduzir Sacha. A imagem do pó, da sujeira, sendo uma das manifestações tradicionais do diabo ("coluna de poeira"), expressa a ideia de entropia, da desarticulação do mundo, como se mencionou com Ventsolva (1995). Por fim, "Sacha", um diminutivo do seu nome, pode ser empregado tanto para "Aleksándr" como para "Aleksandra":

> Mas era mesmo um menino? Talvez fossem duas pessoas numa só: irmão e irmã, sendo impossível distinguir um do outro. Ou talvez fosse capaz de se transformar de menino em menina. Afinal de contas, não era à toa que andava sempre tão limpinho — para se transformar, ele tinha que se banhar em águas mágicas, não havia outro jeito de fazer isso. E sempre emanava dele algum perfume.
> — Com que o senhor se perfumou, Pýlnikov? — perguntou Peredonov. — Será que com sujeira?
> (SOLOGUB, 2008, p. 333)

A presença de Aleksándr criou uma espécie de triângulo amoroso formado por ele, "o louco, rude e sujo Peredonov e a alegre, clara, elegante e perfumada Ludmílotchka"[107], sendo os dois mais atingidos pela presença indefinida de Sacha, de "cílios tão compridos que pareciam lançar uma sombra sobre todo o seu rosto moreno e subitamente empalidecido".

A imagem de Pýlnikov era hostil a Ardalión Peredonov, tendo se tornado mais uma dos embates do professor: "Peredonov acordou de manhã bem cedo. Alguém o olhava com olhos enormes, turvos e quadrados. Seria Pýlnikov? Peredonov se aproximou da janela e jogou água nesse fantasma sinistro" (SOLOGUB, 2008, p.332). O professor sentia-se estranhamente perturbado com a figura de aspecto tão asseado e

---

[107] SOLOGUB, 2008, p.376, p.154, respectivamente no parágrafo.

angelical: "O rosto de Sacha atormentava e seduzia Peredonov. Esse maldito menino com seu sorriso traiçoeiro o havia enfeitiçado".

Quanto à Ludmila, os encantos de Sacha também não passaram despercebidos. Ludmila Rutílova, assim que soube da notícia do disfarce, foi visitar o ginasiano e viu-se logo apaixonada. Entre os dois se delineou uma história de amor conduzida pelos ideais de amor e de beleza de Ludmila:

> — Eu gosto da beleza. Sou uma pagã, uma pecadora. Eu deveria ter nascido na antiga Atenas. Eu amo as flores, os perfumes, as roupas claras e os corpos nus. Dizem que a alma existe, mas eu não sei, nunca a vi. E para que preciso dela? É melhor que eu morra completamente, como uma *russalka*, como uma nuvem que se derrete ao sol. Eu amo o corpo, o corpo forte, ágil, desnudo, o corpo que é capaz de sentir prazer.
> (SOLOGUB, 2008, p.324)

As interpretações do relacionamento de Sacha e Ludmila seguiram rumos muito variados. Pávlova (2007) enxerga nela reflexos do penoso processo de difamação movido contra Oscar Wilde pelo Marquês de Queensberry, pai de Bosie, amante do escritor. Como se sabe, em consequência disso, Wilde ficou preso por dois anos, de 1895 a 1897, perdeu toda a fortuna e nunca mais conseguiu retomar sua, até então, muito bem-sucedida carreira. Notícias sobre esse acontecimento, que chegaram à Rússia em 1895 pelo jornal *Novoe Vremia* (*Novo Tempo*), foram recebidas com grande interesse pelos simbolistas, pelos quais o talhe aristocrático, os textos e o esteticismo de Wilde já eram conhecidos e admirados. Em *Miélkii Biés*, depois de denúncias dos moradores, Sacha passa por muitos interrogatórios (diretor Khripátch, a velha Kokóvkina, tia Ekaterina, etc.) em virtude da relação amorosa e erótica que tinha com Ludmila. Por fim, o menino é proibido pelo diretor de ver sua amante. Além disso, Ludmila recupera o mundo de Wilde em seu culto pelo prazer, pela beleza e pela arte. Também a questão da homossexualidade, como acontece no primeiro romance de Sologub, é deflagrada pela ambígua atração de Peredonov por Aleksándr.

Não se irá aprofundar essa questão ou a relação amorosa de Ludmila e Sacha, pois a pesquisa está centrada no arquétipo do *trickster* e em seus desdobramentos, por isso se mostra mais relevante o processo de transformação de Sacha num impostor. Mas se deixará sublinhado que também por essa esfera do romance

Sologub rompeu paradigmas, trazendo uma nova abordagem do amor erótico. Essa interpretação é compartilhada também por outros autores, como David Bethea (vide nota 105), e aparece esboçada em Cristóvão Tezza (2008):

> A contrapartida luminosa do livro – o lirismo erótico e sutilmente transgressor da relação entre o adolescente Sacha e a sedutora Ludmila ("Como é absurdo que os meninos não andem nus!") – abre o romance para o século 20. O simbolismo de Sologub se encontra com o mundo dos sonhos de Sigmund Freud.

A essência de Sacha o liga tanto ao universo do prazer e da beleza de Ludmila ("pólen das flores") quanto ao mundo diabólico e caótico de Peredonov ("pó, sujeira"). No entanto, é o universo do *peredonovismo*, subjugando qualquer manifestação de beleza, que reina em definitivo. E Sacha, que surge como um ginasiano modesto e educado, termina como um *trickster*. Eis a imagem de Pýlnikov logo ao chegar à cidade quando coagido por Peredonov a entregar seus colegas:

> — Então, Sáchenka, rezou direitinho a Deus hoje?
> Sacha, acanhado e assustado, olhou para Peredonov, enrubesceu e continuou calado.
> — Hein? então, direitinho? — perguntou Peredonov.
> — Direitinho — disse Sacha por fim.
> — Veja só, que vermelhão nas bochechas — disse Peredonov —, confesse já que é uma menina! Uma menina esperta!
> — Não, não sou uma menina — disse Sacha e, zangando-se subitamente consigo mesmo pela timidez, perguntou com voz estridente: — No que sou eu parecido com uma menina? Esses seus ginasianos inventaram isso para me provocar, porque eu não falo palavrões, não estou acostumado a falar essas coisas, não tenho motivos para isso; também, para que dizer porcarias?
> (SOLOGUB, 2008, p.154)

E durante o baile de máscaras, travestido de gueixa, com movimentos sedutores e maliciosos:

> Sacha, extasiado com a nova situação, flertava fervorosamente. Quanto mais bilhetinhos enfiavam na pequena mão da gueixa, mais alegres e provocantes brilhavam os olhos da jeitosa japonesinha através dos estreitos cortes da máscara. A gueixa inclinava-se, levantava os dedinhos finos, ria baixinho com a voz abafada, abanava-se com o leque, batia-o nos ombros de um e outro homem (...)
> (SOLOGUB, 2008, p.357)

A inversão de Pýlnikov no romance ainda se reflete no seu relacionamento com Ludmílotchka. A certa altura da história, quando a cidade inteira já desconfiava da relação amorosa de Ludmila e Sacha, ele passa a dominá-la e a recriminá-la por

ter se tornado alvo de intrigas e de zombarias: "De vez em quando até chegava a bater nela, ao que Ludmila respondia apenas com uma risada sonora" (SOLOGUB, 2008, p.334).

Rabinowitz (1980) ressalta que na prosa de Sologub, com exceção de *Miélkii Biés*, a criança incorpora a inocência e a beleza – em geral, ela aparece nos contos com uma função simbólica e passiva, e nos romances como uma forma de superação da realidade. Em *O Diabo Mesquinho* a criança exerce um papel bem mais complexo e está também inserida no conjunto de representações do mal:

> Por um momento, e um momento crucial, já que isso não existia em seu trabalho anterior, Sologub parece considerar a possibilidade do pecado original com toda a sua terrível implicação de que tudo na vida é maldade, inclusive a criança, ou pelo menos está predisposta a ela.
> (RABINOWITZ, 1980, p.79)

No mundo perverso de Peredonov as crianças logo seriam tomadas por aflições e tristezas sombrias:

> Apenas as crianças, eternas, recipientes incansáveis da alegria divina do mundo, estavam vivas e corriam e brincavam — mas logo sobre elas pairaria o marasmo, e um monstro informe e invisível, aninhado em suas costas, já ia espiando com olhos ameaçadores esses rostos, que de repente ficariam embrutecidos.
> (SOLOGUB, 2008, p.117)

O ginasiano Sacha, como parte desse universo, evoca os sentimentos contraditórios do primeiro amor também com a presença de elementos diabólicos:

> Sacha, com as mãos no cinto, ficou parado no meio do quarto, todo desajeitado, sentia prazer e medo ao mesmo tempo. No ar pairava o aroma de um novo perfume, festivo e adocicado, mas algo nesse cheiro mexia com ele, excitava seus nervos, como no contato com serpentinhas alegres, ligeiras e ásperas.
> (SOLOGUB, 2008, p.223)

A serpente não é um símbolo de conotação necessariamente negativa, mas, quando ligada a *nedotýkomka*, "uma ágil serpente", passa a associar-se a todo o repertório do demonismo do enredo. A capacidade de mascarar-se da *nedotýkomka*, que "(...) vivia para amedrontá-lo [Peredonov] e arruiná-lo, mágica e de diversas formas, espiando-o, enganando-o, escarnecendo dele(...)" (SOLOGUB, 2008, p.310), evi-

dencia também a dimensão diabólica de Pýlnikov, uma maliciosa gueixa, ou um "verdadeiro *óboroten*!", como Varvara, pasma, disse de Sacha.

4.3. Chapéu dos diabos

A princesa Voltchánskaia tornou-se uma das grandes batalhas e obsessões de Peredonov. Como descrito no cap. II, ela retoma parodicamente a condessa de *A Dama de Espadas*, e muitas das complexas questões levantadas pelo conto de Púchkin. A princesa, sem participar diretamente da ação, permanece na história e reflete-se em várias dimensões do enredo, e uma delas envolve a representação do poder estabelecido da cidade de *Miélkii Biés*.

Ardalión Boríssytch Peredonov era um professor do ginásio da província com a patente de Conselheiro de Estado, ou seja, um homem jovem (Strakhov contava com 34 anos quando se casou) e relativamente bem colocado. Seu desejo de ser inspetor não era inoportuno:

> A princesa Voltchánskaia, com a qual Varvara morara por algum tempo quando era costureira encarregada dos trabalhos mais simples, poderia realmente oferecer proteção a Peredonov: a filha da princesa era casada com o conselheiro Tchépkin, figura importante do departamento de ensino.
> (SOLOGUB, 2008, p.57)

Para assegurar sua imagem diante dos olhos da princesa, que lhe daria o almejado cargo de inspetor, o professor passou a visitar os homens poderosos da cidade, em busca de apoio na luta contra seus inimigos, que o estariam difamando. Nas suas andanças, Peredonov revelou o mundo dos "superiores" e sua relação contraditória com ele.

Na época da produção de *Miélkii Biés*, a Rússia, como foi brevemente mencionado, passava por um momento conservador impulsionado pela presença reacionária de Pobedonóstsev, figura que inspirou Andrei Biély na construção de seu Apollon Apollónovitch em *Petersburgo* (1916). A enorme influência que Pobedonóstsev exerceu nos governos de Alexandre III e de seu filho Nicolau II, principalmente como Procurador-Chefe do Santo Sínodo, de 1880 a 1905, deixou marcas funestas na Rússia.

Pobedonóstsev era uma herança viva do obscuro século XVIII, defendendo uma sociedade patriarcal e de privilégios, na qual a origem de nascimento (nobres; clérigos; ou comerciantes e pequeno-burgueses) definia uma série de direitos e obrigações diante das instituições do Estado. E essas ideias repercutiram no sistema educacional. Em junho de 1887, um decreto conferido pelo Ministro da Educação Deliánov, nome indicado por Konstantin Pobedonóstsev, dizia que os ginásios não eram obrigados a receber, com a exceção dos mais capacitados, os filhos de cocheiros, criados, cozinheiras, lavadeiras, pequenos comerciantes, etc., de modo que eles não fossem retirados do meio a que pertenciam[108]. Ecos dessa polêmica podem ser ouvidos no procurador Avinovítski:

> — A hereditariedade é uma grande coisa! — gritou ele, furioso. — Transformar os camponeses em nobres é uma estupidez, uma tolice, uma imoralidade irracional. A terra empobrece, as cidades se enchem de ladrões, de carestia, de ignorância, de suicídios — por acaso isso lhe agrada? Ensinem ao camponês quanto quiserem, mas não lhe dêem cargos nem patentes. Senão, o campesinato vai perder seus melhores membros e será para sempre um populacho, uma plebe boçal, e a nobreza também sofrerá prejuízo pelo afluxo de elementos incivilizados. No campo, aquele camponês era melhor que os outros, mas, no meio da nobreza, ele introduz algo de rude, de não cavalheiresco, de não aristocrático. Para ele, primeiro vem o lucro, o interesse das entranhas. Não, meu paizinho, as castas eram uma organização sábia.
> (SOLOGUB, 2008, p. 121)

Peredonov mostra-se de acordo com Avinovítski: "— É verdade, no nosso ginásio, a propósito, o diretor deixa entrar qualquer tipo de ralé — disse Peredonov

---

[108] Vários outros aspectos da política educacional conservadora dos governos de Alexandre III e Nicolau II podem ser destacados. As escolas dos *zemstvos*, consideradas liberais, produziram importante polêmica. Em 1891, para limitar seus poderes, sai uma lei dizendo ser necessário pedir uma autorização para abrir novas escolas do *zemstvo*, e a permissão não seria dada se já houvesse uma escola da igreja na área. O assunto parece retratado pelo marechal da nobreza Veriga: " — O senhor, então, é um pedagogo — e eu, em virtude da minha posição no distrito, também tenho que me ocupar das escolas. Do seu ponto de vista, a que escolas dar preferência: às religiosas paroquiais ou às dos zemstvos?" (SOLOBUB, 2008, p.127). Questões da grade curricular, levantadas por Sacha no romance, foram também alvo da política educacional – dava-se ênfase às línguas antigas e à religião, em detrimento da história, da filosofia e da literatura, disciplinas que as autoridades relacionavam com os críticos revolucionários da década de 1860, cujas ideias eram consideradas "perigosas". Além disso, em 1887 foi imposta uma cota máxima de judeus nos ginásios e nas universidades – em Moscou e São Petersburgo só era permitida a presença de três por cento de judeus.

com raiva —, até filhos de camponeses, e dos pequeno-burgueses também há muitos." E possivelmente[109] se refere ao decreto de Deliánov quando, ainda se queixando do diretor, diz ao procurador: "— Uma circular do regulamento diz que não se deve deixar entrar qualquer traste, mas o diretor sempre faz tudo do seu jeito — queixou-se Peredonov [...]" (SOLOGUB, 2008, p.122).

Ardalión Boríssytch entendia as diferenças sociais e as ressaltava:

> Peredonov às vezes tratava os ginasianos por 'você', mas os de família nobre sempre por 'senhor'. Na secretaria, ele ficava sabendo da classe social de cada um, e sua memória guardava essas distinções com tenacidade.
> (SOLOGUB, 2008, p.100).

Mas também sentia repúdio e pavor pelo mundo oficial. Aos visitar os figurões da cidade, seu estado de ânimo ficava transtornado e deprimido:

> Eis que agora precisava ir contra a própria vontade — pensava ele — e ainda por cima dar explicações. Que incômodo! Que tédio! Se ao menos houvesse a possibilidade de fazer tramoia ali, para onde ia, mas nem esse consolo havia.
> (SOLOGUB, 2008, p.116)

O decoro oficial era-lhe tedioso e incompreensível. Sua personalidade com dificuldade aceitava misturar-se a esse mundo, do qual contraditoriamente ele queria fazer parte. O professor, que decidira vestir apenas o quepe com distintivo, "[...] fazia alguns dias, antes de recomeçar suas andanças aos poderosos, que ele pensava nisso, mas apenas o chapéu comum lhe caía nas mãos [...]" (SOLOGUB, 2008, p.138), atirou o velho chapéu em cima da estufa da casa antiga. Mas ele teimosamente retornou a Peredonov – Erchova, a ex-senhoria, achou o chapéu, botou um feitiço nele e o devolveu por meio de um dos filhos peraltas do serralheiro.

Usando um dos métodos favoritos de Gógol – a caracterização de personagens por meio de objetos –, Sologub descreve um mundo socialmente paralisado e de aparências. Inserido neste universo, Peredonov precisava travestir-se de símbolos de poder – os funcionários públicos na Rússia eram graduados como os militares.

---

[109] GREENE, 1986.

Além de passar a usar o quepe oficial, o professor mandou costurar um novo uniforme:

> Mas o novo uniforme, esse sim, logo seria notado. Ainda bem que as dragonas estão de acordo com a patente, e não com a categoria dos cargos. Isto sim seria importante: dragonas como as de um general, uma grande estrelinha. Qualquer um na rua perceberia logo se tratar de um Conselheiro de Estado. "Preciso encomendar o novo uniforme quanto antes", pensou Peredonov.
> (SOLOGUB, 2008, p.107)

O entrecho do quepe e do uniforme de Ardalión Boríssytch faz clara alusão a Akáki Akákievitch, personagem de *O capote,* conto de Gógol de 1842. Como o capote que Akáki, em princípio à sua revelia, manda costurar, o quepe e o uniforme de Peredonov representam seus desejos e suas ambições. O chapéu comum volta à vida de Peredonov, assim como o capote é roubado a Akáki, e ambos fracassam no que almejam.

Peredonov não é o protótipo do "homem sem importância", não é um escrevente como Akáki Bachmátchkin, "uma simples mosca que voava pela sala de recepção" de uma repartição pública de Petersburgo, nem despertou tamanha compaixão (apesar de despertar alguma), mas compartilha com esse funcionário certos traços de uma personalidade sem vida, quase um fantasma. E ambos são despertados de uma inércia sombria e mecanizada pela possibilidade de reconhecimento oficial, uma dimensão que Dostoiévski recupera de Gógol em *Memórias do Subsolo,* novela de 1864.

Na novela de Dostoiévski, um ex-funcionário público de Petersburgo persegue o intento, não alcançado, de ser notado pelo oficial que um dia o ignorara. Quando se vê desprezado pelo oficial, o amor-próprio atingido do anti-herói o desperta da sua apatia subterrânea. Em sua obsessão de reencontrar o oficial, o homem do subsolo, enquanto um mero representante do funcionalismo público, queria nivelar-se à classe da alta oficialidade, definindo um plano que se aproxima da paranoica ambição de Peredonov. Em *O Diabo Mesquinho,* o quepe com distintivo e o novo uniforme são símbolos de poder que Peredonov buscava também para igualar-se: "Para o diretor, usar um chapéu comum dava no mesmo — já era bem-visto pelos superiores

[...]" (SOLOGUB, 2008, p.139). Mas Peredonov tencionava ainda mais – ele queria pertencer ao outro mundo:

> Esta cidade é ruim", pensou Peredonov, "as pessoas daqui são ruins e más; preciso mudar-me daqui quanto antes, ir para onde todos os professores me façam uma reverência profunda, para onde todos os alunos tenham medo de mim e digam assustados: "olhe o inspetor passando". Sim, os superiores vivem de modo completamente diferente neste mundo.
> (SOLOGUB, 2008, p.242)

Ao mundo cuja expressão máxima se achava na figura abstrata da princesa, que Peredonov nunca chegou a ver: "[...] ela [a princesa] já tinha partido para a aldeia, não a pegamos por cinco minutos, e só voltaria dali a três semanas" (SOLOGUB, 2008, p. 20) – a face indefinida da princesa pode ser ligada à amórfica *nedotýkomka*.

As ambições e manias persecutórias do professor Peredonov relacionadas com o poder e a autoridade enlaçam-se à imagem da princesa desde o primeiro capítulo – "Mas e a princesa, como vai ficar? Ela ficaria zangada se eu largasse a Varvara"[110]. Um dos grandes receios de Peredonov era ser difamado "aos olhos dos superiores": "[...] Talvez tenham ido falar mal de mim para ele [o diretor]. E ainda continuarão com isso. Ainda chegará aos ouvidos da princesa". Temores incentivados por Varvara, que, depois de casada, ficou mais corajosa: "Provocando Peredonov ainda mais, ela não raro lhe dizia ser provável que ele já tivesse sido denunciado e difamado perante as autoridades e a princesa". Espiões esgueiravam-se por toda parte à procura dele: "Parecia-lhe que alguém o estava espreitando, seguindo-o às escondidas"; "Alguns espiões, a seu ver, escondiam-se atrás das colunas, espiavam-no por elas e esforçavam-se por fazê-lo rir"; "Visitas chegavam, compravam-se cartas novas, e os espiões maldosos instalavam-se nelas novamente".

Depois, com os pensamentos em plena desordem, já dentro de uma articulação mítica, Peredonov considerou que a princesa, apaixonada por ele, estava se vingando por ele ter se casado: "Por essa razão, pensava ele, ela o havia cercado de espiões, que o perseguiam em todos os lugares, cercavam-no tanto que já não havia

---

[110] SOLOGUB, 2008, p.21, p. 123, p. 297, p.153, p.269, p.313, respectivamente no parágrafo.

nem ar nem luz" (SOLOGUB, 2008, p.304). Na apoteose de suas angústias, sem o lugar do inspetor, "nem ar nem luz", sentindo pavores indecifráveis, nada restou a Peredonov além de queimar o baralho inteiro:

> [...] subitamente, no tumulto cintilante e maldoso das faíscas, a princesa se levantou do fogo, uma mulher pequena e cinzenta, toda coberta de foguinhos que iam desfalecendo: ela berrava estridentemente, com voz fina, chiava e cuspia no fogo. (SOLOGUB, 2008, p.319)

E surge a imagem de "uma mulher pequena e cinzenta, toda coberta de foguinhos", reunindo o caos, o fogo e a *nedotýkomka*. Peredonov absorve os dilemas de *A Dama de Espadas* e os integra à obscuridade da expressão caótica do homem sem nome que vivia no subterrâneo. Na novela de Dostoiésvski, como Meletínski (2002, p.215) observa, "delineia-se nitidamente a fórmula de luta das forças do Cosmos e Caos, que é conduzida no domínio da alma humana isolada". O homem do subsolo, segundo o qual a pessoa "jamais renuncia ao verdadeiro sofrimento, ou seja, à destruição e ao caos"[111], inserido no dilema mítico por excelência, quase que profetiza a existência de Peredonov, que não reflete sobre o mal, mas o realiza completamente.

4.4. O sacrifício

No fim do romance, Ardalión Boríssytch Peredonov, entre todos os moradores da cidade, "pessoas estranhas a ele, inóspitas", assassina seu companheiro de copo e de tolas falcatruas Pável Volódin. Desde o início, o professor expressou o medo de que Volódin o substituísse e tomasse seu lugar de inspetor:

> "Isso mesmo", pensou ele de Volódin, "ele se queixa da mãe porque ela o pariu — não quer ser o Pavlúchka. Vejo que está mesmo com inveja. Talvez já esteja pensando em casar-se com Varvara e entrar na minha pele".
> (SOLOGUB, 2008, cap.V, p.80)

Movido por esse receio, que aumentava conforme enlouquecia, Peredonov tentou casar o tolo Volódin com a senhorita Adamenko, que considerou a proposta

---

[111] DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo.** Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo, Ed. 34, 2000, p.119.

“de um atrevimento cômico”. Perto de casar com Varvara, Peredonov resolveu sanar o medo da perda da própria identidade marcando seu corpo:

> Depois, trancando-se no quarto, decidiu fazer uma marca no corpo para que Volódin não pudesse tomar seu lugar. No peito, na barriga, nos cotovelos e ainda em vários lugares, pintou um P.
> (SOLOGUB, 2008, p.282)

Contraído o matrimônio, Ardalión Peredonov, afastado do ginásio e sem o lugar de inspetor, precavia-se de todos os inimigos mas:

> Com especial atenção, Peredonov vigiava Volódin. Não raro, quando sabia que ele não estaria em casa, Peredonov ia até lá para ver se porventura Volódin não tinha se apoderado de alguns documentos e remexia nos seus papéis. (SOLOGUB, 2008, p. 316)

A ameaça da substituição, portanto, pode ser admitida como motivo principal da morte de Volódin, o que retoma com força o dilema mítico próprio *versus* alheio e a questão da duplicidade. Pável Volódin, numa dimensão do romance, estabelece relação de igualdade com Ardalión Peredonov. Pavluchka era o único que sempre levava o professor seriamente. Seguindo os conselhos de Peredonov, Volódin ajeitou tudo para que sujassem o portão de Marta: “— Sabe o que eu vou lhe dizer, Ardalión Boríssytch? — sussurrava ele alegremente —, eu combinei com Tcherepnin, e ele, por esses dias, vai sujar o portão de Marta com breu” (SOLOGUB, 2008, p.100). Pável considerou também razoável a ideia absurda que Peredonov lhe deu de pedir, com a ajuda desse, a mão da senhorita Adamenko: “— Então serei direto: Pável Vassílievitch está pedindo a sua mão e o seu coração. E eu estou aqui para pedir por ele” (SOLOGUB, 2008, p. 190). E depois do intento fracassado, Volódin e Peredonov travaram uma discussão, na qual, como nas demais, os dois equivalem em idiotice:

> — Mas, que grande noivo, hein! — provocou Peredonov. — E ainda colocou uma gravata. Aonde vai com essa cara de bobo, deveria estar vendendo pão na feira, isso sim. Que grande noivo!
> — Pois muito bem: eu, como o noivo, e você, Ardacha, como o casamenteiro — disse Volódin ajuizadamente. — Foi você mesmo que me encorajou, e não foi capaz de conseguir o noivado. Mas que grande casamenteiro, hein!
> (SOLOGUB, 2008, p. 198)

Em *O Sósia*, novela de Dostoiévski de 1846, Iákov Petróvitch Goliádkin, um Conselheiro Titular, sente-se ameaçado por seu homônimo, um igual, um duplo, que

surgiu de repente e apoderou-se de sua vida: entrou no departamento onde o velho e "verdadeiro" Goliádkin trabalhava e passou a frequentar as altas rodas, à imagem do nariz de Kovalióv, personagem de *O Nariz,* conto de Gógol de 1836. Invadido por sentimentos persecutórios, lutando inutilmente com o "Goliádkin-mais-moço", o Conselheiro Titular acaba num hospício, enquanto seu sósia passa a viver entre os superiores, na casa onde o original um dia morara. Talvez Peredonov esteja se referindo ao caso de Goliádkin nesta passagem: "Já houve casos em que pessoas se apropriaram de nomes alheios e viveram magnificamente" (SOLOGUB, 2008, p.82).

Meletínski (2002, p.211), a respeito da novela de Fiódor Dostoiévski, observa:

> Na realidade, *O Sósia* de Dostoiévski encontra-se um pouco mais próximo tanto do motivo romântico como do arquétipo tradicional. Em primeiro lugar trata-se, em Dostoiévski, não da perda enquanto tal, mas antes da aquisição inesperada e indesejada de um duplo, que se traduz na 'multiplicação' dos Goliádkin, e, consequentemente, no nivelamento e nesse sentido também na 'substituição' e na perda da própria identidade. O assustado Goliádkin sonha com uma 'multidão de semelhantes' [...].

Todas essas esferas de *O Sósia* estão implicadas na morte de Volódin. Na dimensão do *trickster* travesso, do impostor picaresco, Volódin e Peredonov eram irmãos gêmeos. Volódin, "um jovem abobalhado", pode ser considerado o irmão mais novo de Peredonov, o "Peredonov-mais-novo". E por isso Volódin teve de morrer. E na esfera da representação do mito, Peredonov não matou apenas Volódin, mas todos os seus iguais, a "multidão de semelhantes". Pável, com sua "risada-balido" de carneiro, não tinha a alma aflita, coagida e impelida à destruição de Peredonov, mas mimetizava o mundo em que vivia. Volódin representa a massificação, o rebanho:

> Às vezes, Volódin surgia numa alucinação: nuvens flutuavam pelo céu como um rebanho de carneiros, e entre eles corria Volódin com seu chapéu-coco na cabeça e sua risada-balido, ou então ele passava voando rapidamente pela fumaça de uma chaminé, requebrando-se monstruosamente e dando pulos no ar.
> (SOLOGUB, 2008, p.336)

Quanto à dualidade próprio *versus* alheio, ela se expressa com força tanto no conto clássico de magia – pela oposição parente *versus* não partente –; como no maravilhoso arcaico – pela humano *versus* não humano (MELETÍNSKI et al., 1969).

Quando a mente de Peredonov estava em completa desagregação, Volódin já não se parecia com um carneiro, mas era o carneiro que se parecia com Volódin:

> Peredonov afundava-se cada vez mais na loucura. Continuava a escrever denúncias contra as cartas do baralho. E agora também contra a *nedotýkomka*, o carneiro — que se fazia passar por Volódin e pretendia assumir um cargo importante, mesmo sendo apenas um carneiro [...] (SOLOGUB, 2008, p.338)

Peredonov esfaqueia Volódin como se sacrificasse um animal num ritual de oferenda, e o silêncio passa a reinar em definitivo:

> Finalmente, criaram coragem e entraram — Peredonov estava sentado cabisbaixo e balbuciava alguma coisa desconexa e sem sentido.
> (SOLOGUB, 2008, p. 384)

Com a morte de Pável Volódin, Ardalión Perenodóv em parte se suicida e elimina o último resquício de heroísmo do mundo. E o professor resmungou: "— Deixaram a escuridão sair, mas por quê?"

Peredonov, como diz Agambem da paródia, não tem um lugar próprio. Em sua loucura progressiva e mítica, ele se traveste de Hermann, de Tchítchikov, de Goliádkin, de Biélikov, de Raskólnikov, de Stravóguin, de todos eles e ainda, quando tão perto do caos primevo, sobe no seu Rocinante e mata seu Sancho Pança.

Ardalión Boríssytch Peredonov, por sua face fundamentalmente paródica, não tem face própria, é um vulto amorfo, como a *nedotýkomka,* um contorno preenchido pelos mais extasiantes anti-heróis da literatura russa:

> Essa carta tinha nascido por acaso, assim como muitas outras coisas que Peredonov fazia — como um defunto movido por forças externas que não tinham vontade de se ocupar dele por muito tempo: uma força brincava um pouco com ele e depois o cedia à outra.
> (SOLOGUB, 2008, p.342)

Somos conduzidos a um tipo de abismo, a um mundo no qual a beleza *jamais passará de uma dourada quimera*, como o sol ardente de Ludmila no meio do duro outono. Mas nessa queda tresloucada estão todos lá. De Cervantes a Tchékhov, são todos convivas de uma mascarada apocalíptica, de uma sombria celebração à arte russa e universal.

O Diabo Mesquinho é uma obra que diz de muitos tempos e de muitas culturas, e que também não poderia ter nascido em outro lugar senão na Rússia, ou em outro momento senão na virada do século.

Com *Miélkii Biés* Fiódor Sologub imprime em seu percurso literário uma marca definitiva, tornando-se parte de uma plêiade de escritores russos que fala muito da própria gente e do próprio tempo e traz um traço geral dos homens e da vida.

Referências bibliográficas

Obras de Fiódor Sologub

SOLOGUB, Fiódor. **Bad Dreams.** Tradução Vassar Smith. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1978.

_____ ***Bibliografia Fedora Sologuba - Stikhotvoriénia*** (Bibliografia de Fiódor - Poemas). Moscou: *Vodolei* Publishers, 2004.

_____ Conto da filha do fabricante de ataúdes. Tradução Moissei Mountian. **Revista Kalinka**, São Paulo, Dezembro, 2010. Disponível em: <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=15.

_____ Entrevista. Jornal ***Bírjenye védomosti*** (Diário da Bolsa de Valores), São Petersburgo, 19.20. Set. 1912. Também em: ***Biblioteca de Maksim Mochkóv.*** Disponível em: <http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml>.

_____ Eu amo o meu chão obnubilado (poema). Tradução Aurora Fornoni Bernardini. **Revista Kalinka**, São Paulo, Março, 2011. Disponível em: <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=15>

_____ Luz e Sombras (conto). Tradução Moissei Mountian e Daniela Mountian. In: GOMIDE, B. (Org.) Antologia ainda não publicada.

_____ ***Miélkii Bes*** (Shabby Demon). Prefácio James Forsyth. Letchworth, Hertfordshire: Bradda Books, 1966.

_____ ***Miélkii* Biés.** Introdução Viktor Eroféiev. Moscou: *Pravda*, 1989.

_____ ***Miélkii Biés.*** Organização e posfácio Margarita Pávlova. São Petersburgo: *Naúka* (Ciência), 2004.

_____ ***Miélkii Biés.***Moscou: *Eksto*, 2007.

_____ **O Diabo Mesquinho.** Tradução Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2008.

_____ ***Plamenni Krug - stikhi*** (Círculo de fogo - versos). Moscou: *Progress-Pleiáda*, 2008

_____ **The Created Legend.** Tradução e prefácio John Cournos. Londres: Martin Secker, 1916.

_____ **The Created Legend.** 3 vols. Tradução Sam Cioran. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1979.

_____ The fatherland for all. In: GÓRKI, M; ANDRÉIEV, L; SOLOGUB, F. (Ed.) **The Shield.** University Press of the Pacific, 2001.

_____ **The Old House and Other Tales.** Tradução John Cournos. Londres: Martin Secker, 1915.

_____ **The Petty Demon.** Prefácio, notas e tradução Andrew Field. Nova Iorque: Random House, 1962.

_____**The Sweet-Scented Name and Other Fairy Tales, Fables and Stories.** Stephen Graham (Ed.). Nova Iorque: Putnam's and Sons, 1915.

_____ ***Sobranie sotchiniénii*** (Obras completas). 20 vols. São Petersburgo: *Sírin,* 1913-1914.

_____ ***Sobranie sotchiniénii*** (Obras completas). 8 vols. São Petersburgo: *Návi Tchári,* 2002-2003.

Obras sobre Fiódor Sologub

BETHEA, David M. Sologub, Nabokov, and The Limits of Decadents Aesthetics. **The Russian Review 63,** p. 48-62, January 2004. Lawrence: Blackwell Publishing, 2004.

BLOK, Aleksándr. *Tvórtchestvo Fedora Sologuba (A criação de Fiódor Sologb).* ***Sobránie sotchiniénii v testi tomakh*** (*Obras completas em 5 tomos*). Moscou: *Pravda,* 1971.

COURNOS, J. *Introduction*. In: SOLOGUB, F. **The Created Legend.** Tradução John Cournos. Londres: Martin Secker, 1916.

EROFÉIEV, Viktor. *Trevójnie uroki "Melkogo Biéssa"* (As inquietantes lições de "O Diabo Mesquinho" – introdução do livro). In: SOLOGUB, F. ***Miélkii Biés.*** Moscou: *Pravda*, 1989.

_____ *Na gráni razryva – 'Miélkii Bés' F. Sologuba i russkii realizm* (No limiar da ruptura – 'O Diabo Mesquinho' de F. Sologub e o realismo russo). ***V labirinte prokliátykh voprossov*** (No labirinto das perguntas malditas). Moscou: *Soiuz Fotokhudójnikov Rossii* (União dos Fotógrafos Russos), 1996.

FIELD, Andrew. Prefácio e notas. In: SOLOGUB, F. **The Petty Demon.** Tradução A. Field. New York, 1962. Bloomington, 1970.

GEROULD, Daniel. Sologub and The Theatre. **TDR: The Drama Review - T76.** Cambridge: Mit Press, 1977.

GREENE, Diana. ***Insidious Intent****: an Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon.* Bloomington: Slavica Publishers, Inc., 1986.

HOLL, Bruce T. Don Quixote in Sologub's Melkij Bes. **The Slavic and East European Journal (SEEJ)**, vol. 33, n. 4, p.540-555, Winter 1989.

HUTCHINGS, Stephen C. Fedor Sologub's aesthetics of narrative excess. In:_____. **Russian Modernism.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

IVANITS, L. **The Grostesque in Fedor's Sologub's Novel.** Dissertação (Doutorado). University of Wisconsin, Madison, 1973 *apud* HOLL, Bruce T. Don Quixote in Sologub's Melkij Bes. **The Slavic and East European Journal (SEEJ)**, vol. 33, n. 4, p.540-555, Winter 1989.

KHODASSIÉVITCH, V.F. Sologub. ***Nekrópol.*** Paris: YMCA-PRESS, 1976.

MERRILL, Jason. Plagiarism or Russian Symbolist intertextuality? Hawthorne's "The Snow Image" and Sologub's "Snegurochka". **Slavonica,** vol 12, nº2, november 2006. Durham, Maney Publishing, 2006.

PÁVLOVA, Margarita. ***Pissátel-Inspiéktor:*** *Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov.* (**Professor-Inspetor:** Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov). Moscou: *Nóvoe literatúrnoe obozriénie* (Nova visão de literatura), 2007.

RABINOWITZ, Stanley J. **Sologub's Literary Children:** Keys to a Simbolit's Prose. Bloomington: Slavica Publishers, Inc., 1980.

SMITH, V. W. **Bad Dreams and The Petty Demon – the Value of Sologub's First Novel.** Dept. of Slavic Languages and Literatures, 1972.

TEZZA, C. Crítica: O Diabo Mesquinho. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 10.mar.2008. Ilustrada.

VINOGRÁDOVA, E. A. *Avtor – gerói – tchitátel v romane F. Sologub "Miélkii Biés"* (Autor – herói – escritor no romance *O Diabo Mesquinho* de Fiódor Sologub). Dissertação (Doutorado) – Universidade Estatal de Ciências Humanas da Rússia, Moscou, 1998.

Referências gerais

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ANDRADE, H. Breves noções sobre o simbolismo na Rússia. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.143-153.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, M. ***M.M. Bakhtin,*** *bessiédy s V. D. Duvákinym* (**M.M. Bakhtin:** conversas com V. D. Duvákin). Moscou: *Soglásnie*, 2002, p.175.

_____ **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____ **Questões de Literatura e de Estética.** São Paulo: Hucitec, 1993.

BERLIN, Isaiah. **Pensadores Russos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Questões de forma e modernidade em Gógol e Dostoiévski. **A Questão da Modernidade.** São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

_____ Simbolismo brasileiro (Alphonsus de Guimaraens) e simbolismo russo. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.161-176.

BIÉLY, A. *Dalai Lama de Sapojka*. ***Vessy.*** Moscou, 1908, n.3, p.64. *apud* VINOGRÁDOVA, E. A. *Avtor – gerói – tchitátel v romane F. Sologub "Miélkii Biés"* (Autor – herói – escritor no romance *O Diabo Mesquinho* de Fiódor Sologub). Dissertação (Doutorado) – Universidade Estatal de Ciências Humanas da Rússia, Moscou, 1998.

_____ Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.224-264.

BLOK, A. Na ponte de gusa trouxeram na brida o. Tradução Aurora F. Bernardini. **Revista Kalinka,** São Paulo, Jun. 2011.

Disponível em: <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=13>.

CANDIDO, Antonio. **História e Sociedade.** São Paulo, Publifolha, 2000.

_____**Textos de Intervenção.** São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2002.

CAVALIERE, Arlete **O Inspetor-Geral de Gógol-Meyerhold**: um espetáculo de síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____ **"O nariz" e "A terrível vingança":** a magia das máscaras. São Paulo, Edusp, 1990.

_____**Teatro Russo – percurso para um estudo da paródia e do grotesco.** São Paulo: Humanitas, 2009.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (Org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e Castigo.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____ **Os Demônios.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____ **O duplo.** Lisboa: Editorial Presença, 2008.

_____ **Memórias do subsolo.** Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

EIKHENBAUM, B. Como é feito o Capote de Gógol. In:_____. **Teoria da literatura:** formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

ERLICH, V. **Russian Formalism – History Doctrine.** Nova Iorque, Paris: Mouton Publishers, Indiana University, 1980.

FERREIRA, Jerusa Pires. El impulso mitológico y la crítica poética de Eleazar Meletinski. **Entretextos,** Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, Nº 8, Nov. 2006. ISSN 1696-7356. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/pires.html>

FIGES, O. **A tragédia de um povo:** a Revolução Russa (1891-1924). Rio de Janeiro: Record, 1999.

GÓGOL, N. **À saída do teatro depois da apresentação de uma nova comédia. A Avenida Niévski.** Tradução Arlete Cavaliere. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____ **Almas mortas.** Tradução Tatiana Belinky. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

_____ **O capote** e outras novelas. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____ ***Sobránie sotchiniénii****, tom triétii.* (**Obras completas**, tomo 3). Moscou: *Khudójestvennaia literatura* (Literatura artística), 1977.

_____ **Teatro completo.** Tradução Arlete Cavaliere. São Paulo, Ed. 34, 2009.

GROSSMAN, J. D.; PAPERNO, I (org.). **Creation life, the aesthetic utopia of Russian Modernism.** Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

HOLL, T. B. **Don Quixote and the Russian novel: a comparative analysis.** Madison: University of Wisconsin, 1992.

HOUAISS, A; VILLAR, M.; FRANCO, F. (Ed.) **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX.** Lisboa: Edições 70, 1985.

IVÁNOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.197-244.

LEONTIEV, K**. *V svoióm kráiu*** (*Em minha terra*). ***Biblioteka Maksim Mochkov,*** 2010. Disponível em: <http://az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0550.shtml>

LÓTMAN, I. A Dama de Espadas e o tema das cartas e do carteado na literatura russa no começo do século XIX. In:_____. **Caderno de literatura e cultura russa.** Curso de Russo (DLO/FFLCH/USP). São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.85-121.

_____ O símbolo no sistema da cultura. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.47-62.

LÓTMAN, Iu.; OUSPENSKI, B. **Sémiotique de la culture russe.** Lausanne: L'Age d'Homme, 1990.

MAKSIMOV, S. V. ***Netchístaia, neviédomaia u krióstnaia sila*** *(A força demoníaca, desconhecida e cristã*). São Peterbusrgo: Ed, R. Golike e A. Vilborg, 1903 *apud* PÁVLOVA, Margarita. ***Pissátel-Inspiéktor:*** *Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov.* (**Professor-Inspetor:** Fiódor Sologub e F. K. Tetiérnikov). Moscou: *Nóvoe literatúrnoe obozriénie* (Nova visão de literatura), 2007.

MATICH, Olga. Symbolist Meaning of Love. **Creation Life, the aesthetic utopia of Russian Modernism.** Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

McGUINESS, P. (org.). **Symbolism, decadence and the fin de siècle: French and European perspectives.** Exeter, UK: University of Exeter Press, 2006.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____ O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p.145-180.

MELETÍNSKI, E.M.; NEKLÍUDOV, S.I.; NÓVIK, E.S.; SEGAL. D.M. *Problemy struktúrnogo opissánia volchébnoi skázki.* (Problemas da descrição estrutural do conto de magia). ***Trudy po znákovym sistemam.*** (Trabalhos sobre sistemas de signos). 4. ed. (Utchien.

Zap. Tart. Ros. Um-ta; Vyp.236) Tradução Denise Regina Sales (obra ainda não publicada). Tártu, 1969, p.86-135.

MINTS, Z. G. ***Poétika russkogo simbolizma* (Poética do simbolismo russo).** São Petersburgo: *Iskusstvo-SPb* (Arte-São Petersburgo), 2004.

NOVIK, E. S. *Sistema personagei rússkoi volchébnoi skázki.* (O sistema dos personagens do conto de magia russo). In: NEKLÍUDOV, S. I.; MELETÍNSKI, E. M. (Org.) ***Tipologuítcheskie issledovánia po folklóru: Sb. St. pamiati Vladimira Iakovlevitcha Proppa (1895-1970)*** (Pesquisas tipológicas sobre folclore: coletâneas de artigos em memória de Vladímir Iákovlevitch Propp). Tradução Denise Regina Sales (obra não publicada). Moscou, 1975, p.214-246.

PORMORSKA, K. **Formalismo e Futurismo.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PÚCHKIN, Aleksándr. **A Dama de Espadas.** Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Max Limonad, 1981.

_____ *Skazka o Tsare Saltane* (*Conto do Csar Saltán*). ***Biblioteca de Maksim Mochkóv.***

Disponível em: <http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0040.shtml>.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SHIPLEY, Josephe T. ***Dictionary of World Literaturer.*** New Jersey: Littlefield, Adans & Co., 1972 *apud* SANT'ANNA, A. **Paródia, paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003, p.13.

SCHNAIDERMAN, B. Dostoiévski através do tempo: "o romancista-filósofo", o público, a crítica. **Turbilhão e semente:** ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

TCHULKHÓV, G. ***Gódy stránstvii* (Anos de viagem).** Moscou: *Ellis Lak*, 1999. Também disponível em: <http://az.lib.ru/c/chulkow_g_i/text_0240.shtml>.

TERRAS, V (Ed.). **Handbook of Russian Literature.** New haven and London: Yale University Press, 1985.

TOLMACHÓV, Vassíli. Sobre as fronteiras do simbolismo. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.) **Tipologia do simbolismo do simbolismo nas culturas russa e ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.15-33.

TYNIÁNOV, I. *Dostoiévski e Gógol: k teorii paródii* (1921). (Dostoiévski e Gógol: da teoria da paródia). ***Poétika, Istória literatury.*** Moscou: *Naúka* (*Ciência*), 1977. Também em ***Biblioteka de Maksim Mochkov.***

Disponível em: <http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_01015.shtml>.

VENTSLOVA, T. *K demonológii russkogo simbolizma* (*Da demonologia do simbolismo russo*). In: GASPAROV, Boris et. Al. (Ed.) **Christianity and The Eastern Slavs, III**. Berkeley, 1995, p.152-53.

VOLKOV, S. **São Petersburgo.** Rio de Janeiro: Record, 1995.

WEINER, A. **By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 1998.

ZAMIÁTIN, Evguéni. ***Litsa*** (Faces). Nova Iorque: Chekov Publishing House, 1955.

E-mail para contato: dmountian@hotmail.com