UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

EDNILSON RODRIGO PEDROSO

A REPRESENTAÇÃO DO "HOMEM SUPÉRFLUO" EM *OS DEMÔNIOS*, DE DOSTOIÉVSKI

(versão corrigida)

São Paulo
2019

EDNILSON RODRIGO PEDROSO

A REPRESENTAÇÃO DO "HOMEM SUPÉRFLUO" EM *OS DEMÔNIOS*, DE DOSTOIÉVSKI

(versão corrigida)

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 obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Bianchi

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pedroso, Ednilson Rodrigo

P372r A Representação do "homem supérfluo" em "Os Demônios", de Dostoiévski / Ednilson Rodrigo Pedroso; orientadora Maria de Fátima Bianchi. - São Paulo, 2019.

129 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Dostoiévski. 2. homem supérfluo. 3. Os Demônios. 4. Século XIX. 5. Literatura russa. I. Bianchi, Maria de Fátima , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ednilson Rodrigo Pedroso

Data da defesa: 08/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria de Fatima Bianchi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/10/2019

Profa. Dra. Maria de Fatima Bianchi (orientadora)

PEDROSO, Ednilson Rodrigo

A representação do “homem supérfluo” em *Os Demônios*, de Dostoiévski

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 obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:_____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria de Fátima Bianchi (Presidente)

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Bruno Barreto Gomide

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Junior

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A José Batista Pedroso

(in memoriam).

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à professora Fátima Bianchi, minha orientadora, pelas contribuições valiosas para a minha formação. Em particular, sou profundamente grato pelo seu acolhimento desde a nossa primeira conversa. A sua motivação foi essencial para que eu concluísse todas as etapas desta pesquisa.

Agradeço aos professores Homero Freitas de Andrade, Aurora Bernardini, Sonia Branco Soares, Lucia Wataguin e David Mandel pelas aulas e pelas recomendações que só fortaleceram a minha vontade em perseverar nesta pesquisa.

Aos professores Bruno Gomide e Valteir Benedito Vaz agradeço pelas sugestões em meu Exame de Qualificação.

A Igor Zanoni Constant Leão agradeço pela contínua motivação e por seu empenho peculiar em amparar os amigos.

À Rafaela R. da Luz agradeço pelo estímulo ininterrupto, indispensável para a minha evolução pessoal e intelectual.

À Anair Pedroso, Rosangela A. Pedroso e Rosana de F. Pedroso sou grato pelo apoio e pela convivência.

Agradeço a toda equipe do Departamento de Letras Orientais pela atenção e gentileza com que sempre fui recebido.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) agradeço pelo financiamento desta pesquisa.

Resumo

O romance *Os Demônios*, de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, foi concebido inicialmente como resposta ao episódio relacionado à organização política clandestina Justiça Sumária do Povo, liderada por S. G. Nietcháiev. O caso consistiu no assassinato de um de seus membros, uma vez que, por divergências políticas, resolvera se afastar do grupo. Dostoiévski, à medida que investiga as informações sobre a realidade do crime, resolve utilizá-lo como um dos temas para compor um romance que abrange as principais forças culturais da Rússia do século XIX. Em particular, o autor percebe que poderia estabelecer um elo entre as ideias concebidas pelos liberais russos de 1840 e a forma como essas mesmas ideias foram postas em prática pela geração seguinte da *intelligentsia*, os radicais de 1860. A partir da combinação de alguns de seus projetos até então inconclusos, Dostoiévski estabelece duas das principais personagens do romance: Nicolai Vsievolódovitch Stavróguin e Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski. Ambas apresentam características que as vinculam ao fenômeno do "homem supérfluo": tipo literário presente nas principais obras dos romancistas russos do século XIX. A proposta desta pesquisa, portanto, é investigar os elementos que formam a estrutura de *Os Demônios*, como foco narrativo, enredo, personagem e tempo, a fim de se compreender como eles são utilizados para a caracterização da superfluidade presente no duo de protagonistas desse romance. Investigamos, igualmente, como essa superfluidade influencia o narrador de *Os Demônios* e como esse narrador, afetado pela superfluidade, gera o universo de contingências característico desse romance. Por fim, oferecemos uma interpretação para essa obra, baseada nessa análise específica.

Palavras-chave: Literatura russa; Dostoiévski; *Os Demônios*; Século XIX; "homem supérfluo".

Abstract

The novel *Demons*, by Fyodor Mikhaylovich Dostoevsky, was initially considered a response to an episode related to the clandestine political organization called People's Summary Justice, led by S. G. Nechayev. The event consisted of the killing of one of its members, since, because of political divergences, he had decided to step away from the group. Dostoevsky, as he investigates information about the reality of the crime, decides to use it as one of the themes to compose a novel that ranges 19th century Russia's main cultural forces. Particularly, the author realized he could create a link between the ideas brought by Russian liberals from 1840 and the way in which those same ideas were put to practice by the following generation of the *intelligentsia*, the Russian radicals of the 1860´s. From a combination of some of his so far unfinished projects, Dostoevsky establishes two main characters for the novel: Nikolai Vsevolodovich Stavrogin and Stepan Trofimovich Verkhovensky. Both of them have characteristics that associate them to the "superfluous man" phenomenon: a literary type present in the main works from 19th century Russian novelists. Therefore, the proposition of this research is investigating the elements that form *Demons*' structure, such as point of view, plot, character and time, in order to comprehend how they are used to characterize the superfluity present on both of the main characters of the novel. We investigate, as well, how this superfluity influences the narrator of *Demons* and how this narrator, affected by superfluity, generates the universe of contingencies that characterizes this novel. At last, we offer an interpretation to the work, based on this particular analysis.

Keywords: Russian literature; Dostoevsky; *Demons*; 19th century; "superfluous man"

SUMÁRIO

Apresentação 8

1. *Os Demônios* e a questão do "homem supérfluo" 12

1.1 O "homem supérfluo" e a proposta artística de Dostoiévski 12

1.2 Gênese e recepção de *Os Demônios* 16

1.3 *Os Demônios* e os indícios do "homem supérfluo" 22

2. O "homem supérfluo" e a superfluidade: conceitos complementares 26

2.1 O "homem supérfluo": gênese e caracterização 26

2.1.1 "homem supérfluo": personagem-tipo, arquétipo, herói, símbolo? 26

2.1.2 Os nobres intelectuais 27

2.1.4 O "homem supérfluo", a escola natural e a crítica dos radicais 38

2.2 "Homem supérfluo" e superfluidade: concepção de Dostoiévski e caracterização em *Os Demônios*. 43

3. Foco narrativo de *Os Demônios*: um romance "a quatro mãos". 52

3.1 Quem é Anton Lavriéntievich G-v? 52

3.2 A diegese de Anton Lavriéntievich G-v e o discurso do autor implícito 63

4. Anton Lavriéntievich G-v e a superfluidade 75

4.1 Os heróis "de outros tempos" 75

4.1.1 Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin 75

4.2 A verossimilhança intradiegética de *Os Demônios* 88

4.2.1 A concepção de arte e de realismo para Dostoiévski 88

4.2.2 O realismo dostoievskiano e o romance *Os Demônios* 90

4.2.3 As técnicas de G-v: narrador-testemunha e a onisciência seletiva múltipla 92

4.2.4 Diálogos e a palavra do herói sobre si mesmo 94

4.2.5 Stavróguin como elemento provocador 95

4.3 Anton Lavriéntievich e o tempo intra e extradiegético 98

4.3.1 Anton Lavriéntievich G-v: truísmos e ininteligibilidades 112

4.4 A superfluidade como medida do universo de Anton Lavriéntievich G-v 113

5 Conclusão 121

Referências bibliograficas..... 123

Apresentação

O assassinato do estudante Ivan Ivánov, fato que ficou conhecido como "caso Nietcháiev", é o episódio famoso que motivou Dostoiévski a escrever *Os Demônios*. Ao decidir se afastar, por divergências políticas, da organização clandestina Justiça Sumária do Povo, liderada por S. G. Nietcháiev, Ivánov foi morto pelos próprios membros do grupo. A intenção inicial do autor era se manifestar tendenciosamente a respeito desse assassinato. Entretanto, à medida que investiga as informações sobre a realidade do crime, percebe que era possível traçar um elo entre as ideias concebidas pelos liberais russos de 1840 e a forma como essas mesmas ideias foram postas em prática pela geração seguinte da *intelligentsia*, os jovens de 1860.

De certo, não foi uma tarefa fácil. A infinidade de rascunhos dessa obra atesta a dificuldade de Dostoiévski para definir precisamente o enredo e, acima de tudo, o protagonista. Quando lhe pareceu ter encontrado seu herói, em carta, escreve que se tratava de um tipo social bem desenvolvido, um "tipo russo". Referia-se à personagem Nicolai Stavróguin, que, juntamente com a personagem Stiepan Trofímovitch, formam o duo de protagonistas do romance. Ambas apresentam, notoriamente, características que as vinculam ao fenômeno do "homem supérfluo": símbolo que condensa inúmeras referências às forças basilares da cultura russa das primeiras décadas do século XIX.

O "homem supérfluo", como personagem literário, recebeu tratamentos distintos com os mais notáveis escritores do período; de acordo com a época, ganhava, em cada aparição, contornos díspares. Sua versatilidade o transformou num símbolo poderoso e duradouro, justamente por representar, como personagem, uma das principais angústias dos intelectuais russos: conciliar a tradição eslava com a moderna cultura europeia. Assim, nas primeiras décadas do século XIX, essa figura foi sofrendo transformações e, em particular, em dois momentos da literatura russa, sua concepção chama a atenção pela uniformidade de suas características. A primeira se refere ao seu aparecimento entre as décadas de 1820 e 1830; a segunda, entre 1840 e 1850. Na primeira parte desta pesquisa, procuramos estabelecer a genealogia desse fenômeno e, em seguida, distinguir em detalhes as concepções referentes a esses dois períodos. Esse trabalho é particularmente necessário porque, em *Os Demônios*, o duo de protagonistas refere-se justamente às características do "homem supérfluo" nessas duas épocas. Nosso objetivo é, em primeiro lugar, determinar sua definição literária, a fim de conseguir extrair sua substância comum. Dessa forma, tornamos possível o trabalho de

identificá-la, mesmo que, em seus caracteres típicos, essa figura apareça sob formas completamente distintas, como é o caso de Evguiêni Oniéguin e de Iliá Ilitch Oblómov. Com o "homem supérfluo" assim definido, asseguramos, na medida do possível, o alicerce para a crítica *literária* do romance *Os Demônios*. Claro que essa figura remete aos aspectos sociais e políticos da intelectualidade russa do século XIX, mas nosso objetivo, aqui, é analisá-la enquanto agente da narrativa do romance.

Definido o "homem supérfluo", apresentamos sua complementaridade conceitual: a superfluidade. Ao analisar as condições mínimas para que uma personagem seja considerada como "homem supérfluo", estabelecemos as características que dela emanam. Seus traços sócio-literários são o que, vulgarmente, chamamos de superfluidade. Nesse contexto, nossa abordagem aponta para casos em que personagens vinculadas ao "homem supérfluo" não o são, necessariamente, ainda que possuam superfluidade. Nesse sentido, como ficará claro na nossa análise, estabelecemos a noção dos heróis extemporâneos, algo peculiar no romance *Os Demônios*.

Os protagonistas Nicolai Stavróguin e Stiepan Trofímovitch são dispostos no romance de Dostoiévski como centros de debate das principais forças culturais da Rússia. Com o trabalho de interpretação do texto de *Os Demônios*, pretende-se, prioritariamente, indicar de que forma essas forças culturais, codificações das principais correntes ideológicas, sociais e políticas da Rússia, foram elaboradas artisticamente; ou seja, de que maneira são concebidas como elementos internos da obra de arte. Para tanto, pretende-se analisar os aspectos da realidade social da Rússia somente na medida em que eles são considerados elementos determinantes na constituição da estrutura do romance.[1] Nesse sentido, entretanto, *Os Demônios* apresenta uma singularidade: como o tratamento das personagens indica a representação de dois momentos distintos do desenvolvimento do fenômeno do "homem supérfluo", arquiteta-se um romance híbrido em termos de estrutura de composição. A leitura atenta do romance sugere que a chave para a compreensão dessa hibridez estrutural está no seu foco narrativo. Trata-se de um caso atípico dentro das obras de Dostoiévski. A história é contada a partir de um narrador dramatizado, que, em algumas passagens do romance, escreve

---

[1] A pesquisa pretende tomar assim o direcionamento apontado por Antonio Cândido: [...] no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias) [...] ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte [...]. Cf. em: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5. ed. Revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.16.

suas próprias memórias; em outras, parece reconstruir cenas em que ele, certamente, não estava presente. Isso implica em uma série de convenções narrativas que são dispostas em uma disjunção binária: tempo objetivo e tempo mítico; truísmos e ininteligibilidades; memória e reconstrução criativa.

Assim como procuramos estabelecer a definição literária do "homem supérfluo" e da superfluidade, também buscamos estabelecer a correspondência estritamente literária para o autor do romance. Para evitarmos, na medida do possível, a menção ao Dostoiévski histórico, estabelecemos, de acordo com a noção de Wayne Booth, a ideia de autor implícito para *Os Demônios*. Essa noção se mostrou, nesse caso, particularmente aplicável, já que o narrador dramatizado, em diversas circunstâncias, parece confundir seus dados e propor para o narratário um universo de contingências, sem distingui-las entre verdadeiras ou falsas.

Portanto, a partir desses conceitos elementares – "homem supérfluo", superfluidade e autor implícito – analisamos como se dá a representação do "homem supérfluo" e, principalmente, da superfluidade em *Os Demônios*. Centramos nossa análise no foco narrativo e assim estabelecemos a localização do ponto de vista do romance. Diferentemente de outras obras de Dostoiévski, esse foco narrativo não centra em nenhuma personagem em particular, mas apresenta-se como um "centro de mobilidade criativa".

Analisamos, além do foco narrativo, outros elementos internos da obra, como a questão do tempo e da verossimilhança, além de questões associadas ao gênero – épica, drama e romance. Esse último, em particular, é tratado de forma breve e esparsa. Nosso objetivo foi, nesse caso, indicar alguns caminhos que podem ser desenvolvidos em trabalhos posteriores.

A proposta desta pesquisa, portanto, é analisar a caracterização de duas das principais personagens de *Os Demônios* – Nicolai Stavróguin e Stiepan Trofímovitch –, baseada nos conceitos de "homem supérfluo" e de superfluidade. A partir da análise dos elementos constitutivos do romance, buscamos compreender como essa superfluidade afeta o seu narrador dramatizado e, consequentemente, como o discurso desse narrador é arquitetado dentro da narrativa do autor implícito.

Assim como é uma tarefa árdua ser pioneiro em alguma pesquisa, também não é simples se propor a analisar autores clássicos. O risco de ser prolixo e repetitivo ronda cada palavra. Mas, como afirmou a professora Fátima Bianchi, em uma de nossas conversas, há sempre algo a ser descoberto em grandes autores. Portanto, com este trabalho de interpretação de texto de *Os Demônios*, baseado no fenômeno do "homem supérfluo", esperamos propor uma abordagem relevante a respeito desse romance. Além disso, almejamos contribuir como

bibliografia para o tema relacionado ao “homem supérfluo” nas obras de Dostoiévski.

1. *Os Demônios* e a questão do "homem supérfluo"

1.1 O "homem supérfluo" e a proposta artística de Dostoiévski

Alvo de violentos ataques da crítica, o romance *Os Demônios*, de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, publicado entre 1871 e 1872, rendeu ao seu autor acusações as mais raivosas e brutais. As críticas mais amenas o apontavam como portador de ideias excêntricas, enquanto as mais incisivas, como desequilibrado, louco e reacionário, já que essa sua obra não poderia ser levada a sério, por tratar-se, obviamente, do resultado de um delírio.[2] A publicação do romance colocava seu autor em uma posição duplamente angustiante: rompido com os companheiros da sua geração, os liberais de 1840, via-se agora hostilizado pela nova geração, os radicais de 1860.[3]

Concebido inicialmente como uma resposta ao caso verídico do grupo secreto revolucionário liderado por S. G. Nietcháiev, a capacidade de angariar tamanhos desafetos e polemizar com vários setores da sociedade russa da época sugere que *Os Demônios* havia trazido à luz uma visão particular de seu autor a respeito dos diversos segmentos "do pensamento político, social, filosófico e religioso russo e ocidental"[4]. De fato, Dostoiévski, no anseio de apresentar uma versão própria da genealogia de um acontecimento tão singular como esse que ficou conhecido como caso Nietcháiev, constrói um quadro em que representa as principais correntes de pensamento da época. Nesse bojo encontram-se a polêmica entre ocidentalistas e eslavófilos, as influências das ideias europeias na *intelligentsia*, o crescimento do populismo russo, além da radicalização do niilismo.

Correntes ideológicas tão particulares e contraditórias surgiram num século em que o Império Russo, no intervalo de apenas vinte e cinco anos, presenciou instabilidades significativas, como o assassinato do seu imperador Paulo I, em 1801, as guerras francesas durante o reinado de Alexandre I e o coroamento de Nicolau I, em 1825. Entre uma e outra

---

[2] BEZERRA, P. *Dostoiévski:* **Bobók**. São Paulo: Editora 34, 2005. p.63

[3] O termo " radical " é utilizado nesta pesquisa como um dos vários atributos da geração de 1860. A escolha dessa palavra aqui – e em todo o texto – deve-se primordialmente ao contraponto proposto por Dostoiévski a respeito do conflito entre as gerações de 1840 e de 1860. Trata-se, portanto, de uma referência à visão do autor de *Os Demônios* e de parte da *intelligentsia* sobre aquela geração. Eventualmente, pode-se deduzir que "radicais " e " geração de 1860 " são sinônimos, o que acarretaria vincular compulsoriamente uma das diversas qualidade atribuídas àquele conjunto de intelectuais aos próprios intelectuais. Não é o caso.

[4] BEZERRA. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os Demônios**. São Paulo: Ed. 34,2004. p. 691

autocracia, persistia um abismo social, caracterizado por uma aristocracia fundiária, uma burguesia insignificante e uma imensa população de servos camponeses. Sobre a questão da emancipação camponesa, em particular, nem a habilidosa Catarina II, no século XVIII, nem a poderosa autocracia de Alexandre I, no primeiro quartel do século XIX, conseguiram superar a forte oposição dos interesses dos nobres. A servidão, ao manter quatro quintos da população presa às propriedades dos senhores, inviabilizava o desenvolvimento de uma força de trabalho livre. Além de ser um anátema da sociedade russa, motivo de constrangimento e rancor por parte dos escritores e publicistas da época, a servidão também se constituiu como a principal razão do atraso econômico do país. Assim, castigada pela estagnação social, a Rússia sofria uma transição retardatária e autoritária para o capitalismo, com formas arcaicas de exploração do trabalho no campo e nas fábricas. Tratava-se de um país que ainda não havia conhecido a industrialização, nem havia formado uma classe média. Encontrava-se, assim, à margem dos acontecimentos da Europa.

Contribuiu para esse quadro dramático de subdesenvolvimento o reinado de Nicolau I, entre 1825 e 1855. Sua ascensão ao trono foi marcada pelo esmagamento da revolta dezembrista, em 1825, algo que repercutiu incessantemente na política e na cultura russa durante todo o século. Os dezembristas eram constituídos em sua maioria por jovens oficiais russos que, em virtude das guerras napoleônicas, familiarizaram-se com ideias liberais do ocidente, tornaram-se resistentes ao absolutismo e simpáticos a um sistema de governo baseado no modelo europeu. [5]A repercussão dessas ideias tomou corpo como um arremedo de conspiração e como um ataque desorganizado desses oficiais que, inicialmente, se recusaram a prestar juramento de fidelidade ao recém-coroado Nicolau I. O jovem imperador, traumatizado pelo levante dezembrista, encampou uma luta pessoal, com todo o aparelhamento do regime, para isolar a Rússia, fortalecer sua autocracia e reprimir qualquer ideia que pudesse contestar seu poder. Para tanto, estabeleceu uma espécie de polícia política, com diversos segmentos de censura, o que paralisou todo o sistema educacional e fez com que a cultura não oficial fosse considerada ilegal.

Enquanto seus antecessores demonstravam sinais, ainda que esporádicos, de uma abertura política, com maior participação popular, e de uma abertura econômica, no sentido de aproximar a Rússia da Europa, considerando mesmo a questão da emancipação da classe camponesa, Nicolau I blindou o Estado contra qualquer tentativa de abertura. Durante seu reinado, retardou o desenvolvimento econômico, com receio de que o progresso da economia

[5] HOETZSCH, O. **Evolução da Rússia**. Tradução de: Noémia Franco da Cruz. Lisboa: Ed. Verbo, 1966. p.125

levasse a reformas políticas e ao surgimento de novas classes que tomassem para si o controle político. Intrigado pelo levante dos oficiais dezembristas, destituiu a nobreza de grande parte do controle governamental e a substituiu pela burocracia. Seu reinado se caracteriza pela organização do Estado pelos meios burocráticos e pelo máximo rompimento entre o poder autocrático e a opinião pública.

Sobre a questão camponesa, Nicolau I não abriu mão da servidão, fazendo com que a Rússia contivesse seu progresso, no mesmo período em que as economias ocidentais aceleravam seu desenvolvimento, o que fez aumentar consideravelmente o atraso relativo do país. Segundo Berman,

> [...] a economia do império se estagnava, em certos aspectos até mesmo regredia, no exato momento em que as economias das nações ocidentais davam um salto espetacular à frente. Portanto, até o dramático surto industrial da década de 1890, os russos do século XIX experimentaram a modernização principalmente como algo que não estava ocorrendo, ou como algo que estava ocorrendo à distância, em regiões que, embora visitassem, experimentavam mais como fantásticos anti-mundos que realidades sociais.[6]

Por outro lado, na esfera cultural, exatamente no auge das autocracias do século XIX, a produção literária russa avançava significativamente, revelando uma série de autores que se tornaram clássicos da literatura mundial. Esse fenômeno está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento de uma camada da intelectualidade russa denominada de *intelligentsia*. Sob o regime de Nicolau I, um pequeno grupo de jovens, angustiado com o atraso e as injustiças da sociedade russa, reúne-se, acolhe e discute com entusiasmo as ideias e os autores ocidentais, em particular os românticos alemães. Prosperava, assim, essa camada da intelectualidade russa, idealista e liberal, marcada não só pelo compromisso intelectual, como também por uma postura libertária pessoal e nacional. Dessa forma, entre 1838 e 1848, a *intelligentsia,* constituída a princípio por um pequeno grupo de jovens intelectuais com um forte vínculo moral e solidário, desenvolve-se entre o sofisticado conhecimento ocidental e a arcaica realidade russa.

Esse notável espectro de artistas, ativistas e intelectuais, entretanto, a cada geração, interpretou diferentemente as mesmas ideias e apontou soluções distintas para os problemas do país. O exemplo mais polêmico da diferença de postura da *intelligentsia* ocorreu entre a geração de 1840 e a de 1860. A partir de 1848, em razão da atmosfera estabelecida pelos movimentos revolucionários na Europa, Nicolau I, com o objetivo de conter a "doença revolucionária", sufocou ainda mais a censura no país, o que provocou uma cisão no interior

---

[6] BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** Tradução de: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1986. p. 169.

da *intelligentsia*. Os intelectuais de 1840, idealistas, órfãos dos dezembristas, são substituídos, nos anos seguintes, por uma geração que, ainda que mantivesse com a geração anterior da *intelligentsia* o mesmo compromisso de reforma e de libertação da Rússia, diverge dos métodos de seus antecessores. Menos sensível às questões de estética, essa geração da *intelligentsia*, de modo geral, importa ideias do Ocidente, de pensadores como Mill e Spencer, e as enxerta na Rússia, com uma interpretação própria.[7] Dessa forma, os liberais de 1840 são afastados dos "homens novos", os radicais de 1860.

As diferentes gerações da *intelligentsia*, entretanto, mesmo sob a repressão das autocracias, criaram a atmosfera que plasmou a literatura russa do século XIX.[8] Sob a égide de jovens como Bielinski, Turguêniev, Bakunin, Herzen, Dobroliúbov e Tchernichévski, desenvolvia-se uma literatura influente e autorreflexiva, que atribuía aos seus escritores total responsabilidade, não só estética, mas social e política, sobre o posicionamento da cultura e da sociedade russa. É de fato notável que essa era do subdesenvolvimento, sob o escrutínio daqueles jovens intelectuais, tenha produzido, "no espaço de apenas duas gerações, uma das maiores literaturas do mundo".[9] Símbolos poderosos e duradouros da modernidade, como o funcionário pobre, o homem do subsolo, os homens novos e os "homens supérfluos", foram algumas de suas criações.[10]

O último, em particular, merece aqui atenção especial. O "homem supérfluo", assim designado por Turguêniev em referência à personagem de sua novela *Diário de um homem supérfluo*, constitui um símbolo que concentra, sob o mesmo signo, inúmeras associações com as principais forças culturais da Rússia da primeira metade do século XIX. Sintetiza, como personagem, as rupturas de toda uma nação, os esforços dos intelectuais em "civilizar" a Rússia, conciliando sua tradição eslava com a moderna cultura europeia. É um símbolo vivo que, a cada geração, ganhou contornos distintos com os mais notáveis intelectuais russos do período. Como personagens literárias, os "homens supérfluos" são caracterizados como jovens de elevados princípios morais, em geral pertencentes à nobreza. Educados com a refinada cultura ocidental, odeiam a servidão e o atraso e demonstram, de diferentes formas, o desejo de servir à Rússia. Quando confrontados, entretanto, com a realidade arcaica do país, são paralisados pelo ceticismo e tornam-se incapazes de pôr seus talentos em prática. Segundo Kelly Hamren,

---

[7] BERLIN, I. **Pensadores russos**. Tradução de: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1988. p.231
[8] Ibid, p. 125.
[9] BERMAN, 1986, p.169.
[10] Ibid, 1986, p. 169.

> O "homem supérfluo" é um produto tanto da cultura russa como da educação ocidental. Um homem de excepcional inteligência, dolorosamente consciente de seu fracasso em sintetizar conhecimento e experiência em valores duradouros. Em seu caso, a falsa dignidade é continuamente minada pelo contato com a realidade russa. A crescente alienação de si próprio e dos outros leva a uma ousada exibição de indulgência em uma soma de instintos covarde, ridícula e destrutiva.[11]

Entre os "homens supérfluos" da literatura russa, destacam-se Evguiêni Oniéguin, do romance homônimo de Púchkin; Pietchórin, do romance *Um herói do nosso tempo*, de Liérmontov; Beltov, de *Quem é o culpado?*, de Herzen; Rúdin, da obra de mesmo nome, de Turguêniev, e Oblómov, da obra homônima de Gontcharóv. A recorrência desse fenômeno em diferentes períodos, com traços e temperamentos distintos, parece indicar a autorreflexão da própria *intelligentsia*, nutrida pela sofisticada cultura europeia e sufocada pela brutalidade da censura do regime.

Essa figura, como aponta Anna Juravlióva, é um "modelo cultural ao qual se reportaram todos os grandes escritores russos deste período". Juravlióva observa que "é como se todos se pautassem por ela, que recebeu os mais variados tipos de tratamento – desde a admiração até seu destronamento e a luta contra ela –, mas sempre como tentativa de estabelecer uma correspondência com esta figura". [12]Entre esses grandes escritores, encontra-se Dostoiévski.

Membro da geração idealista de 1840 e uma das vitimas mais ilustres dos tribunais de Nicolau I, Dostoievski recorreu a esse tipo literário logo nos primeiros anos de sua carreira. A sua utilização parece ter sido um instrumento eficiente para o desenvolvimento de sua literatura. Dessa forma, utiliza o tipo do "homem supérfluo" em diferentes fases de sua carreira literária. Em suas obras, os traços dessa figura, como a hibridez entre a mente ocidental e o espírito russo e, principalmente, a autoconsciência da impotência frente aos desafios pessoais e nacionais são, acima de tudo, poderosos elementos de construção de personagens, fundamentais à estrutura de suas obras, e não somente descrições das características de certos tipos de indivíduos. Expressão máxima dessa apropriação se dá no romance *Os Demônios*.

1.2 Gênese e recepção de *Os Demônios*

---

[11]HAMREN, K.. *The Eternal Stranger:* **The Superfluous Man in Nineteenth-Century Russian Literature.** Lynchburg, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Liberty University, p. 5(tradução nossa).

[12] JURAVLIÓVA, A.I.; NEKRÁSOV, Vsievolodov. Pakiet (Pacote). Moscou : Litieratúrnoe Khudójiestvennoe Izdanie, 1996, apud BIANCHI, M. F. de**. O "sonhador" de A senhoria, de Dostoiévski: um "homem supérfluo".** São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo. p. 114

Quando resolve dar sua resposta ao caso verídico do grupo secreto revolucionário liderado por S. G. Nietcháiev, Dostoiévski estava na Europa. Sua permanência com a família nesse continente compreendeu o período entre 1867 e 1871. Foi uma época delicada para o escritor, já que, como em outros tempos, passava por apertos financeiros especialmente críticos, a ponto de ter que empenhorar bens pessoais para custear despesas familiares. Sentia saudades da Rússia e ansiava pela volta, porém, arruinado financeiramente, havia o risco de ser detido por dívidas, assim que cruzasse a fronteira. Incapaz de conduzir satisfatoriamente os negócios literários, dependia da boa vontade de amigos e se mostrava insuportavelmente desgostoso com o modo de vida ocidental. Foi nesse período, particularmente, entre 1870 e 1871, que o romance *Os Demônios* foi escrito.

Nessa época, um ano depois da publicação de *O Idiota*, Dostoiévski possuía vários projetos em andamento, desde uma grande epopeia até relatos cômicos. Ainda que nenhum deles chegasse a se concretizar, todos, indiretamente, contribuíram, a partir da fusão de ideias e enredos secundários, para a elaboração de *Os Demônios*. Nessa época, Dostoiévski tinha ligações com o editor da revista *O mensageiro Russo*, M. Katkov, a quem prometera iniciar a publicação de um romance em janeiro de 1870. Ao lado de esboços para essa revista, que incluíam relatos inconclusos como *A morte do Poeta*, *O Romance do Príncipe e do Usurário* e *Inveja*, há indicações de um ambicioso projeto de romance, que a princípio se chamava *Ateísmo*, e depois se transformou em *A Vida de Um Grande Pecador*. A respeito desse último projeto, Dostoiévski gostaria de desenvolvê-lo em uma fase posterior de sua vida, em que estivesse residindo novamente na Rússia e em melhores condições financeiras. Apostava nele como uma grande realização, como fica claro em uma carta à sua sobrinha: "Ele (a obra toda) não ficará pronto antes de cinco anos, e será dividido em três novelas separadas [...] Esse romance representa toda a esperança e o sonho de minha vida – não apenas no que se refere a dinheiro [...] Essa ideia é tudo pelo que tenho vivido". [13]O núcleo central dessa obra chegou a ser elaborado, e se tratava da biografia de um homem extraordinário, que ao longo da vida sofre experiências e desvios monstruosos, mas que no final encontra a paz em Cristo. Na trama arquitetada por Dostoiévski, já aparecem vários elementos que, mais tarde, seriam amplamente aproveitados em *Os Demônios*. Como exemplo, consta, nesses esboços, a ligação íntima entre uma moça coxa e o grande pecador, elemento que antecipou a relação entre Stavróguin e sua esposa aleijada; o motivo da autodeificação de um amigo próximo do grande pecador, utilizado posteriormente na posição da personagem Kirílov; e a figura do santo

[13]DOSTOIÉVSKI, F. M. **PSS**, 29/ Lv. 1, p.123; 7/19 de maio de 1870, apud FRANK, J. *Os anos milagrosos*. Tradução de: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003. p. 489

monge chamado Tíkhon, inspirado em São Tíkhon Zadónski, religioso russo do século XVIII, que deixou um enorme legado literário e causou forte impressão em Dostoiévski. Mais tarde, em *Os Demônios*, Tíkhon aparece como padre homônimo, a quem Stavróguin faz sua confissão.

Quando estava pronto para finalmente dar prosseguimento a esse grande projeto, entre dezembro de 1869 e fevereiro de 1870, Dostoiévski muda os planos e começa a investir em outra ideia, que tinha relação com uma questão contemporânea que, para ele, era de especial pertinência. Tratava-se do "caso Nietcháiev" – o assassinato do estudante Ivan Ivánov por um grupo revolucionário liderado por Serguei Nietcháiev, na Academia de Agricultura Petróvski de Moscou. Dostoiévski, mesmo no exterior, acompanhava assiduamente as publicações russas e tinha, portanto, familiaridade com as notícias sobre esse líder revolucionário. A despeito da profusa especulação sobre o caso, efetivamente sabia-se pouco, e mesmo as causas do assassinato, na época, eram obscuras. Não obstante, Dostoiévski lia assiduamente a imprensa russa, que repercutia o caso incessantemente, e em seus esboços, constam várias tramas revolucionárias de Nietcháiev em diversos planos de suas obras.

Ao lado da fascinação que esse fato causou na imaginação do romancista, fervilhavam os planos dos outros romances que ele insistia em não abandonar. Assim, o autor retomou anotações de relatos com o título *A Morte do Poeta*, em que havia uma temática religiosa e uma intriga romântica, e resolveu mesclar elementos que envolviam o "caso Nietcháiev". Nessa intriga, é possível discernir o retrato de um velho Poeta, defensor do schillerismo romântico dos anos 1830, e um representante da política niilista do final dos anos 1860, em que já se projetam as figuras de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski e de seu filho Piotr Stiepánovitch.

Ademais, o caso Nietcháiev reascendeu a latente irritação de Dostoiévski com a sua geração, que foi, na época, reavivada também pela leitura de uma resenha do crítico Strákhov (1828-1896) a respeito de uma biografia, escrita por Stankiévitch, de um dos mais eminentes membros da geração de 1840, T. N. Granóvski. O crítico também via a influência direta dos ocidentalistas daquela geração no niilismo russo da época. Esse artigo causou grande impressão em Dostoiévski, que então parece ter vislumbrado a possibilidade de dar a sua versão a respeito da questão dos "pais e filhos", ou seja, a polêmica entre as gerações de 1840 e de 1860. Fato é que o romancista, pouco depois, mandou um bilhete para Strákhov pedindo-lhe "o livro de Stankiévitch sobre Granóvski. [...] Preciso desse livro como necessito do ar que respiro e o mais rápido possível, porque se trata do material mais necessário para o meu

livro – um material de que não posso prescindir” [14]Definido o protótipo de T. N. Granóvski para a geração de 1840, Dostoiévski passa a elaborar uma trama que contempla o “caso Nietcháiev” e o conflito ideológico de gerações. Aproveita assim o modelo da trama que tinha desenvolvido com o nome de *Inveja*, em que há a figura de um Professor (Granóvski) e de seu filho (Nietcháiev), que aparece, de repente, e aborrece seu pai por conta de seu niilismo e de seu sarcasmo. Consta também no conflito o caso de um ex-estudante, cuja irmã (a Pupila) fora desonrada por um Príncipe. Em algumas variações, a irmã do ex-estudante (chamado inicialmente de Chápochnikov), a pedido da mãe do Príncipe, casa-se com o Professor, para não provocar um escândalo. Na versão final de *Os Demônios*, essa trama aparece reformulada no capítulo intitulado “Pecados alheios”.

Dostoiévski, no início de todos esses planos, tencionava escrever duas obras: uma sobre o tema contemporâneo, ou seja, o panfleto político que tinha o caso Nietcháiev como inspiração, e outra sobre um tema mais elevado, o ateísmo, já esboçado em *A Vida de um Grande Pecador*. No entanto, com o desenvolvimento de seus planos, e até em consonância com a sua proposta artística – a elevação de um material imediato e corriqueiro ao trágico –, descobriu que era impossível manter a separação artificial das duas obras. Esse ponto de convergência parece ter ocorrido à medida que, através das várias combinações de suas tramas e temas, começa a desenvolver a personagem do Príncipe. Durante muito tempo, o maior problema para Dostoiévski era justamente encontrar o protagonista de sua trama. Então decide introduzir um herói genuinamente russo, que, a princípio, deveria estar ligado às origens do intelectual russo e, ao mesmo tempo, deveria se contrapor aos cosmopolitas-ocidentalistas. Posteriormente, a imagem do Príncipe se modifica, tornando-se mais enigmática e mais complexa. Assim, ocorre a transição essencial do panfleto inicial para *Os Demônios*, pois o autor encontra finalmente seu protagonista. Atribuindo ao Príncipe uma dimensão sociocultural, Dostoiévski, como afirma Joseph Frank:

> “podia incorporar os seus complexos sentimentos sobre a doença espiritual dos ídolos literários de sua juventude – uma doença que viria a representar para ele o começo da invasão da alma russa pela Europa. O que era o ´século russo´ senão a história de uma cultura cujos representantes mais brilhantes e talentosos se afastaram do povo e, consequente e fatalmente, da fé do povo? ” [15]

O Príncipe, que até então era uma personagem secundária do tema principal – o conflito de gerações –, passa, ao incorporar traços da personagem do ambicioso projeto *A Vida de um Grande Pecador*, a ser o protagonista do romance. Como afirma H. S. Nazario,

---

[14] DOSTOIÉVSKI, F.M. **PSS**, vol. 12, p.172, apud FRANK, 2003, p. 526
[15] FRANK, 2003, p. 532

“uma transformação substancial do personagem e de sua função na estrutura geral do romance impõe uma alteração no processo criativo e determina uma nova caracterização: toda a ênfase do romance recai sobre o Príncipe, ele é o herói. Todo o resto gira ao seu redor, como um caleidoscópio.”[16] Dostoiévski passa então a reescrever incessantemente a trama para que possa condensar os seus projetos. Admite, diante dessa nova perspectiva, que o crime do estudante Ivan Ivánov passou a ser um acessório diante das ações de outra personagem – o Príncipe Nicolau Stavróguin.

À medida que Stavróguin é enriquecido com os traços do “grande pecador”, o romance adquire maior profundidade filosófica. Dostoiévski considerava um capítulo, em particular, o núcleo composicional e filosófico da obra. Trata-se do episódio intitulado *Com Tíkhon*, em que, recuperando a imagem do padre Tíkhon, ocorre a visita do Príncipe a um mosteiro, onde vive o monge ortodoxo. A partir da leitura de Stavróguin de um documento de sua própria autoria, há a descrição da confissão do Príncipe a respeito da violência contra uma criança. A composição desse episódio ocorreu nos meses finais de 1871, período em que já estavam sendo publicados os capítulos iniciais do romance na revista *O Mensageiro Russo*. Houve, então, um contratempo que acabou se mostrando insolúvel para Dostoiévski: a série foi interrompida, pois Katkov recusou-se a aceitar o episódio indiscutivelmente odioso. Dostoiévski reescreveu-o várias vezes, acrescentando inúmeras variantes ao texto original, consultou amigos e editores, mas, ao final, não conseguiu incluí-lo, de forma que teve que retrabalhar grande parte do manuscrito para que pudesse adequar todo o conteúdo à nova forma. O capítulo *Com Tíkhon* só foi publicado postumamente, meio século depois de sua composição, em 1922.

Ao final, o romance foi publicado em três partes, e todos os temas que Dostoiévski ambicionava tratar foram contemplados. O romance trata efusivamente da ação dos revolucionários, e tem, dentro desse núcleo, a principal referência na personagem Piotr Stiepánovitch. O conflito de gerações e a ridicularizarão da geração de 1840 é igualmente um tema presente, com destaque para a personagem Stiepan Trofímovitch. E, finalmente, o tema do desenraizamento do intelectual russo, com a referência em Nicolau Stavróguin. Há diversos conflitos paralelos, associação com personagens históricos, além de figuras que encampavam ideologias fortemente difundidas na Rússia, ao longo da primeira metade do século XIX. No entanto, como afirma F. Êvnin, Dostoiévski “revela uma arte única de

---

[16] NAZARIO, H. S. **Tradução e Leitura de “A confissão de Stavróguin”: A importância do mito em Os Demônios.** São Paulo, 1984. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo. p. 10

conduzir a intriga romanesca [...] Quase tudo no romance se precipita para o acontecimento central [...] o assassinato de Chátov [...] O início e o final, dedicados a Stiepan Trofímovitch, como que emolduram o romance como um anel [...]" [17]Apesar disso tudo, *Os Demônios* foi muito mal recebido no meio intelectual russo, sendo seu autor acusado pela crítica de romper com o progresso ocidentalista e entrar definitivamente para o campo da direita. E essa recepção ficou ainda mais hostil depois que Dostoiévski assumiu o cargo de redator-chefe do jornal-revista de política e de literatura *O Cidadão (Grajdanin)*, de propriedade do príncipe V. P. Miescherski, publicista de extrema direita e amigo do príncipe herdeiro Alexandre III. O romance é desqualificado de todas as formas possíveis, inclusive esteticamente. Apontado como desatinado, agressivo e desequilibrado, Dostoiévski foi taxado acima de tudo de conservador e reacionário, e, nessa condição, produzira um panfleto contra o movimento libertador russo, "o que levava seu autor a nadar contra uma corrente detentora de grande influência nos meios intelectuais e de um enorme poder de fogo nos campos da crítica e do jornalismo" [18]

Dostoiévski foi, na época, recorrentemente acusado de não compreender a nova geração e de fornecer a ela uma visão caricata. Esse ponto é, no entanto, alvo de diferentes interpretações. De fato, o romance *Os Demônios* está fortemente associado à ação dos niilistas no final da década de 1860 e o livro, evidentemente, baseia-se em vasto material reunido sobre o caso Nietcháiev. Todo o episódio causou grande impressão na época, já que, apesar da fuga de Nietcháiev, os membros do seu grupo de Moscou foram denunciados em julho de 1871 e julgados publicamente no início de 1872. Havia, portanto, uma quantidade profusa de dados disponíveis para o romancista. Entretanto, uma leitura atenta do romance sugere que mesmo o tratamento dado aos niilistas, como afirma Joseph Frank, é feito de forma cuidadosa. Dostoiévski "caracteriza-os não como vilões malvados que agem por motivos desonestos ou puramente egoístas, mas como pessoas vãs, pretensiosas, frívolas ou apenas ingênuas – presa fácil de alguém como Piotr Vierkhoviénski, que sabe jogar com a fraqueza humana".[19] Além disso, o romance não se trata de uma reportagem, mas, antes de tudo, de uma obra de arte. O autor aproveita-se de um fato e, então, estabelece as várias possibilidades que dele poderia decorrer na sociedade russa.

---

[17] F. Êvnin, apud NAZARIO, 1984, p. 21.
[18] BEZERRA, 2005, p. 60
[19] FRANK, 2003, p. 555

1.3 *Os Demônios* e os indícios do "homem supérfluo"

De fato, Dostoiévski, a partir da concepção de suas personagens principais, parece indicar em seus tipos literários, artisticamente desenvolvidos, representações históricas. Portanto, o caso Nietcháiev fornece apenas o núcleo da trama política do romance, que é ampliado, através da caracterização de suas personagens, de forma a dramatizar as principais forças culturais da Rússia da primeira metade do século XIX.

Em termos de estrutura da narrativa, a reordenação da Rússia da época a partir da representação de uma pequena cidade do interior do país e a consequente hipertrofia do local em nacional foi possível, em parte, porque a sucessão de eventos fictícios do romance é organizada através da combinação das duas personagens que apresentam características que as vinculam ao fenômeno do "homem supérfluo": Nicolau Stavróguin e Stiepan Trofimovich. Dessa forma, Dostoiévski desenvolve artisticamente o romance *Os Demônios* de forma a correlacionar as mazelas e imposturas da Rússia no século XIX a partir da autoconsciência dessas duas personagens, como se elas estivessem em simbiose com todas as contradições do universo social da Rússia. Todas as verdades particulares das demais personagens, codificações das forças culturais da Rússia do século XIX, como as teorias eslavófilas e ocidentalistas, o populismo, o niilismo e a incorporação das ideias ocidentais dentro da *intelligentsia*, são repercutidas, de forma distinta, na consciência dessas duas personagens. Como afirma Bakhtin, "Em *Os Demônios*, não há uma só ideia que não encontre resposta dialógica na consciência de Stavróguin" [20]

Sobre Stavróguin, em carta, Dostoiévski escreve:

> Trata-se do tipo social plenamente desenvolvido, o tipo russo, o nosso tipo. Uma pessoa preguiçosa, não por um desejo de ser preguiçosa, mas porque perdeu suas amarras com tudo o que é nacional, e, o mais importante, sua fé, depravou-se por aspiração *melancólica*. [21]

Stavróguin, o Príncipe, como Oniéguin e Pietchórin, "era membro da nobreza russa, e, no entanto, não respeita mais a sociedade [...] hesita em confusão diante das manifestações da vida, sem se decidir se devia ajoelhar-se diante delas ou cobri-las de sarcasmo".[22]. A crise

---

[20] BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**; trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997p. 62.
[21] DOSTOIÉVSKI, F. M. **PSS**, 29/Lv. 1, p.227; 4 de fevereiro de 1872, apud FRANK, 2003, p. 565
[22] FRANK, 2003, p. 609

interior comum às três personagens sentencia a tragédia de seus destinos. Tratava-se de uma "crise do espírito russo, que após embeber-se na cultura europeia, percebe que perdeu suas raízes nativas e, em consequência, volta-se sobre si mesmo com um ceticismo destrutivo."[23] Sobre o protótipo dessa personagem, há a indicação nos manuscritos de *Os Demônios*, em caixa alta: "ESTUDANTE NA FORMA DE HERÓI DO NOSSO TEMPO" [24]. Paulo Bezerra ainda afirma que uma leitura comparada dos dois romances – *O herói do nosso tempo* e *Os Demônios* – indica que "Stavróguin é um desdobramento de Pietchórin adaptado às novas condições político-ideológicas da Rússia". [25] [26]

Sobre Stiepan Trofímovitch, Dostoiévski inspirou-se em seus contemporâneos da década de 1840, particularmente Granóvski e Herzen. Um espírito inquiridor, nobre, com ideais apaixonados, porém incapaz de viver de acordo com as próprias aspirações. Literariamente, está próximo da personagem Rúdin, de Turguêniev. Joseph Frank comenta que Stiepan Trofímovitch é a projeção de Rúdin "num estágio futuro de suas vida, quando Rúdin já se convertera num *poseur* extravagante e encantador, cheio de elogios a si mesmo" [27] Como disse Maikov, em carta a Dostoiévski, Stiepan Trofímovitch lembrava os "heróis de Turguêniev na velhice", [28]definição aprovada com entusiasmo pelo próprio autor.

Nicolau Stavróguin, com um tom romântico e acusatório, e Stiepan Trofímovitch, com um acento realista e irônico, são tratados de forma diametralmente oposta na obra *Os Demônios*. Cada um, a seu modo, parece representar diferentes gerações dos "homens supérfluos". No entanto, seria um truísmo apenas reforçar essa impressão com dados que vinculam as características dessas personagens ao fenômeno, já que indicações de trabalhos dessa natureza já foram amplamente difundidas por diferentes críticos[29]. À medida que desenvolvemos a genealogia do fenômeno do "homem supérfluo" e que o vinculamos ao chamado "herói do tempo", nos deparamos com um problema que, a princípio, mostrou-se ininteligível. O herói do tempo, entendido como aquele que porta a "palavra nova" e que, ao mesmo tempo, era o único herói factível, frente aos desafios que a Rússia então os confrontava, não existe em *Os Demônios*. O conceito de "homem supérfluo", como o desenvolveremos ulteriormente, envolve, em sua caracterização, uma tomada de consciência

---

[23] Ibid, p. 609.
[24] BEZERRA, P. Prefácio. In: LIÉRMONTOV, M. **O herói de nosso tempo**.Tradução de: Paulo Bezerra. Martins Fontes; São Paulo, 1999. p. xvi
[25] Ibid, p. xvi
[26] Nossa análise, entretanto, traz outra abordagem sobre Stavróguin e Pietchórin, desenvolvida adiante.
[27]FRANK, 2003, p.591.
[28] Ibid, p. 591
[29] Entre esses autores, podemos citar Kelly Hamren, Ellen Chance e Michael Kats.

de suas próprias limitações. Isso, em termos de estrutura de narrativa, requer que o autor desenvolva um processo de revelação desse herói, ainda que seja um herói insolente, sonhador e cético. Se o panorama político da Rússia restringia os heróis àqueles com as características citadas, o problema se resolve à medida que os homens supérfluos eram os únicos heróis possíveis, ainda que fossem, por assim dizer, supérfluos. Em tempos improváveis, eram os heróis improváveis daqueles tempos. Portanto, eram contemporâneos, vigentes e reais. Ocorre que, em *Os Demônios*, os tempos eram outros.

Escrito no início da década de 1870, o romance *Os Demônios* situa-se a meio caminho entre o levante dezembrista de 1825 e a Revolução de Outubro. A obra polemiza principalmente com as ideias e os métodos de alguns grupos populistas, e faz menção, por vezes explícitas, às obras de seus maiores expoentes. O populismo, amplo movimento radical que alcançou expressão notória no período de publicação do romance, sucede à geração idealista de 1840, liberal, esteta, órfã dos dezembristas, e precede o marxismo russo do final do século XIX, cujos principais divulgadores eram inicialmente figuras destacadas do populismo. Dessa forma, cronologicamente favorecido, Dostoiévski teve a oportunidade de, através de sua composição artística, fornecer, como autor, a síntese de sua visão retrospectiva e prospectiva da história da Rússia. Portanto, tratava-se de um período de transição, o que fica claro na composição artística do romance, como veremos adiante. Já é pregresso o tempo de admiração e mesmo o tempo de destronamento do "homem supérfluo" e, em termos de composição narrativa, não há mais espaço para o processo de revelação desses heróis. Esse é o paradigma em que se encontra o romance *Os Demônios*. "Homens supérfluos" como heróis do tempo são, no período de composição desse romance, modelos suficientemente revelados, admirados e destronados. Dostoiévski, como um autor atento às transformações de sua época, captou esse anacronismo e engendrou uma obra, em virtude de sua estrutura narrativa, bastante atípica. O autor se reporta ao modelo do "homem supérfluo", mas não conduz a narrativa de forma a revelar gradualmente esse herói. Ao contrário, estabelece uma espécie de paródia[30]com o fenômeno a partir de sua forma e de seu conteúdo, caracterizando-os imediatamente. Por outro lado, o autor revela, de forma consistente, as consequências individuais e coletivas que a existência anacrônica dessas figuras ainda ocasiona na sociedade russa. Portanto, se não há a presença do "homem supérfluo" como herói do tempo em *Os Demônios*, há os vestígios da superfluidade. E, ainda naquela época, resquícios devastadores. Nesse trabalho, indicaremos como a presença do "homem supérfluo" se dá a partir da

[30] Definição de paródia segundo Affonso Romano de Santana. Cf. em : SANT´ANNA, A. R. **Parodia Paráfrase e Cia.** SÃO. PAULO: ÁTICA, 2000.

superfluidade, ou seja, a partir dos caracteres sócio-literários impressos na psique individual e coletiva da pequena província russa, hipertrofia da Rússia do final da década de 1860. Demonstraremos, ao mesmo tempo, que a estrutura narrativa concebida por Dostoiévski para dar cabo desse projeto envolveu uma concepção absolutamente inaudita em termos de foco narrativo. Ao introduzir um narrador-cronista, que, para construir seu relato, sintetiza um espectro variável de técnicas narratológicas,[31] o autor desloca a revelação dos heróis supérfluos para a revelação do mundo do cronista-narrador. Especificamente, para a revelação de como a superfluidade, através do filtro caracterizado como a tomada de consciência do narrador cronista, influencia o mundo descrito por esse mesmo narrador. Entretanto, nesse ponto, há mais um problema: se o próprio narrador, caracterizado como primeira e terceira pessoa, assume o vetor de revelação do romance, quem opera o processo? Para manter a análise estrita da estrutura do texto, sem exigir a análise da pessoa histórica de Dostoiévski, recorremos ao conceito de autor implícito, de Wayne Booth. Em uma primeira abordagem, podemos aproximar o autor implícito como a imagem do autor real criada pela escrita. Assim, ao precisar a distinção entre autor e narrador, o conceito de autor implícito direciona a questão do ponto de vista para a abordagem retórica, estabelecendo uma comunicação mediada pela autonomia do mundo ficcional.[32]

Para realizarmos nossa análise, começaremos por estabelecer a genealogia do "homem supérfluo". Em seguida, exporemos a nossa definição para esse fenômeno em termos estritamente literários, além da sua diferenciação, nos mesmos termos, entre "homem supérfluo" e superfluidade. Posteriormente, analisaremos o narrador-cronista de *Os Demônios* e a forma como o autor implícito se relaciona com o narrador do romance. Nos capítulos seguintes, objetivamos demonstrar como se dá a relação entre a tomada de consciência do narrador de *Os Demônios* e a superfluidade das personagens Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin, além de estabelecer, precisamente, o objeto da narrativa do romance. Por último, vamos expor a nossa interpretação de *Os Demônios*, à luz da relação entre o fenômeno da superfluidade e da estrutura narrativa do romance, indicando aspectos do realismo de Dostoiévski.

---

[31] Como, por exemplo, narrador "eu como testemunha" e "onisciência seletiva múltipla", de acordo com a nomenclatura de Norman Friedman. Cf. em: **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Tradução de: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002.

[32] Cf. em : LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

2. O “homem supérfluo” e a superfluidade: conceitos complementares

2.1 O “homem supérfluo”: gênese e caracterização

2.1.1 “homem supérfluo”: personagem-tipo, arquétipo, herói, símbolo?

É habitual encontrar, na crítica literária sobre o tema do “homem supérfluo”, a discussão sobre os fatores que o associam particularmente à realidade e à literatura russa da primeira metade do século XIX, distinguindo-o de outros tipos de personagens, como, por exemplo, o herói byroniano. Claro que alguns críticos, cada um a seu modo, fornecem ao tema conceituações histórico-literárias sólidas, porém, quando comparadas entre si, apresentam diferenciações significativas, compondo um quadro bastante heterogêneo. Há, também, associado ao tema, uma unidade semântica amplamente difundida, que se expressa em designações do tipo: “jovens dotados de grandes aspirações, que, quando confrontados com a realidade, mostram-se absolutamente ineptos”. Definições congêneres irrompem mesmo em textos de críticos conceituados, e assim sedimentam uma visão absolutamente impessoal desse fenômeno. Segue então a indagação inevitável: por que não amplificar essa definição às personagens de outras literaturas, mesmo de outras artes, como o teatro e o cinema? O que diferencia, em essência, o “homem supérfluo” russo de um homem de caráter frívolo, seja ele inglês, francês, brasileiro? Qual a substância presente em Oniéguin – personagem unanimemente aceito como um “homem supérfluo” – e ausente em Hamlet e Don Juan? A generalização apontada por definições como a do exemplo mencionado não só não atende ao propósito de traçar os limites dessa distinção, como reforça peculiaridades como a misantropia, a rebeldia e a inércia, que, se composicionalmente bem desenvolvidas, podem servir de alicerce para a criação de personagens-tipo quaisquer, independente do período, da nacionalidade e da natureza da arte.

Outra questão igualmente patente refere-se à multiplicidade de tratamentos do “homem supérfluo”. Chamado, por exemplo, de símbolo, de arquétipo, de tipo social, de personagem-tipo, suas características parecem escapar mesmo das denominações literárias clássicas. É claro que as classificações são didáticas, e o processo de enquadramento de um fenômeno em uma categoria rígida não nos parece possível e, nem mesmo, relevante.

Em particular, o “homem supérfluo” contradiz flagrantemente as definições canônicas:

se considerado uma personagem-tipo, derivaria, seguindo as definições de E. M. Foster (ainda que não seja uma regra inviolável), de uma personagem plana, ou seja, seria construída em torno de uma única ideia. Na definição de Foster, uma personalidade que não revelaria nenhum tipo de surpresa, avessa à evolução. Parece claro que não é o caso. A profundidade do "homem supérfluo" – e aqui o termo "profundidade" é justamente a característica que distingue as personagens planas, que teriam somente altura e largura, das esféricas, portadoras dessa terceira dimensão – é a tal ponto crescente que o torna um símbolo: ou seja, a complexidade ultrapassa a fronteira entre o humano e o mítico. Casos de disparidade ocorrem igualmente se considerarmos as definições de herói, anti-herói, caracteres e alegoria.

Essas questões sugerem que, em primeiro lugar, o "homem supérfluo", a fim de que se estabeleça sua singularidade, deve ser entendido dentro de uma realidade social e de um período específicos; em segundo lugar, que esse fenômeno, ainda que envolva forças culturais diversas, é, sobretudo, literário. O espectro multiforme de sua imagem, bem como a intensidade de sua influência, decorre da criação artística dos escritores russos. Portanto, é no plano literário que se solidificou a figura proteica que faz parte da memória cultural russa.

A fim de se estabelecer a gênese do "homem supérfluo", que, como já dito na introdução, coincide com a imagem do intelectual russo da primeira metade do século XIX, elencaremos alguns dados sobre a Rússia no final do século XVIII e início do século XIX, sobre a transição do romantismo para o realismo na Rússia, bem como sobre a influente crítica russa. Nosso objetivo, nesse caso, é expor somente o mínimo necessário para que naturalmente se derive a imagética desse fenômeno, e fique mais clara a sua singularidade nacional e histórica. Em seguida, passaremos a decantar as características psicológicas e sociais que, imunes ao período e estilo, permaneceram residuais às personagens associadas a esse fenômeno. Por último, trataremos da visão de Dostoiévski sobre o "homem supérfluo", e de como o romance *Os Demônios* pode ser entendido como uma representação do desenvolvimento desse fenômeno na Rússia. Assim, da gênese à caracterização, esperamos construir a base teórica desse tema para esta pesquisa, e assim elaborar solidamente o trabalho posterior de interpretação de texto.

2.1.2 Os nobres intelectuais

A forma como se desenvolveu o pensamento iluminista na Rússia reflete as divergências seculares desse país com o Ocidente e os conflitos relacionados à sua própria identidade. Com a influência profunda da ortodoxia, herança de Bizâncio no século X, esse

país chega ao final do século XVII com a necessidade de impor uma política estrangeira vigorosa, já que sofria constantemente invasões e ocupações, principalmente, da Polônia e da Suécia. Conservando o seu caráter peculiar, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a Rússia, tanto exteriormente quanto internamente, sofreu modificações baseadas no padrão ocidental. Esse processo de europeização, como é sabido, conheceu seu ponto alto com Pedro, o Grande (1689-1725). Ainda que o Iluminismo russo comece efetivamente com os primeiros anos do reinado de Catarina II, já é possível encontrar as condições para o início do seu desenvolvimento com as reformas de Pedro. Mirando o iluminismo sob a lente dos benefícios práticos e imediatos, Pedro promoveu as reformas procurando a rápida e eficiente modernização militar e técnica do Estado russo.[33] O espírito prático de Pedro, consequentemente, fez com que ele operasse transformações que atingiram a velha aristocracia russa, os boiardos, o que levou a consequências imprevisíveis nas décadas seguintes.

Entre as principais reformas de Pedro destaca-se a introdução do sistema da meritocracia, que passou a constituir uma nova aristocracia, composta por pessoas de classes inferiores. Essa medida, associada à fundação da nova capital, São Petersburgo, isolou a antiga nobreza boiarda, que agora se via lado a lado com aqueles que, mostrando fidelidade ao Imperador, ganhavam títulos de nobreza e de terras. Com o grande projeto petrino de construção nacional, os nobres passaram a ter obrigações de servir ao Estado, expandindo-se então a enorme estrutura burocrática estatal, com seus quatorze níveis de hierarquia, tema social posteriormente recorrente da literatura russa do século XIX.

Essa medida, evidentemente, não foi bem aceita pela secular nobreza russa. Com a morte de Pedro, a alta nobreza, ao assassinar muitos nobres meritocráticos, busca reiteradamente reassumir sua posição. Como resultado, durante cerca de quarenta anos, a Rússia não teve de fato um governo, já que os abusos da corte e o poder desmedido da nobreza feudal cooperavam para o seu desmantelamento. Como afirma Otto Hoetzsch, durante esse período, "somente subsistiam a rivalidade das facções aristocráticas, as substituições de dirigentes levadas a cabo pela violência, os golpes de Estado e um governo de favoritos"[34] Essa esterilidade passa por Catarina I (1725-1727), Pedro II (1727-1730), Ana Ivanovna (1730-1740), Isabel (1741-1762) e Pedro III, que é imediatamente deposto por sua mulher, Catarina II (1762-1796). Finalmente, nesse segundo grande reinado do século XVIII,

---

[33] Cf. em : WALICKI, A. **A History of Russian Thought**. Trad. Hilda Andrews-Rusiecka. Stanford: Stanford Univ.Press, 1979.

[34] HOETZSCH, 1966, p. 98.

a nobreza passa por transformações de extrema relevância para a compreensão do intelectual russo do século XIX.

Ocorre nesse período grande expansão territorial até o Báltico e o Mar Negro. Por outro lado, a organização política, profundamente germanizada, se dá a partir da nobreza, da administração e da exploração das massas rurais oprimidas pela guerra. Ainda que a situação do povo, particularmente a do camponês, permaneça inalterada, mesmo na segunda metade do século XVIII, ocorre, com Catarina II, a introdução de uma ordem racional profundamente inspirada no Iluminismo francês. A cultura aristocrática passa a ser determinada, a partir de então, por um programa político-cultural amplamente influenciado pela França. Finalmente, o Iluminismo chega à Rússia. A aristocracia passou a adotar majoritariamente a língua francesa, enquanto a literatura daquele país entrou definitivamente em voga na corte da Imperatriz.

Características como o distanciamento entre criação artística e realidade, próprio do modelo classicista francês, começaram a dominar as obras fundadoras da literatura russa. Nesse período, escritores russos esforçavam-se para adaptar sua língua aos versos alexandrinos, com adoção de termos estrangeiros e produção de galicismos. Apresenta-se, justamente aqui, um ponto absolutamente contraditório a respeito das atividades dos intelectuais russos: embora fossem eles os fundadores da moderna literatura russa, falavam, entre si, o francês. O idioma estrangeiro, nesse caso, provocou um conflito que haveria de se perpetuar no caráter do intelectual russo: embora o aproximasse da cultura europeia, também o isolou de seu país e de seus conterrâneos. Portanto, antes mesmo do século XIX, já o século iluminista sofre do drama de conciliação entre a cultura estrangeira refinada e a tradição russa, visto que o racionalismo francês contradiz elementos característicos da sociedade russa, como a superstição das massas camponesas e a influência futura dos movimentos maçônicos sobre a aristocracia.

Com os governos posteriores a Pedro, as obrigações dos nobres, implantadas por esse imperador juntamente com a meritocracia, são reiteradamente retiradas ao longo dos anos. Em 1762, Catarina II, definitivamente, concedeu a eles dispensa de qualquer serviço ao Estado. Com a garantia de inúmeros e crescentes privilégios e com um estilo de vida influenciado pela galomania, começou a surgir, dentro da aristocracia, nobres unidos em torno de um presságio de alienação ao Estado. Era o augúrio de uma crise entre os intelectuais, mas uma crise moral, tendo em vista que seus privilégios permaneciam inalterados. Como afirma Sonia Branco:

> E esse caráter moral da crise gerou certa sensibilização em prol de uma autoconsciência nacional, que se manifestou de várias formas: através do teatro - expressão artística suprema da época de Catarina - com a recusa ao voltairianismo, em favor, ou da tragédia inspirada nos filósofos estoicos da Antiguidade, como nas

> obras de Sumarókov, ou do drama social trespassado pela sátira, antecipador do século XIX, em Fonvizin; e através da crítica social e política não autorizada, como foi o caso de Radíschev, cujo protesto contra a ordem estabelecida em sua publicação *Viagem de S. Petersburgo a Moscou*, por surgir no primeiro ano da Revolução Francesa, levou-o ao exílio.[35]

Na segunda metade do reinado de Catarina, Moscou voltou a ser inserida no proeminente círculo intelectual como um centro de discussão da aristocracia anti-iluminista. Contribui para isso eventos como a Guerra Turca e a rebelião cossaco-camponesa de Pugatchóv, o surgimento de certo nacionalismo – como testemunham as expressões artísticas que estabeleceram um embrião de crítica social e política – e a atividade profusa de intelectuais como Nikolai Novikov (1744-1818), com a publicação da série "Biblioteca da antiguidade russa". Novikov, com seus trabalhos, glorificava os elementos tradicionais da Rússia, e, ao mesmo tempo amplificava a voz da antiga nobreza, os boiardos, destituídos do poder por Pedro I, mas ainda atuantes em Moscou. A cisão entre Moscou e São Petersburgo é bastante elucidativa quando consideradas as tendências maçons dessas duas cidades, já que delimita a forte divisão entre racionalismo e misticismo, tendências que se estabeleceram indelevelmente no pensamento aristocrático russo, como veremos a seguir.

A maçonaria fez fortuna na corte de Catarina II. Esvaziada pelos privilégios e pela ausência de qualquer tipo de obrigação com o Estado, a ordem fraterna oferecia um sentido moral à aristocracia latifundiária. A primeira loja maçônica foi organizada em São Petersburgo pelo aristocrata Ivan Eláguin, que admitiu, posteriormente, ter se voltado para a maçonaria por simples tédio. Novikov, por sua vez, articulou uma loja maçônica em Moscou. Diferentemente de Eláguin, que baseou sua loja na maçonaria inglesa, Novikov inspirou-se na maçonaria mística alemã, com a introdução de catecismos e rituais especiais. Como afirma Sonia Branco,

> A aristocracia russa era um campo fértil para essas conversões entre os anos de 1770-85, em que muitos nobres estavam ansiosos por se dissociar da imoralidade, agnosticismo e superficialidade da vida da corte; e a alta aristocracia, tomada de um sentimento alarmista após a revolta camponesa de Pugatchóv, sentia-se ao mesmo tempo distante da religião do povo e descontente com a direção voltairiana do governo. [36]

Atuando dentro da Universidade de Moscou, Novikov e seus colaboradores, como o filósofo alemão Johan Georg Schwarz, o primeiro a conceituar o que ficou conhecido como *intelligentsia*, reagiram fortemente ao racionalismo francês incutido na corte de Catarina II.

---

[35] BRANCO, S. **Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista.** São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo. p. 17

[36] Ibid, p. 19

Seguindo a direção da Rosacruz prussiana, a ordem de Novikov propagou a ideia das tríades e o caminho da perfeição. A trindade "corpo, mente e espírito" mover-se-ia a fim de alcançar a trindade " o bem, o belo e a verdade".

É notória a influência profunda dessas concepções no romantismo russo, que mais tarde foram expressas em torno de ideias como o amor pelo mistério e a transcendência da arte. A noção de que o conhecimento poderia ser alcançado a partir da dedicação de um grupo de indivíduos comprometidos com uma causa também foi elaborada no interior dessa ordem, particularmente por Schwartz. Foi com os membros rosacruz que se iniciou a tradição dos círculos filosóficos secretos, que foram de fundamental importância para a vida intelectual russa, a exemplo dos vários grupos que se formaram posteriormente, como o de Stankévitch, o de Petrachévski, entre outros. Schwartz foi o primeiro a utilizar e atribuir ao termo *intelligentsia* um sentido relacionado à classe de indivíduos. Como afirma Billington, para Schwarz, a *intelligentsia* seria "aquele estado do homem, como uma essência mental, liberto de toda escora de matéria terrestre efêmera; eternamente e imperceptivelmente capaz de influenciar e agir sobre todas as coisas"[37] Dessa forma, a maçonaria russa reivindica para si a prerrogativa de "ter sido a primeira instância a dar à aristocracia, como classe intelectual, um sentido de missão" [38]

A definição de Schwarz porta em si atributos absolutamente peculiares em relação à imagem do intelectual russo do final do século XVIII: um aristocrata diletante, livre de qualquer obrigação com o Estado e amargurado pela superficialidade da vida da corte que, através da filiação a uma ordem secreta, buscava no ocultismo e nos ritos de irmandade a revelação de uma verdade suprema e, consequentemente, a chave para a ação real, para operar as coisas desse mundo. Esse caminho da ação que passava por uma revelação oculta e por ritos secretos, a despeito de, à primeira vista, parecer uma abstração de aristocratas pedantes, não foi considerado, de forma alguma, diletantismo por Catarina. Após a Revolução Francesa, a Imperatriz perseguiu essas seitas e exilou Novikov. Ainda assim, vários grupos similares floresceram naquele período. É certo, no entanto, que os círculos maçônicos tiveram uma influência enorme no desenvolvimento do intelectual russo. As organizações de encontros em pequenos círculos, a busca pelo conhecimento através de leituras fervorosas (a princípio esotéricas, depois de filósofos alemães), tornaram-se características da vida intelectual russa. Sobre a acepção da *intelligentsia*, portanto, paira um sentido que envolve, além de uma camada da intelectualidade, algo próximo a uma ordem religiosa: "[...] a palavra aplica-se a

[37] BILLINGTON, 1970, 715 (tradução nossa).
[38] BRANCO, 2014, p.21

uma formação de indivíduos cuja ocupação nem sempre é de ordem intelectual; pode ser entendida como uma ordem monástica, mas torna-se comunidade ideológica, reconhecida entre diferentes estratos e classes sociais."[39]

Essa forma peculiar do intelectual russo assumir uma missão e, consequentemente, por em prática uma ação no mundo, foi de fato levada a cabo. Após as invasões napoleônicas, o retorno de oficiais russos de Paris, familiarizados com ideias republicanas e federativas, ocasionou um recrudescimento do desejo por reformas políticas. Com uma perspectiva ainda estritamente aristocrática, no sentido de que a discussão e a implementação de mudanças eram prerrogativas de poucos, iniciou-se a constituição de novas sociedades secretas. A partir de duas delas, fundadas em 1821 – Sociedade do Norte e Sociedade do Sul – teve origem um dos marcos do movimento revolucionário russo: a Revolta Dezembrista, de 1825. O dezembrismo fracassou, bem como as esperanças por reformas alimentadas no início do governo de Alexandre I. A Rússia entrava, a partir de então, em seu período mais sombrio: os 30 anos de reinado de Nicolau I. Na contramão de toda e qualquer a política de desenvolvimento, Nicolau I fortaleceu a polícia política e estrangulou todo e qualquer movimento intelectual durante os 30 anos de seu reinado. Nesse período, porém, surgiram inúmeros círculos intelectuais influenciados fortemente pelas sociedades maçônicas de Moscou e pela filosofia romântica alemã. De um desses círculos, denominado *Liubomúdri*, decorreu, por exemplo, o movimento eslavófilo, que teve repercussão enorme nas ideias russas do restante do século. Essa elite intelectual, condicionada ainda pelas mesmas posições de seus antecessores do século XVIII, como a dispensa de prestação de serviços ao Estado e segurança de classe, envolveu-se em controvérsias filosóficas por interesse e também curiosidade. Ainda mais alienados da Rússia, tanto por parte do governo, como por parte do povo, uniram-se em um tipo de fraternidade, elevados por um sentimento de solidariedade comum. Sem liberdade de ação política e social, os pensadores russos estabeleceram uma ordem que privilegiava questões sobre o significado da história, da arte e da vida.

A partir dos últimos anos da década de 1830, a filosofia francesa e, principalmente, a alemã constituíram ferramentas poderosas para a libertação do intelectual das pressões externas. Com a pressão asfixiante do Estado, as ideias filosóficas se interiorizaram nos intelectuais e se manifestaram no isolamento, na alienação e na fragmentação (esse último termo, recorrentemente encontrado na literatura sobre o tema da *intelligentsia*, está associado ao "desenraizamento" do intelectual russo, ou seja, ao seu afastamento das tradições seculares

---

[39] MORALES, D. **Herzen Ontem e Hoje**. In **Caderno de Literatura e Cultura Russa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 .p.356

do país). Herzen, por exemplo, refere-se ao integrante da elite russa como "um errante na Europa, estrangeiro dentro e fora de casa"[40] Essa condição, associada intensamente à geração intelectual de 1840, foi duramente combatida pelos eslavófilos, que a consideravam sintoma de uma "doença espiritual", consequência da ruptura entre a sociedade e o povo. Propunham, portanto, como antídoto, a "personalidade integral", obtida através da fé religiosa sem qualquer contaminação pelo racionalismo. Como se nota, a questão da fragmentação do intelectual russo parece constituir um atributo inerente à própria concepção da *intelligentsi*a. Como afirma Morales:

> A acepção da palavra *intelligentsia* recebe uma conotação geral e específica. Primeiro, o termo aparece pela primeira vez na segunda metade do século XIX relacionado ao tipo com traços russos. Inicialmente compreende o caráter russo que expressa desenraizamento, ruptura com a tradição (sentido de Dostoiévski) e depois estende-se ao revolucionário, como o "grande errante da terra russa". [41]

Essas breves considerações, portanto, indicam o perfil do intelectual russo do início do século XIX: um aristocrata diletante, sem qualquer obrigação com o Estado, que, esvaziado pela superficialidade da corte e atormentado pelo abismo entre a nobreza e a condição calamitosa do povo russo, vive em crise. Refugiando-se em sociedades secretas inspiradas na maçonaria inglesa e prussiana, sente-se como um enviado, e então atribui a si próprio um sentido de missão. Essa crise moral, agravada, posteriormente, pelo contato com as ideias progressistas europeias, pela derrota política do movimento dezembrista e pela forte repressão do Estado, é tratada, à maneira das sociedades iniciáticas, através da busca pelo conhecimento, agora tendo como ideal a filosofia romântica francesa e alemã. Absorto em discussões filosóficas, com o propósito de ação, mas agrilhoado pelas condições políticas da Rússia, carrega um forte matiz de pessimismo, frustração, alienação e amargura por uma vida contraditória e inócua.

O "homem supérfluo", ainda que esteja associado a esse perfil, não se restringe a ele. O fenômeno é mais abrangente, e envolve as representações literárias que decorreram do romantismo e do realismo na Rússia, bem como a caracterização pragmática da influente crítica literária proposta por Belínski, e, em seguida, pelos radicais da década de 1860. É o que veremos a seguir.

---

[40] HERZEN, A., **Sobránie sotchiniênii** (30 vols.; M, 1954-65), vol. 14, p157 (a wanderer in Europe, a stranger at home and a stranger abroad) cit. em Walicki, 1990:99, p. 38) apud BRANCO, 2014, p. 38

[41] MORALES, 2004, p.356

2.1.3 O Romantismo e o Realismo na Rússia

O Romantismo, como se sabe, é um movimento que ultrapassa o plano literário, e constitui uma revolução cultural, que envolve profundas transformações, desde estéticas e filosóficas até políticas e científicas. Participa, além disso, como afirma Massaud Moisés,

> [...] de um ciclo novo de cultura e civilização, timbrado pela diminuição do poder monárquico e discricionário, em favor das monarquias constitucionais e das repúblicas: [...] o absolutismo político vê-se defronte de uma concepção nova, o Liberalismo. A aristocracia de sangue perde aos poucos os seus privilégios para uma Burguesia ascendente, baseada na ética do dinheiro.[42]

Na Rússia, ainda que se tenha conservado a sua essência, o Romantismo, como movimento de ruptura e de livre criação, desenvolveu-se, como esperado, em condições bem distintas daquelas da Europa. Houve o princípio de um novo ciclo de reformas políticas e de renovação cultural, sem dúvida, considerando as mudanças ocorridas na virada do século XVIII para o XIX. Contudo, a diminuição efetiva do poder monárquico e, principalmente, o aparecimento da classe média, que garantiria, como na Europa, uma relação nova do artista com seu público, eram então ideais impossíveis. No campo literário, houve avanços significativos, visto que no tempo de Catarina, a literatura só existia na corte, condicionando os escritores à tutela da própria soberana. Com Alexandre I, o ofício do escritor russo, agora com um público incipiente, torna-se mais independente, considerando-se que anteriormente ele dependia unicamente do gosto e da direção da Imperatriz. Assim, estabelecidas as condições, ainda que primárias, para que se estabelecesse um sistema literário, inicia-se a passagem de uma literatura cortesã para uma literatura de expressão social, em que predomina a influência do escritor Nicolau Mikháilovitch Karamzin (1766-1826). Nesse início de século, há o embate entre o Classicismo e o Romantismo, que se expressa através dos esforços dos escritores em oferecer uma literatura liberta do galicismo da corte, que fosse capaz de expressar as transformações culturais do período, de acordo, principalmente, com a realidade social da Rússia. Nesse intuito, as primeiras duas décadas do século XIX foram fundamentais. A vitória da Rússia sobre Napoleão em 1812 despertou uma autoconsciência nacional de forma que os questionamentos sobre as questões externas e internas, notadamente a autocracia e a servidão, refletiam-se na vida cultural russa através de revistas literárias da década de 1820 e de 1830. O viés romântico e intensamente sentimentalista de Karamzin evoluiu para

---

[42] MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974. p. 463

um espírito romântico revolucionário que se expandia nas publicações literárias nacionais. Despontava, assim, uma geração de autores progressistas, que, embalados pelos dezembristas, encontraram no Romantismo o meio precioso para a publicação de suas críticas libertárias. É evidente, portanto, o grande salto da literatura russa, graças a esse movimento, em direção a uma expressão social calibrada com a realidade. O próprio crítico Vissarion Belínski o reconheceu, como deixa claro em uma das passagens do texto *Devaneios Literários (Uma elegia em prosa)*, de 1834: "Direi apenas que o Romantismo foi não outra coisa senão a volta à naturalidade e, consequentemente, à originalidade e ao sentimento de povo na arte, a preferência pela ideia à forma, a derrubada das formas alheias e estreitas da antiguidade [...] " [43]

De fato, no âmbito estético, o Romantismo destaca-se pela oposição contundente contra as regras e os modelos, prevalecendo a anarquia, o individualismo e um dandismo imoderado. O romântico privilegia o sentimento à razão clássica, cultua a imaginação e, recluso em seu próprio interior, sem um suporte filosófico ou religioso, tende à melancolia e angústia. No plano literário, em particular no século XIX, esse movimento suscitou o aparecimento de personagens que indicavam a resposta dos autores românticos a um momento cultural e político de profundas mudanças. Essas personagens, portanto, concebidas como reação a uma sociedade volúvel e contraditória, destacaram-se, acima de tudo, pelo caráter conflituoso. Nesse novo momento, na Europa, há uma identificação entre Burguesia e Romantismo, de forma que a revolução cultural busca efetivação na classe burguesa. Desaparecendo o mecenato, surge o escritor que produz conteúdo que será consumido pela classe média, o que propicia uma relação ambígua, de enfrentamento e de dependência, do artista em relação ao burguês, o que levará aquele a "plasmar em sua obra uma nova tipologia social, em que predominará, sobretudo na etapa romântica, a figura do rebelde". [44]Ainda que o rebelde assuma vários tipos, como o "boêmio", o "niilista", o "revolucionário", o "esteta", que dependerá da resposta dos autores a diferentes momentos culturais, a figura inicial do rebelde é recorrente na maioria das literaturas europeias, especialmente a partir das obras de Lord Byron. Para Agata Orzeszek:

> Sem dúvida, o herói do poeta inglês encarna a representação mais genuína dessa ruptura com a ordem clássica que caracterizará o ´homem novo´ surgido com a

---

[43] BELÍNSKI, V. G. **Pólnoe Sobránie Sotchiniéni**. Moskvá, Izdátelstvo Akádémi Naúk SSSR, 1953, T.I. p. 20-104, apud ESTEVES, R. **Vissariôn G. Belínski: uma apresentação**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo. p. 36

[44] ORZESZEK, A. **El hombre supérfluo**. Cataluña: Universitat Autònoma de Barcelona, 2000. p. 14. (tradução nossa).

> queda do *Ancien Régime* e nascido em meio ao fragor das guerras napoleônicas. Por essa mesma razão sua figura irá se debilitar à medida que os tempos mudam e se transformar em outras manifestações que podem surgir na literatura da chamada ´Jovem Europa´ [...]. [45]

O caráter do "rebelde byroniano", no solo russo, entretanto, apresenta-se com outra fisionomia. Sem a presença do burguês com o qual possa se debater, e muito menos com qualquer contrapartida político-reformista, o rebelde russo encontra sequer ouvintes que compreendam sua condição. Suas ideias não são inteligíveis, seus iguais ou são nobres afetados, ou mujiques analfabetos. A Rússia está tão irremediavelmente atrasada que o rebelde é taxado de louco, juízo que se faz, por exemplo, da personagem Tchátski, da peça *A inteligência, que desgraça!,* de A. Griboiédov (1795-1829).[46] Portanto, o romântico russo desenvolve-se de forma particular, pois apresenta contradições duplas: ao mesmo tempo em que expressa sua inconformidade irreconciliável com a realidade, também está em desacordo, em parte, com a própria expressão do Romantismo. Em primeiro lugar, a personalidade romântica caracteriza-se pela predileção ao individualismo em oposição ao universalismo. Interessa, portanto, o "eu" particular, e não o Cosmos. Essa característica mostra-se particularmente irreconciliável com o romântico russo que pretende abraçar uma causa nacional, tendo em vista a concepção de universalismo da tradição religiosa russa. A Igreja Ortodoxa enxerga os seres humanos como parte integral de uma grande comunidade. Os primeiros santos canonizados pela Igreja Ortodoxa, Bóris e Gleb, como lembra Ellen Chance, são reverenciados pela recusa em se rebelar. "A Ortodoxia russa condena as tentativas do ser humano em assumir uma existência independente e isolada"[47]. O individualismo, que é da natureza própria do romântico, como ponto de vista para o idealismo, imaginação e introversão, para o herói russo constitui, portanto, um peso adicional. O romântico, esquivado, refugia-se na Natureza, e procura, para revelar seu mundo interior, contemplação em universos bucólicos. O romântico russo, voltando-se para a Natureza, defronta-se com o mujique, e consequentemente, com a causa de maior atraso da Rússia, a servidão dos camponeses, que sustenta a aristocracia fundiária da qual, na maior parte dos casos, ele próprio faz parte. O romântico não raro volta-se para a Pátria, como projeção de seu próprio "eu". De tendência liberal, "[...] sente-se ´o arauto das inquietações populares´, mago, profeta,

---

[45] Ibid, p. 15. (tradução nossa).

[46] Cf. em : GRIBOIÉDOV. A.S. **A Inteligência, que desgraça**. In de. **Gorie ot uma, de Alexander Griboiédov. Traduções e aproximações**. Tradução de: Polyana de Almeida Ramos.São Paulo, 2010. Dissertação (Mestre em Letras). Universidade de São Paulo.

[47] CHANCE, E. The superfluous man in Russian literature. In CORNWELL, N. **The Routledge Companion to Russian Literature**. Routledge, 2001. p. 112 (tradução nossa).

gênio, predestinado; idealista, acredita no progresso do Homem e sonha com uma Idade de Ouro”. [48] O romântico russo volta-se para a Pátria e sente-se um estrangeiro, já que sua formação é europeia, sua língua é o francês, e sua classe não tem quaisquer obrigações com o Estado. Portanto, da ruptura entre a tradição eslava e a cultura europeia surge a ideia, como vimos, de fragmentação interior. Sua predestinação não vem como eleição das massas, mas como uma condição autoatribuída em resposta à superficialidade de sua vida diletante. Portanto, a representação artística do herói romântico, em solo russo, em virtude das condições históricas, sociais, políticas, econômicas e estéticas, evolui para uma personagem híbrida, romântica com traços realistas, à medida que a miséria social e a asfixia política exigem dos autores uma resposta de acordo. O conflito do rebelde russo, nesse caso, entre o anseio e a realidade, se expressa, ao lado do sentimento e do idealismo do romântico, por meio de uma autoconsciência incipiente de sua condição. Isso faz com que a incongruência de seus sentimentos, a sede pelo conhecimento e o amor pelo mistério e o medievo não encontrem espaço nem tempo suficientes para contemplação, e passem diretamente a constituir uma moldura inócua diante das contradições sociais em que vive. Especialmente após a derrota do movimento dezembrista, a apoteose do Romantismo russo se deu com um viés político progressista, possibilitando, portanto, o aparecimento quase concomitante do Realismo. Enquanto a derrota dos ideais da Europa pós-napoleônica favoreceu o aparecimento de escritores que se enveredaram, ao longo do século XIX, pelo caminho da “arte pela arte”, o fracasso dezembrista “imprimiu a pintura do tipo social em que se desenhavam todas as consequências daquela derrota, assim como os indícios da escola natural, berçário da grande literatura russa [...].” [49] Ocorre, assim, um fenômeno aparentemente contraditório: ao mesmo tempo em que a Rússia está, política e socialmente, atrasada em relação à Europa, avança de forma significativa na literatura, colocando-se, já na década de 1820, com o seu Realismo embrionário, na vanguarda das próprias literaturas europeias.

Ao romântico egocêntrico, mescla-se o herói amargurado pelo individualismo irreconciliável com a tradição ortodoxa; ao romântico predestinado e patriótico, se junta o herói cindido entre o nacional e o estrangeiro; ao romântico idealista de imaginação irrestrita, soma-se o herói autoconsciente das razões de sua amargura e de sua inaptidão para qualquer mudança. Assim, escritores como A. Griboiédov, A. S. Púchkin e M. I. Liérmontov, atentos às forças culturais de seu tempo, iniciaram a tradição da conjunção, em diferentes graus, da

[48] MOISÉS, 1974, p. 464.
[49] ORZESZEK, 2000, p. 15 (tradução nossa).

literatura romântica ao universo social da Rússia, e assim criaram heróis românticos em solo nacional que, pouco a pouco, incorporaram elementos associados ao intelectual russo da primeira metade do século XIX.

É nesse contexto que o tipo literário criado pelos escritores russos, influenciados por um romantismo progressista revolucionário, iniciou a tradição do fenômeno do "homem supérfluo". Como foi visto, esse fenômeno, a princípio, pode ser entendido como um desenvolvimento híbrido de dois movimentos literários, complementares e contraditórios, associado tanto ao arquétipo do romântico europeu como a traços realistas de membros da *intelligentsia*. Nesse sentido, é mais compreensível a ideia de evolução do "homem supérfluo", já que, no decorrer da década de 1830 e 1840, o Romantismo começou a decair na Rússia, dando espaço à corrente realista fortemente influenciada pelo crítico Belínski. À medida que o movimento literário tipicamente russo, encabeçado por esse crítico, começa a ganhar espaço, os traços românticos tradicionais dessas personagens tendem não ao desaparecimento, mas à estranheza e alienação gradativas. Ao mesmo tempo, há uma identificação crescente do "homem supérfluo", preconizada pela escola de Belínski, com os próprios intelectuais, o que provocou uma confluência entre o fenômeno literário e o social, algo típico da Rússia daquele período. É o que será tratado a partir de agora.

2.1.4 O "homem supérfluo", a escola natural e a crítica dos radicais.

Isaiah Berlin afirma que a década de 1838 a 1848 é o período em que se iniciou a vida intelectual dos fundadores da *intelligentsia* [50]. Fato curioso é que mesmo esse termo, muitos anos antes, foi urdido, como vimos, por Schwarz. É claro que Berlin enxerga nesse período características singulares associadas à intelectualidade russa, a ponto de fazê-la coincidir com o "nascimento da *intelligentsia*". Chamada de "época extraordinária" por Pavel Ánnenkov, a década de 1838 a 1848 foi aquela em que, com o desejo de se debater efetivamente questões sociais, ocorre a enorme receptividade da filosofia hegeliana. Durante a década de 1830, justamente com o objetivo de discutir a obra de Hegel, reúne-se um grupo de jovens intelectuais em torno de Nikolai Stankévitch (1813-1840), que, após sua morte, é substituído por Mikhail Bakúnin (1814-1876). Desse grupo, participavam nomes influentes da intelectualidade russa do século XIX, como Belínski, Granóvski, Herzen e Turguêniev, os fundadores da *intelligentsia*, de acordo com o ponto de vista de Berlin. O hegelianismo era um instrumento de emancipação do sentimento de alienação e de fragmentação do intelectual

[50] BERLIN, 1978, p. 115

russo. Libertava-os dos "dogmas da Igreja Ortodoxa e das fórmulas áridas dos racionalistas do século XVIII, desacreditados pelo fracasso da Revolução Francesa".[51] Com consciência da realidade, era possível reabilitar a ação política e finalmente encaminhar o pensamento à ação.

A geração de 1840 ficou mundialmente conhecida por seus grandes escritores, hoje clássicos da literatura mundial. Sua vocação a se contrapor aos demais movimentos fez com que a mesma geração ficasse conhecida tanto como ocidentalista – em contraponto ao movimento eslavófilo, movimento que a precedeu – quanto como geração liberal – em contraposição aos radicais, movimento que a sucedeu. Essa geração excepcional teve como uma das figuras mais proeminentes o crítico literário Vissarion Belínski (1811-1848), que publicou matérias discutidas no círculo de Stankévitch e definiu, além das posições dos escritores a ele contemporâneos, os rumos da literatura da primeira metade do século XIX. Inicialmente afeito ao hegelianismo, o crítico reconheceu, como vimos, a legitimidade do Romantismo na Rússia, porém, à medida que amadurece como crítico, aponta para o caminho de uma literatura em que fosse abolida qualquer forma de idealização falsa da vida. Indica a necessidade de se ter, como enxergou na obra *Almas Mortas*, de Gógol, a reprodução fiel da realidade. Belínski, na década de 1840, esforça-se para definir os rumos de uma literatura nacional que levasse em conta as questões sociais e políticas e que pusesse em xeque a autocracia, a ortodoxia e a servidão. Com isso, o crítico iniciava a sua *escola natural*, caracterizada pela "[...] orientação literária que germinava da autonomia e da conquista da originalidade na literatura nacional russa e que descortinaria o caminho de um realismo literário vinculado à tomada de consciência na sociedade russa com a representação da verdadeira realidade nacional [...]"[52] Como o Romantismo já estava em declínio, já que não se podia admitir um movimento literário puramente estético, como o era na década de 1830, num país com sede de reformas, [53] a literatura se apresentava como o campo fecundo para se discutir a realidade russa. De fato, era a única forma de discussão possível, considerando a forte censura do regime tsarista. Belínski, portanto, com sua atividade crítica contundente, coordena a produção literária do período. Lançando as bases de sua "crítica social", o crítico dispõe de elementos de análise como a questão do universal e do individual. O primeiro seria predicado do segundo, e não teria existência independente. Mais tarde, os radicais de 1860 levaram adiante essa premissa e inferiram que todo aspecto típico de uma sociedade é resultado das características dos indivíduos; consequentemente, todo aspecto de uma obra de

[51] BERLIN, 1988, p. 126.
[52] ESTEVES, 2011, p. 55.
[53] VOGÜÉ, M. **O Romance Russo**. Tradução de: Brito Broca. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1949 ? p. 86

arte procede da sociedade. A crítica social de Belínski sugere um método de interpretação que dilui os limites entre vida e arte, entre indivíduos reais e personagens de ficção. Assim, a realidade russa poderia ser compreendida a partir da análise de algumas personagens literárias. Portanto, a partir "da aproximação ou confrontação entre personagens, obtinha-se, por vezes, ´tipos´ que revelavam as problemáticas da época."[54] Havia então uma espécie de simbiose entre as personagens e os indivíduos reais. Assim, Belínski, e posteriormente os críticos radicais N. Dobroliúbov, N. Tchernichévski e D. Píssariev convivem com as personagens de ficção e são incitados a formar sobre elas juízos morais, sociais ou políticos. Nesse sentido, Isaiah Berlin comenta a tendência que se estabeleceu na Rússia de que o escritor era diretamente responsável por todos os seus escritos, e, portanto, deveria ser cobrado eticamente por qualquer tipo de pronunciamento[55]

Todos os escritores da escola natural, seguindo o programa traçado por Gogol e Belínski, estreiam com romances sociais, como, por exemplo, Saltikov-Schedrín (*Negócio embrulhado*), Grigorióvitch (*Anton, o desafortunado*), Turguêniev (*Memórias de um caçador*) e Herzen (*Quem é o culpado?).* Pautada pela escola natural, a literatura ditava, através de seus heróis, as possibilidades de ação dos nobres intelectuais que viviam então sob o pessimismo e a frustração da derrota dezembrista. Ocorre, portanto, na década de 1840 e 1850, literariamente, a representação do romântico que, incorporando integralmente os atributos do intelectual russo, expressa todo o seu desejo de ser um agente de transformação social. Nesse período, portanto, há a maior tensão entre a expressão do romantismo enquanto fenômeno literário e as coordenadas da escola natural de Belínski. Excluindo-se qualquer tipo de idealização falsa da realidade, o único herói aceitável passou a ser o "sonhador" romântico de tramas sociais. Esse "sonhador social", como afirma Ellen Chance, é exilado da sociedade porque ele deseja, mas não consegue, ser um sujeito ativo de transformação social. O exemplo mais representativo desse tipo é a personagem Biéltov, do romance *Quem é o culpado* (1846), de Herzen. Assim como Bieltóv, muitos aristocratas russos gostariam de ter um papel político na sociedade[56] O tipo literário do sonhador romântico contraposto a uma trama de caráter social, alienado e fragmentado, continua a aparecer ao longo das décadas de 40 e 50, e é denominado, em referência à novela *Diário de um homem supérfluo* (1850), de Turguêniev, como "homem supérfluo". É nesse período que, com a evolução da literatura russa pautada pela escola natural, há maior coincidência desse tipo literário com a geração da *intelligentsia*

[54] BRANCO, 2014, p. 86.
[55] BERLIN, 1988, p. 140.
[56] CHANCE, 2001, p. 115.

de 1840.

O fenômeno do “homem supérfluo” não se restringe a esse período, mas é nele que alcança seu maior desenvolvimento. A profundidade que esse fenômeno atinge nessa época, espraiando-se no campo literário e social, pode ser entendida à luz de três fatores interdependentes. O primeiro diz respeito à reorganização da *intelligentsia*, que, apesar de professar uma filosofia nova, ainda portava os mesmos atributos dos nobres intelectuais da corte, como o diletantismo, a desobrigação com o Estado, o sentido de expatriação e o desejo de missão incutida em círculos intelectuais, organizados ainda à maneira maçon. O segundo fator é a escola natural de Belínski, cuja pressão sobre os escritores favoreceu a produção de uma literatura nacional, em que se plasmou a estética romântica e um realismo contundente, originando heróis sonhadores e ansiosos por transformações sociais. Nesse sentido, o romântico idealista fatalmente posiciona-se diante da única realidade possível. Compõe essa realidade, a que se somam todos os elementos sociais e políticos do período, o perfil do intelectual sedento por ação, que coincide com o perfil dos próprios escritores, considerando que a ação possível era justamente a criação ficcional. O terceiro fator diz respeito à imagética desses heróis propagada pela crítica dos radicais de 1860. Dentro do contexto das reformas sociais de Alexandre II e do aprimoramento, por parte dos radicais, da crítica literária de Belínski, houve, consequentemente, a cobrança dos novos intelectuais por uma postura mais efetiva da *intelligentsia*, originando o famoso embate entre as gerações de 1840 e de 1860. É nesse sentido que se deu a associação pejorativa, por parte dos radicais de 1860, do “homem supérfluo” ao intelectual liberal de 1840. Várias características associadas a esses intelectuais parecem ter sido formalmente enunciadas pela crítica dos radicais, em artigos célebres que travestiam por meio de análise literária uma crítica social severa. Portanto, dentro desse contexto, situa-se o artigo *O que é oblomovismo?* (1859), de Dobroliúbov, em que, ao utilizar a personagem Oblómov, do romance homônimo de Gontcharóv, o jovem crítico faz uma crítica contundente à postura apática e, na sua concepção, absolutamente inapta, da geração de 1840. Há uma longa discussão das questões expostas na obra de Gontcharóv relacionadas ao vasto contexto social russo, com o objetivo de “firmar a tradição dos ´tipos´ literários em seu amálgama belinskiano com a realidade”[57] Dobroliúbov vincula a estética à questão social, ao afirmar, por exemplo, que a representação artística daquele autor refletia o tipo russo contemporâneo e que a palavra-chave “oblomovismo” decifra um fenômeno da vida russa que tinha em Oblómov seu maior representante. O tipo russo, segundo Dobroliúbov, caracterizado

[57] BRANCO, 2014, p. 119.

como inerte, sem objetivo e presunçoso, era agora desmascarado na figura de Oblómov, personagem que ecoava os principais "heróis dos mais geniais romances e novelas russas", como Oniéguin, Pietchórin, Biéltov e Rúdin. Em contraposição, Herzen, ao publicar *Os Homens Supérfluos e os Biliosos* (1860), responde aos detratores, indicando explicitamente a associação do termo "homem supérfluo" à sua geração. Sarcasticamente, expressa o tom bilioso com que a geração de 1860 tratava os nobres idealistas da década de 1840: "foram educados de maneira diferente, o mundo em volta deles era sujo demais [...] Era muito mais prazenteiro para eles ficarem ruminando sobre seu infeliz destino e, nesse meio tempo, comerem e beberem em paz."[58].

Sobre esse conflito de gerações entre os homens supérfluos e os homens de ação, destaca-se aqui a posição de Turguêniev. Em *Os Demônios*, esse escritor aparece travestido na personagem Karmazínov. Depois da publicação do artigo *O que é oblomovismo?*, de Dobroliúbov, além do artigo citado de Herzen, também o crítico liberal Ánnenkov declarou que "os idealistas dos anos quarenta são os únicos tipos morais da contemporaneidade".[59] No ano seguinte, em 1860, Dobroliúbov publica o artigo *Quando chegará o verdadeiro dia*, em resposta à novela *Às Vésperas*, de Turguêniev. Com o aprofundamento da cisão entre esses grupos, chega ao fim a colaboração dos liberais em *O Contemporâneo*. Até então, Turguêniev dividia espaço com os radicais. Escrevendo para a mesma revista, procurou conviver com os "novos homens". Turguêniev fora um dos escritores que mais alimentou a figura do "homem supérfluo", como aquela próxima a Hamlet: uma personagem que carrega em si o pessimismo e a angústia de seu tempo. Uma definição clara entre esses homens e os homens de ação está na palestra denominada "Hamlet e Dom Quixote", proferida por Turguêniev, em 1860. De um lado, a geração de 1840 é representada por Hamlet. Assim, ele os define como heróis nobres e reticentes. Por outro lado, a geração de 1860 é representada por Dom Quixote. Mesmo confusa e, de algum modo, atabalhoada, é uma geração de ação, composta por ativistas sociais. Partindo do "princípio" de cada personagem, Turguêniev caracteriza Hamlet como um egoísta que tem ao lado a personagem Polônio, que representa o povo à frente do príncipe. Em contrapartida, Turguêniev representa Dom Quixote como personagem altruísta. À sua frente está o povo, simbolizado por Sancho Pança. Segundo o escritor, tanto Hamlet quanto Dom Quixote representam duas configurações do caráter humano. De fato, Turguêniev procurou compreender a geração de 1860 e conciliá-la com a sua própria. Em seu romance *Pais e Filhos*, a personagem Bazárov representa o genótipo dos "homens novos". O crítico

[58] HERZEN, **My Past and Thoughts**, vol. 4. P. 1581, 1579, apud FRANK, 2003, p. 596.
[59] ÁNNENKOV, P. apud BRANCO, S. p. 89.

Píssariev, por exemplo, em artigo homônimo à personagem principal de *Pais e Filhos*, considera que Turguêniev, ao plasmar a geração mais jovem da *intelligentsia* russa ao tipo niilista do seu herói, mostrou compreendê-la "mais profundamente do que qualquer dos nossos realistas jamais o fez".[60] Para os escritores radicais, entretanto, o protagonista de *Pais e Filhos* era uma "caricatura grosseira" de seus representantes.

A convivência de Turguêniev com os radicais gerou uma resposta incisiva de Dostoiévski. Em *Os Demônios*, Karmazínov, que representa o escritor, procura ser benevolente com os revolucionários impostores. Em determinada passagem do romance, o narrador da crônica afirma:

> Observo ainda, a título de lembrança, que o grande escritor tratou Piotr Stiepánovitch com muita benevolência e o convidou imediatamente para visitá-lo. Essa pressa de um homem tão cheio de si foi o que espicaçou Stiepan Trofímovitch da forma mais dolorosa; no entanto, dei a mim mesmo outra explicação: ao convidar um niilista à sua casa, o senhor Karmazínov evidentemente tinha já em vista suas ligações com os jovens progressistas das duas capitais. O grande escritor tinha estremecimentos mórbidos diante dos modernos jovens revolucionários, e imaginado, por desconhecer o assunto, que nas mãos deles estavam as chaves do futuro da Rússia, lambia-lhes os pés de maneira humilhante, principalmente porque eles não lhe davam nenhuma atenção. [61]

É, portanto, a partir desse período que o termo "homem supérfluo" passou a ser recorrentemente aplicado, às vezes indistintamente, tanto ao fenômeno literário como ao fenômeno social. Assim, como invocação da pequena nobreza liberal, esse tipo literário ficou imortalizado em personagens como Biéltov, Rúdin, Tchulkatúrin e Oblómov. De acordo com Joseph Frank, o "homem supérfluo" enquanto representação de uma classe social começa a sair de moda durante a década de 1860, tendo como último representante a personagem Stiepan Trofímovitch, de *Os Demônios*, de Dostoiévski. Entretanto, o tema sociocultural representado por ele continua a ressurgir. [62]

2.2 "Homem supérfluo" e superfluidade: concepção de Dostoiévski e caracterização em *Os Demônios*.

A definição e delimitação da época de ocorrência do fenômeno do "homem supérfluo" é objeto de interpretações bastante heterogêneas. Para citar alguns críticos ocidentais, temos, por exemplo, Agatha Orzeszek, que sugere que o início se dá com *A inteligência, que desgraça!*, de Griboiédov, em 1823, e termina com *Jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, em

---

[60] PÍSSARIEV, D. apud Branco, p. 105.
[61] DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os Demônios**. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 215
[62] Cf. em : FRANK, J. **Pelo Prisma Russo: Ensaios Sobre Literatura e Cultura**. Tradução de: Paula Rolim; Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

1904. Ellen Chance, por outro lado, amplifica o tema para obras do século XX, como Doutor Jivago, em 1957, de Pasternak. Joseph Frank e Kelly Hamren, embora com argumentos distintos, são enfáticos ao afirmarem que o fenômeno se encerra no início da década de 1870 com *Os Demônios*, de Dostoiévski. Frank indica a personagem Stiepan Trofímovitch como o epílogo de uma etapa do "homem supérfluo"; Hamren, Nicolau Stavróguin.[63] Citamos esses exemplos para dar a dimensão da heterogeneidade do tema e da necessidade de delimitá-lo para a análise da obra *Os Demônios*. Faremos isso ressaltando a contrapartida da crítica de Dostoiévski e da crítica radical a esse fenômeno, enquanto tipo social e literário, nos dois períodos apresentados, o que será de grande eficácia para a interpretação da obra de Dostoiévski.

Podemos afirmar que a tradição do "homem supérfluo", como descrevemos nas seções anteriores, começa efetivamente na década de 1820, como o desenvolvimento literário de um romantismo progressista revolucionário que tende a um realismo genuinamente nacional, associando ao arquétipo do romântico europeu traços do nobre intelectual russo. O rebelde idealista, que procura ser o gênio, profeta e predestinado, em solo russo perde-se em um vazio particular, de onde sobrevém a herança diletante da corte, o ócio pago pelo sangue dos mujiques e a crise moral, ocasionada pela fragmentação interior, caracterizada pela cisão entre a educação europeia e a tradição eslava. Posto como um fenômeno literário que refletia a condição real do nobre intelectual, esse tipo tinha como contrapartida mais evidente, nesse período, a crítica eslavófila. Os eslavófilos chamavam a atenção para a falta de unidade moral e as rupturas do intelectual russo de seu tempo, reconhecendo a alienação como consequência do desenraizamento dos intelectuais. Ou seja, o afastamento dos intelectuais com as tradições seculares da Rússia. Portanto, as inquietações do romântico russo, adaptado às condições sufocantes da realidade russa pós-dezembrista, encontram na crítica eslavófila a identificação dessa superfluidade com uma carência mística, que, em certo modo, respondiam adequadamente à expressão puramente romântica dessas personagens. O movimento eslavófilo, como já apontamos, surgiu do círculo *Liubomúdri*, originário das lojas maçônicas que floresceram na Rússia entre o final do século XVIII e início do século XIX, e devotava, a partir da crença da ortodoxia como uma forma suprema de evolução social, um apreço enorme pelo mistério e o medievo. Assim, o componente místico, fonte da melancolia irremediável do herói romântico, tem, na Rússia, a sua contrapartida espiritual. Tratava-se fundamentalmente do desenraizamento do intelectual. É a partir dessa concepção que alguns críticos definem

[63] Cf. em : ORZESZEK, 2000; CHANCE, 2001.; FRANK, 1992; HAMREN, 2011.

objetivamente o “homem supérfluo” como o resultado de um conflito irreconciliável entre a cultura russa e a educação ocidental. Essa ideia corresponde, pela nossa perspectiva, à estrita concepção, naquele período, dos eslavófilos a respeito do intelectual russo. Em certa medida, reflete posteriormente a posição de Dostoiévski, no sentido de reconhecer os efeitos “desintegradores da influência do Ocidente sobre a psique cultural russa depois que essa influência fora totalmente absorvida” [64] Contudo, é preciso deixar claro que para o escritor tratava-se de um fenômeno mais abrangente. O tipo romântico, para Dostoiévski, marcava o início de um período em que a Rússia tomava consciência de suas incertezas, de forma a provocar a cisão entre eslavófilos e ocidentalistas. Portanto, para Dostoiévski, o próprio aparecimento desses dois movimentos já indicava a raiz da crise interior desse herói romântico russo. Nesse ponto, é especialmente árido estabelecer a fronteira literária e social desse fenômeno, considerando que a expressão artística incorpora, por si só, elementos sociais e políticos, e, na Rússia, especialmente, a literatura tornou-se, ao longo do século XIX, o único espaço possível de discussão da realidade. O que fica claro é que a construção da tradição do “homem supérfluo” nas obras de Dostoiévski se dá em termos estéticos e ideológicos. Portanto, para esse autor, a superfluidade do herói, coincidindo, em parte, com as razões da crítica eslavófila, é representada fundamentalmente como o afastamento da *intelligentsia* do povo. Os intelectuais que se desviam das normas do povo humilde são tratados, consequentemente, como incompletos, deformados, e, de alguma maneira, são castigados.[65] Em correspondências, o próprio Dostoiévski associa o “tipo russo”, como vimos na introdução, ao “tipo social plenamente desenvolvido” que perdeu seu vínculo com tudo o que é nacional, e com sua fé, levando-o a uma aspiração melancólica. [66]. Avril Pyman, ao comentar sobre a representação do “homem supérfluo” por Dostoiévski, diz que ele “perdeu o chão sob seus pés [...] tornou-se um errante, um estrangeiro. [...] Totalmente recluso em si próprio, indiferente aos demais [...] move-se irremediavelmente do diálogo ao monólogo e à destruição”.[67] Portanto, a questão do solo e do desenraizamento do intelectual está, para Dostoiévski, fortemente associada à representação específica desse tipo literário na década de 1820 e 1830, que tem em Oniéguin e Pietchórin seus representantes mais significativos.

Esteticamente, a concepção específica desse “homem supérfluo” envolve, a princípio,

---

[64] FRANK, 2003, p. 610.
[65] CHANCE, 2001, p. 117,118
[66] DOSTOIÉVSKI, F. M. **PSS**, 29/ Lv. 1, p. 227; 4 de fevereiro de 1872 apud FRANK, 2003, P. 565.
[67] PYMAN, A. **Dostoevsky in the Prism of the Orthodox Semiosphere**. Dostoevsky and the Christian Tradition (Cambridge Studies in Russian Literature). Ed. George Pattison and Dianne Oenning Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 103-115. Print, apud HAMREN, 2011, p. 18

uma soma notória de elementos de composição de um herói tipicamente romântico. Assim, a individualidade, a busca pelo conhecimento em nações e terras exóticas, a boemia desatinada, bem como o culto ao ego e a melancolia são mesclados ao pessimismo de uma Rússia retrógrada, originando um romântico que, gradativamente consciente das contradições sociais de seu país, tende a um ceticismo destruidor. Ocorre que para Dostoiévski as razões dessa superfluidade se davam a partir de um componente místico-ideológico, associado à perda da identidade nacional do intelectual russo. Assim, a composição literária do "homem supérfluo" deveria refletir os dois aspectos – a expressão de um herói romântico e a razão místico-ideológica de sua superfluidade –, e isso, de fato, ocorre, como vamos demonstrar em nossa análise posterior, com a personagem Nicolau Stavróguin, em *Os Demônios*. Stavróguin segue fielmente a dialética dos românticos russos de 1820 e 1830: é fisicamente forte, belo, sedutor, inteligente e possui, inicialmente, aspirações. Entretanto, diante da ausência de um projeto no qual possa direcioná-las, segue impulsos arbitrários que, governados por valores inconsistentes, levam-no a uma ação autodestruidora. A expressão romântica dessa personagem fica ainda mais evidente quando consideramos, em particular, o tratamento que ela recebe pelo narrador-cronista. Todas as menções a ela são envoltas em enigmas, obscuridades e incertezas. A estrutura narrativa do romance é construída de forma a projetar antes a sua ausência do que a sua presença. Ela é apresentada quase que integralmente através de menções esparsas, e sua aparição é sempre timbrada por um tom simbólico-misterioso. Em termos de representação de espaço, ocorre o mesmo. A província em que se dá a trama apresenta-se com uma paisagem outonal, com presença de chuvas, vento, lama, nuvens baixas e estradas encharcadas. Como afirma Leonid Grossman, todo o romance é "construído em tons cinzentos de morte e decomposição. Um colorido melancólico e outonal, os tons incolores e tristonhos do outono do setentrião russo, numa província miserável e numa cidade sombria [...]"[68]. O componente místico-ideológico é igualmente presente. Assim como outras personagens de Dostoiévski, trata-se de um jovem intelectual que tem sua formação em São Petersburgo, mas vive seu drama em uma província.[69] Com formação estrangeira e afastado das tradições da Rússia, é confrontado por ideólogos que representam, literalmente, a crítica eslavófila da década de 1820 e 1830. Não há ironia nem contemplação em Stavróguin, e, como veremos, a única menção a algum tipo de humanidade surge quando confessa um de

---

[68] GROSSMANN, L. **Dostoiévski Artista**. Tradução de: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967, p. 74

[69] LUKÁCS, G. **Dostoiévski.** In Ensaios sobre Literatura. Tradução de: Élio Gáspari. Ed: Civilização Brasileira; Rio de Janeiro, 1965. p. 156.

seus crimes, em seu diálogo com um padre ortodoxo. A caracterização de Stavróguin como "homem supérfluo" é tão literal a ponto de desconfiarmos de sua credibilidade. De fato, Malcon V. Jones, por exemplo, aponta Stavróguin como farsa do "homem supérfluo".[70] A forma é tão evidente que soa ardilosa. O conteúdo, idem. O tratamento narrativo, porém, é profundamente sofisticado e, de fato, extrai da forma – demonismo caricato – e do conteúdo – evasão e ceticismo – do "homem supérfluo" a matéria- prima da composição do romance: a superfluidade desse herói anacrônico de 1820 e 1830, como veremos adiante.

Por outro lado, na década de 1840 e 1850, com o aparecimento do "sonhador" em tramas de cunho social e a identificação progressiva do "homem supérfluo" à pequena nobreza liberal, a principal contrapartida desse tipo enquanto tema literário e social era a crítica radical. Os radicais chamavam a atenção para a inércia e a presunção desse tipo, vinculando fortemente a inaptidão dessas figuras ao fato de não possuírem quaisquer obrigações com o Estado. Indicam explicitamente que, se tivessem se desenvolvido em condições sociais políticas diversas, poderiam ter sido homens úteis e de valor. Em termos literários, era o ápice dos romances que seguiam a escola natural de Belínski. Já com o Romantismo em queda, avultavam personagens em que os traços românticos, confrontados com um realismo contundente, ganhavam contornos demasiadamente extravagantes, tendendo ao picaresco e à caricatura. A apatia e a excentricidade dão lugar à preguiça e afetação. Para esse rebelde idealista, que ainda aspira à genialidade e a predestinação, pesa a mesma herança relacionada ao diletantismo da corte, a aristocracia fundiária, a servidão e a crise moral. Caracteriza-se pela mesma fragmentação interior: a cisão entre a formação europeia e a tradição eslava. Porém, como fenômeno literário, sua superfluidade é justificada por razões políticas e sociais. A crítica radical, portanto, oferece uma contrapartida de acordo com a expressão realista dessas personagens.

Esteticamente, a concepção específica desse "homem supérfluo" envolve, a princípio, uma combinação de elementos de um herói romântico extemporâneo e de um anti-herói realista. Assim, esse tipo apresenta-se, a princípio, como um homem de grande valor, com grandes ideais, prestes a iniciar um projeto científico revolucionário. À medida, porém, que se confronta com a realidade social de seu país, abandona suas aspirações e termina seus dias como um homem recluso e amargurado. Esse novo herói, ao contrário do romântico russo, não é capaz nem mesmo de cometer delitos e crimes. Seus grandes projetos nunca passam dos primeiros sonhos da juventude. Assim, envelhece sem conseguir transformar seus planos em

---

[70] Cf. em : JONES, M.V. **Dostoyevsky. The novel of Discord.London**, Elek Books Ltd, 1976

ações. A composição literária desse “homem supérfluo”, portanto, deveria refletir os seguintes aspectos: a combinação de um herói romântico extemporâneo e um anti-herói realista e a razão social, amplamente apontada pelos radicais, de sua superfluidade. Isso, de fato, ocorre, como vamos demonstrar em nossa análise posterior, com a personagem Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, em *Os Demônios*. Stiepan Trofímovitch é apresentado como um homem de 53 anos, típico representante da década de 1840, ilustrado, bondoso e sentimental. Alcançou certo prestígio na juventude, casou-se duas vezes, e, atendendo ao pedido de uma amiga latifundiária, passa vinte anos em uma província russa, envelhecendo, bebendo, jogando cartas, discursando sobre assuntos diversos, especialmente sobre o papel da arte. Stiepan Trofímovitch, ao final, termina sua vida amargurado, fracassando em todos os seus projetos. [71]

No caso dessa personagem, a expressão realista é categórica quando consideramos o foco narrativo do romance. Esse herói é, na trama, a personagem mais próxima do narrador-cronista, de forma que seus diálogos e confidências imprimem um tom irônico e caricato à personagem. Todas as menções aos feitos juvenis, prestígio olvidado, misantropia, melancolia e rebeldia intelectual são desconstruídos sarcasticamente pela aproximação com o narrador-cronista. No seu caso, não há um resquício de mistério, tudo é dito de forma clara, a partir da confrontação contínua de Stiepan Trofímovitch com o juízo mediano e indulgente do narrador. O componente social de sua superfluidade é amplamente indicado por diferentes recursos de composição. Caracterizado como um dândi provinciano, nunca precisou efetivamente trabalhar, e assim despende a maior parte de sua vida adulta como protegido de uma senhora latifundiária, que sustenta sua boemia em troca de caprichos pessoais. Com formação europeia e igualmente afastado das tradições da Rússia, exibe desregradamente seu galicismo, confrontando-se com ideólogos – especialmente seu filho Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski – que o repreendem exatamente com os mesmos argumentos dos críticos radicais de 1860.

Trata-se, no caso de Stiepan Trofímovitch, de um caso singular dentro da proposta artística de Dostoiévski, a ponto de Bakthin comentar que é a única personagem do universo dostoievskiano que não possui verdades pessoais, somente aforismos impessoais. Para esse crítico, os aforismos de Stiepan Trofímovitch são objetificados em diferentes graus e levam a marca irônica do autor[72]. A observação de Bakhtin confirma nessa personagem a mesma caracterização de Nicolai Stavróguin, ajustado às décadas seguintes: a forma e conteúdo do

---

[71] Por outro lado, no plano da narrativa, como veremos, Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski é o único a sofrer uma conversão verdadeira e mostrar as fissuras do próprio narrador.
[72] BAKHTIN, 1997, p. 82

“homem supérfluo” da década de 1840 e 1850 são ainda mais evidentes, a ponto de consideramos um truísmo a sua caracterização. Entretanto, o eixo estrutural da narração do romance está todo construído ao redor da proximidade dessa personagem com o narrador-cronista. Aqui, igualmente, o tratamento narrativo extrai da forma – afetação caricata – e do conteúdo – evasão e ceticismo – do “homem supérfluo” a matéria-prima de composição do romance: a superfluidade desse herói anacrônico de 1840 e 1850, como também veremos adiante.

Visto que o fenômeno do “homem supérfluo” envolve aspectos múltiplos, desde a formação particular do intelectual russo até a adaptação do Romantismo e do Realismo na Rússia, sua definição estende-se a “tipo literário” e “tipo social”. Pela nossa perspectiva, podemos considerá-lo, para análise literária, como personagens esféricas [73] de tendência multiforme, que designam características acumuladas no caráter do intelectual russo, designando-se assim uma espécie de “imagem nacional”, cuja representação baseia-se em dois momentos culturais e movimentos literários distintos, com todas as especificidades que demonstramos nesta seção[74].

Como, na definição literária que acabamos de propor, o “homem supérfluo” é concebido como uma personagem esférica, é imprescindível que ocorra um processo de revelação de sua natureza multiforme. Obviamente, por se tratar de um fenômeno corrente na primeira metade do século XIX, seu tratamento e as razões de sua existência foram objetos de diferentes narrativas dos mais importantes escritores russos da época. De diferentes formas, desenhavam-se os contornos de um herói verossímil, que fizesse a exata correspondência com o intelectual possível no período das autocracias da primeira metade do século XIX: em vez do herói clássico, o “homem supérfluo”, o herói do tempo, daquele tempo incerto e factual. Como afirma Howe, o fato de tantos heróis literários russos serem “homens supérfluos” era algo inevitável, já que não era possível nenhum outro tipo de herói na Rússia do século XIX. [75] Assim, em diferentes fases de sua aparição, o “homem supérfluo” surge como o herói que porta os pesares e angústias de sua geração e, ao mesmo tempo, conduz a palavra nova, ou seja, a interpretação e a essência dos conflitos daquele período petrificado pelas condições políticas da Rússia da primeira metade do século XIX. Essa palavra a ser dita é, literariamente, o tratamento dado pelo autor em questão. Seguindo a nossa definição, os

---

[73] Adotamos aqui a classificação de E.M. Foster. Cf. em : FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. 2.ed. Porto Alegre : Globo, 1974.

[74] Essa definição, bastante diferente daquelas usualmente estabelecidas para o “homem supérfluo”, trata dessa figura essencialmente como um elemento literário. Utilizaremos essa definição para a nossa pesquisa.

[75] HOWE, I. **Politics and the novel**. Chicago : Ivan R. Dee, 2002. p115

autores especificam em seus heróis as características acumuladas no caráter do intelectual russo, e, em seguida, jogam com elas, conferindo-lhes significado, causas e consequências distintas, conforme a adequação aos tempos, temas e demandas.[76] É nesse sentido que o "homem supérfluo" adquire relevância, porque foi, em um período de florescência da literatura russa, o herói do tempo, o portador da palavra nova. Ocorre também que, pela nossa definição, sua tendência multiforme acarretaria sempre uma nova acomodação aos novos tempos. Dessa forma, é natural que Oblómov seja, em forma e conteúdo, aparentemente distinto de Pietchórin, ainda que ambos sejam "homens supérfluos". Em *Os Demônios*, entretanto, os tempos eram outros, e não há indicação de nenhuma personagem que assuma uma nova forma e um novo conteúdo e que, ao mesmo tempo, seja o portador de uma palavra nova, a medula das transformações e angústias daquele período crítico referente ao final da década de 1860. O romance utiliza da forma e do conteúdo de "heróis de outros tempos", e o faz de forma tão ostensiva que carrega em si uma antinomia: oferece uma interpretação a um fato contemporâneo (o assassinato do jovem morto por Nietcháiev) através de uma narrativa cujos protagonistas são imagens nacionais de intelectuais de dois períodos pregressos. Ademais, dois protagonistas que, por si só, não são esféricos. Ou seja, não há, nesses heróis, revelação. As suas caracterizações são imediatas e irreversíveis, como demonstraremos a seguir. Entretanto, a matéria-prima do romance emana da superfluidade dessas personagens; ou seja, das características sócio-literárias de Stiepan Trofímovitch e de Nicolai Stavróguin, que são ordenadas, na estrutura composicional do romance, pelo autor implícito – em um primeiro plano – e pelo narrador-cronista – num segundo plano. Nesse sentido, temos aqui heróis de outros tempos, heróis anacrônicos, cujas ações e movimentos – materializações da superfluidade – compõem a tragédia individual e coletiva retratada pelo narrador-cronista. O "homem supérfluo" em *Os Demônios* aparece como equívoco e como farsa [77], mas, acima de tudo, como anacronismo, como veremos nos capítulos seguintes. A despeito disso, a superfluidade que deles desprende compõe as condições para a verdadeira revelação do romance: a tomada de consciência do narrador cronista, exposta através do mundo caótico das relações individuais e coletivas da pequena província russa. O caminho que tomamos aqui

---

[76] Por exemplo, Oniéguin: paralisia social de Nicolau I (ócio paralisador); Pietchórin: caráter mais psicológico que social; Biéltov: sonhador romântico, retirado do mundo das abstrações e colocado ante a difícil realidade russa; Ordínov: sonhador paralisado pela solidão.

[77] Bakhtin considera, como vimos, Stiepan Trofímovitch como a única personagem sem verdades pessoais. Cf. em : BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**; trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.; Malcon V. Jones considera Stavróguin como uma farsa do "homem supérfluo". Cf. em: JONES, 1976.

contraria vários críticos e obras já bastante referenciadas, porém admitir a existência do "homem supérfluo" como protagonista em uma obra de Dostoiévski do final da década de 1860 envolveria corroborar com a recepção pouco amigável de seus contemporâneos. Não foram poucas as vezes que *Os Demônios* foi considerado um romance mal escrito e que seu autor foi chamado de antiquado. Como diz Boris Schnaiderman, é possível um grande escritor escrever mal? [78] E poderíamos acrescentar: um grande escritor em sua fase mais madura? Nossa sugestão, portanto, é que em *Os Demônios* não há a presença do "homem supérfluo" como herói do tempo. O que há é a superfluidade de heróis anacrônicos tomada, uma a uma, em suas características primordiais, para a estruturação de uma obra de transição e, em certa medida, de negação ostensiva do fenômeno desse herói naquele tempo. De outra forma, seria uma impertinência do autor utilizar como eixos de sua trama justamente duas personagens que possuem, quase que caricatamente, todas as características dos "homens supérfluos" de duas épocas anteriores ao romance, conforme apresentamos neste capítulo. Portanto, não há revelação gradual dos heróis. Eles são imediatamente revelados pela trama, através de elementos técnicos, tanto narratológicos como temporais, pelas demais personagens do romance, incluindo o narrador cronista, e pelo arranjo da obra, modelada pelo autor implícito.

O "homem supérfluo" aqui, como sugere o título deste trabalho, é o modelo anacrônico pelo qual Dostoiévski se vale para desprender-lhe a superfluidade, que emana de duas personagens antagônicas na trama e complementares na forma e no conteúdo, o que revela uma antinomia, pelas nossas análises, pouco explorada, em parte pela não diferenciação desses dois conceitos que aqui nos propomos a estabelecer *a priori* – "homem supérfluo" e superfluidade.

[78] Cf. em : SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski. Prosa poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

3. Foco narrativo de *Os Demônios*: um romance "a quatro mãos".

3.1 Quem é Anton Lavriéntievich G-v?

Bakhtin restringe a caracterização do narrador de *Os Demônios* a um narrador sem perspectiva[79]. Segundo o crítico, por saber tanto quanto as demais personagens no tempo objetivo do romance, há, consequentemente, uma profusão de expressões como "parece", "disseram", "não sei quem", "sabe lá o que". É uma análise pragmática, considerando que Bakhtin estava primordialmente interessando em justificar a questão da polifonia na poética de Dostoiévski. O crítico, portanto, não desenvolve a análise relacionada à instância narrativa de *Os Demônios*. Entretanto, esse pequeno comentário a respeito do narrador é suficiente para distingui-lo dos demais narradores de Dostoiévski. Bakhtin também distingue uma característica que, segundo ele, é única em *Os Demônios*: aparece nesse romance a única personagem objetificada, que não portaria nenhuma verdade, só aforismos pessoais.[80] Trata-se de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski. O crítico não relaciona essas duas singularidades. Não era o seu escopo. Nossa análise, entretanto, aponta para a conjunção de ambas, e o primeiro passo para entender essas duas singularidades está na análise do narrador.

Aparentemente, há uma irregularidade profunda no narrador de *Os Demônios*. Em sua primeira parte, predomina um narrador em primeira pessoa, intradiegético. [81] Através de suas memórias, apresenta as personagens do romance, justificando reincidentemente suas posições. Na segunda parte do romance, há o predomínio de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que recorre a técnicas narratológicas diversas como, por exemplo, fluxo de consciência. As respostas a essas irregularidades do narrador do romance suscitaram três tendências críticas

---

[79] BAKTHIN, 1997, p. 198

[80] Ibid, p. 82.

[81] Utilizando a nomenclatura de Gerald Genette, o conjunto de acontecimentos no universo espaço-temporal narrados pelo narrador é o que podemos chamar de diegese; a forma como esse conjunto de acontecimentos é disposta no texto é o discurso. Portanto, podemos dizer que o narrador determina, em grande parte, a sua crônica, baseada em seu discurso. Esse discurso, como veremos, é amplamente influenciado por Stiepan Trofímovitch e Stavróguin. Além desses dois personagens centrais do romance, seu discurso também é influenciado pela relação com personagens secundárias, como o seu afeto por Liza. A partir dessa simbiose, está a narrativa de G-v. O narrador, num primeiro momento, parece comportar-se como narrador heterodiegético (ausente da história que conta) e, noutras vezes, como narrador homodiegético (presente como personagem secundário da história e, em algumas ocasiões, como personagem principal, caracterizando-se como autodiegético). Ademais, há diversos níveis de narração, como, por exemplo: extradiegético, intradiegético e metadiegético. No nível intradiegético, está toda a narrativa de G-v, ou seja, todos os elementos constitutivos da sua crônica; no nível metadiegético, estão as reflexões e acontecimentos narrados pelas demais personagens, como Stiepan Trofímovitch, Lipútin, Kirillov ou Chátov; no nível extradiegético, consideramos, neste trabalho, a presença do autor implícito, cujo conceito desenvolveremos posteriormente. Cf. em : GENETTE, G. **O Discurso da Narrativa**. Tradução de : Fernando Cabral Martins. Lisboa : Vega Universidade. 1995.

que resumem, segundo David Stromberg[82] a recepção dessa obra. A primeira posição, menos provocativa, assume que o romance tem dois narradores distintos: um onisciente, extradiegético, e outro em primeira pessoa, intradiegético. Essa é a posição de Joseph Frank, por exemplo. Nessa perspectiva, segundo Stromberg, a estrutura narrativa é apequenada em detrimento da dimensão histórica, filosófica e ideológica. De acordo com esse entendimento, há a predominância da posição de que o liberalismo russo de 1840 está presente como tema não apenas no entrecho de *Os Demônios*, como também nas posições ideológicas do narrador. A segunda posição restringe-se a tomar o romance como tecnicamente imperfeito. Segundo David Magarshack ,[83]*Os Demônios* apresenta defeitos artísticos e estruturais. Essa também é a posição de Leonid Grossman. Segundo o caderno de notas de Dostoiévski, constatou-se que, como indica Nazario,[84]o que de fato complicou a estrutura narrativa foi a mudança de foco do caso Nietcháiev para o príncipe Stavróguin. A terceira posição assume a possibilidade de um único narrador, o que garante interpretação analítica das "inconsistências técnicas" do romance. John Jones, por exemplo, assume essa posição, alegando que Dostoievski aparece como autor e personagen na crônica provinciana.[85]

Nossa análise tende a se aproximar, com importantes variações, da terceira posição, defendida por John Jones, além da noção de "significados ambivalentes", proposta por Slobodanka Vladiv.[86] Contudo, ao contrário da análise excelente de David Stromberg, que distingue o narrador intradiegético do extradiegético na primeira e na segunda parte do romance, defendemos que esse narrador, desde as primeiras páginas, parece ser essencialmente intradiegético. Portanto, nosso objetivo é mostrar que o foco narrativo, desde o princípio, está centrado em seu mundo, profundamente influenciado pelas características sócio-literárias de Stiepan Trofímovitch e de Stavróguin enquanto "homens supérfluos" anacrônicos, que posteriormente chamaremos de superfluidade. Em *Os Demônios*, a diegese emana substancialmente do universo do narrador, seja esse universo advindo de suas memórias ou criado a partir de sua reconstrução narrativa. [87]Dessa forma, é objetivamente esse universo o objeto da narrativa do romance. A princípio, portanto, analisaremos detalhadamente como o narrador se apresenta em toda a primeira parte do romance. Em

---

[82]STROMBERG, D. **The enigmatic G-v: a defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky´s Demons**. The Russian Review 71, July 2012: 460 -81. p.460

[83] MAGARSHACK, D. Prefácio. In: DOSTOEVSKY F. M, **The Devils**, trans. David Magarshak (1953; reprint ed. Middlesex, 1969), xii, xvii, apud STROMBERG, 2012. p.461.

[84] Cf. em: NAZARIO, 1980.

[85] JONES, J. **Dostoevsky**. Oxford, 1983. p.269, apud STROMBERG, 2012. p.462

[86] VLADIV, S. B., **Narrative Principles in Dostoevsskij's Besy: A Structural Analysis** (Bern,1979), 69, apud STROMBERG, 2012. p. 462.

[87] Cf. em : STROMBERG, 2012.

seguida, desenvolveremos alguns conceitos fundamentais para nossa análise e, posteriormente, procuraremos verificar a relação do seu mundo com a superfluidade das principais personagens.

Logo nas primeiras linhas do romance *Os Demônios*, constatamos que se trata de uma história contada por uma personagem do próprio romance. Ainda no primeiro parágrafo, o narrador diz se tratar de uma crônica, cuja essência – segundo ele, a história propriamente dita – seria descrita posteriormente. Antes, esse cronista se diz forçado a começar de longe, por "alguns detalhes biográficos" referentes ao "talentoso e honorabilíssimo" Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski. O narrador não se apresenta: não diz seu nome, idade, ocupação e nem a finalidade de sua crônica. Em suas primeiras palavras, escreve:

> Ao iniciar a descrição dos acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos em nossa cidade que até então por nada se distinguia, por inabilidade minha sou forçado a começar um tanto de longe [...] Sirvam esses detalhes apenas de introdução a esta crônica, pois a própria história que pretendo descrever ainda está por vir. [88]

A despeito de não se apresentar absolutamente e de não expor as razões pelas quais começa a desenvolver um trabalho, sabidamente, hercúleo – os tais acontecimentos recentes e estranhos levariam algumas centenas de laudas para serem descritos –, esse narrador inominado não hesita em qualificar, imediatamente, o objeto de seu relato – acontecimentos estranhos –, nem a sua própria condição de narrador – a inabilidade. Além disso, não hesita em propor abertamente a forma do relato, que, em consequência de sua limitação e, como veremos mais tarde, de sua concepção estética, toma forma a partir de uma longa exposição a respeito da personagem Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski.

Essa apresentação é significativa: contém, logo em seus primeiros caracteres, a substância que plasma toda a narrativa do romance. O narrador, em sua descrição dos "detalhes biográficos" de Stiepan Trofímovitch, assinala a condição de um homem afetado, envelhecido, dependente e orgulhoso, como, por exemplo, no trecho abaixo:

> Entretanto, ele era um homem inteligentíssimo e talentosíssimo, um homem, por assim dizer, de ciência, embora, convenhamos, em ciência...bem, numa palavra, em ciência ele não fez lá muita coisa e, parece, não fez nada vezes nada. Acontece, porém, que aqui na Rússia isso ocorre a torto e a direito com os homens de ciência [89]

Desde o início, esse narrador não se preocupa, a despeito de dizer o contrário, de julgar o objeto de sua descrição da forma mais irônica e, não raramente, inclemente. Em resumo, Stiepan Trofímovitch é um professor que, em sua juventude, lecionou em "uma

---

[88] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 15
[89] Ibid, p. 16, 17

universidade" e publicou trabalhos que nunca foram concluídos. Dizia-se acossado por um poema publicado no exterior e abandonara a carreira catedrática por suposta perseguição política. O narrador, entretanto, afirma que a capitulação ocorreu em razão do convite de Varvara Pietrovna, rica proprietária de terras, para que o professor tutelasse seu filho único. Após a morte da segunda esposa, aceitou o convite de Varvara Pietrovna, mudando-se para Skvoriéchniki, a fazenda da amiga, onde permaneceu por vinte anos. Chegado ao carteado, constantemente reprimido e financeiramente dependente de Varvara Pietrovna, o professor é submetido a uma relação de submissão que beira o servilismo. O narrador expressa o nível dessa vassalagem, entretanto, a partir de duas anedotas que parece escolher criteriosamente: o episódio da "hurra", em que Stiepan Trofímovitch exibe um maneirismo nada espontâneo, na presença de um barão de São Petersburgo, amigo de Varvara Pietrovna; a expressão "caprichosa e engraçada", que a amiga considerou como pretensão desmedida do professor (supostamente um galanteio tácito, segundo a interpretação de Varvara Pietrovna). O cronista elege, em sua primeira caracterização de Stiepan Trofímovitch, alguns elementos que, de certo, não são nada arbitrários: descrição de como Varvara Pietrovna vestia Stiepan Trofímovitch; a melancolia do professor no final da década de 1850; a tentativa de animar o amigo com uma viagem a Moscou. Nessa viagem, a propósito, são expostas as primeiras indicações da relação irreconciliável de Stiepan Trofímovitch com os radicais. Depois do fracasso da viagem, Varvara Pietrovna, receosa de um possível agravamento da desolação do amigo, manda-o para o exterior.

Todo esse início de narração é depurado a partir de referências sociais e culturais do narrador. As menções a Stiepan Trofímovitch, incluindo detalhes constrangedores, são possíveis porque, como fica claro no decorrer do romance, o narrador e Stiepan eram confidentes. Quando o cronista narra o folhetim entre Stiepan Trofímovitch e Varvara Pietrovna, ao descrever em detalhes as travessuras do professor, como da vez em que, por desentendimento com a sua protetora, o amigo dava murros na parede, diz:

> Isso acontecia sem a mínima alegoria, e de tal forma que uma vez chegou até a arrancar o reboco da parede. Talvez perguntem: como pude conhecer um detalhe tão sutil? Por que não, se eu mesmo fui testemunha? E se o próprio Stiepan Trofímovitch várias vezes chorou aos prantos no meu ombro, desenhando em cores vivas diante de mim o seu segredo? (E o que ele não andou falando nessas ocasiões!) [90]

Da mesma forma, toda a crônica, desde o início, é floreada a partir das referências culturais desse mesmo narrador. Ao descrever Stiepan Trofímovitch como um intelectual

[90] Ibid, p. 22.

cheio de amor-próprio que erigiu para si mesmo um pedestal "bastante elevado", o narrador faz a comparação com uma obra que, decerto, havia lido: "Em um romance satírico inglês do século passado, um tal de Gulliver, voltando do país dos liliputianos, onde as pessoas tinham apenas uns dois *vierchóks* de altura [...] habituou-se de tal modo a se achar um gigante" [91]Em outra passagem, cita Gógol, ao dizer: "Já o nosso Stiepan Trofímovitch, para falar a verdade, era apenas um imitador de semelhantes pessoas e, além disso, ficaria cansado de permanecer em pé e se deitaria um pouquinho de lado"[92]

Portanto, logo no início da "crônica", a despeito de não sabermos quase nada a respeito do narrador – só podemos deduzir que ele habita a província e é amigo de Stiepan Trofímovitch –, fica claro que a construção da narrativa é toda moldada a partir de suas referências sociais e culturais. A leitura atenta do romance revela que ele é pautado também por suas referências estéticas e ideológicas. Como exemplo de sua opção estética, o narrador, depois da descrição de fatos criteriosamente escolhidos para caracterizar a frivolidade de Stiepan Trofímovitch, dá um salto de nove anos em sua narrativa. Apresenta, em um tempo já bastante próximo dos "acontecimentos estranhos" que se propõe a tratar, o círculo do professor: espécie de clube de recreação, cujos frequentadores são em sua maioria personagens relevantes na trama. Em poucos parágrafos, o narrador apresenta, entre outras, as personagens Liputin, Chátov, Dacha, Virguinski, o capitão Lebiádkin e Liamchin. A forma como conduz a narrativa sugere que ele próprio também faz parte desse clube.

O narrador seleciona, a partir de suas memórias, elementos que revelam a condição subjacente do intelectual Stiepan Trofímovitch em relação às principais questões da cultura russa da primeira metade do século XIX. Essa inclinação, que parece irremediável no cronista, pode ser indicada, por exemplo, na forma como posiciona Stiepan Trofímovitch em relação à questão camponesa. Reprimido anteriormente por Varvara Pietrovna ao emitir o seu "hurra" – demonstração de êxtase ao ouvir rumores sobre a libertação dos servos –, o professor, nove anos depois, flerta com certo conservadorismo. Provavelmente acostumado às benesses de sua condição, Stiepan Trofímovitch chega a ecoar a posição da censura tsarista, quando da publicação de *Memórias de um caçador*, de Ivan Turguêniev. [93]

---

[91] Ibid, p. 15.
[92] Ibid, p. 21.
[93] Mesmo liberado para publicação, o livro, que é composto por vinte e cinco contos, provoca a seguinte reação em um funcionário da censura, conforme se lê num relatório enviado ao ministro da Educação: "Acho que o livro do senhor Turguêniev faz mais mal do que bem...e eis o porquê. Que utilidade tem, por exemplo, mostrar ao nosso povo letrado (é impossível negar que as *Memórias de um caçador*, como qualquer outro livro, podem ser lidas por camponeses letrados e outras pessoas de condição baixa) [...] que nossos camponeses são oprimidos, que os proprietários de terras, que o autor tanto achincalha, expondo-os como torpes, selvagens e

Em um de seus pensamentos notáveis sobre o homem russo, diz:

> "Nós, como homens apressados, nos precipitamos com os nossos mujiquezinhos [...] nós os pusemos na moda, e todo um setor da literatura passou vários anos consecutivos metido com eles como preciosidade redescoberta. Nós pusemos coroas de louro em cabeças piolhentas. A aldeia russa, ao longo de todo o milênio, só nos deu a *komarínskaia*." [94].

Em seguida, o narrador descreve a inquietação de Stiepan Trofímovitch em relação às sublevações camponesas. Preocupado com a ameaça iminente, o professor "gritou no clube", alertando para que fossem enviadas mais tropas para a possível contenção dos sublevadores. Ao final do caso, o narrador pontua: "Ainda bem que tudo isso logo passou e deu em nada: só que na ocasião eu fiquei admirado com Stiepan Trofímovitch"[95]. Decerto, não é uma observação irrelevante. A seleção de episódios que o narrador escolhe para retratar Stiepan Trofímovitch é subordinada à gradual percepção do próprio cronista em relação ao amigo. Na observação referente à "admiração", pode-se supor que há surpresa em relação à contradição entre o discurso e a ação daquele homem, a princípio entusiasmado com essa importante questão social, e depois intimidado com as consequências que poderiam ameaçar-lhe as benesses. Isso, porém, é algo que somente subjaz a narrativa do cronista. O texto indica que há nele uma percepção, mas não fica claro, a princípio, a qual respeito. Essa sutileza do ponto de vista da narrativa aponta para elementos importantes em nossa análise. As vicissitudes da geração de 1840 encampadas pela pusilanimidade de Stiepan Trofímovitch são pautadas no texto não pelo que são, mas pela forma como afetam o narrador. Esse cronista, que se pretende invisível, é explicitamente influenciado por suas posições e debilidades e, em última instância, é aquele que decide o que contar e, principalmente, como contar. Portanto, o que é inegável é a tomada de posição desse narrador que, ao estabelecer a partir de suas memórias a caracterização de Stiepan Trofímovitch, indica, desde o início, um conflito evidente com essa personagem.

Muito antes de indicar até mesmo seu sobrenome, o narrador introduz uma nova personagem em sua crônica: "existia na terra mais uma pessoa à qual Varvara Pietrovna não estava menos presa do que a Stiepan Trofímovitch – era seu filho único Nikolai Vsievolódovitch Stavróguin. Foi para ser seu educador que convidaram Stiepan

---

extravagantes, comportam-se de forma indecente e ilegal, que o clero das aldeias rasteja diante dos proprietários de terras, que *isprávniki* e outras autoridades aceitam suborno e que, obviamente, quanto mais livres os camponeses forem, melhor? Não acho que tudo isso possa trazer algum proveito ou satisfação ao leitor virtuoso; pelo contrário, todos os relatos desse gênero deixam uma sensação desagradável." Cf. em : PERPETUO, I.F. Posfácio. In: TURGUÊNIEV, I. **Memórias de um caçador**. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 478

[94] DOSTOIEVSKI, 2004, p.44

[95] Ibid, p. 46

Trofímovitch” [96]. A narração prossegue, então, com uma pequena e reveladora biografia do filho único de Varvara Pietrovna. Em poucos parágrafos, o narrador conta que, quando criança, Stavróguin foi tutelado por Stiepan Trofímovitch. Esse período, segundo o narrador, parece ter perturbado os nervos do pupilo, já que o professor não poupava nem mesmo a criança de sua languidez incorrigível:

> Stiepan Trofímovitch soube tocar o coração do seu amigo até atingir as cordas mais profundas e suscitar nele a primeira sensação, ainda indefinida, daquela melancolia eterna e sagrada que uma alma escolhida, uma vez tendo-a experimentado e conhecido, nunca mais trocaria por uma satisfação barata. (Há aficionados que apreciam mais essa melancolia do que a mais radical satisfação, se é que isso é mesmo possível.) [97]

Essa passagem é singular. Vincula, de forma bastante lúcida, a arquitetura simbólica das duas personagens. Voltaremos a ela, mas podemos indicar *a priori* que a sua interpretação – a “melancolia eterna e sagrada”, instigada por um e despertada em outro – é resultado unicamente da *reflexão do cronista*.

O narrador inominado prossegue com uma breve biografia de Stavróguin. Aos dezesseis anos foi levado ao liceu. A princípio mirrado, pálido, calado e pensativo, depois se “distinguiu por uma extraordinária força física”. Assim que terminou o curso, por vontade da mãe ingressou no serviço militar. Foi designado, em pouco tempo, para os mais destacados regimentos da cavalaria da guarda. A mãe ansiava “pelos êxitos do filho na alta sociedade de Petersburgo”, o que, segundo o narrador, corrigia um desejo que ela própria não alcançara na juventude. As más notícias, entretanto, não tardaram:

> Mas muito em breve começaram a chegar a Varvara Pietrovna boatos bastante estranhos: o jovem havia caído na pândega de um modo meio louco e repentino. Não é que jogasse ou bebesse muito; contavam apenas sobre alguma libertinagem desenfreada, sobre pessoas esmagadas por cavalos trotões, sobre uma atitude selvagem com uma dama da boa sociedade, com quem mantinha relações e depois ofendeu publicamente. Nesse caso havia algo francamente sórdido, até demais. Acrescentavam, além disso, que ele era um duelista obcecado, que implicava e ofendia pelo prazer de ofender. [98]

O caso do jovem oficial só se agravou: bateu-se em dois duelos, matando um adversário e mutilando o segundo. Entregue à justiça, foi degradado a soldado e deportado para um regimento de infantaria. Conseguira, em seguida, distinguir-se “de algum modo”, sendo promovido a sargento e depois a oficial. De volta a Petersburgo, soube-se, “por vias transversas”, que travou contato com certa escória da cidade: funcionários descalços, militares

---

[96] Ibid, p.49
[97] Ibid, p. 49,50.
[98] Ibid, p. 50

misantropos e bêbados. Cedendo às insistências da mãe, foi morar com ela, algum tempo depois.

Chegado à província, o narrador passa a descrever as suas impressões a respeito de Stavróguin: "Foi aí que eu o vi pela primeira vez, pois até então nunca o havia visto" [99]A partir de então, descreve minuciosamente não só as características do jovem oficial, como também as impressões da sociedade provinciana a respeito dele.

> Era um jovem muito bonito, de uns vinte e cinco anos e, confesso, me impressionou [...] Eu não fui o único a ficar surpreso: surpreendeu-se também toda a cidade [...] Todas as nossas damas ficaram loucas por ele. Elas se dividiram nitidamente em duas partes – em uma o adoravam, na outra o odiavam a ponto de querer vingança sangrenta; mas tanto umas quanto as outras estavam loucas por ele. [100]

Sobre sua aparência física, diz o narrador: "os cabelos eram algo muito negros, os olhos claros algo muito tranquilos e límpidos [...] parecia ter a beleza de uma pintura, mas, lembrava uma máscara". [101]O narrador resume as suas impressões a respeito do jovem oficial, durante o período de meio ano: "indolente, quieto, bastante sombrio". Deixa claro que em Stavróguin havia algo indefinido e temeroso. Quando discorre sobre a relação de Varvara Pietrovna e o filho, reforça a mesma impressão:

> [...] ela o temia visivelmente e parecia uma escrava diante dele. Era visível que temia alguma coisa indefinida, misteriosa, algo que ela mesma não poderia dizer, e muitas vezes sem se deixar notar, observava Nicolas fixamente, tentando entender e decifrar alguma coisa.... E eis que de repente a fera botou as unhas de fora.[102]

As unhas de fora da fera resumem-se a três insolências, a saber: o episódio do decano do clube provinciano Pável Pávlovitch Gagánov, arrastado pelo nariz por Stavróguin; a afronta do beijo na madame Lipútin, na presença do seu próprio marido; o incidente envolvendo Ivan Óssipovitch, cuja orelha foi quase decepada pela mordida do jovem oficial. A explicação para as diabruras veio da saúde de Stavróguin: doente e delirando, passou, após o último ocorrido, dois meses acamado. Em seguida, é orientado a viajar para o estrangeiro. Segundo o narrador, faz uma peregrinação pela Europa, Egito e Jerusalém, além de se juntar a uma expedição científica à Islândia e assistir aulas em uma universidade alemã. Ausente por mais de três anos na província, o narrador diz que ele havia sido quase esquecido na cidade.

Chamamos aqui a atenção para dois momentos da narrativa especialmente instigantes para a nossa análise. A tese da doença de Stavróguin aventada pelo próprio e depois

---

[99] Ibid, p. 51
[100] Ibid, p. 51, 52
[101] Ibid, p. 52
[102] Ibid, p. 53

corroborada por sua mãe e pela opinião geral é colocada em perspectiva pela experiência direta do narrador. Motivado pelo agravo referente ao decano Pável Pávlovitch Gagánov, diz o narrador:

> De minha parte, até hoje nem sei como explicar, apesar de o acontecimento que logo se sucedeu parecer ter explicado tudo de forma pacífica. Acrescento que quatro anos depois, a uma cautelosa pergunta que fiz a respeito desse acontecimento no clube, Nikolai Vsievolódovitch respondeu de cenho franzido: `É, naquela ocasião eu não estava inteiramente bem de saúde´. Mas não há porque pôr o carro adiante dos bois. [103]

Em seguida, ecoando a sua opinião com a de seus iguais, o narrador acrescenta: "Palavra, alguns de nós ficaram mesmo convictos de que o canalha simplesmente zombara de todos e que a tal doença era conversa para boi dormir"[104] Nesse caso, de forma similar à relação do narrador com Stiepan Trofímovitch, estabelece-se, entre a personagem de Stavróguin e a sua caracterização, uma mediação irremediavelmente inclinada, depurada por referências igualmente sociais e culturais. O cronista – até agora inominado – coordena a instância narrativa, a partir de uma série de rumores que chegam até ele por meio de sua atividade enquanto personagem da própria história. Depois de retratar, por rumores esparsos e coletados por fontes próximas ao narrador, a dialética byroniana impecável de Stavróguin – a melancolia, o serviço militar, a misantropia, a devassidão, o mistério –, o cronista não hesita em emitir sua opinião árida e certeira: "aquele canalha zombara de todos". Ainda assim, estabelece, como é retratado no desenvolvimento do romance, uma relação ingênua e ininteligível com Stavróguin. Não se trata, nesse caso, de um acerto de contas, como ocorre com o amigo Stiepan Trofímovitch, mas de uma influência incontrolável de seu romantismo anacrônico, que acomete a ele e a toda a província. De forma semelhante à languidez de Stiepan Trofímovitch, o romantismo extemporâneo de Stavróguin, refletindo a imagética dos românticos de 1820 e 1830, é pautado no texto pela forma como afeta o narrador. Vejamos um segundo momento da narrativa que corrobora a nossa posição. Antes da viagem de Stavróguin, há uma conversa reveladora entre ele e Lipútin. O jovem oficial, num arroubo raro, debocha da leitura de Considérant por Lipútin – segundo o cronista, personagem descaradamente avarento. O narrador, em seguida, dispara:

> Todo o discurso principal sobre o senhor Stavróguin está por vir; mas agora observo, a título de curiosidade, que, de todas as impressões colhidas por ele em todo o tempo que passou em nossa cidade, a que ficou gravada com mais nitidez em sua memória foi a produzida pela figurinha sem graça e quase abjeta de um funcionariozinho de província, ciumento e déspota familiar grosseiro, avarento e usurário, que trancava à chave os restos de comida e os tocos de vela e ao mesmo tempo era um sectário

[103] Ibid, p. 55
[104] Ibid, p. 60

> zeloso sabe Deus de que futura ´harmonia universal´, que às noites se inebriava de êxtase diante dos quadros fantásticos do futuro falanstério em cuja realização imediata, na Rússia e na nossa província, ele acreditava como na própria existência." [105]

Retomaremos essa passagem adiante. Mas aqui fica claro, na primeira parte do romance, que, muito mais do que a forma como Lipútin interfere na visão de Stavróguin, estabelece-se, na narrativa, a forma como o narrador enxerga Lipútin, à luz da imagética de Stavróguin, sublinhando a mesquinhez e a hipocrisia estapafúrdia do "fourierista" provinciano. Portanto, aqui também é inegável a tomada de posição desse narrador que, ao estabelecer a partir de suas experiências a caracterização de Stavróguin, indica, de forma similar a Stiepan Trofímovitch, um contraponto evidente com essa personagem.

Depois da apresentação detalhada dessas duas personagens, o narrador descreve os fundamentos de uma trama envolvendo as personagens Lizavieta Nikoláievna, Nicolas e "um primo". Aparentemente folhetinesca, essa trama é a introdução para a história propriamente dita do romance: "Passo agora a descrever o caso particularmente divertido a partir do qual começa verdadeiramente a minha crônica".[106] Pouco a pouco, o narrador aproxima a história da sua própria, e a profusão de detalhes com os quais trabalha impressiona. Com o intuito de contar passo a passo os desdobramentos dessa trama aparentemente ignóbil, flagra, segundo o seu ponto de vista, contradições aparentes das personagens. Em certa passagem, comenta: "como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecerem inverossímeis". [107]Nesse ínterim, o narrador desenvolve a trama em que Varvara Pietrovna pretende casar Dacha e Stiepan Trofímovitch, com o intuito de preservar a honra do filho e abrir espaço para o possível casamento entre Stavróguin e Liza. Não por coincidência, "o caso particularmente divertido a partir do qual começa a crônica" do narrador envolve diretamente seu dileto amigo Stiepan Trofímovitch e a volta de Liza, com a qual o narrador, em uma passagem da narrativa, confessa abertamente:

> "O principal é que naquele momento eu mesmo queria muitíssimo ser apresentado e recomendado a ela (*Lizavieta Nikoláievna*), para o que podia contar única e exclusivamente com Stiepan Trofímovitch. Naqueles encontros, é claro que na rua, quando ela saía para passear vestida à amazona e montada em um belo cavalo, acompanhada de um pretenso parente, um belo oficial, sobrinho do falecido general Drozdov. Minha cegueira durou apenas um instante, logo me conscientizei de toda a impossibilidade do meu sonho, mas ele existiu em realidade, ainda que por um instante, e por isso dá para imaginar como às vezes me indignava com o meu pobre

[105] Ibid, p. 61
[106] Ibid, p. 71
[107] Ibid, p. 74

amigo pela sua obstinada reclusão”. [108]

A narrativa sugere o quanto o narrador estava a par e interessado no decorrer dos acontecimentos. À sombra de Stiepan Trofímovitch, acompanha minuciosamente a reclusão e os impasses do amigo, além das personagens com as quais mantinha uma relação profundamente afetuosa, como Liza. Simultaneamente ao desenvolvimento da trama folhetinesca envolvendo o plano de Varvara Pietrovna, o narrador encontra Karmazínov, o “grande escritor”, que chegara à cidade. Passa então a exprimir sua opinião sobre o escritor, a quem chama de “talento de médio porte”. Em seguida, faz uma crítica a uma poesia de Karmazínov publicada em certa revista, em que destaca o narcisismo agigantado do autor. Uma passagem, entretanto, chama a atenção, e diz muito sobre o próprio narrador. Ao final da crítica, o narrador afirma: “Quando transmiti minha opinião sobre o artigo de Karmazínov a Stiepan Trofímovitch, ele concordou comigo”. [109]É particularmente árduo considerar a “forma precisa” da crônica, como quer nos fazer crer um narrador com tamanha proximidade com seus personagens principais. A visão de mundo do cronista transparece em cada parágrafo da narrativa e é abertamente influenciada pelas personagens que dela fazem parte. Suas memórias afetivas, culturais, morais e éticas estão plasmadas, desde o início da narrativa, com o mundo que ele se propõe a apresentar em sua crônica. Esse mundo, compreendido pelo cronista, inclui incidentes estranhos e trágicos, como veremos adiante. Mas, ainda assim, é o mundo do cronista. Seu envolvimento começa a ficar gradativamente maior, até que, finalmente, ele dá uma primeira indicação explícita a respeito de si próprio. Em uma altercação com o narrador, Stiepan Trofímovitch diz: “Será que eu o aborreço, G-v (esse é o meu sobrenome) e você deseja... deixar definitivamente de vir à minha casa? ”[110] A partir de então, G-v, o narrador, inicia uma espécie de odisseia para fechar as pontas da trama. Descola-se, ocasionalmente, de narrador homodiegético para narrador autodiegético.

Simultaneamente, ele nos apresenta Kiríllov, apresentado por Lipútin ao amigo Stiepan Trofímovitch, além de expor a situação, retratada por Lipútin, do capitão Lebiádkin e da irmã coxa. Em seguida, G-v participa ativamente da trama (em alguns casos tornando-se abertamente autodiegético): instigado por Liza, procura Chátov, com o intuito de convencê-lo a colaborar com o projeto literário da moça. Também impelido por Liza, promete achar a irmã do capitão Lebiádkin. Entrementes, na casa de Liza com Chátov, a mãe da moça e Mavriki

[108] Ibid, p. 89
[109] Ibid, p. 92
[110] Ibid, p. 96

Nicoláievitch (um pretendente de Liza), ocorre o seguinte diálogo entre Liza e sua mãe:

> – Quem é o professor?
> – Não há professor nenhum, mamãe.
> – Não, há, você mesma me falou que viria um professor; certamente é este – apontou para Chátov com nojo.
> – Nunca lhe falei absolutamente que haveria um professor. O senhor G-v é servidor e o senhor Chátov, ex-estudante. [111]

Em seguida, no diálogo entre a mãe de Liza e G-v: " – Não queres? Então eu também não te quero. Adeus, meu caro, não sei o seu nome nem patronímico – dirigiu-se a mim. – Anton Lavriéntievich..." [112]

Portanto, somente a essa altura da narrativa, a cerca de um sexto do romance, finalmente podemos responder à pergunta: Anton Lavriéntievich G-v é servidor público, participante do clube de recreação da província, amigo confidente de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, e o narrador da "crônica". Em seguida à sua apresentação mais explícita, Anton Lavriéntievich acompanha *in loco* vários desdobramentos da trama, culminando com o primeiro grande escândalo do romance: no salão de Varvara Pietrovna, G-v presencia os rumores do casamento de Stavróguin com a coxa, a chegada de Piotr Stiepanovitch Vierkhoviénski, a bofetada de Chátov em Nicolas e o desmaio de Liza. É o fim da primeira das três partes do romance.

3.2 A diegese de Anton Lavriéntievich G-v e o discurso do autor implícito

Antes de continuarmos nossa análise nas duas partes restantes do romance, resumiremos alguns conceitos imprescindíveis a respeito de foco narrativo, além das conclusões mais recentes sobre o narrador de *Os Demônios*, a fim de aplicá-las para o nosso objetivo: mostrar que o foco narrativo está centrado no universo de Anton Lavriéntievich G-v, plasmado pela superfluidade de Stiepan Trofímovitch e de Stavróguin.

Aparentemente, o narrador de *Os Demônios* inicia a sua crônica a partir de dados, cujas fontes ele não informa explicitamente. Durante quase toda a primeira parte, ele indica uma série de eventos, incluindo diálogos, a que parece ter tido acesso por suas próprias memórias. Sugere também que os obteve por relatos secundários, que ele reformulou e escolheu, depois de um árduo trabalho, como atesta a sua versão para os acontecimentos estranhos da província. G-v, antes mesmo de indicar o seu sobrenome, está, virtualmente, em uma posição extradiegética: ou seja, parece ter domínio panorâmico, a partir de um ponto

---

[111] Ibid, p. 131
[112] Ibid, p. 132

cronológico posterior à sucessão de eventos da província. Essa posição virtualmente extradiegética se confirma se levarmos em conta duas características da narração de G-v: a primeira diz respeito à resistência em revelar suas características pessoais. Como mostramos anteriormente, em toda a primeira parte (na verdade, em todo o romance), ele faz referência ao seu patronímico em uma única passagem. Isso ocorre porque G-v se pretende um narrador extradiegético, portanto seus detalhes pessoais são relevados somente à medida que são relevantes para a diegese. Essa posição extradiegética começa a sofrer explicitamente uma modificação quando G-v reporta, a si próprio, como personagem ativo da diegese. Isso ocorre pela primeira vez em um diálogo com Stiepan Trofímovitch: – Por que ela se zanga agora, quando você cumpriu todas as suas exigências? – *objetei*. [113]Há, então, uma mudança que se refere, a partir dessa passagem, não só à descrição dos eventos da história, mas também a como eles o afetam como narrador e como interferem em sua condução como personagem. Até então, tateamos a personalidade de G-v indiretamente, através de suas impressões como narrador; em seguida, gradativamente, começamos a perceber a personalidade de Anton Lavriéntievich como personagem da diegese. O tempo do romance é um dos fatores que delimitam objetivamente essas duas instâncias narrativas: a do narrador e a da personagem. O tempo do narrador é um tempo extradiegético, ou seja, ele está localizado além do tempo cronológico da sucessão de eventos da diegese. É o tempo da enunciação, posterior, o tempo do vate da épica.[114] Há, nesse caso, a maior distância possível entre o tempo do enunciado e o

---

[113] Ibid, p.88

[114] O processo de desenvolvimento do foco narrativo do romance desvela a fusão de diferentes gêneros, como a épica (objetiva, dinâmica dos acontecimentos, em que a realidade é exterior ao poeta, com o qual não se identifica a ponto de se envolver com sentimentos, pensamentos e ações das demais personagens) e o drama (síntese da épica e da lírica – alma agitada por sentimentos. Em lugar da ação externa, expõe-se o seu extravasar. O poeta, ou narrador, se expressa diretamente pela palavra que profere). Isso segundo a concepção hegeliana. Nesse caso, poderíamos aqui analisar as formas de narração que remetem aos diferentes gêneros utilizados por G-v. Consideremos, por exemplo, o narrador da épica como aquele que conta a um auditório o que aconteceu, colocando-se externamente em relação aos eventos narrados. O tempo da narrativa nesse caso é o passado, o que referenda sua objetividade, fixando o acontecido. Mais do que o drama, os episódios são independentes e as digressões não comprometem a totalidade. Nesse caso, o narrador de *Os Demônios* é épico, porque apreende o passado, mas não tem a totalidade da obra, já que permanecem vários fios soltos na narrativa. Por outro lado, se considerarmos o narrador do romance como alguém que vive, objetivamente, o cotidiano com as demais personagens. Nesse caso, o narrador vive em um mundo em que as relações já foram individualizadas. Portanto, a família torna-se nuclear. Interessam agora só os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis. O narrador perde a distância. Ele torna-se íntimo, dirige-se diretamente ao leitor, e o aproxima das personagens e dos fatos narrados. Temos então que o narrador e o leitor são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo e da linguagem. Nesse caso, o narrador de *Os Demônios* é também um narrador típico do romance, porque ele se aproxima das personagens, faz parte do enredo e apresenta relações individualizadas que, no conjunto, revelam-se épicas para a cidade província/Rússia nação. Poderíamos também contextualizar como o narrador se apresenta como narrador de epopeia ou de romance nos casos particulares de Stavróguin e de Stiepan Trofímovitch. Em *Os Demônios*, há uma distinção fundamental para o tratamento dos dois homens supérfluos. Distinção entre épico e drama e garantia da verossimilhança (termo que não indica

da enunciação. O tempo da personagem é o tempo objetivo do romance; ou seja, o tempo presente, do enunciado. Aqui há coincidência entre o tempo do enunciado e o da enunciação. O narrador, mesmo no tempo extradiegético, utiliza na construção do seu discurso (a forma da diegese), a estratégia de revelar ao narratário a sucessão de acontecimentos no tempo objetivo, no tempo diegético. Na estrutura da narrativa, esse recurso é utilizado pelo narrador em cenas que envolvem, principalmente, Stavróguin. Em diversos momentos, o narrador reporta rumores em circulação no tempo objetivo do romance e frequentemente não descarta mesmo aqueles que G-v sabe, no tempo presente, que são falsos. Particularmente nas cenas dramáticas, G-v não descarta esse recurso, como, por exemplo, quando descreve em pormenores as mentiras de Piotr Stiepánovitch Vierhoviénski. Na primeira parte, G-v transcreve em detalhes a história apócrifa que Piotr Stiepánovitch inventa para proteger Stavróguin do escândalo relacionado ao casamento com Mária Lebiádkina.[115] Esse recurso cria atmosferas de tensão, largamente utilizadas em *Os Demônios*, como no caso, na primeira parte, do já mencionado escândalo no salão de Varvara Pietrovna. O tempo relacionado a esse episódio será analisado posteriormente, em detalhes, quando discutiremos a verossimilhança do romance no nível intradiegético.

Tomemos agora por base um fenômeno que ocorre recorrentemente na segunda parte do romance, mas que já aparece no início da crônica. Esse fenômeno é fundamental para ratificarmos nossa posição em relação ao objeto da narrativa do romance: a profusão de descrições detalhadas de cenas e reflexões alheias em que G-v, obviamente, não tinha como testemunhar. As irregularidades textuais apontadas pelos críticos apontam para essa direção. Retomemos a seguinte passagem da primeira parte, referente às observações do narrador em relação à conversa de Stavróguin com Lipútin. G-v, ao comentar a respeito da impressão que Lipútin deixou em Nicolas, escreve: "[...] de todas as impressões colhidas por ele em todo o tempo que passou na cidade, a que ficou gravada com mais nitidez em sua memória foi a produzida pela figurinha sem graça e quase abjeta de um funcionariozinho da província [...]"[116]Depois, G-v complementa: "´Sabe Deus como são feitos esses homens!´ – pensava

---

necessariamente o que é verdadeiro, mas que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia, ou seja, coerência das convenções necessárias ao conjunto autônomo da obra). Há convenções narrativas do autor implícito em *Os Demônios* e convenções narrativas de seu narrador G-v, como veremos adiante. Essas convenções permitem que G-v recrie ficcionalmente cenas, em geral dramatizadas, em que utiliza fortemente o monólogo interior e a análise interior, ligada aos epígonos de Stavróguin e a Stiepan Trofímovitch em sua jornada final. Sobre os conceitos aqui utilizados, Cf. em: KAYSER, W. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Ed. Armênio Armado, 1963.

[115] DOSTOIEVSKI, 2004, p.189-191

[116] Ibid, p. 61.

Nicolas perplexo, lembrando-se aqui e ali do inesperado fourierista." [117]Passagens como essa pululam por toda a narrativa do romance. Em nenhum momento, o narrador se preocupa em externar como pode saber que essa impressão foi a que ficou gravada com maior nitidez na mente de Nicolas e, muito menos, como esse pensamento o deixava perplexo. Durante a trama, fica subjacente que o narrador conversou poucas vezes com Stavróguin. Assim, a maior parte das informações a respeito dessa personagem supostamente chegou a ele por vias indiretas. A questão levantada pelo artigo excelente de David Stromberg[118], entretanto, aponta para uma nova perspectiva: talvez essas informações não tenham chegado absolutamente a G-v. [119]Antes, ele as construiu. Aludindo à posição de alguns importantes críticos a respeito do narrador de *Os Demônios*, como John Jones, Mochulsky, M. Jones e Weiner, Stromberg aponta para a reconstrução criativa de G-v. Isso, porém, deve ser visto em perspectiva. O fato de ele compor ou reconstruir alguns elementos da história não o transforma em "inventor externo". O seu discurso deixa claro que não há evidências de criação de personagens arbitrários. Como afirma David Stromberg, G-v é, na pior das hipóteses, um cronista imperfeito. A diferença entre uma simples invenção de G-v e a sua reconstrução criativa reside no fato de que a última é uma instância autoral que corrige e arquiteta cenas, eventos e reflexões que podem ser verossímeis, de acordo com as informações que efetivamente chegaram até G-v.

Anton Lavriéntievich está a par de sua condição. Ele sabe que precisa apelar à fé de seu narratário. Como expomos anteriormente, em determinado momento, ele escreve: "como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecerem inverossímeis". [120]Se G-v não consegue garantir nem mesmo a aparente verossimilhança dos fatos, ainda menos o convencimento de que é verdade tudo o que ele descreve, em especial, nas cenas dramatizadas – abundantes principalmente na segunda e terceira partes do romance –, em que ele obviamente estava ausente. Há, entretanto, um fator que apontamos anteriormente e que corrige esse problema aparentemente insolúvel: a crônica de G-v pode ser entendida como a sua reconstrução novelística, baseada em sua autoexperiência. G-v recria eventos, diálogos e personagens dentro de uma novela de memórias. Como afirma Craig Cravens [121]a autonarração recria o

---

[117] Ibid, p. 61
[118] Cf. em : STROMBERG, 2012
[119] Ibid
[120] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 74
[121] CRAVENS, C. **The strange relationship of Stavroguin and Stepan Trofimovitch as Told by Anton Lavrentevitch G-v.** Slavic Review, vol. 59, Winter, 2000. p. 783

passado e simultaneamente suas próprias autoexperiências. Dependendo da força do material narrado, a autonarração pode perder seu ponto de referência e a autoexperiência pode obscurecer a narração. Dessa forma, outras personagens reproduzidas no mesmo plano que a autoexperiência do narrador devem, necessariamente, entrar nesse reino subjetivo, recriado e ficcionalizado. A narrativa como produto da personagem permite a G-v fornecer aos seus eventos narrados explicações e motivações. Entretanto, como vimos em sua dúvida a respeito da verossimilhança, o seu material, seja ele advindo de suas memórias ou de sua reconstrução criativa, revela uma natureza incompreensível. As dúvidas e incompreensões de G-v podem ser interpretadas como brechas que o colocam como mais um elemento da trama, refletindo elementos internos – aqueles manipulados por G-v – e externos – aqueles manipulados por uma instância narrativa superior a G–v. Internamente, refere-se à incompreensão do narrador, frente à enormidade do material coletado. Externamente, reflete a grandeza do projeto do romance. Ou seja, Anton Lavriéntievich organiza o seu material e produz o seu discurso, mas não deixa de revelar, cá e lá, uma profunda incompreensão a respeito de sua própria narrativa. Por isso vacila, volta atrás, avança, explica, dá suas opiniões, surpreende-se, debocha. G-v inicia seu relato, como afirma Cravens, anunciando sua intenção de apresentar ao leitor uma crônica dos eventos. Assim, o narrador se propõe a narrar o passado e clarificar as ocorrências, que não eram claras no tempo objetivo da diegese. No primeiro parágrafo do romance, G-v escreve: "[...] acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos em nossa cidade que até então por nada se distinguia [...]"[122]À medida que ele avança, torna-se aparente que a sua inabilidade de explicar e avaliar os "acontecimentos estranhos", em parte, permanece, mesmo no tempo presente. Segundo Cravens, a sua narrativa vacila entre uma retrospectiva analítica e explicativa e sua experiência confusa, com a segunda frequentemente "contaminando" a primeira e lançando dúvidas sobre as explanações propostas.[123] O narrador G-v é, portanto, profundamente influenciado pela personagem G-v. Assim, chega a duvidar mesmo da verossimilhança de seu material. Essas brechas são as que indicam a presença da instância narrativa extradiegética, que passaremos a chamar de autor implícito.

Criado por Wayne Booth e depois amplamente revisado por diferentes críticos do século XX[124] o autor implícito, conforme aparece no livro *The Rethoric of Fiction* [125], é

---

[122] DOSTOIEVSKI, 2004, p. 15.
[123] CRAVENS, 2000, p.786
[124] Cf. em: SHEN D. **What is the implied author?** Vol. 45, No. 1, Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again (Spring 2011), pp. 80-98.

[125] BOOTH, W. **The Rhetoric of the Fiction**. The University of Chicago Press, 1961.

introduzido não como um conceito, mas a partir de várias noções que Booth, aos poucos, desenvolve no decorrer de seu livro. A princípio, o crítico chama a atenção para a individualidade do autor. À medida que ele escreve, Booth afirma que ele cria não simplesmente um ideal, impessoal, como um "homem em geral", mas uma versão implícita de "si mesmo", que é diferente dos autores implícitos que encontramos em obras de outros homens. Segundo Booth, alguns romancistas chegam mesmo a descobrir ou criar a si próprios à medida que escrevem. Booth, a princípio, chama de autor implícito o "escritor oficial" ou uma espécie de "segundo eu do autor". Para o crítico, o quadro que o leitor obtém de sua presença é um dos efeitos mais importantes do autor. O crítico prossegue com seu raciocínio e complementa: não importa o quão impessoal o autor tente ser, seu leitor construirá uma espécie de imagem da escrita oficial. Um escritor que, naquele momento, escreve "dessa maneira". Portanto, essa escrita oficial nunca será neutra em relação a todos os valores.[126]. A necessidade de se pensar no autor implícito advém da lacuna que existia, até então, entre os vários entes da estrutura narrativa. Booth, nesse sentido, afirma:

> Não há termos para o autor implícito. Nenhum dos termos para os mais variados aspectos do narrador é suficientemente preciso. "Persona", "máscara" e "narrador" às vezes são usados, mas se referem ao "falante" da obra, que é somente um dos elementos criados pelo autor implícito e que pode ser separado dele por grandes ironias. [127]

Depois, prossegue:

> Nosso senso de autor implícito inclui não somente os significados extraídos, mas também o conteúdo moral e emocional de cada ação e sofrimento de todas as personagens. Isso inclui, em resumo, a apreensão intuitiva do todo artístico; o valor maior pelo qual o autor implícito está comprometido, independentemente do partido ao qual seu criador pertence na vida real, é aquele expresso pela forma total. [128]

O crítico, em suas primeiras noções a respeito do autor implícito, define-o como aquele que escolhe, consciente ou inconscientemente, o que o leitor lê. Assim, ele é inferido pelo leitor como uma versão criada, literária e ideal do homem real: em resumo, a soma de suas próprias escolhas.[129] O crítico, nesse caso, coloca o problema do narrador em perspectiva ao propor essa nova categoria. Ele, como uma espécie de "alter ego" do autor, atrás do narrador, combina e compõe o mundo ficcional. Van Rossum- Guyon, por exemplo, afirma, que Booth "põe fim à eterna confusão entre o narrador doador do livro, organizador da narrativa em sua totalidade, e o narrador que, no interior do romance, parece contar (ou

[126] Ibid, 1970, p.71.
[127] Ibid, p. 73. (tradução nossa)
[128] Ibid, p. 73,74. (tradução nossa).
[129] Ibid, 1970, p. 75.

perceber) os acontecimentos” [130]. Os problemas levantados por essas distinções centralizam-se na avaliação das distâncias entre o leitor e esse autor implícito.

De forma pragmática, aplicaremos o conceito de autor implícito como a imagem do autor criada pela escrita. Assim, o autor implícito comanda os movimentos do narrador, além das personagens e da regência do espaço e do tempo, seja ele cronológico ou psicológico. Ademais, ele coordena a linguagem em que os fatos são indiretamente narrados ou “em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história”.[131] Um dos grandes benefícios dessa categoria é que o foco narrativo é deslocado da questão crítica e normativa para uma abordagem *retórica*, cuja preocupação é entender os recursos utilizados para a efetiva comunicação articulada pela autonomia do mundo ficcional. [132] O autor implícito compõe, portanto, juntamente com os demais entes da narrativa, o que Booth chama de retórica, desde que, através daqueles recursos, ela articule a obra e assim estabeleça seu universo ficcional[133] Dessa forma, a graduação dos entes da narrativa poderia ser definida como: autor real – autor implícito – narrador – narratário – leitor implícito – leitor real. [134]

Em *Os Demônios*, essa graduação é surpreendentemente aplicável, a saber: Dostoiévski – autor implícito – Anton Lavriéntievich G-v – possíveis habitantes da província de G-v – leitor implícito – leitor real. Segundo Gary Rosenchield:

> [...] a maior parte das análises do ponto de vista nos romances de Dostoiévski falhou na apreciação da sofisticação de suas técnicas. Elas raramente, se é que alguma vez o fizeram, distinguem autor implícito, narrador e o Dostoiévski histórico, descuido crítico este que levou a graves interpretações errôneas. Poucos identificariam o narrador de *O adolescente*, Arkadi Dolgoruki, com o autor implícito ou o Dostoiévski histórico; mas críticos têm visto Dostoiévski não somente no narrador de *Os Demônios*, como também em Makar Diévuchkin, o herói de *Gente pobre*. Tampouco o autor implícito dos romances de Dostoiévski é sempre idêntico ao autor histórico. Quando artisticamente necessário, Dostoiévski apresenta suas ideias mais estimadas numa chave ambígua. As ideias de Chatov sobre a Ortodoxia Russa – virtualmente idênticas às de Dostoiévski – são apresentadas com tanto ceticismo quanto o delírio suicida de Kirilov. [135]

De fato, a complexidade técnica que Dostoiévski estabeleceu ao introduzir Anton

---

[130] ROSSUN-GUYON, F. van. **Categorias da Narrativa**.Lisboa: Ed. Arcádia, 1976. p. 35.
[131] LEITE, 1999, p.19
[132] Ibid
[133] DAL FARRA, M.L. **O narrador ensimesmado; o foco narrativo em Vergílio Ferreira.** São Paulo: Ática, 1978, p. 20.

[134] CHATMAN, S. A despeito das diferentes abordagens referentes ao conceito de autor implícito, utilizamos para esta pesquisa a seguinte gradação proposta por Seymor Chatman . Real author – Implied Author – Narrator – Narratee – Implied Reader – Real reader. Cf. em: CHATMAN, S. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Cornell University Press, 1980. p. 147

[135] ROSENCHIELD, G. **Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author.** Tradução: Priscila Marques. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. p. 82

Lavriéntievich G-v parece ter sido, como apontou D. Stromberg, um dos principais entraves para a boa recepção da obra. A nossa opção em introduzir o autor implícito como uma categoria para a nossa análise justifica-se pelo fato de que, com a sua adição, conseguiremos estabelecer precisamente Anton Lavriéntievich G-v como o foco narrativo do romance e, consequentemente, como ele se comporta à luz da superfluidade das personagens Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin.

O ponto chave para diferenciarmos Anton Lavriéntievich G-v do autor implícito pode ser deduzido de uma das ideias que o próprio Wayne Booth desenvolve em seu *The Rethoric of the Fiction.* O crítico, ao comentar sobre as limitações das classificações do foco narrativo à pessoa e grau de onisciência, indica que há uma hierarquia de distâncias entre os vários entes da narrativa. Para a crítica literária, a mais importante delas é aquela entre o narrador não confiável ("falível") e o autor implícito. Booth afirma:

> Se a razão para se discutir o foco narrativo é descobrir como isso se relaciona com os efeitos literários, então certamente as qualidades morais e intelectuais do narrador são mais importantes para o nosso julgamento do que o fato de ele se referir como "Eu" ou "Ele", ou ao fato de ele ser privilegiado ou limitado. Se ele é considerado não confiável, então o efeito total da obra que se refere a nós é transformado [136]

Essa observação é certamente aplicável em *Os Demônios*. Anton Lavriéntievich G-v pode ser, em determinados momentos, um cronista habilidoso, mas é irremediavelmente não confiável. Habilidoso se considerarmos que possui sua própria autonomia estética. Mas moralmente não confiável, já que, à medida que a trama avança, age, como personagem, de forma oposta às suas convicções como narrador. G-v, por exemplo, demonstra uma importante dicotomia: simultaneamente ignorância e acesso à informação confidencial. Se, por outro lado, considerarmos que G-v é praticamente uma personagem autoral, essas informações não podem ser consideradas usuais. Cravens argumenta que as intenções estéticas do narrador tornam-se uma das chaves para se entender o romance. Aqui, não se trata simplesmente de rotular G-v como um narrador não confiável. Ele certamente o é, mas G-v apresenta seu próprio ideário a respeito da narração, e que são moldados por seus preconceitos, arrependimentos e dependências pregressas. Tudo isso aparece em menor ou maior grau, o que pode ser avaliado quando consideramos as intenções artísticas de G-v, apresentadas a partir do autor implícito. Segundo Cravens, o narrador de Dostoievski é um contador de história capacitado e sagaz, que o autor emprega para seus próprios e diferentes fins. Dostoiévski criou um narrador que pensa que é livre, mas é por último manipulado pelo autor

[136] BOOTH, 1970, p. 158. (tradução nossa)

implícito.[137] [138]

A estrutura da narrativa, portanto, indica que as diferentes formas como ele se apresenta ao narratário e mesmo as técnicas que utiliza para construir o seu discurso recorrentemente escapam-lhe do controle. Toda vez que isso ocorre, constatamos a presença do autor implícito. A brecha mais significativa é justamente a relação de Anton Lavriéntievich G-v e Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski. Durante toda a primeira parte do romance, há pouca ação. G. G. Werckhardt[139] chama a atenção para o fato de existir um descompasso entre a narrativa da primeira parte e o resto do romance. Segundo o crítico, a falta de ação da primeira parte é ditada pela maneira de narração escolhida pelo autor. Segundo Werckhardt, "talvez a estrutura e a ordem de apresentação do enredo seja um subproduto do artifício de se usar um narrador que vive no meio dos eventos, conhecendo de perto personagem e contextos estabelecidos mais ou menos em ordem cronológica". [140] Certamente, é essa a direção: a personagem que G-v mais conhece é Stiepan Trofímovitch e o contexto mais estabelecido é o do clube do qual faz parte. Há, entretanto, uma irreconciabilidade entre o discurso irônico relacionado a Stiepan Trofímovitch e, de acordo com David Stromberg, a imagem bem intencionada e moralmente orientada de G-v. Ainda mais patente é a antinomia entre a ironia e a inclemência com o qual Anton Lavriéntievich trata Stiepan Trofímovitch como narrador em terceira pessoa e a sua "reconstrução criativa", que permite que, na terceira parte do romance, o dileto professor projete sua voz através de discurso direto por meio de fluxo de consciência. Na primeira parte, G-v escreve, por exemplo:

> O nosso amigo realmente havia adquirido um bocado de maus hábitos, particularmente nos últimos tempos. Decaíra de forma visível e rápida e é verdade que se tornara desleixado. Bebia mais, tornara-se mais choramingueiro e mais fraco

---

[137] Cf. em : CRAVENS, 2000.

[138] Há cenas em que tudo é visto do ponto de vista do cronista (como narrador onisciente neutro), outras são vistas do ponto de vista de cada personagem (metadiegese, segundo Genette); há, porém, cenas em que prevalece a onisciência seletiva (principalmente em se tratando de Stavróguin e seus epígonos) e, sobretudo, em Stiepan Trofímovitch em sua última fase, em que a visão do cronista (servidor público médio) não parece ser suficientemente esclarecida (pelos elementos fornecidos pela convenção narrativa estabelecida por ele próprio) para expressar o que é de fato interessante revelar. Aí, parece entrar em vigor o autor implícito, manejando um narrador onisciente intruso que faz uso dos elementos introduzidos pelo cronista para estabelecer o panorama "de cima", "externo" e "afastado", levando o leitor a uma reflexão que por muitas vezes foi usada contra o autor real, Dostoiévski, propriamente. Existe, portanto, uma cisão profunda no problema técnico do narrador. Paira sobre o cronista, não somente através da dramatização e do uso das convenções narrativas, a voz de um mediador atemporal, que comunica os fatos indexados no passado a um público a cujos valores lhe são comuns. Exemplos desse vate aparecem nos sonhos de Stavróguin e na descrição do assassinato de Chátov. Essa voz, que seria inverossímil associá-la ao jovem servidor público, garante ao romance o que a fortuna crítica usualmente chama de epopeia russa. Garantimos, por nossa análise, que se trata de um dos aspectos da obra, relacionados indistintamente com o problema técnico do narrador do romance.

[139] WEICKHARDT, G.G. **Book I of Dostoevsky´s Demons: A Slow Start?.** Dostoevsky Studies. New Series. Vol. XII ,2008. p. 51-65.

[140] Ibid, p.59.

> dos nervos; ficara excessivamente sensível ao elegante. Seu rosto havia adquirido a estranha capacidade de mudar com uma rapidez incomum, passando, por exemplo, da expressão mais solene à mais cômica e até tola. [...] Era preciso lhe contar forçosamente algum mexerico, alguma anedota da cidade, e ademais diariamente nova. Se por muito tempo ninguém aparecia, ele se punha a andar melancólico pelos quartos, chegava-se à janela e movia os lábios com ar contemplativo, suspirava fundo e por fim quase chegava a choramingar. [...][141]

Na terceira parte, no capítulo denominado de "A última errância de Stiepan Trofímovitch", o professor, desiludido com a impostura dos novos radicais, e ressentido com sua própria geração, resolve acabar seus dias ao lado do povo. Segue a pé por uma estrada que o conduz a uma comunidade aldeã. É recepcionado com estranheza pelos mujiques e, em seguida, encontra uma camponesa que serenamente o acolhe. Anton Lavriéntievich muda substancialmente seu discurso. Não recheia o texto com suas opiniões, veleidades narrativas, nem mesmo com suas suposições efusivas. Agora ele não supõe, mas afirma. Ao narrar os últimos momentos do amigo, chega a se autocensurar.

> E ele passou imediatamente a expor toda a sua história, com tamanha pressa que de início era até difícil entender. A exposição foi muito longa. Serviram a sopa de peixe, serviram a galinha, trouxeram finalmente o samovar, e ele continuou falando...Isso lhe saia um tanto estranho e doentio porque, ademais, estava mesmo doente. Era uma tensão repentina das forças intelectuais que, é claro – e isso Sófia Matvêievna previra durante todo o tempo da sua narração –, teria de refletir-se logo em seguida como um extraordinário abatimento em seu já abalado organismo. Começou quase da infância, quando "corria pelos campos de peito aberto"; uma hora depois havia chegado apenas aos seus dois casamentos e á vida em Berlim. Aliás, não me atrevo a rir. Ali havia algo efetivamente superior para ele e, na linguagem moderna, quase uma luta pela sobrevivência. [...][142]

Se Stiepan Trofímovitch no início da narração era trivial para G-v; no final, como indica na passagem em que diz que "ali havia algo efetivamente superior para ele e, na linguagem moderna, quase uma luta pela sobrevivência", parece indicar que havia algo ininteligível para a sua compreensão. Debora Martinsen afirma que Stiepan Trofímovitch, ao final da trama, foge não apenas do seu passado como também do narrador. Segundo Martinsen,

> Dostoiévski estabelece a subjetividade flagrante do narrador criando uma distância crítica entre ele o público autoral de Dostoiévski. Enfatiza, assim, a dimensão metaliterária do romance: numa narrativa de grande esforço, Dostoiévski autor imita a técnica do seu narrador. G-v cria uma distância crítica entre sua audiência narrativa e a maior parte das personagens, expondo suas pretensões e autoenganos. Dostoiévski, por sua vez, cria uma distância crítica entre a sua audiência autoral e o narrador expondo a óbvia subjetividade desse último.[143]

---

[141] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 70
[142] Ibid, p. 626
[143] MARTINSEN, D.A. **Surprised by Shame: Dostoevsky´s Liars and Narrative Exposure**. Ohio State University Press, 2003. p. 103,104.

Martinsen prossegue afirmando que G-v expõe Stiepan Trofímovitch como um autoenganador para fortalecer sua própria credibilidade. Dostoiévski, por sua vez, mina a credibilidade de G-v expondo sua subjetividade. O autor, segundo Martinsen, une a dimensão pessoal, política e metafísica de seu romance no drama de Stiepan Trofímovitch, revelado a partir da sua confrontação com o constrangimento. A ideia de Martinsen será utilizada aqui para corroborar a nossa posição, sem que necessitemos utilizar a pessoa de Dostoiévski histórico e nem apelar para uma dimensão metaliterária. O confronto entre Anton Lavriéntievich G-v e Stiepan Trofímovitch, uma espécie de acerto de contas entre os dois, pelo ponto de vista do narrador, expõe uma clara antinomia moral de G-v: influenciado por ele social e culturalmente, muda a sua posição, de crítico inclemente, no início, a um narrador neutro, ao final. Em seu discurso, na terceira parte, transparece, diferente daquele do início, a exatidão nas descrições das atitudes e reflexões de Stiepan Trofímovitch. Débora Martinsen argumenta que a narração irônica de G-v em relação a Stiepan Trofímovitch representa uma tentativa de solucionar os sentimentos conflituosos por Stiepan Trofímovitch e resulta da criação de Dostoiévski de um narrador lutando com sua credulidade[144]. Essa interpretação sugere que a personagem de Anton Lavrentevitch procura um tipo de redenção pessoal através do ato da narrativa e que, apesar das amizades, G-v não poupa nem mesmo os mais próximos. A relação de G-v com Stiepan Trofímovitch demonstra, portanto, que o foco da narrativa é Anton Lavriéntievich G-v, coordenado pelo autor implícito. O único objeto da narrativa, de fato, é a consciência do narrador. Todas as demais personagens são representadas a partir do ponto de vista desse narrador que, no entanto, é múltiplo, no plano intradiegético, assim como suas fontes de informação.

A narrativa extradiegética, portanto, conduzida pelo autor implícito, tem como foco narrativo a consciência de Anton Lavriéntievich G-v, uma espécie de centro de mobilidade criativa. A consciência de G-v é o critério de valores – profundamente influenciado pela superfluidade das personagens – pelos quais o autor implícito estabelece o mundo de *Os Demônios*, ou seja, o seu objeto de narrativa. A partir das antinomias que a consciência de G-v revela, a partir de uma série de rumores, sejam eles falsos ou verdadeiros, o autor implícito, no nível extradiegético, e o narrador, no nível intradiegético, extraem os efeitos especiais para retratar a tragédia individual e coletiva do romance. Os fios da narrativa se ligam através dos traços supérfluos dos heróis anacrônicos do romance, garantidos a partir da verossimilhança

[144] Ibid, 104.

que tanto autor implícito quanto narrador exibem em seus discursos.

4 Anton Lavriéntievich G-v e a superfluidade

4.1 Os heróis “de outros tempos”

No capítulo 3, tratamos de elucidar como o autor implícito organiza a narrativa de forma a apresentar paulatinamente Anton Lavriéntievich G-v. Através de elementos da análise literária, mostramos que, a partir da consciência desse narrador intradiegético, são apresentadas as demais personagens, especialmente Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski e Nicolai Stavróguin. Neste capítulo, trataremos de mostrar como essas duas personagens são utilizadas intradiegeticamente pelo narrador. Projetadas como “espectros de heróis do tempo” ou “homens supérfluos anacrônicos”, as personagens emanam características sócio-literárias, as superfluidades, que plasmam a consciência de Anton Lavriéntievich G-v, ou seja, o objeto da narrativa do autor implícito. Para ratificar essa posição, isolaremos, a princípio, cada uma das personagens. Esse exercício deixará claro que, por si só, essas personagens são planificadas ao longo da narrativa. É como se, de alguma forma, caso não reverberassem no discurso de G-v, fossem destituídas de vida própria. Sem autonomia literária, e muito menos liberdade para projetar sua própria voz, o que, segundo Bakhtin, é a condição imprescindível dos heróis dostoievskianos. [145]

4.1.1 Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin

Brevemente, traçaremos a curva de desenvolvimento das personagens Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin ao longo do romance. Na medida do possível, isolaremos os seus aspectos de natureza múltipla (morais, psicológicos, sociais) a fim de constatar a presença de algum tipo de revelação por parte da narrativa, a ponto de os considerarmos personagens esféricos dentro da dialética dos homens supérfluos, de acordo com a genealogia estabelecida no capítulo 2 deste trabalho.

Conforme estabelecemos nos capítulos anteriores, a literatura russa, pautada pela escola natural, ditava, através de seus heróis, as ações possíveis dos nobres intelectuais que viviam então sob a égide do pessimismo. O intelectual russo, conforme expomos no capítulo 2, na década de 1840 e 1850, é representando literariamente como o romântico que expressa o desejo de ser um agente de transformação social. Destituído de qualquer tipo de ilusão de

[145] Segundo Bakhtin, “A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal forma que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói”. Cf. em: BAKHTIN, 1997, p. 55.

realidade, o único herói possível, como afirmamos, é o "sonhador" romântico de tramas sociais. Assim, de alguma forma, esse herói é, involuntariamente, isolado da sociedade, já que fracassam as suas investidas em ser um sujeito ativo de transformação social. [146]

Anton Lavriéntievich G-v, conforme apresentamos no capítulo 3, atribui exatamente essa lógica a Stiepan Trofímovitch. O seu isolamento da sociedade – o exílio pela publicação de uma pesquisa inconclusa e a polêmica do poema censurado – indica o "amor pela ciência" e o desejo de ser um agente de transformação social, ainda que à custa da subversão. G-v, entretanto, afirma que não havia qualquer censura ou perseguição, mas insolência: "Mas neste caso o mais provável é que nada tenha acontecido e que o próprio autor deixou de concluir a pesquisa por preguiça". [147]Anton Lavriéntievich faz questão de atribuir a Stiepan Trofímovitch os trejeitos e maneirismos de um sonhador incorrigível:

> Ele acabara de entrar e, tomado de uma reflexão preocupada, pegou um charuto antes de acendê-lo, parou, cansado e imóvel, diante da janela aberta, olhando para umas nuvenzinhas brancas e leves como pluma que deslizavam ao redor da lua clara, e súbito um leve rumor o fez estremecer e olhar para trás [148]

Nessa e em outras passagens da crônica, vale ressaltar que G-v supõe, possivelmente, como reconstrução criativa, as ações, trejeitos e reflexões dessa personagem. Tecnicamente não presente, Anton Lavriéntievich costuma ser, conforme lhe convém, bastante detalhista.

Quando da viagem de Stiepan Trofímovitch com Varvara Pietrovna à Petersburgo, G-v descreve os primeiros desentendimentos do professor com a nova geração:

> Era certamente impossível permanecer em Petersburgo, ainda mais porque Stiepan Trofímovitch chegara ao fiasco definitivo. Ele não se conteve, pôs-se a falar sobre os direitos da arte e passaram a rir ainda mais alto dele. Em sua última leitura ele resolveu agir por meio da eloquência cívica, imaginando tocar os corações e contando com o respeito pela sua "deportação". Concordou sem discussão com a inutilidade e o sentido cômico da palavra "pátria"; concordou também com a ideia do aspecto nocivo da religião, mas declarou em voz alta e com firmeza que as botas estavam abaixo de Púchkin, e até muito. Cobriram-no impiedosamente de assobios, de sorte que no mesmo instante ele desatou a chorar em público, sem descer do palco. [149]

Novamente, não se sabe como Anton Lavriéntievich conseguiu essas informações, mas elas coincidem exatamente com a parábola de desenvolvimento do "homem supérfluo" das décadas de 1840 e 1850. Conforme estabelecemos no capítulo 2, a profundidade do fenômeno do "homem supérfluo" nesse período é notável, e pode ser entendida à luz da reorganização

---

[146] Ver capítulo 2 da dissertação sobre a genealogia do homem supérfluo de 1840 e 1850.
[147] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 17
[148] Ibid, p. 26, 27
[149] Ibid, p. 33.

da *intelligentsia* – que, nesse período, portava novos valores e, ao mesmo tempo, atributos antigos, como o diletantismo, a desobrigação com o Estado e o desejo de missão; a pressão da escola natural de Belínski, no sentido de favorecer uma literatura que imiscuía a estética romântica e um realismo contundente; a imagética desses heróis a partir da crítica dos radicais de 1860. Como afirmamos no capítulo 2, no contexto das reformas de Alexandre II, havia a cobrança dos jovens intelectuais por uma *intelligentsia* efetiva. A associação pejorativa do "homem supérfluo" ao intelectual liberal de 1840 é bastante sugestiva nessa recepção pouco calorosa dos jovens de Petersburgo. Quando os jovens literatos procuram Varvara Pietrovna para propor condições para o seu projeto de revista, eles não hesitaram em exigir que ela partisse e levasse consigo Stiepan Trofímovitch, "que envelheceu". [150]Esse tipo russo, inerte e presunçoso, literariamente, costuma vir rodeado da figura de um admirador inveterado. Sem fugir à regra, Anton Lavriéntievich dota Stiepan Trofímovitch de seu admirador; nesse caso, a própria Varvara Pietrovna. Ilustrativamente, G-v diz que, após o achincalhe do professor, a amiga o consola: "O senhor ainda é útil; o senhor ainda vai aparecer; o senhor vai ser apreciado....em outro lugar"[151] Varvara tinha as suas razões. No nível extradiegético, o autor implícito deixa claro, conforme mostraremos adiante, como se deu a "utilidade" de Stiepan Trofímovitch tanto para a mulher mecenas como para universo de Anton Lavriéntievich G-v.

Toda essa "revelação" de Stiepan Trofímovitch como "homem supérfluo", conforme afirmamos aqui, é apresentada logo no início do romance. G-v, imediatamente antes de iniciar "verdadeiramente" a sua crônica, faz uma observação quanto à melancolia do velho amigo. Stiepan Trofímovitch, após se olhar no espelho, pronuncia com desespero: "*Mon Cher, jê suis* um homem decaído"[152]. Assim, partir do momento em que Anton Lavriéntievich começa efetivamente sua crônica, esse "homem supérfluo" já está suficientemente caracterizado. Ou seja, não há mais revelação. Em síntese, G-v utiliza Stiepan Trofímovitch para introduzir a trama folhetinesca referente aos planos de Varvara Pietrovna: fazer o amigo se casar com a sua protegida, Dacha, a fim de eximir Stavróguin e, consequentemente, permitir o casamento do filho com Liza. Até o fim da primeira parte, Anton Lavriéntievich limita-se a retratar a reincidente angústia do velho Vierkhoviénski em relação à Varvara Pietrovna e ao filho Piotr Stiepanovitch. Na segunda parte do romance, as aparições do professor tornam-se escassas. Anton Lavriéntievich posiciona-o, fundamentalmente, como um dos motes para a trama do romance: a festa da governadora Yúlia Mikháilvona. Tanto o filho Piotr Stiepanovitch como a

[150] Ibid, p. 34
[151] Ibid, p.33, 34
[152] Ibid, p. 71

protetora Varvara Pietrovna acossam Stiepan Trofímovitch. Ambos exigiam, por motivos pessoais, que o professor fizesse uma leitura na festa literária da governadora. Piotr Stiepanovitch, ao conclamar o pai para a festa, diz: "Isto é, ela (Yúlia Mikháilvona) não precisa tanto assim de ti. Ao contrário, está querendo ser amável contigo e assim adular Varvara Pietrovna. Bem, é claro que tu não te atreverás a recusar a leitura. [...]"[153]Posteriormente, é a vez de Varvara Pietrovna: " – [...] Você recebeu um convite para ler na matinê literária; isso foi arranjado por meu intermédio."[154]. A trama segue magistralmente em torno dos preparativos para a festa da governadora e Stiepan Trofímovitch é, conforme a retórica de G-v, somente um dos elementos que impulsionam o entrecho. No final da segunda parte do romance, Anton Lavriéntievich aniquila o amigo, revelando não o professor, mas a sua própria posição intradiegética. Ao relatar mais uma das volubilidades do velho Vierkhoviénski a respeito de Varvara Pietrovna, G-v escreve:

> E de repente começou a chorar lágrimas quentes, quentes. As lágrimas jorraram. Cobriu os olhos com o fular vermelho e soluçou, soluçou uns cinco minutos, convulsivamente. Estremeci todo. Aquele homem, que durante vinte anos nos fizera profecias, fora nosso pregador, mestre, patriarca, um Kúkolnik, que se colocava de modo tão elevado e majestoso acima de todos nós, a quem reverenciávamos do fundo da alma e considerávamos isso uma honra – de repente estava ali soluçando, soluçando como um menino pequenino, travesso, que aguardasse a vara que o preceptor fora buscar. Senti uma pena terrível dele. Pelo visto acreditava no "treno" como acreditava que eu estava sentado ao seu lado, e o esperava precisamente naquela manhã, naquele momento, naquele instante, e tudo por causa das obras de Herzen e por um poema qualquer seu! Um desconhecimento tão completo, tão absoluto da realidade corriqueira era comovedor e de certo modo repugnante.[155]

Declaradamente, Anton Lavriéntievich descreve o sonhador: inerte, inútil e desconhecedor da realidade mais comezinha. Mas não é propriamente uma revelação de Stiepan Trofímovitch. O seu caráter sonhador está claro desde a apresentação de G-v a respeito dos detalhes da biografia "honorável" do amigo, ainda nos primeiros parágrafos de sua crônica. A revelação desse parágrafo refere-se, de fato, à forma como Anton Lavriéntievich enxerga o amigo. Quando diz que sentiu "uma pena terrível" e que a inabilidade do professor reconhecidamente influente em sua própria formação era "comovedora e ao mesmo tempo repugnante", G-c revela a sua própria antinomia moral. Aqui, como afirma Cravens, a crônica de Anton Lavriéntievich parece ser, efetivamente, um ato de redenção. [156] Entretanto, para o seu narratário, é mais uma constatação do caráter plano de Stiepan Trofímovitch. Ele é o que sempre foi e, exceto nas últimas páginas da crônica,

---

[153] Ibid, p. 301
[154] Ibid, p. 332
[155] Ibid, p. 418
[156] Cf. em : CRAVENS, 2000.

quando passa por uma transformação admirável, permanece o mesmo sonhador: inerte, presunçoso e diletante. Stiepan Trofímovitch não é um "homem supérfluo", um herói do tempo que carrega em si as angústias de sua geração; ou seja, não chega nem perto de ser a representação social de um fenômeno em voga. Stiepan Trofímovitch é um espectro envelhecido do "homem supérfluo", é uma caricatura revelada, pelo discurso de G-v e do autor implícito, como um anti-herói realista. Não há revelação alguma em sua curva de desenvolvimento enquanto personagem: nem social, nem psicológica, nem moral. Sua utilidade, enquanto agente da narrativa, só ganha espaço à medida que catalisa a transformação ética pela qual Anton Lavriéntievich G-v experimenta durante a redação de sua própria crônica.

No capítulo 2, procuramos indicar o perfil do intelectual russo do início do século XIX: esvaziado pela superficialidade da corte e oprimido pelo choque entre a nobreza e a condição lamentável do povo russo, vive em constante tensão. [157] Busca respostas nas sociedades secretas inglesas e prussianas, toma contato com as ideias progressistas, com a filosofia romântica francesa e alemã e, ao final, atribui a si próprio um sentido de missão. Majoritariamente, vive o paradoxo entre as discussões filosóficas e o estrangulamento das condições políticas da Rússia. Assim, porta em si o pessimismo, a frustração, a alienação e a amargura por sua vida inócua e controversa.

A apresentação de Nicolai Stavróguin elaborada por Anton Lavriéntievich segue, desde o início, a dialética desse intelectual da década de 1820 e 1830. Como é sabido, Stavróguin é tutelado por Stiepan Trofímovitch. Aparentemente, parece estranho o autor implícito conceber dois protótipos de intelectuais de duas gerações consecutivas dispostas no entrecho de forma inversa. Há, porém, fatores que, se não justificam perfeitamente essa escolha, ao menos impedem de a tomarmos como um lapso. Em primeiro lugar, Stavróguin, encarnando o tipo russo, o "nosso tipo", melancólico e "desenraizado", representaria o gene do intelectual russo; ou seja, ele não é a presença de um "homem supérfluo" cujo heroísmo desfalece frente às condições político-sociais da Rússia. Ele é a reminiscência das fissuras desse intelectual; é a representação, em forma de personagem, das características "fossilizadas" do romântico russo, ainda presentes no final da década de 1860. Em segundo lugar, essas reminiscências tornar-se-iam presentes somente quando instigadas. De fato, isso ocorre na trama, já que essas impressões são insufladas, de acordo com Anton Lavriéntievich,

[157] Ver o capítulo 2 da dissertação sobre a genealogia do homem supérfluo de 1820 e 1830.

pelo herói envelhecido Stiepan Trofímovitch. [158]

Como já especificamos no capítulo 3, a apresentação de Stavróguin por Anton Lavriéntievich segue a risca o cronograma do romântico russo: o menino pálido, mirrado e taciturno que entra no serviço militar, frequenta a alta sociedade, experimenta a libertinagem e torna-se um duelista obcecado. Em seguida, é rebaixado a soldado e em seguida volta à boemia e à companhia de uma "escória" de Petersburgo.[159] A despeito do sofrimento e da preocupação da mãe, Stavróguin segue sua própria senda: "não pedia dinheiro". [160]E "pouco escrevia à mãe – uma vez por semestre e até menos".[161]Como romântico, portanto, interessa-lhe o "eu" particular, ainda que viva a expensas das propriedades da família. Procura ilustrar-se: "às vezes ele assistia aos saraus literários que aconteciam em casa da mãe, ouvia e observava".[162] Como afirmamos no capítulo 2, o romântico russo volta-se para a Pátria e sente-se um estrangeiro, considerando que sua formação é europeia. Stavróguin, de acordo com G-v, após passar meio ano em Skvoriéchniki, "percorrera toda a Europa, estivera até no Egito e fora inclusive a Jerusalém; depois se juntara a alguma expedição científica à Islândia e realmente esteve na Islândia. Diziam ainda que durante o inverno ele assistira aula em alguma universidade alemã".[163]

O romântico, não raro, anseia por servir à Pátria, ser o arauto das inquietações populares e sacrificar-se por um ideal. Esquivado, refugia-se na Natureza, e, no caso do romântico russo, defronta-se com a situação calamitosa do campesinato russo. Segundo G-v, Stavróguin, absorto em sua devassidão, casa-se com uma coxa em virtude de uma aposta no jogo. Cumpre a sua parte e passa a sustentar a mulher e o cunhado: Mária Timofêievna e o capitão Lebiádkin. Em uma das passagens do romance, quando Stavróguin faz uma espécie de acerto de contas com seus epígonos, vai até a casa da "esposa" e, nervoso por conta do estado confuso da mulher, diz, com veemência:

> – Basta – disse ele, dando um tapa na mesa. – Peço-lhe que me ouça, Mária Timofêievna, faça o favor, reúna, se puder, toda a sua atenção. Por que você não é

---

[158] Como afirmamos no capítulo 3, referente aos elementos do romance que indicam o universo de Anton Lavriéntievich como foco da narrativa de *Os Demônios*, o narrador, ao apresentar Stavróguin, faz o seguinte comentário: "Stiepan Trofímovitch soube tocar o coração do seu amigo até atingir as cordas mais profundas e suscitar nele a primeira sensação, ainda indefinida, daquela melancolia eterna e sagrada que uma alma escolhida, uma vez tendo-a experimentado e conhecido, nunca mais trocaria por uma satisfação barata. (Há aficionados que apreciam mais essa melancolia do que a mais radical satisfação, se é que isso é mesmo possível.)". É uma reflexão de G-v que se mostra absolutamente verdadeira. Basta tomarmos a completude da biografia de ambos e, particularmente, como elas chegam ao fim. Cf. em : DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 49,50

[159] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 49, 50, 51

[160] Ibid, p. 51

[161] Ibid, p. 61

[162] Ibid, p. 50

[163] Ibid, p. 61

> totalmente louca! – deixou escapar em sua impaciência. – Amanhã vou anunciar o nosso casamento. Você nunca irá viver em palácios, tire isso da cabeça. Quer viver comigo a vida inteira, só que muito longe daqui? Será nas montanhas, na Suíça, lá existe um lugar... Não se preocupe, nunca vou abandoná-la nem entregá-la a um manicômio. Tenho dinheiro o bastante para viver sem pedir. Você terá uma empregada; não fará trabalho nenhum. Tudo o que desejar de possível lhe será conseguido. Irá rezar, ir aonde quiser e fazer o que quiser. Não irei tocá-la. Também não sairei do meu lugar para lugar nenhum a vida inteira. Se quiser, ficarei a vida inteira sem falar com você, se quiser, pode me contar as suas histórias toda tarde, como outrora naqueles recantos de Petersburgo. Lerei livros para você se o desejar. Mas, por outro lado, será a vida inteira, no mesmo lugar, e o lugar é sombrio. Quer? decide-se? Não irá arrepender-se, atormentar-me com lágrimas, com maldições? [164]

Nicolai Stavróguin procura cumprir as etapas clássicas do herói romântico: depois de entregar-se à devassidão, parece querer empreender suas forças em torno de um sacrifício: nesse caso, permanecer toda a sua vida ao lado de Mária Timofêievna. Não por coincidência, escolhe "as montanhas da Suíça". Procura claramente se refugiar e, principalmente, buscar algo em que pudesse vislumbrar um sentido para a sua própria vida. Essa passagem revela um arremedo de idealismo e predestinação. Entretanto, como fica claro no entrecho, os planos de Stavróguin são arruinados pela altivez de Mária Timofêievna. Logo depois da proposta do "Príncipe", ela questiona: "E quem é o senhor para que eu o acompanhe? Passar quantos anos com ele na montanha – vejam só como se insinua" [165]. Em seguida, vocifera: "Fora, impostor! – bradou ela em tom imperioso" [166]De acordo com Amy D. Ronner, Stavróguin é compelido a fabricar narrativas autodestrutivas. Todas as suas ações, segundo o crítico, são tentativas de acender os próprios nervos. Assim, o seu comportamento se resumiria a buscar obstinadamente as angústias. Essa característica indicaria a batalha de Stavróguin contra a dissociação, além de sua cruzada inútil para rejuvenescer, através de paroxismos autoinfligidos. [167]

O artigo de Ronner é centrado na confissão de Stavróguin a Tíkhon. A suposição do crítico é que a terrível confissão do príncipe é mais uma das suas autonarrativas destrutivas. Assim, possivelmente, trata-se de uma mentira. A percepção arguta de Tíkhon, o "maldito psicólogo", teria compreendido, desde o início, essa invenção de Stavróguin.[168] Esse seria, portanto, o principal motivo da profunda indignação de Nicolas. No capítulo 2, afirmamos que a representação artística do herói romântico em solo russo evolui para uma personagem

---

[164] Ibid, p. 275-276
[165] Ibid, p. 276
[166] Ibid, p. 277
[167] RONNER, A.D. **Is Stavroguin leading us by the nose? The Nihilistic Confession**. Dostoevsky Studies. New Series. Vol. XX, 2016. p. 71-101. p. 79

[168] Ibid, p. 89-93

híbrida: romântica com traços realistas. O conflito do romântico russo se expressaria como um idealismo par a par com uma incipiente autoconsciência de sua condição. Portanto, a incompatibilidade de seus sentimentos, o desejo de ilustrar-se e o amor pelo mistério e o medievo não encontram espaço para contemplação e "passam diretamente a constituir uma moldura inócua diante das contradições sociais em que vive".[169] A passagem de Stavróguin com Mária Timofêievna é, nesse sentido, bastante ilustrativa. Nicolas se pretende idealista e mártir, mas é frustrado pela realidade. Nesse caso, a realidade está numa chave ambivalente: é demonstrada pela loucura de Mária Timofêievna. O sonho com o bucólico e com o paraíso na Terra, seja por autossacrifício ou idealismo, surge claramente no famoso sonho de Stavróguin a respeito da "Idade de Ouro", inspirado pelo quadro Ácis e Galatéia, de Claude Lorrain:

> Era um recanto de um arquipélago grego; acariciantes ondas azuis, ilhas e rochedos, uma margem florida, um panorama mágico a distância, um convidativo sol nascente – impossível transmitir em palavras. Aí a sociedade europeia rememorava seu berço, ali estavam as primeiras cenas da mitologia, seu paraíso terrestre...Ali viviam pessoas belas! Elas despertavam e adormeciam felizes e inocentes; suas canções primaveris enchiam as matas, um grande excedente de forças puras transbordava em amor numa alegria singela. O sol banhava com seus raios todas as ilhas e o mar, regozijando-se com seus belos filhos. Um sonho maravilhoso, uma fantasia elevada! Um sonho, o mais inverossímil de todos que já houve, no qual toda a humanidade empenhou toda a sua vida e todas as suas forças, pelo qual sacrificou tudo, pelo qual gente morreu nas cruzes e profetas foram mortos, sem o qual os povos não querem viver e não podem sequer morrer. Foi como se eu experimentasse toda essa sensação nesse sonho; não sei com que precisamente sonhei, mas os rochedos, o mar, os raios oblíquos do sol nascente – tudo isso eu parecia continuar vendo quando despertei e abri os olhos, literalmente banhados em lágrimas pela primeira vez na vida. A sensação de uma felicidade que eu ainda não conhecia me atravessou o coração a ponto de provocar dor.[170]

Logo após esse belo sonho, Stavróguin tem uma visão que cerceia toda a contemplação do seu paraíso na Terra: era a "Matriócha emagrecida e com os olhos febris [...] Era o lamentável desespero de uma desamparada criatura de dez anos com o juízo ainda inconcluso, ameaçando-me [...]" [171]Se acatarmos a visão de Ronner, Stavróguin estaria novamente fabricando mais uma narrativa autodestrutiva: a sua felicidade, alcançada somente no sonho, era irremediavelmente afetada por sua versão enganadora a respeito do terrível crime contra a criança inocente. Novamente, a visão do romântico egocêntrico imiscuído pelo herói amargurado, autoconsciente de sua amargura e de sua inaptidão para qualquer mudança: no caso de Stavróguin, seja ela para salvar uma coxa, seja para projetar, ainda que em sonho, um ideal de felicidade.

O entrecho dá diversas pistas sobre esse caráter romântico, mas enviesado do Príncipe.

---

[169] Ver o capítulo 2 da dissertação.
[170] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 677
[171] Ibid, p. 677

Em seguida ao encontro noturno de Liza com Nicolas, o que se revelaria um escândalo irremediável para a moça, Liza declara:

> – Devo confessar que ainda lá na Suíça fortaleceu-se em mim a ideia de que você tem alguma coisa terrível, sórdida e sangrenta na alma e...ao mesmo tempo algo que lhe dá um aspecto extremamente cômico. Evite me revelar, se for verdade: vou rir de você. Vou gargalhar de você pelo resto da sua vida...Ai, você está empalidecendo de novo? Não vou, não vou, agora estou indo embora – levantou-se de um salto com um movimento de nojo e desdém.[172]

Stavróguin procura a senda do "homem supérfluo" tal como Oniéguin e Pietchórin, porém algo de ridículo sempre o acomete, a despeito de todo o seu demonismo, como reincidentemente sugere Anton Lavriéntievich. O aspecto cômico a que Liza se refere também é sugerido por Tíkhon, no capítulo póstumo de *Os Demônios*. O monge alerta sobre o que ocorreria em seguida à publicação de seu crime:

> Haverá horror em toda parte e, é claro, mais fingido que sincero. As pessoas só se intimidam diante do que ameaça diretamente seus interesses pessoais. Não estou falando das almas puras: estas ficarão horrorizadas e se culparão a si mesmas, mas passarão despercebidas. Quando ao riso, este será geral. [173]

Intradiegeticamente, ocorre com Nicolai Stavróguin um processo semelhante ao de Stiepan Trofímovitch: Anton Lavriéntievich utiliza-o como um instrumento de ação da crônica. A diferença é que, nesse caso, G-v recorre reiteradamente ao seu talento composicional. Nos poucos parágrafos que o narrador utiliza para apresentar Stavróguin, já fica suficientemente estabelecida a sua caracterização como um romântico russo, byroniano, seguidor fiel da dialética dos homens supérfluos de 1820 e de 1830. Inicialmente, Stavróguin surpreende os provincianos, incluindo o narrador, com sua ilustração e seu aspecto belo, forte e misterioso. G-v, entretanto, deixa escapar: "[...] Verificou-se ainda que era bastante bem ilustrado; tinha até certos conhecimentos. É claro que não precisava de muito conhecimento para nos deixar surpresos [...]"[174]Anton Lavriéntievich sugere que esse tipo até poderia impressionar, mas só provincianos ingênuos como ele próprio.

O narrador insiste nesses elementos do jovem romântico a ponto de saturar o texto com as contradições clássicas do rebelde russo. Consequentemente, a partir dos próprios elementos da crônica, G-v sugere que, a despeito de se tratar de um jovem de 25 anos, Stavróguin era um tipo bem conhecido, cujas ações poderiam ser previstas, desde que a partir de um observador dotado de mínima astúcia. Esse observador é Lipútin. Suas menções são

---

[172] Ibid, p. 511
[173] Ibid, p. 682,683
[174] Ibid, p. 52

explícitas, a ponto de G-v atribuir àquele personagem a seguinte declaração a respeito do "Príncipe":

> – [...] Hoje ele aperta a sua mão, mas amanhã, sem quê nem para quê, é só lhe dar na telha e responde à sua hospitalidade batendo-lhe na cara perante toda a sociedade honesta. Por capricho! Mas para ele o principal é o sexo feminino. Mariposas e galinhos de briga! Latifundiários com asinhas como os antigos Cupidos, uns Pietchórins-devoradores de corações. [175]

Essas menções são esparsas, mas reveladoras. G-v encerra a primeira parte do romance com a bofetada de Chátov em Stavróguin. E, a partir da segunda parte, Anton Lavriéntievich utiliza Stavróguin como elemento provocador, como veremos adiante, das ideias das personagens Chátov e Kiríllov, além dos planos revolucionários de Piotr Stiepánovitch. Na terceira parte, G-v descreve a tragédia coletiva da província, cujo eixo norteador são as relações de Stavróguin com cada personagem da trama. Ocorre que, durante os principais diálogos de Nicolas – forma preferencial de G-v para a caracterização da ação dessa personagem –, a aura de mistério e demonismo permanece, sem qualquer indício de revelação de Stavróguin. O ponto que salta aos olhos é a forma como Anton Lavriéntievich o posiciona na trama: ele instiga ideias e afetos nas principais personagens da crônica, porém as recusa terminantemente. Ele nasce como personagem a partir da visão do menino pálido e introvertido; morre como personagem incapaz de empreender as suas forças para qualquer ideal:

> Em toda parte experimentei minha força. [...] Mas em que aplicar essa força – eis o que nunca vi, não vejo tampouco agora, apesar dos seus incentivos na Suíça, nos quais acreditei. Tanto quanto antes, sempre posso desejar fazer o bem e sinto prazer com isso; ao mesmo tempo, desejo o mal e também sinto prazer. Mas tanto um quanto outro sentimento continuam mesquinhos demais como sempre foram, fortes nunca são. Meus desejos são fracos demais; não conseguem me dirigir. Num tronco pode-se atravessar um rio, num cavaco, não. Isso é para que você não pense que vou para Uri com alguma esperança. [...] Seu irmão me dizia que aquele que perde o vínculo com sua terra perde também seus deuses, isto é, todos os seus objetivos. Pode-se discutir eternamente sobre tudo, mas só consegui extravasar uma negação desprovida de qualquer magnanimidade e de qualquer força. Nem negação como tal consegui extravasar. [176]

Nesse trecho da carta que Stavróguin envia para Dária Pávlovna, o Príncipe assume "toda sua culpa" e desabafa sobre sua condição. A obviedade de sua natureza fragmentada, a sua amargura irreconciliável com qualquer projeto de vida ou nação e sua completa inaptidão para uma conversão demonstram, como evidências indiscutíveis, o genótipo do "homem supérfluo"; mas a revelação e o significado desse herói no final da década de 1860, quando é

---

[175] Ibid, p. 109
[176] Ibid, p. 651

relatada a crônica sobre os terríveis acontecimentos ocasionados pelo impostor Piotr Stiepanovitch, nem Anton Lavriéntievich nem o autor implícito esclarecem. Nicolai Stavróguin não é um arauto da época de *Os Demônios*, não é sequer emissor dos demônios, no sentido que o romance estabelece. O Príncipe do romance possui complexidade à medida que é posto em perspectiva por Anton Lavriéntievich: é um catalisador das ações das demais personagens. G-v utiliza Nicolas, a partir de sua reconstrução criativa, como motor da ação dramática (geralmente G-v descreve Stavróguin a partir de longos diálogos). Stavróguin como "homem supérfluo" aparece como um fragmento de um herói trágico. Faz toda a curva de um herói, assumindo para si o autossacrifício. Sua superfluidade, entretanto, somente conduz a ação, mas não a explica e nem a justifica. Não há interpretação desse herói dentro do contexto da tragédia da província. Assim, a estrutura drama é aplicada a um herói sem tempo, deslocado de uma função ou atividade de redenção. A representação do "homem supérfluo" aqui envolve a forma do drama grego, da tragédia, porém com conteúdo transgressor: a autoflagelação como tentativa desesperada de dar vida aos próprios nervos.[177] [178]

As angústias e contradições dessa época, entretanto, não margeiam a personalidade de Stavróguin. Ele não encarna as angústias dessa geração, no sentido de revelar as contradições

---

[177] Victor Terras chama atenção para os elementos do drama em *Os Demônios* no capítulo 6 intitulado *Dostoevsky and The Drama* em seu livro *Reading Dostoevsky.* Cf. em: TERRAS, V. **Reading Dostoevsky.** Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

[178] Em *Os Demônios*, a maneira de expor imiscui o tratamento típico do romance (mesmo plano que o público, referências a acontecimentos e citações), drama (quando o próprio narrador participa da ação presente, conforme determinação de Goethe e Schiller) e épica, com as antecipações, caracterizadas por disposições íntimas para o que há de vir". Cf. em: KAYSER, 1963, p. 318-320. Com esse recurso de antecipação, também se garante credibilidade dos fatos narrados. É curioso notar que há de fato a combinação desses três gêneros no sentido de que a antecipação do narrador nunca apresenta solenidade, como que sugerindo a distância dos fatos narrados. Pelo contrário, ao narrar, Anton Lavriéntievich anuncia diferentes interpretações daquelas que, presumivelmente, sustentara num período anterior, o que mostra que ela ainda está amadurecendo a matéria narrada na sua concepção de mundo. Isso o reaproxima das características do narrador do romance. Esse ponto poderia ser retomado em uma discussão a respeito da representação da superfluidade na questão dos gêneros literários. Em relação à épica, por exemplo, podemos considerar, em especial, duas características em *Os Demônios*: a primeira refere-se à consistência com que o autor implícito apresenta o "mundo maior", que contém e reflete as personagens. O microcosmo que é hipertrofiado a partir da visão de mundo das personagens secundárias que, em contato e constante interação, apresenta a Rússia do século XIX. A segunda refere-se à severidade com que esse mundo apresentado rege a vida das personagens e as transforma em vítimas desse destino, subvertidas ao mundo configurado pelas ideias que, quase caricatamente, impregna seus traços, temperamento e até aparência física, o que aproxima a obra de elementos do drama, aqui utilizados como recurso técnico pelo autor implícito. Nesse caso, a superfluidade das personagens principais adquire um *status* de elemento de composição para o desenvolvimento do "processo épico" a que se refere Wolfgang Kayser. As duas personagens principais encabeçam as ações do primeiro plano submetidas às características supérfluas que, no todo, regem a narrativa de todo o romance. Nesse caso, a superfluidade é a configuração do "mundo maior" que o narrador dramatizado Anton Lavriéntievich e o autor implícito constantemente tentam explicar, quase sempre sem sucesso. Daí a constante falta de perspectiva – nas palavras de Bakhtin – de G-v. O motor da ação, os motivos de ação, os motivos líricos e a visão de mundo a que as ações estão submetidas são todas regidas pela superfluidade, como elemento de morfologia da cultura russa. Portanto, em última instância, a representação do homem supérfluo nesse caso é uma moldura intrinsecamente construída para a estrutura da épica de Stiepan Trofímovitch e de Nicolai Stavróguin.

sociais, morais ou psicológicas daquele tempo. Não é um herói do tempo, um "homem supérfluo" posicionado em outra geração, como uma releitura de Pietchórin. Se assim o fosse, revelaria outras características, sincronizadas com as rupturas da Rússia do período. Mas ele é descrito por G-v como o próprio Pietchórin, um herói de outro tempo, um herói póstumo. Anton Lavriéntievich escreve a tanatografia do "homem supérfluo" da década de 1820 e 1830. Amy D. Ronner diz que ele é genótipo do "homem supérfluo", que permanece o morto-vivo[179] Malcom V. Jones chama a atenção para o fato de *Os Demônios* se caracterizar como um romance de farsas. Nesse caso, Jones afirma que Stavróguin é a representação falseada do "homem supérfluo".[180]

Anton Lavriéntievich, entretanto, garante, no plano intradiegético, a verossimilhança dessas duas personagens. E, através deles, garante que as demais personagens expressem o seu próprio discurso, no nível metadiegético. A credibilidade moral de G-v como um cronista responsável, ainda que haja elementos de reconstrução criativa, resultam dessa verossimilhança: ou seja, dos elementos internos intradiegéticos que fazem com que seja verossímil acreditar que a personagem G-v possa inferir cenas, pensamentos e sentimentos, com o objetivo de traçar o quadro mais realista possível, dentro do seu ponto de vista. Aqui tangenciamos a questão do realismo de Dostoiévski e a criação de um narrador cronista isento, ou seja, sem as intenções de um autor criativo. [181]

Façamos agora uma breve análise das principais características do romance, relacionadas aos elementos de composição das duas personagens que acabamos de expor.[182] Se fôssemos descrever sucintamente qual é o assunto de *Os Demônios*, poderíamos concluir, sem hesitações, que se trata do assassinato de Chátov, um dos membros da célula revolucionária liderada por Piotr Stiepánovitch. Se considerarmos, por outro lado, os principais motivos do romance, ou seja, os principais impulsos para a realização da ação, há uma distinção clara entre aqueles relacionados com Stiepan Trofímovitch e com Nicolai Stavróguin. Intradiegeticamente, Anton Lavriéntievich se vale das próprias experiências,

---

[179]RONNER, 2016, p. 72.
[180] JONES, 1976, p.131
[181] Como se assistíssemos a um filme de ficção cuja história é um documentário histórico narrado pelo seu diretor, que participa pessoalmente desse dado momento a que o documentário pretende tratar. A credibilidade moral desse diretor, como personagem e narrador, está associada a todos os elementos do filme refletidos nas suas escolhas como elaborador do documentário. Se, por acaso, em algum ponto do filme, começamos a perceber que o documentário é falso, sabemos, por consequência, que o diretor-personagem se sobrepõe ao diretor-narrador. É como se o diretor fictício se aventurasse a ter as prerrogativas do diretor do filme de ficção a que assistimos. Fato é que só podemos supor sobre a autenticidade do documentário e sobre a manipulação do seu diretor através das cenas do filme de ficção. Em outras palavras, através dos elementos internos da obra.
[182] Utilizaremos os conceitos de assunto, unidade significativa e motivo cego de Wolgang Kayser. Cf. em : KAYSER, 1963.

memórias e reelaborações construtivas para determiná-los. Assim o faz com maestria, com o objetivo de criar tensões que exigem soluções. Entretanto, de acordo com Wolfgang Kayser, quando a tensão inerente ao motivo não se liberta e a ação toma outro rumo ocorre o motivo cego. O principal objetivo dos motivos cegos é despertar o interesse e induzir a conclusões falsas. Portanto, ainda que a tensão ocasionada pelo motivo cego não se resolva, a sua indicação causa um efeito altamente dramático.[183] Tecnicamente, Anton Lavriéntievich utiliza motivos cegos para criar a atmosfera de contingências do romance *Os Demônios*. Extradiegeticamente, o autor implícito utiliza a própria narração de G-v como um dos motivos cegos da estrutura geral do romance. A sua narração, contrabalanceada por suas influências imanentes às outras personagens da trama, seus pontos de vista e suas hesitações, cria, em última instância, uma crônica geradora de alta tensão dramática.

Em particular, identificar os motivos cegos pode auxiliar na compreensão de *Os Demônios*. Em geral, essas situações que criam tensões sem se resolverem são dissolvidas, em grande parte, por motivos líricos. O motivo lírico, para que seja um motivo autêntico, de acordo com Kayser, precisa ser entendido como uma situação significativa. Ou seja, a transcendência do motivo lírico não consiste no desenvolvimento de uma situação de acordo com uma ação. Antes, constitui-se em uma vivência para a alma, ao se prolongar interiormente em uma perturbação contínua.

Na estrutura do romance, há uma contraposição de motivos que estão intimamente associados às personagens Stiepan Trofímovitch e Nicolai Stavróguin. Ao primeiro são associados os motivos da ação. Prioritariamente, são motivos folhetinescos e motivos cegos. Como exemplo, a trama relacionada ao casamento proposto por Varvara Pietrovna é um motivo cego. Ele alimenta a ação do romance, acelera o tempo objetivo proposto por Anton Lavriéntievich e culmina na cena relacionada ao salão de Varvara Pietrovna. A leitura atenta do romance indica, entretanto, que essa situação não se resolve. Não há, por exemplo, indicações posteriores sobre como se deu a relação entre Dacha e Stiepan Trofímovitch. A tensão criada por G-v, entretanto, culmina em um dos momentos mais dramáticos da trama.

Stavróguin, por outro lado, só é passível de existência e de relevância dentro da narrativa porque a ele são associados, quase que exclusivamente, motivos líricos. O Príncipe é envolto em situações significativas que são caracterizadas por uma intensa vivência interior. Como exemplo, em sua carta a Dacha, ele exprime a angústia por não achar nenhum projeto digno de aplicar sua força e vontade. Essa evasão transpassa as ações de Stavróguin. A

[183] KAYSER, 1963, p. 83.

personagem prolonga essa sensação interior em vibração intensa ao longo de suas ações. Entretanto, não a soluciona. No final do romance, sem forças para resolvê-la, desfalece. Como maior exemplo dos motivos líricos associados a Stavróguin está o "motivo da noite": a atmosfera tensa e outoniça das seções relacionadas à noite são repercutidas na concepção de Anton Lavriéntievich a respeito dessa personagem. Outro exemplo refere-se ao sonho do paraíso na Terra, proposto pelo sonho de Stavróguin, quando da sua confissão à Tikhon.

Pode-se entender, dessa forma, o descompasso dos núcleos do romance a partir das diferentes caracterizações dos motivos. Em *Os Demônios*, a dicotomia entre motivos de ação e motivos líricos apresenta-se também na denominação das unidades significativas que dão movimento à narrativa. Esse é um dos elementos utilizados para destacar a superfluidade das duas personagens principais, em suas diferenciações, além de posicionar o romance num diferente diapasão da escola romântica e da realista.

4.2 A verossimilhança intradiegética de *Os Demônios*

4.2.1 A concepção de arte e de realismo para Dostoiévski

Antes de atentarmos para a questão da verossimilhança garantida pelo narrador de *Os Demônios*, vejamos alguns pontos elucidativos a respeito do realismo para Dostoiévski. Como afirmamos no capítulo 2, a escola natural de Belínski era caracterizada pela

> "[...] orientação literária que germinava da autonomia e da conquista da originalidade na literatura nacional russa e que descortinaria o caminho de um realismo literário vinculado à tomada de consciência na sociedade russa com a representação da verdadeira realidade nacional [...]" [184]

Essa crítica social, portanto, sugeriria um método de interpretação que diluiria os limites entre indivíduos reais e personagens de ficção. Os radicais de 1860, como afirmamos no capítulo 2, levaram à premissa de que a realidade russa poderia ser compreendida a partir de algumas personagens literárias adiante. Inferiram, portanto, que todo aspecto típico de uma sociedade poderia ser interpretada como o resultado das características de alguns indivíduos.

A despeito da primeira obra de Dostoiévski – *Gente pobre* – ter sido saudada com entusiasmo por Belínski, entendida como uma obra referência para a sua escola natural, as obras seguintes foram amplamente condenadas tanto por Belínski como pela crítica radical posterior. Certamente, isso se dava pelo fato de Dostoiévski ter, desde o princípio, uma concepção de arte e uma proposta artística próprias, incompatíveis com as premissas da escola

[184] ESTEVES, 2011, p. 55.

natural e dos ditames da crítica radical. Com relação à arte, Dostoiévski defendia a autonomia plena, ou seja, a liberdade total do artista e nenhuma restrição a regras arbitrárias, como condições ideológicas ou temáticas, contrapondo-se ao conceito de "utilidade social", ideia amplamente difundida pelos críticos radicais como Tchernichévski e Dobroliúbov. Por outro lado, não era partidário da "arte pela arte", crítica associada à estética eslavófila. Ainda que não contestasse a ideia de que a arte se vinculava a uma importante função moral e social, Dostoiévski não aceitava que se sacrificassem os padrões artísticos em nome da utilidade social. Para o autor, "uma produção sem valor artístico não pode nunca e de maneira nenhuma atingir seu objetivo; na verdade, faz mais mal do que bem à causa [...]" [185]

Sobre a ideia de realismo, há uma indicação valiosa a respeito da concepção de Dostoiévski no artigo "Exposição na Academia de Pintores de 1860-1861". Nele, o autor faz uma crítica a um quadro que expõe a parada de um grupo de detentos, a caminho da Sibéria, num albergue. Para o escritor, a fidelidade do quadro é o ponto em que se verifica a ausência da arte, pois se exige do artista não a verdade fotográfica, mas algo mais amplo e mais profundo. Segundo Dostoiévski, "para elevar-se à altura da verdade artística é preciso, antes de mais nada, superar as dificuldades para a transmissão da verdade do real. Perseguir a verdade fotográfica até o naturalismo é perseguir uma mentira, e não a realidade" [186]. A concepção de realismo para Dostoiévski está, portanto, intrinsecamente ligada à ideia de arte autônoma, já que, para ele, não cabe ao artista representar fielmente o fenômeno social, mas expressar seus pensamentos e o seu ponto de vista próprio sobre aquele fenômeno, conferindo-lhe certa dose de fantasia, orientada para a sociedade do seu tempo. Defendendo, assim, a total correspondência entre forma e conteúdo, Dostoiévski assegura que o realismo na arte está associado a uma correta calibragem do ideal, da fantasia, por parte do artista. No artigo "A propósito da exposição", de 1873, ele diz: "[...] ´É preciso representar a realidade como ela é´, dizem eles, quando tal realidade não existe absolutamente, nem nunca existiu na face da Terra, porque a essência das coisas não é acessível ao homem, que percebe a natureza da forma como ela reflete em sua ideia, passando pelos seus sentimentos; quer dizer, é preciso dar um pouco mais de movimento à ideia e não ter medo do ideal"[187]

---

[185] DOSTOIÉVSKI, apud FRANK, 1992, p. 47.

[186] DOSTOIÉVSKI, F. M. **PSS**, v.19. Vistavka v Adademii Khudójestvza 1860-1861, apud BIANCHI, M.F. **Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração: a representação da realidade em A dócil, de Dostoiévski.** São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo. 2001, p. 83

[187] DOSTOIÉVSKI, F. M. **PSS**, v.21. Po pôvodu Vystavki, apud BIANCHI, 2001, p. 84. .

4.2.2 O realismo dostoievskiano e o romance *Os Demônios*[188]

Associado à ideia de autonomia da arte, de certa dose de idealização por parte do artista, o realismo de Dostoiévski é caracterizado por dois fatores que o autor elevou a níveis até então inesperados.

O primeiro fator refere-se à busca incessante pela medula das transformações sociais de seu tempo. Ao evitar a mera descrição de costumes, procurava nos fatos não o que era transitório, mas o "nervo" da sociedade. Assim, avesso à concepção naturalista de narração abundante de detalhes, de ambientes, de costumes e de pessoas, acreditava que o artista deveria ser capaz de captar a essência da transformação da realidade, o que, por diversas vezes, travestia-se por fatos inusitados e até fantásticos. Como disse o próprio autor, a respeito das críticas ao seu o romance *O idiota*: "Eu tenho minha concepção de real (em arte), e aquilo que a maioria chama quase de fantástico e excepcional para mim constitui, às vezes, a própria essência do real. O rotineiro dos fenômenos e a visão estereotipada dos mesmos, a meu ver, ainda não são realismo, são até o contrário [...]". [189]Essa característica do realismo de Dostoiévski explica, por exemplo, por que *Os Demônios* não é e não deve ser posto como uma crônica jornalística a respeito do caso Nietcháiev. Antes de tudo, trata-se de uma obra de arte. É claro que o romance está fortemente associado à ação dos niilistas no final da década de 1860 e o livro, evidentemente, baseia-se em vasto material reunido sobre o caso Nietcháiev. Todo o episódio causou grande impressão na época, já que, apesar da fuga de Nietcháiev, os membros do seu grupo de Moscou foram denunciados em julho de 1871 e julgados publicamente no início de 1872. Havia, portanto, uma profusa quantidade de dados disponíveis para o romancista. Entretanto, uma leitura atenta do romance mostra uma diferença significativa entre as personagens e seus protótipos reais, como é o caso de Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski e S. G. Nietcháiev. De fato, Dostoiévski, a partir da concepção de suas personagens principais, parece indicar em seus tipos literários, artisticamente

---

[188] Atentar aqui, mais uma vez, para a questão da verossimilhança e do realismo de Dostoiévski. G-v mantém a verossimilhança do relato porque organiza suficientemente bem os elementos de sua crônica. Além disso, seu relato deve estar organizadamente disposto, de acordo com o seu campo de visão, o que faz coro com a noção de verossimilhança defendida por Bakhtin. Por ou outro lado, o realismo da obra *in totum*, que compreende o relato de G-v e a existência de G-v está subordinada à organização da obra, ou seja, ao trabalho do autor implícito, que fornece as brechas para as autotraições de G-v, além da forma como ele se relaciona e faz se relacionarem as personagens.

[189] BEZERRA, 2002, p. 15.

desenvolvidos e dotados de uma dose calibrada de generalização, representações históricas. Portanto, o caso Nietcháiev fornece apenas o núcleo da trama política do romance, que é ampliado, através da caracterização de suas personagens, de forma a dramatizar as principais forças culturais da Rússia da primeira metade do século XIX. Dessa forma, ao criar a galeria de personagens que representam as principais vozes políticas, sociais, filosóficas e religiosas da cultura russa, o autor, à luz de um acontecimento político local, "realiza uma espécie de síntese das visões retrospectiva e prospectiva da história: o passado é lido à luz de um presente que terá desdobramentos no destino da Rússia, no futuro de sua história e da história humana."[190]. Assim, para Dostoiévski, o caso Nietcháiev, antes de ser algo isolado, é um elemento de ligação da sequência dos movimentos revolucionários russos. [191]Dessa forma, cronologicamente favorecido, Dostoiévski teve a oportunidade de, através de sua composição artística, fornecer, como autor, a síntese de sua visão retrospectiva e prospectiva da história da Rússia. Em outras palavras, captar, como artista, a medula das transformações sociais de sua época. Aproveitando-se de um fato, estabeleceu as várias possibilidades que dele poderia decorrer na sociedade russa.

O segundo fator trata da sua capacidade de reproduzir o mundo psíquico do outro, com todas as particularidades desse outro, incluindo sua linguagem e compreensão. Por suas próprias palavras, "com um realismo pleno, *encontrar o homem no homem*. Este é um traço preferencialmente russo, e neste sentido eu, certamente, faço parte do povo [...] Chamam-me de psicólogo: não é verdade, sou apenas realista no sentido mais elevado, ou seja, retrato todas as profundezas da alma humana"[192] A proposta artística desse autor, ao escrever seus romances, envolvia dotar suas múltiplas personagens de plena liberdade e de independência. Seus heróis possuem espaço suficiente para debater seus pontos de vista até alcançar a máxima profundidade, sem a mínima interferência de Dostoiévski-autor como proponente de algum denominador ideológico. Segundo Bakhtin, "A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal forma que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói"[193] A personagem dostoievskiana não é caracterizada como uma imagem congelada, mas como o produto de sua autoconsciência, de forma que os elementos utilizados pelo autor para criar a representação da personagem são recorrentemente transformados em objetos de reflexão dela própria. Assim, a

---

[190] BEZERRA, 2004, p. 694
[191] Ibid, p. 694
[192] DOSTOIÉVSKI, F. M. **Dostoiévski ob iskusstve**, p. 465, apud BIANCHI, 2001, p. 94
[193] BAKHTIN, 1997, p. 55.

criação de múltiplas personagens autoconscientes, independentes do autor na própria estrutura dos romances, constitui a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski, os chamados romances polifônicos, designados assim por seu maior crítico. Como afirma Bakhtin, "não vemos quem é a personagem, mas de que modo ela toma consciência de si mesma. A nossa visão artística não está diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela."[194] A polifonia de vozes independentes e imiscíveis, segundo Bakhtin, compreende a representação de visões de mundo das personagens sem a interferência da posição dominante do autor. Portanto, o que para outros autores constituiria a essência da realidade, para Dostoiévski trata-se de mais um elemento da consciência da personagem. Segundo Bakhtin, esse é o ponto que garante a verossimilhança na obra dostoievskiana: a representação da realidade a partir do interior da personagem, com todas as contradições implicadas e totalmente inacessíveis a um narrador externo. A respeito de *Os Demônios*, essa característica inovadora do realismo dostoievskiano foi fundamental para transformar a motivação do caso Nietcháiev em uma obra de arte. No romance, o autor implícito coordena os movimentos de Anton Lavriéntievich G-v, que, através de suas memórias e de sua reconstrução criativa, garante a emissão do discurso de cada personagem.

4.2.3 As técnicas de G-v: narrador-testemunha e a onisciência seletiva múltipla

Examinaremos agora como alguns dos principais elementos do romance *Os Demônios* são organizados a fim de que se garanta o realismo dostoievskiano, na obra, a partir dos dois fatores que enunciamos anteriormente: a escolha dos fatos como medula das transformações sociais e a verossimilhança do discurso interior das personagens, segundo, prioritariamente, a abordagem do crítico Mikhail Bakhtin.

Anton Lavriéntievich, ao longo de sua crônica, utiliza várias técnicas para a sua narração. Prevalece, entretanto, o narrador cronista, em primeira pessoa, que se apresenta, como comentamos no capítulo 3, logo no primeiro parágrafo do romance. G-v, da forma como se posiciona na trama, pode ser entendido, na classificação de Norman Friedman, como um narrador do tipo "Eu como testemunha", já que, para Friedman: "o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira

[194] BAKHTIN, 1997, p. 41

pessoa".[195] A despeito de possuir dados suficientes para narrar "a crônica", como indica no primeiro capítulo do romance, apresenta-se como um narrador que, ao longo da ação de um determinado núcleo de personagens, sabe tanto quanto as demais. Por conta desse comportamento que Bakhtin afirmou que se tratava de um narrador sem perspectiva. [196]Portanto, como já afirmamos, há uma profusão de expressões como "parece", "disseram", "não sei quem", "sabe lá o que". O narrador, portanto, conduz a "crônica" através da experiência direta (narrador homodiegético) e, em alguns casos, torna-se o pivô em algumas ações do romance (narrador autodiegético). Dispõe os elementos da trama a partir de dados a que ele diz ter tido acesso em uma data posterior aos acontecimentos narrados. Seu gênio, mediano e indulgente, aproxima-o de Stiepan Trofímovitch, a quem tem como amigo e confidente. Como esse herói é, na trama, a personagem mais próxima do narrador-cronista, a forma como o narrador descreve seus diálogos e confidências imprime, como já afirmamos, um tom irônico e caricato à personagem. Todas as menções aos feitos juvenis, prestígio olvidado, misantropia, melancolia e rebeldia intelectual são desconstruídos sarcasticamente pela aproximação com o narrador-cronista. No seu caso, não há um resquício de mistério, tudo é dito de forma clara, a partir da confrontação contínua de Stiepan Trofímovitch com o juízo mediano e indulgente do narrador. Trata-se, portanto, de um caso singular dentro da proposta artística de Dostoiévski, a ponto de Bakhtin comentar que é a única personagem do universo dostoievskiano que não possui verdades pessoais, somente aforismos impessoais. Para esse crítico, os aforismos de Stiepan Trofímovitch são objetificados em diferentes graus e levam a marca irônica do autor [197] [198]

Essa proximidade, portanto, é o que garante a liberdade de discurso e a consequente verossimilhança, dentro da concepção de Bakhtin, da personagem Stiepan Trofímovitch. Nesse caso, o narrador, como confidente, narra as confissões diretas da personagem. A indicação dessa intimidade é exemplificada pelo próprio narrador, que, como mostramos no capítulo 3, ao descrever como Stiepan Trofímovitch esmurrava as paredes da casa, após as frequentes discussões com Varvara Pietrovna.[199]

Bakhtin, em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*, considera, como já abordamos, que é reservada sempre à personagem dostoievskiana a última palavra, portanto o herói não

---

[195] FRIEDMAN, 2002, p. 176
[196] BAKTHIN, 1997, p. 198
[197] Ibid, p. 82
[198] Craig Cravens afirma, ao contrário, que Stiepan Trofímovitch é a única personagem que sofre uma verdadeira transformação no romance. Cf. em: CRAVENS, 2000
[199] Ver capítulo 3 da dissertação.

pode ser construído com palavras estranhas a ele. Dentro dessa proposta artística, segundo o crítico, mostrar esse discurso torna-se um problema, porque seria necessário violar as leis do campo de visão da personagem. Por isso, há na obra de Dostoiévski a grande recorrência de confissões e de técnicas como o "estenógrafo invisível", como citado no prefácio de *A Dócil*. Como vimos, em *Os Demônios*, isso é parcialmente resolvido por Anton Lavriéntievich G-v através de sua aproximação à da personagem Stiepan Trofímovitch. Com outras personagens, entretanto, G-v muda o foco narrativo e estabelece uma espécie de onisciência seletiva múltipla, conforme a classificação de Norman Friedman: "Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação [...]". [200] Como exemplo, destaca-se a cena em que ocorre o diálogo entre o escritor Karmazínov e Piotr Stiepánovitch, em que, pela indicação da trama, claramente não há a presença do narrador:

> Trouxeram o desjejum. Piotr Stiepánovitch atacou com apetite extraordinário o croquete, num fechar de olhos o comeu, bebeu o vinho e tomou o café.
> "Esse ignorantão – Karmazínov o examinava meditabundo com o rabo do olho [...] –, esse ignorantão provavelmente acabou de compreender toda a mordacidade da minha frase [...]"[201]

Em outra passagem, no mesmo diálogo:

> "Terás tempo de deixar o navio, rato! – pensava Piotr Stiepánovitch saindo para a rua. – [...] Hum. Ele realmente não é bobo e... é apenas um rato fujão; esse não denunciará!"
> Correu para a rua Bogoiavliénskaia, para o prédio de Fillípov. [202]

Com a combinação de diferentes focos narrativos, como o uso da "onisciência seletiva múltipla", moldada a partir da reconstrução criativa, ocorre o estabelecimento de oposição entre os campos de visão das personagens a cada fala, garantindo às personagens, com a não interferência do narrador, liberdade de discurso plena.

4.2.4 Diálogos e a palavra do herói sobre si mesmo

A independência das personagens, segundo Bakhtin, envolve, como vimos, a construção do discurso interior dessas personagens com as palavras delas próprias. Portanto, é reservada ao herói a sua última palavra e, para Bakhtin, toda a construção artística do romance é voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra. Como exemplo, Bakhtin, em

---

[200] FRIEDMAN, 2002, p. 177
[201] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 358
[202] Ibid, p. 362.

Problemas da Poética de Dostoiévski, analisa o homem do subsolo. Essa personagem, ao prever a opinião alheia, antecipa definições, e, assim, pode ultrapassá-las e torná-las inadequadas, de forma a manter sua própria imagem inacabada. Dostoiévski mantém assim a legitimidade da autoconsciência da personagem, já que ela só poderia subsistir enquanto fosse inconclusiva.[203] Como exemplo, na longa argumentação do homem do subsolo a respeito das contradições do homem a respeito da livre escolha do prejuízo, ou seja, da arbitrária recusa à vantagem humana, ele é contundente:

> A vantagem! Mas o que é a vantagem? Aceitais acaso a tarefa de determinar com absoluta precisão em que consiste a vantagem humana? E se porventura acontecer que a vantagem humana, alguma vez, não apenas pode, mas deve até consistir justamente em que, em certos casos, desejamos para nós mesmos o prejuízo e não a vantagem? [...] O que achais? Acontecem tais casos? Estais rindo; ride, meus senhores, mas respondei-me apenas: estarão computadas com absoluta exatidão as vantagens humanas? [...] [204]

O homem do subsolo, portanto, prevê o ponto de vista e a reação exterior para que antecipadamente possa debilitá-lo. Essa técnica, levada ao extremo nessa novela, considerando o enorme monólogo dessa personagem, é aprimorada nos diálogos de *Os Demônios*. Como exemplo, ela aparece no diálogo de Chátov com Stavróguin:

> – Você é ateu porque é um fidalgote, o último fidalgote. Você perdeu a capacidade de distinguir o mal do bem porque deixou de reconhecer o seu povo. [...] Ouça, conquiste Deus pelo trabalho; toda a essência está aí ou desaparecerá como um reles bolor; conquiste-o pelo trabalho.
> – Conquistar Deus pelo trabalho? Que trabalho?
> – De mujique. Vá, largue a sua riqueza! Ah! Você está rindo, está com medo que isso dê um *kunchtik*?
> Mas Stavróguin não ria. [205]

A técnica, portanto, de garantir à personagem a inteireza do seu discurso interior e tornar inconclusiva sua imagem através da previsibilidade da opinião e da reação alheia ainda aparece, porém de forma mais amena.

4.2.5 Stavróguin como elemento provocador

À primeira vista, parece estranha a forma como o autor implícito posiciona a personagem Stavróguin no romance *Os Demônios*. Mais ainda, saber que a maior dificuldade de Dostoiévski, quando da composição do romance, foi definir e desenvolver esse

---

[203] BAKHTIN, 1997, p. 52
[204] DOSTOIÉVSKI, F. M. **Memórias do subsolo**. Tradução de: Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 33
[205] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 256

protagonista. O próprio título *Os Demônios* diz respeito ao elo entre – na concepção do autor – as raízes e o desenvolvimento das ideias mal elaboradas – os demônios –, concebidas pelos liberais de 1840, e a forma como essas mesmas ideias foram postas em prática - incorporadas – pelos jovens de 1860 – os endemoniados. De fato, a crônica, como diz o narrador, tem a ver essencialmente com a ação dos revolucionários, obviamente idealizada e generalizada no romance. *Os Demônios,* lido como a versão dostoievskiana do tema dos *pais e filhos,* é bastante preciso ao estabelecer precisamente quem são os pais e quem são os filhos na trama, porém, ao analisar a personagem Stavróguin, percebe-se que ele não se enquadra em nenhuma dessas duas categorias. Não é pai, ou seja, não é membro da geração idealista de 1840, e muito menos filho, não pode ser considerado um radical de 1860. Stavróguin parece ser não a descrição desse conflito, mas o seu elemento provocador. A expressão romântica dessa personagem fica ainda mais evidente quando consideramos, conforme já estabelecemos, o tratamento que ela recebe pelo narrador-cronista. Todas as menções a ela são envoltas em enigmas, obscuridades e incertezas. A estrutura narrativa do romance é construída de forma a projetar antes a sua ausência do que a sua presença. Ela é apresentada quase que integralmente através de menções esparsas, e sua aparição é sempre timbrada por um tom simbólico-misterioso. Esse tratamento faz com que, em um primeiro momento, ele pareça um personagem secundário. Entretanto, dentro da estrutura composicional do romance, Stavróguin é o principal agente da trama, pois é o principal elemento provocador, que faz com que, na consciência de G-v, o discurso interior do outro seja revelado, além do submundo das relações sociais da província.

Dentro da trama, como já abordamos, a biografia dessa personagem é revelada em um tempo mítico, a partir do processo de carnavalização da literatura, nos espaços e tempos de ruptura, em que ocorrem as famosas cenas de escândalo no romance. Assim, por exemplo, na última cena da primeira parte do romance é revelado ao leitor que o aristocrata Nicolas, filho da senhora ricaça Varvara Pietrovna, era marido legítimo da coxa miserável Mária Timofêievna. Sabe-se, então, que o casamento se deu em virtude da derrota em uma aposta de jogo. Todas essas revelações são contrapostas às reações de Stavróguin: obstinadamente apático, tranquilo, evasivo, parece demonstrar, por vezes, características inanimadas. No capítulo denominado *A noite*, Varvara Pietrovna observa Stavróguin, alguns dias depois da revelação do casamento, dormindo no divã de seu escritório. A descrição da cena é bastante sugestiva:

> O rosto estava pálido e severo, mas como que inteiramente congelado, imóvel; tinha o sobrolho um pouco levantado e o cenho franzido;

> terminantemente, parecia uma figura de cera, sem alma. Ficou uns três minutos a observá-lo, respirando com dificuldade, e de repente o medo a assaltou; saiu na ponta dos pés, parou à porta, benzeu-o às pressas e afastou-se sem ser notada, com uma nova sensação pesada e uma nova angústia. [206][207]

Nesse mesmo capítulo, há uma clara indicação da função dessa personagem como elemento catalisador do processo de revelação das demais. Com uma coincidência perspicaz entre tempo de enunciado e enunciação, o leitor acompanha o percurso de Stavróguin, imediatamente após despertar do sono descrito acima, ao prédio de Fillípov, onde encontra as personagens Kiríllov e Chátov. Em ordem, há uma ampla argumentação a respeito do motivo de autodeificação da primeira personagem e das ideias eslavófilas da segunda. Ao final de cada diálogo, Kiríllov e Chátov declaram que foi o próprio Stavróguin quem os convenceu. O herói, contudo, quando confrontado, não as reconhece, e diz que proferiu cada uma delas, em outro tempo, por zombaria. Durante o longo diálogo entre Chátov e Stavróguin, em que o primeiro tenta recordar o segundo sobre suas ideias a respeito do povo "teóforo", temos:

> – Ora, é tudo indiferente, deixe para lá, aos diabos! – Chátov deu de ombros. – Se agora você renuncia àquelas palavras sobre o povo, como pôde pronunciá-las naquela ocasião?... Eis o que agora me oprime.
> – Nem naquele momento eu estava brincando com você; ao persuadi-lo, talvez me preocupasse ainda mais comigo do que com você – pronunciou Stavróguin em tom enigmático. [208]

A exemplo dessas duas personagens, é possível identificar a revelação das demais personagens como Piotr Stiepánovitch, Mária Timofêievna, Lizavieta Nikoláievna e Fiedka Kátorjni através dos diálogos com o protagonista. Como afirma Bakhtin, "Em *Os Demônios*, não há uma só ideia que não encontre resposta dialógica na consciência de Stavróguin".[209] No próprio enredo do romance, a presença de Stavróguin é expressa, ainda que de forma implícita, como elemento principal da ação no desfecho da trama. Durante a festa organizada pela governadora da província, ocorre um incêndio criminoso – organizado pelo quinteto revolucionário de Piotr Stiepánovitch, que pretendia eleger Stavróguin o líder simbólico e supremo da organização revolucionária –, o linchamento de Liza – a amante de Stavróguin –, o assassinato da coxa e de seu irmão – esposa e cunhado de Stavróguin –, e o assassinato de Chátov – cuja trama foi arquitetada por Stavróguin e comunicada por zombaria a Piotr Stiepánovitch.

---

[206] DOSTOIÈVSKI, 2004, p. 231.
[207] Como já abordamos, essa máscara é citada por G-v nas primeiras linhas de apresentação de Stavróguin.
[208] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 248
[209] BAKHTIN, 1997, p. 62.

4.3 Anton Lavriéntievich e o tempo intra e extradiegético

O foco narrativo de *Os Demônios* conduz o enredo de forma a interpor, de acordo com a técnica empregada por G-v, o tempo biográfico das personagens – através das memórias do narrador-cronista –, o tempo subjetivo das memórias particulares das personagens – através da onisciência criativa de G-v –, o tempo cronológico da ação corrente – em alguns casos, combinando diferentes técnicas utilizadas por Anton Lavriéntievich, incluindo menções ao narrador-protagonista. O efeito produzido no leitor é o da impressão de um entrecruzamento de memória e tempo presente, a ponto de ocorrer uma desorientação proposital entre o que ocorre no tempo cronológico da ação e o que está na seta psicológica subjetiva do tempo das personagens. Anton Lavriéntievich, ao delimitar sua diegese, desenvolve o seu discurso de acordo com seus próprios critérios. Dessa forma, G-v determina, em linhas gerais, duas camadas temporais: quando expõe o tempo biográfico, prevalece o comezinho, a cronologia, e há menções a vários saltos no tempo; por outro lado, quando designa o tempo psicológico, predomina o etéreo e não há cronologia. Assim, G-v centra a narração no presente, como um tempo imutável, congelado por alguma crise ou ruptura. A princípio, o romance está localizado em um tempo histórico, entretanto, o discurso de G-v está todo centrado no tempo derivado da sua percepção como narrador intradiegético.

É um dado curioso a cronologia dos fatos narrados na disposição das três partes do romance. Analisando o tempo biográfico que Anton Lavriéntievich estabelece na primeira parte de *Os Demônios*, sabemos que Stiepan Trofímovitch foi, quando jovem, contemporâneo de T. N. Granóvski, historiador e sociólogo russo, nascido em 1813 e falecido em 1855.[210] A narração da biografia de Stiepan Trofímovitch e, especificamente, o tempo em que vive na província onde se passa a ação do romance cobre um período de aproximadamente (há poucas menções a datas cronológicas precisas) vinte anos. Anton Lavriéntievich utiliza um décimo da sua "crônica" para narrar todo esse tempo, através da combinação de memórias, fatos específicos e saltos cronológicos. Há, então, a seguinte observação do narrador, conforme já mencionamos no capítulo 3: "Passo agora a descrever o caso particularmente divertido a partir do qual começa verdadeiramente minha crônica".[211] Essa crônica, que envolve a primeira grande reunião na casa de Varvara Pietrovna até os desdobramentos finais do romance, ocorre num período de três a quatro semanas, com menções a saltos de tempo de uma semana. Ou

[210] DOSTOIÉVSKI, 2004, p.17.
[211] Ibid, p. 71.

seja, a narração de nove décimos da ação do romance ocorre em dias específicos e momentos específicos, com grande recorrência da combinação entre tempo subjetivo das memórias das personagens com o tempo cronológico da ação corrente, e gradativo uso do narrador onisciente neutro e onisciência seletiva múltipla, conforme a classificação de Norman Friedman. Analisemos detalhadamente essa instância temporal da primeira parte.

No período em que Stiepan Trofímovitch ministrava suas aulas, recusa o primeiro convite de Varvara Pietrovna para tutelar o jovem Nicolas. Após a morte da segunda esposa, aceita o convite da amiga e permanece ao lado dela por vinte anos. Anton Lavriéntievich localiza, por exemplo, o ano da morte do marido de Varvara Pietrovna. Depois do cortejo desastrado do Professor, o narrador indica: "Isso aconteceu no ano de cinquenta e cinco, na primavera, no mês de maio, justamente depois que chegou a Skvoriéchniki a notícia da morte do tenente-general Stavróguin [...]".[212] Sabemos, em seguida, que Stiepan Trofímovitch, no tempo em que ocorrem os principais eventos da trama, tem 53 anos[213] e que adoeceu de melancolia no final da década de 1850. Passam-se, desde então, nove anos. Em seguida, Anton Lavriéntievich apresenta Stavróguin e a sua chegada à cidade. Depois do incidente com Gagánov, Stavróguin viaja por "três anos e pouco".[214] Portanto, quando G-v começa efetivamente sua crônica, supomos que é meados da década de 1860. A partir de então, Anton Lavriéntievich começa a comprimir o tempo. Há uma redução drástica nos saltos temporais e a ação começa a se intensificar. Logo após a proposta de casamento entre Stiepan Trofímovitch e Dacha, há menções a semanas e dias entre os principais eventos. Como exemplo, G-v indica: "Certa vez pela manhã – ou seja, sete ou oito dias depois que Stiepan Trofímovitch aceitara o noivado [...]".[215] Em seguida, o narrador dá indicações esparsas a respeito da cronologia dos principais acontecimentos da primeira parte do romance. Sabe-se que aproximadamente uma semana depois de aceitar o noivado, Stiepan Trofímovitch conhece Kiríllov. Um dia depois, o narrador conversa com essa personagem. No dia seguinte, o narrador vai com Chátov à casa de Liza. Um dia depois – domingo – o narrador vai à casa de Varvara Pietrovna com Stiepan Trofímovitch. Duas horas antes ocorre o encontre de Varvara Pietrovna com Mária Lebiadkina. Portanto, nesse domingo, ao meio dia, ocorre a famosa cena no salão da rica proprietária de terras. Acontece então uma compressão dos eventos em um tempo curtíssimo, a ponto de Anton Lavriéntievich discorrer sobre uma série

[212] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 25
[213]Ibid, p. 27
[214] Ibid, p. 61
[215] Ibid, p. 90

de eventos, expressões e ações em um período de dez segundos.

Independentemente das técnicas que Anton Lavriéntievich e o autor implícito utilizam, principalmente na segunda e na terceira parte do romance, fica claro que a trama está localizada em um tempo histórico, a saber: meados da década de 1860. Toda essa primeira parte, como já mencionamos, está centrada na percepção de Anton Lavriéntievich a respeito do seu dileto amigo Stiepan Trofímovitch. Consequentemente, o tempo biográfico, material e objetivo, como alegoria da apropriação que G-v busca na representação do amigo, articula o discurso da primeira parte. Em certa medida, existe o tempo de Stiepan Trofímovitch, que é um tempo letárgico, ocioso, em que os eventos tardam a ocorrer. A representação da superfluidade do Professor como o tempo paralisado do sonhador contamina o discurso de Anton Lavriéntievich. No final da primeira parte do romance, entretanto, esse discurso começa a sofrer uma transformação drástica. Isso se deve à gradativa aproximação do tempo de Nicolai Stavróguin, fundamentalmente associado a um presente arrefecido por seu romantismo anacrônico, como veremos a seguir. Em particular, ocorre, nesses momentos da narração, uma simultaneidade de acontecimentos com intensa compressão da ação no tempo. Nesses casos, há sempre a presença de G-v como narrador-testemunha, que passa uma impressão de coincidência entre o tempo de enunciação e o do enunciado. A trama desenvolvida pelo autor implícito encaminha a ação para esses acontecimentos específicos, em que o autor consegue reunir todas as principais personagens do romance em um único lugar, onde há a condução inevitável da trama para um escândalo irremediável. Essas cenas de escândalo correspondem ao que Bakhtin, ao tratar sobre a questão dos gêneros literários utilizados por Dostoiévski, classificou como "carnavalização da literatura". Essa técnica envolveria, entre outros elementos, a compressão de espaço e de tempo, em que predomina a excentricidade, a aproximação de opostos e a experimentação moral e psicológica, com a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem.[216] O arranjo da trama, nesse caso, objetiva a provocação da personagem até a revelação do seu discurso interior, em condições em que o discurso seria pronunciado em momentos de crise e de ruptura. Nessas cenas, ao se romperem as "cordas podres da mentira oficial e individual",[217] ocorreria, portanto, a revelação da alma humana das principais personagens. O tempo, nesse caso, é o tempo carnavalizado, e não o tempo cronológico comum. Em *Os Demônios*, ocorre o uso desse artifício de enredo em pelo menos três situações: a reunião das personagens no salão de Varvara Pietrovna, em que ocorre a cena da bofetada de Chátov em Stavróguin; a

[216] BAKHTIN, 1997, p. 100
[217] Ibid, p. 126.

reunião do quinteto revolucionário por Piotr Stiepánovitch, em que há a indicação de um possível traidor, e a ameaça implícita a Chátov; a Festa, já nos desdobramentos finais do romance, organizada pela governadora, que é infestada pelos vigaristas manipulados por Piotr Stiepánovitch. Na primeira situação, vejamos a observação de Anton Lavriéntievich ao testemunhar a bofetada de Chátov em Stavróguin:

> Parece que se ouviu um grito instantâneo, talvez Varvara Pietrovna tenha gritado – disso eu não me lembro, porque no mesmo instante foi como se tudo voltasse a *congelar* (grifo nosso). Aliás, toda a cena não durou mais que uns dez segundos.
> Mesmo assim coisas demais transcorreram nesses dez segundos.[218]

Ao afirmar que é como "se tudo voltasse a congelar", G-v está submetido à forte influência do escândalo iminente. O efeito dessa influência é o congelamento do momento. Aqui, não se trata de um tempo letárgico, em que os eventos se arrastam pelos anos ociosos e pelas indecisões patéticas de uma personagem; agora o tempo congela num presente carregado por circunstâncias improváveis. Trata-se, antes de tudo, de como Anton Lavriéntievich enxerga e sintetiza essa experiência. Como narrador intradiegético, ele é claro e conciso: é tomado pela influência devastadora de Nicolai Stavróguin. No caso da bofetada, o Príncipe impressionou G-v pela raiva fria,

> tranquila, e, se é lícita a expressão, sensata, logo, a mais repugnante e a mais terrível que pode haver. Torno a repetir: naquele tempo eu o considerava, e ainda o considero hoje (quando tudo já está terminado), precisamente o homem que se recebesse um murro na cara ou uma ofensa equivalente mataria seu inimigo no mesmo instante, no ato, no mesmo lugar e sem desafio para duelo.
> E, não obstante, no presente caso aconteceu algo diferente e esquisito.[219]

O tempo objetivo continua a correr. Os dez segundos se passaram e prossegue o curso dos eventos. Entretanto, Anton Lavriéntievich, ao escrever sua crônica, enfatiza a frieza de Stavróguin e é tomado por esse tempo mítico e romântico, diametralmente oposto ao de Stiepan Trofímovitch. Ao iniciar a segunda parte do romance, G-v muda seu discurso e, ao apelar à sua reconstrução criativa, retrata o mundo de Stavróguin em um tempo congelado e inerte. Esse tempo pertence a uma espécie de camada etérea e imponderável, contraposta à camada física, objetiva e previsível de Stiepan Trofímovitch.

Se, na primeira parte do romance, Anton Lavriéntievich só começa a contar efetivamente a sua crônica depois de uma longa descrição a respeito da biografia de Stiepan Trofímovitch (período que cobre aproximadamente vinte anos); na segunda parte ele é breve: começa a narrar efetivamente o que denomina de "nova história" alguns dias depois do último

---

[218] DOSTOIÉVSKI, p. 205
[219] Ibid, p.207

episódio relatado na primeira parte do romance: “Começo justamente pelo oitavo dia após aquele domingo, ou seja, pela segunda-feira à noite, porque, no fundo, foi a partir daquela noite que começou uma ´nova história´”. [220] A partir desse ponto ocorre uma modificação sensível na dimensão temporal da narrativa de G-v. Aparece imediatamente a primeira indicação do tempo objetivo em sua “nova história”: “Eram sete da noite. Nikolai Vsievolódovitch estava sozinho em seu gabinete [...]”.[221] Depois de receber Piotr Stiepánovitch em seu escritório, Nicolas adormece “um sono longo, *de mais de uma hora* (grifo nosso) [...]”.[222] O narrador, em seguida, é preciso, ao indicar a hora em que Stavróguin acorda: “– Nove e meia – anunciou com voz baixa [...]”.[223] O Príncipe, depois de conversar com seu criado, sai de seu escritório, atravessa o jardim da casa e entra em um beco. Seu destino é a rua Bogoiavlénskaia. O narrador então enfatiza: “Já passava das dez quando finalmente parou diante dos portões fechados do velho prédio de Fillípov”.[224] Posteriormente, o narrador relata com precisão o encontro de Stavróguin com Kiríllov. Sua intenção é pedir ao engenheiro para que ele seja seu padrinho de duelo. Nessa conversa, Kiríllov, ao ser provocado, expõe suas ideias e faz uma revelação bastante sugestiva. Ao revelar a Stavróguin que “o homem é infeliz porque não sabe que é feliz”, diz que, ao compreender esse ponto, soube, subitamente, que era feliz. Ao ser indagado sobre quando isso ocorreu, Kiríllov responde:

> – Na semana passada, terça, feira, não, quarta, porque já era quarta, de noite.
> – Mas qual foi o motivo?
> – Não me lembro, foi assim, assim; andava pelo quarto...era tudo indiferente. *Parei o relógio* (grifo nosso), eram duas horas e trinta e sete minutos.
> – Como um emblema de que o tempo devia parar? [225]

Ao se despedir de Stavróguin, Kiríllov confessa: “Lembre-se do que representou em minha vida, Stavróguin”.[226]A passagem relatada por G-v indica que Kiríllov, uma vez influenciado pelo Príncipe, paralisa o seu desenvolvimento intelectual e passa a professar as ideias pregressas de Nicolas até a passagem presente, relatada aqui pelo narrador. A indicação do tempo suspenso pela interrupção voluntária do relógio indica, simbolicamente, a influência do tempo de Stavróguin em Kiríllov. Se considerarmos, entretanto, que essa passagem é toda uma reconstrução criativa de Anton Lavriéntievich, percebemos como a sua concepção de

[220] Ibid, p.219
[221] Ibid, p.219
[222] Ibid, p.231
[223] Ibid, p. 231
[224] Ibid, p. 233
[225] Ibid, p. 239
[226] Ibid, p. 240

congelamento do tempo se alastra aqui para as suas suposições a respeito das demais personagens de sua trama. A exemplo da passagem intradiegética referente à bofetada, G-v estende sua concepção de tempo inerte à forma como, provavelmente, Kiríllov é influenciado pelo tempo estático e suspenso de Stavróguin.

Em seguida, Anton Lavriéntievich relata a visita de Nicolas a Chátov. Em sua longa altercação com essa personagem, ocorre algo semelhante ao diálogo com Kiríllov. Em dado momento, Stavróguin diz:

> – São muito conhecidas; de antemão vejo perfeitamente para onde você está levando a questão. Toda a sua frase e até a expressão povo "teóforo" são apenas uma conclusão daquela nossa conversa de pouco mais de dois anos atrás, no estrangeiro, um pouco antes da sua partida para a América...Pelo menos tanto quanto posso me lembrar agora.
> – A frase é inteiramente sua e não minha. Sua própria, e não apenas uma conclusão da nossa conversa. Não houve nenhuma "nossa" conversa: houve um mestre que conhecia palavras de alcance imenso, e havia um discípulo que ressuscitara dos mortos. Eu sou aquele discípulo e você, o mestre.[227]

Chátov professa ininterruptamente suas ideias eslavófilas, que foram, conforme ele afirma na passagem, transmitidas pelo seu "mestre" dois anos atrás. O "discípulo", a partir de então, não avança em sua compreensão. Ele congela o seu desenvolvimento e se restringe a professar incisivamente os mesmos conceitos de dois anos atrás. De forma similar a Kiríllov, Chátov também suspende o seu relógio. E aqui, novamente, como também se trata da reconstrução criativa de Anton Lavriéntievich, ocorre o mesmo fenômeno: do mesmo modo, G-v associa a Chátov a intervenção do tempo inerte de Stavróguin.

A narração prossegue e Stavróguin, depois de se despedir de Chátov, avança em sua marcha pelas ruas da província. Encontra pelo caminho Fiedka Kátorjni – o degolador – e, em seguida, chega à casa do capitão Lebiádkin e de Mária Timofêievna. Ocorre, nessa ocasião, como já mencionamos, o diálogo entre ele e a coxa. Ao sair da casa, Stavróguin encontra novamente Fiedka Kátorjni. A partir do diálogo do Príncipe com o degolador, G-v insinua que Nicolas consente com o assassinato da esposa e do cunhado. Dessa forma, o narrador encerra a seção. Anton Lavriéntievich indica precisamente a hora que ele chega à casa dos Lebiádkin: "– São quinze para a uma – Nicolai Vsievolódovitch olhou para o relógio ao entrar no cômodo".[228] Portanto, essa longa descrição de G-v refere-se ao período compreendido entre as sete e meia da noite até quinze para uma da manhã; ou seja, aproximadamente cinco horas. Ocorre, na narração deste entrecho, a maior sincronia entre o tempo de enunciado e o tempo

[227] Ibid, p.248
[228] Ibid, p.261

de enunciação, técnica estabelecida, *a priori*, pelo narrador. Mesmo posicionado em um tempo posterior ao curso dos eventos narrados, Anton Lavriéntievich se vale dessa sincronia para estabelecer a maior tensão possível na descrição da jornada noturna de Nicolai Stavróguin. Ademais, submetido à influência do Príncipe, G-v dispensa seu repertório de suposições e considerações pessoais. Toda a sua narração prolixa é interrompida quando a diegese compreende o universo de Stavróguin. G-v, quando reconstrói criativamente a marcha noturna do Príncipe e os diálogos mais complexos do romance, é assertivo. Não há espaço para as suas hesitações narrativas. Tudo é narrado a partir de um tempo objetivo e concentrado. E ao sincronizar enunciado e enunciação, em intervalos temporais curtos e objetivos, G-v concentra, subjetivamente, a dimensão temporal inerte e paralisante de Stavróguin. Essa forma de narrar confere, na mente do leitor, uma natureza de tempo presente, o que reforça o efeito de imediação. Isso é magistralmente arquitetado pelo narrador no entrecho referente à seção "A noite", com a sincronia entre os tempos de enunciado e de enunciação. O período de cinco horas entre a descrição de Stavróguin e a sua marcha noturna coincide com o próprio tempo de leitura do narratário.

Como mencionamos acima, nos diálogos de Stavróguin com Kiríllov e Chátov evidencia-se a influência devastadora do tempo paralisante de Stavróguin. Craig Cravens [229]também chama a atenção para esse fato. O crítico ressalta a interrupção do desenvolvimento de cada personagem, à medida que elas entram em contato com o Príncipe. Dessa forma, as ideias congeladas de cada personagem fornecem a G-v informações dos diferentes estágios do príncipe. Kiríllov, Chátov e Piotr Stiepánovitch atuam, no romance, como entidades ideológicas congeladas. Cada uma das personagens assume um nível de desenvolvimento de seu progenitor, paralisam seus progressos intelectuais e morais e, assim, tornam-se entidades literárias fora do espaço e do tempo – em outras palavras, fora de contexto. Segundo o crítico, há, nessas personagens, uma obcecação pela eternidade. Stavróguin é obcecado pela descendência metafísica; Kiríllov, pela abolição de Deus; Pior Stiepanovitch, pela célula revolucionária; e Chátov, pela segunda vinda de Cristo.[230] No caso de Stavróguin, o congelamento do tempo e a sua influência nas demais personagens, a ponto de transformá-las em "entidades ideológicas congeladas", está, dentro da narração de G-v, em sintonia com uma das características da superfluidade de Stavróguin: a paralisia. Quando as personagens cessam seus respectivos desenvolvimentos enquanto homens, encerra-se a dialética e a busca por novos ideais. À medida que Anton Lavriéntievich descreve a paralisia de cada personagem a

[229] CRAVENS, 2000.
[230] Ibid

partir do contato com Stavróguin, revela-se uma etapa da superfluidade do próprio Stavróguin. Sem aprendizado nem desenvolvimento, essa personagem emite ideias fatiadas, em intervalos descontínuos de tempo, captadas pelos seus epígonos. Como genótipo do "homem supérfluo", é representado como um jovem saudável, com uma mente afiada e estagnada. Portanto, a forma de sua representação se dá a partir não de uma biografia cronológica, algo captado com maestria por Anton Lavriéntievich, mas a partir de imagens contraditórias.[231] O tempo do Príncipe é um dos fatores mais evidentes a respeito do que chamamos de anacronismo dos "heróis de outros tempos". Além disso, as personagens Kiríllov, Chátov e Piotr Stiepánovitch, num solipsismo irremediável, enxergam o mundo numa visão estritamente definida. Portanto, suas descrições fornecem, a partir da síntese de Anton Lavriéntievich, a biografia do Príncipe. Stavróguin, como um genótipo do "homem supérfluo" da década de 1820 e 1830, não se desenvolve como personagem, mas vive estágios herméticos da vida. Em um nível mais abrangente, o tempo extradiegético de *Os Demônios*, manipulado pelo autor implícito, é um tempo "extemporâneo", cerrado em si mesmo, cuja principal característica é a estagnação de qualquer tipo de progressão de ideias. A partir da caracterização dos diálogos de Stavróguin no início da segunda parte, como já mencionamos aqui, conclui-se que, em quase todo o romance, não há aprendizado e nem circulação de ideias. [232]

Não há absolutamente nenhuma curva de desenvolvimento, de maturação e de esfericidade nas personagens submetidas à influência do Príncipe. No caso de Stavróguin, suas características como um homem supérfluo fora de contexto, anacrônico, são reveladas, como afirmamos, a partir das outras personagens. Ocorre, entretanto, que essa revelação não se dá por um processo dialético, mas como memórias de etapas pregressas, anteriores à descrição de G-v. No tempo do romance, tudo já está fora de contexto. Nicolas é um "herói" revelado pelo outro, já que sua biografia é exposta através do congelamento das ideias de seus epígonos. Seu potencial destruidor, sua paralisia (uma das características de sua superfluidade) encontra-se na sucessiva interrupção dos homens que com ele se relacionam. Assim, as personagens mais complexas do romance – Kiríllov, Chátov, Stiepan Trofímovitch

---

[231] Os epígonos de Stavróguin procuram construir a realidade conforme formulações arbitrárias que podem oferecer serenidade e consolação. Para Dostoiévski, entretanto, uma visão satisfatória do mundo deve ter certa complexidade e incluir um senso de fracasso (heróis dostoievskianos, como o protagonista de O sonho de um homem ridículo). Portanto, segundo Cravens, se as narrações dos epígonos de Stavróguin são falsas eternidades, G-v demonstra a mutabilidade, contingência e a variedade de experiências humanas ordinárias. Cf. : CRAVENS, 2000.

[232] É possível que isso só ocorra no diálogo de Stavróguin com Tíkhon, mas ainda assim é um processo interrompido pela agudez do monge e pelo constrangimento de Stavróguin.

e, consequentemente, o próprio Anton Lavriéntievich – são representadas como entidades fora do tempo, fora de contexto, à medida que se submetem ao tempo paralisante de Stavróguin. No plano coletivo, Anton Lavriéntievich descreve essa característica a partir das peraltices de um grupo de jovens liderados por Piotr Stiepánovitch e consentidos pelo poder público, representado pela companhia da governadora Yúlia Mikháilovna. Stavróguin, como um agente perturbador das personagens e da trama, acompanha esse grupo. As suas menções são escassas, porém reveladoras. Num dado momento da narrativa a respeito das travessuras do grupo, G-v afirma: "Stavróguin nunca declinava divertimentos concorridos e em tais casos sempre trazia no rosto uma ótima expressão de alegria, embora continuasse a falar pouco e raramente".[233] A escuridão moral a que se submete esse grupo é fundamental para a criação da atmosfera sombria do romance. Ocorre que Anton Lavriéntievich narra esses acontecimentos a partir de uma ambivalência onisciente: ao mesmo tempo em que indica que na época havia "uma certa desordem nas mentes",[234] ele, ao narrar as peraltices do seu grupo, deixa transparecer em suas próprias reações "certo prazer". Ao iniciar a narração das diabruras desse grupo, G-v afirma:

> Lembro-me de que, naquela ocasião, formou-se como que naturalmente um círculo bastante amplo cujo centro, como é de crer, ficava realmente no salão de Yúlia Mikháilovna. Nesse círculo íntimo que gravitava em torno dela, entre os jovens, é claro, eram permitidas e até viraram regra as mais diversas peraltices, às vezes realmente bem atrevidas. Faziam parte do círculo algumas senhoras até muito amáveis. Os jovens organizavam piqueniques, saraus, às vezes saíam pela cidade em verdadeira cavalgada, em carruagens e a cavalo. Procuravam aventuras, até as inventavam e organizavam por brincadeira com o único fito de provocar uma história alegre. Tratavam por cima dos ombros nossa cidade como alguma Cidade dos Tolos. Eram chamados de galhofeiros porque não se detinham diante de nada. [235]

Na sequência das diabruras do grupo, Anton Lavriéntievich narra o episódio da mulher de um tenente que fora espancada pelo marido por ter contraído uma dívida no jogo. Em seguida, o grupo persuade a jovem a se instalar na casa de uma das damas do grupo. A esposa permanece, por pura galhofa dos jovens da cidade, como hóspede da dama por quatro dias. Durante esse tempo, é mimada e presenteada pelos jovens. Quando percebe que caiu numa armadilha, volta para a casa do marido e o caso é esquecido. A sequência dos episódios exibe um contínuo desfalecimento moral do grupo. Passando pela colocação de fotografias abjetas dentro das bíblias vendidas por uma "senhora respeitável" e modesta até o sacrilégio na igreja da Natividade de Nossa Senhora – a colocação de um rato vivo no lugar do ícone de Nossa

[233] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 320
[234] Ibid, p. 314
[235] Ibid, p. 314

Senhora –, a sequência de peraltices envolve, em dado momento, uma observação reveladora do próprio narrador. O grupo toma conhecimento de um jovem que se suicidara em um quarto de hotel. Sedentos por divertimento, o narrador afirma:

> No mesmo instante surgiu a ideia de ver o suicida. A ideia foi aprovada: nossas damas nunca haviam visto suicidas. Lembro-me de que uma delas disse ali mesmo, em voz alta, que "tudo já está tão dominado pelo tédio que não há por que fazer cerimônia com divertimentos, contanto que sejam interessantes" [236]

Ao observar o cadáver, Anton Lavriéntievich faz o seguinte comentário: "Todos os nossos o examinaram com uma curiosidade ávida. De um modo geral, *em toda desgraça do próximo há sempre algo que alegra o olho estranho – não importa de quem seja* (grifo nosso)".[237] [238]

Essa observação de G-v é reveladora dentro do contexto temporal da narrativa. Tanto a observação da dama dominada pelo tédio quanto o apontamento sádico de G-v indicam a paralisação coletiva da província. O tédio destrutivo que envolve o grupo, acompanhado por um Stavróguin calado, porém disposto e com boa vontade, é o sintoma mais evidente de uma cidade estagnada. A energia juvenil do grupo do qual Anton Lavriéntievich faz parte é dissipada numa sequência devastadora de ações fúteis. Há, em cada episódio, uma espécie de contemplação inerte, atemporal e, por fim, anacrônica. Em nenhum deles, entretanto, há qualquer indício de aprendizado, de maturação ou de transformação individual. Em cada uma das circunstâncias – da mulher que é espancada pelo marido e depois volta para casa por falta de opções; do jovem casal que é constrangido na noite de núpcias pela fragrante desonra da esposa; da humilhação da vendedora de bíblias aviltada por impostores; da profanação ao grupo de religiosos; e do jovem estrangeiro suicida contemplado por um funcionário público que confessa a alegria pela desgraça alheia – a província estagna em uma monotonia devastadora, em um ócio inepto, incapaz de converter qualquer experiência em ação e em progresso. A concepção de mundo elaborada por uma das etapas pregressas do desenvolvimento intelectual de Stavróguin, depois congelada e defendida com unhas e dentes por Piotr Stiepánovitch, conduz à formação do grupo sedento por divertimentos. Além disso, esse clube leviano e sinistro é autorizado subliminarmente pelo poder público, representado pela bajulação da governadora Yúlia Mikháilovna. Nesse caso, o objetivo de Piotr

---

[236] Ibid, p. 320
[237] Ibid, p. 321
[238] Essa satisfação cruel confessada por Anton Lavriéntievich pode ser um indício de suas motivações para as descrições detalhadas dos homicídios e suicídios presentes em sua crônica. A sua insistência em narrar a tragédia alheia aproximaria o narrador ao impostor Piotr Stiepánovitch. Essa é a posição, por exemplo, do crítico Adam Weiner. Cf.: WEINER, **By Authors Possessed**., 119, 120, apud STROMBERG, 2012, p. 478.

Stiepánovitch, influenciado pelas ideias anacrônicas de Stavróguin, é provocar a desordem e o caos. De fato, ele consegue, e o faz a partir da vulnerabilidade daqueles ignorantes provincianos, submetidos a esse tempo inerte do herói anacrônico representado por Stavróguin.

A cegueira das personagens influenciadas por Stavróguin são reveladas, a partir do ponto de vista de Anton Lavriéntievich, por um solipsismo fatídico. Como indicação desse fenômeno, vejamos a observação do degolador Fiedka Kátorjni, ao se referir a Pior Stiepánovitch em seu diálogo com Nicolai Stavróguin:

> Piotr Stiepánovitch é um astrólogo e descobriu todos os planos divinos, mas também está sujeito à crítica. À sua frente, senhor, estou como diante do Verdadeiro, porque ouvi falar muito do senhor. Piotr Stiepánovitch é uma coisa e o senhor, vai ver, é outra. Se ele diz que um homem é um canalha, além de canalha ele não vê mais nada nele. Se diz que é um imbecil, então além de imbecil ele não tem outro nome para esse homem.[239].

Esse solipsismo acomete não só Piotr Stiepánovitch, mas também Kiríllov, ofuscado pela ideia do "Homem-Deus"; e Chátov, pela concepção do "povo téoforo". No plano coletivo, esse solipsismo envolve toda a província, que, como já analisamos no grupo das diabruras, só consegue enxergar a própria monotonia destrutiva. No nível extradiegético, o congelamento do tempo de Nicolas influencia o discurso de Anton Lavriéntievich, que, a seu modo, é ofuscado pela visão turva e fixa de seus iguais. Com exceção da fase final de Stiepan Trofímovitch, G-v mantém uma regularidade inequívoca ao narrar as personagens de sua crônica. Anton Lavriéntievich é obcecado pela regularidade e uniformidade dos habitantes de sua província. Seu solipsismo tenaz mantém as camadas temporais praticamente intactas durante toda a sua crônica, exceto nas páginas finais, em que ocorre a transformação de Stiepan Trofímovitch.

A única personagem que transpassa a barreira da fixação narrativa da temporalidade é Stiepan Trofímovitch, o que lhe garante a salvação pelo desenvolvimento, e o que implica necessariamente numa mudança do foco narrativo. Portanto, a revelação do Professor envolve os dois elementos singulares de *Os Demônios*: o foco narrativo e o tempo do romance. O velho Vierkhoviénski representa a saída para o dilema temporal do romance. A despeito de ele possuir um desenvolvimento biográfico passado completo, no fim do romance ele passa a pertencer a outro tempo desenvolvido pelo autor implícito: a exemplo da instância temporal do Príncipe, um tempo não objetivo; mas, ao contrário do de Stavróguin, não inerte. Poderíamos afirmar que se trata, como veremos adiante, de uma instância temporal epifânica.

---

[239] DOSTOIÉVSKI, 2004, p.260

Em termos de discurso, Anton Lavriéntievich utiliza, na fase final de Stiepan Trofímovitch, os mesmos recursos destinados à reconstrução criativa de Stavróguin e de seus discípulos. Entretanto, em termos de conteúdo e de significado, ele vai além. Finalmente, G-v utiliza para o Professr o método neutro de monólogo e de análise interior. Às vezes, a voz debochada de G-v retorna, mas como já mencionamos, ela não se mantém. Stiepan Trofímovitch escapa, definitivamente, do entendimento mediano de G-v por escapar da instância temporal fixa que o narrador lhe reserva até então. Esse tempo não objetivo e não inerte de Stiepan Trofímovitch é o tempo do moribundo que sofre uma transformação derradeira. Ele é esclarecido pela doença e sua erudição parece, finalmente, encontrar a vereda da verdade daquele tempo histórico. Ou seja, de meados da década de 1860. Quando está profundamente adoentado, Stiepan Trofímovitch pede para que a aldeã Sófia Matvêievna leia uma passagem do evangelho:

> – Leia-me agora mais uma passagem...a que fala dos porcos – pronunciou num átimo.
> – De quê? – Sófia Matvêievna levou um tremendo susto.
> – Dos porcos...aquela mesma passagem...*ces cochons*...estou lembrado, os demônios entraram nos porcos e todos se afogaram. Leia essa passagem, faço questão; depois lhe digo para quê. Quero rememorá-la ao pé da letra. Preciso dela ao pé da letra. [240]

Depois de Sófia Matvêievna ler a passagem, Stiepan Trofímovitch revela:

> – Minha amiga – pronunciou Stiepan Trofímovitch em grande agitação –, *savez-vous*, essa passagem maravilhosa e... inusitada foi, em toda a minha vida, uma pedra no meio do caminho.... *dans ce livre*...de sorte que gravei essa passagem ainda na infância. Acabe de me vir à cabeça uma Idea; *une comparaison*. Neste momento me vem à cabeça uma infinidade de ideias: veja, isso é tal qual o que acontece na nossa Rússia. Esses demônios, que saem de um doente e entram nos porcos, são todas as chagas, todos os miasmas, toda a imundície, todos os demônios e demoniozinhos que se acumularam na nossa Rússia grande, doente e querida para todo o sempre, todo o sempre! *Oui, cette Russie, que j´amais toujours*. Mas a grande ideia e a grande vontade descerão do alto como desceram sobre aquele louco endemoniado e sairão todos esses demônios, toda a imundície, toda a nojeira que apodreceu na superfície...e eles mesmos hão de pedir para entrar nos porcos. Aliás, até já entraram, é possível! Somos nós, nós e aqueles, e também Pietrucha... *et les autres avec lui*, e é possível que eu seja o primeiro, que esteja à frente, e nós nos lançaremos, loucos e endemoniados, de um rochedo no mar e só para isso que servimos. Mas o doente haverá de curar-se e "se assentará aos pés de Jesus"...E todos ficarão a contemplar estupefatos... Querida, *vous comprendrez après*, mas agora isso me inquieta muito... *Vous comprendrez après... Nous comprendrons ensemble*. [241]

Em seguida, Anton Lavriéntievich informa: "Começou a delirar e por fim perdeu a consciência".[242] É possível considerar essa passagem como a mais significativa do romance. Da boca da personagem mais caricata da crônica de Anton Lavriéntievich é expressa a

[240] Ibid, p.632
[241] Ibid, p. 633
[242] Ibid, p. 633

interpretação do próprio romance, que dá a ele o título e o seu significado extradiegético. Essa interpretação do professor está além da compreensão de G-v e é o ponto de maior confronto, como já estabelecemos, entre o narrador e o autor implícito. Stiepan Trofímovitch, em seus últimos momentos, é tomado por uma instância temporal epifânica. E nisso está a sua distinção em relação ao tempo de Stavróguin. Esse tempo, adjacente à perda da consciência, traz a ele a revelação final: é preciso morrer para que a Rússia sobreviva. A transição entre aqueles homens supérfluos de outros tempos e esse novo período, dominado por uma série de contingências, precisa necessariamente chegar a um fim. Stiepan Trofímovitch reconhece-se como um dos porcos endemoniados que precisa se atirar de um rochedo. Voluntariamente, ele procura a doença e a morte. No fim de sua vida, ele escapa da superfluidade anacrônica ao entender o seu significado contemporâneo: é preciso avançar, e, para tanto, é necessário morrer. No final de sua interpretação, ele diz que tanto ele como a aldeã compreenderão. Essa compreensão é, de certa maneira, a libertação dessa personagem. Seu entendimento está na iminência da única ação possível: deixar de existir. No plano extradiegético, é a simbologia que representa toda a fatura do romance, incluindo o seu título.

Paradoxalmente, Stiepan Trofímovitch adquire a profundidade de um herói do tempo quando está na iminência da morte. Até o final do romance, a narração irônica do Professor por Anton Lavriéntievich indica a caricatura do "homem supérfluo". Como já mencionamos, a descrição de sua superfluidade debocha descaradamente das construções literárias que estabeleceram essa personagem-tipo ao longo da primeira metade do século XIX. Ao final, com a mudança do foco narrativo e munido de um tempo transcendente, Stiepan Trofímovitch adquire profundidade e a trama finalmente avança. Literariamente, a personagem ganha corpo e essa remissão projeta em seu presente a consciência de sua superfluidade, elemento imprescindível dos homens supérfluos. Além disso, o velho Vierkhoviénski vislumbra a dissolução dessa mesma superfluidade, o que o coloca, num curtíssimo espaço de tempo, na condição de um herói contemporâneo. Um homem ciente de seu dever.

Assim, em relação ao tempo, há uma dicotomia entre a superfluidade das personagens de *Os Demônios*: Stavróguin vive em um presente inerte atemporal e Stiepan Trofímovitch, ao longo de quase todo o romance, vive no passado, descrito como tempo objetivo. [243]

---

[243] Segundo Craig Cravens, merece aqui um exame atento a dualidade do senso de tempo no romance. Os modelos de atemporalidade das personagens submissas ao príncipe se referem não somente à maneira de ver o mundo, mas também à maneira de narrá-lo. Há aqui uma oposição narratológica metadiegética e intradiegética. A maneira de narrar das personagens influenciadas por Stavróguin são sempre direcionadas a um fim – abolição de Deus, a revolução, a volta de Cristo – enquanto a narração de G-v sugere inúmeras possibilidades: são enunciações que sugerem eventos que nunca se realizam. A metadiegese em *Os Demônios* possui sempre um

Em termos de espaço, enquanto Stiepan Trofímovitch advoga para si o seu lugar no mundo ditado pelas possibilidades de G-v, ainda que elas sejam cunhadas pela sua caracterização caricata, Stavróguin está localizado fora desse mundo objetivo do narrador. O Professor é sempre presente, seja como agente da ação ou como influenciador das posições estéticas do narrador; Stavróguin, ao contrário, procura desaparecer da trama enquanto personagem físico e real. Como afirma Craig Cravens, Stavróguin persiste no mundo metafísico, a despeito de existir no mundo físico. Pela nossa análise, a forma técnica que descreve essa dicotomia se dá pela maneira como Stavróguin reincidentemente aparece na narração de G-v. As técnicas mais rudimentares de análise crítica podem demonstrá-la. Por exemplo, se quiséssemos aqui elaborar a fábula de *Os Demônios*. Poderíamos elaborar várias delas, fieis à diegese, sem mencionar a personagem Stavróguin.[244] Esse fenômeno ocorre porque o Príncipe, situado em um mundo além do tempo e do espaço, está fora de contexto. Esse "espírito russo", representado pelo Príncipe, perpassa as décadas da primeira metade do século XIX. No período em que foi escrito, esse "tipo russo" não encontra o seu lugar. Portanto, fora de contexto, não consegue ser nobre ou trágico. Sua superfluidade é aqui ausente de valor porque ele está inserido no mundo de Anton Lavriéntievich: um universo ditado pela ênfase nas contingências.

Portanto, há, no romance, uma contínua confrontação do tempo, como a do tempo objetivo biográfico, o tempo inerte, e o tempo epifânico. O ponto de inflexão é a personagem Stiepan Trofímovitch: G-v não consegue compreender a sua mudança. As últimas páginas do romance indicam uma transformação, ditada pela própria personagem. Entretanto, o narrador não a verbaliza com suas palavras – no sentido de uma intromissão prolixa, como o faz abundantemente na primeira parte do romance –, assim como não verbaliza o vazio destruidor de Stavróguin. A inabilidade do Anton Lavriéntievich, entretanto, é o que assegura a legitimidade da redenção de Stiepan Trofímovitch. G-v não estaria apto para entender essa mudança de vida. E, assim, nunca poderia narrá-la. O autor implícito articula, de fato, a redenção através das habilidades limitadas de G-v. Para efeito de comparação, algo semelhante ocorre na parte final de *Crime e Castigo*, quando o narrador onisciente descreve a

---

paradigma e intradiegese não o possui absolutamente. Cravens sugere que essa oposição narrativa significa que Dostoiévski quis reconciliar duas concepções de tempo e de existência humana em geral. O apocalipse é eminente, embora, simultaneamente, o tempo é aberto e os homens são livres. Ou seja, o tempo – o mundo e os eventos nele – devem envelhecer e acabar. Cf. em: CRAVENS, 2000.

[244]Tomamos aqui a fábula no sentido que define Wolfgang Kayser. Cf. em: KAYSER, 1963. Por exemplo, uma das tantas fábulas possíveis seria: o romance trata do assassinato de um membro de uma célula revolucionária presente em uma província da Rússia. Essa e outras fábulas podem ser elaboradas e, fieis à diegese, prescindem da figura de Stavróguin. Não obstante, ele pode ser considerado o protagonista do romance.

transformação de Raskólnikov em um tempo vago, com descrições genéricas e incertas.

Não se pode contar o que não se entende. Esse é um artifício do autor implícito para atestar a realidade do incompreensível, à medida que seu narrador se abstém de narrá-lo. Como afirma Boris Schnaiderman, um tempo de determinada personagem às vezes não pode ser compreendido por outra personagem.[245] O tempo de G-v é plasmado pelo tempo das personagens de sua crônica. E a forma como reconhecemos essas instâncias temporais está intrinsecamente ligada às convenções narrativas de Anton Lavriéntievich: em algumas ele transmite truísmos; em outras, ininteligibilidades, como veremos a seguir.

4.3.1 Anton Lavriéntievich G-v: truísmos e ininteligibilidades

Há no romance uma importante dicotomia na narração de G-v: os elementos diegéticos que atestam a presença do narrador e aqueles que atestam a sua ausência. Os primeiros levam à caricatura do mundo avizinhado, que, a despeito das "explicações", afundam o relato em um mundo horizontal, mal compreendido e mesquinho. G-v, pela proximidade com Stiepan Trofímovitch, por exemplo, não compreende e assim amesquinha a província e seus habitantes. Quando cria o relato ficcional, entretanto, reconstrói a consciência das personagens pelas quais nutria fascinação e que não compreendia. De certa forma, redime o seu universo através do medievo, ainda que os resultados confluíssem para a destruição e a morte. Dentro desse ponto de vista, a "última errância" de Stiepan Trofímovitch assume um novo significado: de elemento intradiegético para extradiegético. De personagem da experiência para personagem da criação ficcional. Como afirma Craig Cravens, a revelação do Professor envolve os dois elementos singulares de *Os Demônios*: o foco narrativo e o tempo do romance. Stiepan Trofímovitch representa a saída para o dilema temporal do romance. A despeito de ele possuir um desenvolvimento biográfico passado completo, no fim do romance ele passa a pertencer a outro tipo de temporalidade, até então, só pertencente à personagem Stavróguin. A narração, que, até próximo ao fim do romance, era destinada a Stavroguin, começa a ser empregada por G-v para Stiepan Trofímovitch. [246]

Tecnicamente, ele passa de discurso indireto livre para monólogo interior, típico das cenas em que está ausente. Finalmente, G-v utiliza o método neutro de monólogo e de análise interior. Às vezes, a voz debochada de G-v retorna, mas ela não se mantém.[247] Dessa forma,

---

[245] No caso analisado por Boris Schnaiderman, a diferença de tempo refere-se aos tempos de personagens com idades diferentes. Cf. em: SCHNAIDERMAN, 1982, p. 88

[246] Utilizamos essa característica narratológica para atestar a função do autor implícito no capítulo 3

[247] Ver nota de rodapé 136.

Stiepan escapa, definitivamente, do entendimento mediano de G-v. [248]

Quando G-v transmite as especulações dos eventos, ele reincidentemente chama a atenção para o presente a fim de recuperar e contar a história do ponto de vista retrospectivo. Há, nesse caso, uma atmosfera de passado. Nessas cenas, ele é bastante prolixo e reincidentemente cria uma atmosfera confusa, recheada de divagações e rumores. Nas cenas em que está ausente, entretanto, há imediatismo. Portanto, Anton Lavriéntievich transmite mais confiança e plausibilidade. G-v, ao descrever cenas em que não era testemunha, recorrentemente emprega a convenção do monólogo interior. G-v possui, como demonstramos no diálogo entre Piotr Stiepanovitch e Karmazínov, acesso à mente das personagens. Dessa forma, elas adquirem plena liberdade para se mover, para agir e para sentir por si próprias. Elas estão, como afirma Stromberg, além do mundo narrativo fragmentado de G-v intradiegético.[249]

Nesse campo está fundamentalmente Stavróguin. Assim, exceto na mudança final de Stiepan Trofímovitch, G-v ou é próximo o bastante para amesquinhar as personagens; ou é distante o bastante para reconstruir a consciência de personagens que o impressionava. G-v oscila, portanto, entre o truísmo e o ininteligível, e nessa dicotomia é surpreendido e capturado pela superfluidade das personagens principais do romance.

4.4 A superfluidade como medida do universo de Anton Lavriéntievich G-v

No capítulo 3 afirmamos que o foco narrativo de *Os Demônios* está essencialmente centrado na consciência de Anton Lavriéntievich G-v, como um centro de mobilidade criativa, que discorre sobre o seu mundo através de memórias, compilações de informações de origem desconhecida, além de reconstrução criativa. No nível extradiegético, o autor implícito se vale da consciência de G-v para estabelecer o critério de valores da narrativa, que é amplamente influenciado pelas características sócio-literárias que emanam de Stiepan Trofímovitch e de

---

[248] Essa abordagem também é defendida por Debora Martinsen. Cf. em: MARTINSEN, 2003.

[249] Quando G-v está ausente, sua narrativa é reduzida e neutralizada. Não há saturação do texto com frases como "talvez", "pode ser" etc. A narração se torna despersonalizada, e então G-v fornece só citações de cena e descrições físicas. Principalmente, ele permite que a ação se desenvolva através do diálogo. Por outro lado, o narrador sem perspectiva assim chamado por Bakhtin é o narrador intradiegético, que apela às suas próprias experiências (o cronista que escreve um romance de memórias). A expressão "sem perspectiva" não se refere ao narrador autor, aquele que possui suas próprias definições estéticas e as coloca em prática inadvertidamente em seu relato. O aclamado crítico faz, nesse caso, uma interpretação parcial de G-v. Há que se considerar a constante mudança de entonação na narrativa de G-v: nas cenas em que ele está ausente, a entonação produz uma aura de imediatismo, tempo presente e confiabilidade, diferentemente das cenas em que é narrador-testemunha. No último caso, predominam os rumores e as especulações. Entretanto, essa última condição é somente um dos aspectos de Anton Lavriéntievich G-v.

Nicolai Stavróguin enquanto espectros de homens supérfluos – as superfluidades dessas personagens. A narração da superfluidade de ambos e a forma como elas influenciam a consciência de G-v estabelece o discurso intradiegético desse narrador, além do discurso extradiegético do autor implícito. Cada discurso tem um propósito e revela como essa superfluidade, ao contagiar G-v, provoca em sua narrativa a visão de mundo fragmentado, sustentado pelo óbvio e pelo ininteligível; ao fornecer as bases do discurso do autor implícito, sugere uma interpretação para o romance: os demônios que assolam a província só incorporam naqueles que ainda vivem sob a sombra de heróis anacrônicos. O demonismo assola somente aqueles que não conhecem a luz, seja por hipocrisia, avareza, inveja, fanatismo ou ignorância.

Anton Lavrentevitch G-v representa os critérios de valor de compreensão mediano do mundo, o estatuto do "bom senso", que ridiculariza e caricatura o que está ao lado e entroniza e sacraliza o que está distante e incompreendido. Sua relação com Stiepan Trofímovitch formando o anel que fecha o romance é a maior armadilha que o autor implícito lhe reserva, revelando a superfluidade do narrador, que procura abarcar suas experiências na narração, mas que ao final abre espaço para a sua redenção mal compreendida, e talvez por isso verdadeira, já que uma redenção real não poderia ser narrada por um cronista que é ele mesmo a personificação de uma visão de mundo simplista e fragmentada. E isso se revela a partir das técnicas narratológicas empregadas por G-v e por sua posição intradiegética e homodiegética na trama.

Os elementos supérfluos de Stiepan Trofímovitch, como mostramos, são, desde o início, revelados e imediatamente ridicularizados pelo narrador. Típico sonhador de tramas sociais, Stiepan Trofímovitch exibe uma prolixidade desmedida, insolência e o desejo de desenvolver um projeto em ciência que jamais é concluído. Recorrentemente assolado por inúmeras elucubrações, jamais conclui um único projeto e, a despeito de mostrar certa ilustração, capaz de surpreender personagens como Varvara Pietrovna, é incapaz de se afirmar como um intelectual ativo, agente de qualquer espécie de transformação social efetiva. Se atentarmos para a posição intradiegética de Anton Lavriéntievich G-v, verificamos exatamente os mesmos valores, imbricados em sua forma de narração: presunçosa, insolente e prolixa; e em sua posição homodiegética: a incompreensão dos acontecimentos, a fomentação de inúmeros rumores sem distinguir de fato os falsos dos verdadeiros, a sua inabilidade com Liza; e, por último, a sua inação, que, se não acarretou, também não impediu os terríveis acontecimentos da província.

Em relação à técnica narrativa empregada por G-v referente ao núcleo de Stiepan Trofímovitch, Varvara Pietrovna e a maior parte das personagens da província, é possível traçar um paralelo entre a questão da informação levantada por Walter Benjamin[250] Benjamin afirma que a informação é uma forma de comunicação estranha à narrativa, ameaçadora provocadora da crise no próprio romance. A informação, segundo o crítico, nem de perto precisa ser verossímil e vem sempre *acompanhada de explicação*. Essa é justamente a convenção narrativa empregada por G-v para o tratamento do núcleo formado por Stiepan Trofímovitch, Varvara Pietrovna e demais habitantes da província; a informação, nesse caso, é o oposto da arte narrativa, já que metade dessa arte está em evitar explicações.

O leitor deve ser livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação[251] A convenção narrativa empregada por G-v para o tratamento do núcleo Stavróguin e seus epígonos, por outro lado, é frontalmente oposta à usada por G-v para Stiepan Trofímovitch. Nas próprias notas de Dostoiévski, está essa diferença de convenção, depois propalada por Walter Benjamin. A prolixidade de G-v ao tratar de Stiepan Trofímovitch situa-o como um difusor de informações presunçoso e insolente. Segundo Walter Benjamin, a informação só tem valor no momento que é nova. Assim, precisa se entregar ao momento e se explicar nele. A narrativa, ao contrário, não se entrega: conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.[252] Esse ponto elucidado por Walter Benjamin é bastante ilustrativo em *Os Demônios*. Anton Lavriéntievich G-v é um elemento do autor implícito para manejar a difusão de informações da província. A narrativa extradiegética do autor implícito, portanto, contém o narrador, é mais ampla e o acomoda como parte da estrutura que conserva suas forças, ou seja, o processo épico que paira sobre a atmosfera do romance. Quando G-v escreve e reiteradamente explica a ação, torna-se mais uma personagem do autor implícito, que estabelece, através da sua *praxis*, os elementos concordantes com a visão do autor médio, ou seja, reforça o "bom senso". Em seguida, é imediatamente surpreendido pelo enredo que conserva a exatidão no miraculoso e extraordinário, sendo, portanto, totalmente refratário a qualquer natureza explicativa. Quando G-v é, portanto, capturado pelo enredo, disposto no discurso extradiegético do autor implícito, ele se deixa levar pela superfluidade de Stavróguin; nesse caso, ele silencia a prolixidade e, de alguma forma, tem acesso à cognição das personagens. Não explica a ação, deixa-se levar pelo que é ininteligível, pela aura de mistério

---

[250] BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 1985.

[251] Ibid, p. 203

[252] Ibid, p. 204

e sombra; ou seja, pelo romantismo anacrônico que emana de Stavróguin, a sua superfluidade.

Vejamos, portanto, alguns elementos do romance relacionados à influência da superfluidade na consciência de G-v. Anton Lavriéntievich é prolixo quando se propõe a narrar o grupo de Stiepan Trofímovitch porque, de alguma forma, é substancialmente influenciado por ele. No início da segunda parte do romance, por exemplo, G-v escreve:

> Transcorreram oito dias. Agora, depois que tudo passou e escrevo esta crônica, já sabemos do que se trata; mas naquele momento ainda não sabíamos de nada e era natural que várias coisas nos parecessem estranhas. Não obstante, eu e Stiepan Trofímovitch nos enclausuramos no primeiro momento e ficamos observando de longe, assustados. Eu mesmo ainda ia a algum lugar e, como antes, trazia-lhe diferentes notícias, sem o que ele não poderia passar.[253]

Ele prossegue:

> É dispensável dizer que pela cidade correram os mais diversos boatos, isto é, a respeito da bofetada, do desmaio de Lizavieta Nikoláievna e de outros acontecimentos daquele domingo. Mas uma coisa nos deixava surpresos: através de quem tudo aquilo poderia ter vazado com tal velocidade e precisão? Ao que parece, nenhum dos que lá estiveram naquele momento precisava nem lucraria nada em violar o segredo do ocorrido. [...] Eu e Stiepan Trofímovitch acabamos fincando pé em uma ideia, não sem certo temor pela ousadia de tal suposição, e nos estimulando um ao outro: decidimos que o culpado pelos boatos que se espalharam só podia ser Piotr Stiepánovitch [...].[254]

G-v, par a par com Stiepan Trofímovitch, mesmo situado como cronista em um ponto cronológico distante dos acontecimentos, narra os eventos do ponto de vista intradiegético, como personagem da trama. Ele se equivoca, tenta explicar, buscar incessantemente as informações e admite, explicitamente, que não sabia o que ocorria. E mesmo no presente, se sabe o que ocorre (parece ter sido um dos primeiros a compreender o significado das "várias coisas que pareciam estranhas"), não as deixa suficientemente claro. Além desse fato, G-v passa a ser, a partir desse ponto, um dos agentes efetivos da sua narrativa, ao se posicionar como um investigador inveterado, que tenta ligar os fios da trama. Ele assim o consegue, ainda no tempo objetivo da narrativa, ou seja, enquanto era personagem da sua própria crônica.

Em determinado momento da trama, depois da festa na casa da governadora, Anton Lavriéntievich escreve:

> Aí eu perdi de repente a paciência e, tomado de fúria, gritei para Piotr Stiepánovitch:
> – Foste tu, seu canalha, que cuidaste de tudo isso? Foi nisso que mataste a manhã. Tu ajudaste Stavróguin, vieste na carruagem, tu a colocaste...tu, tu, tu! Yúlia Mikháilovna, este é o seu inimigo, ele vai arruinar a senhora também! Proteja-se!
> E saí como um raio da casa dela.
> Até hoje não compreendo e eu mesmo me admiro de lhe haver gritado aquilo naquele momento. Mas acertei em cheio: tudo havia acontecido quase do jeito como

[253] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 211
[254] Ibid, p. 211

> me exprimi, o que se verificou posteriormente. O essencial é que era notório demais o procedimento evidentemente falso com que ele comunicou a notícia [...] [255]

Essa passagem revela um aspecto peculiar em relação a Anton Lavriéntievich: ninguém o considera relevante para seus próprios planos. Ainda que ele perceba o desenvolvimento e as intenções terríveis de Piotr Stiepánovitch, por exemplo, o farsante revolucionário faz pouco caso, e prossegue urdindo seus planos, como se G-v não existisse. E isso só é possível porque G-v não age efetivamente. Em seu caso, há uma espécie de autossabotagem, pois algumas características supérfluas o tomaram, como o ceticismo inicial, a impossibilidade do romance com Liza e a definitiva falta de ação em salvar a província, ainda que tenha sido o primeiro, segundo ele próprio, a compreender o significado de todos os acontecimentos – eventos até então nebulosos para as demais personagens. Portanto, podemos compreender o romance também como uma tomada de posição entre o narrador e a personagem no campo diegético, que às vezes assume o protagonismo. As crises dramáticas do narrador são aquelas que o transformam justamente em narrador. Em consonância com as principais personagens supérfluas, ele observa, compreende e aguarda. No final, escreve uma crônica sem qualquer menção a uma interpretação analítica. Aqui se estabelece um jogo extremamente volúvel entre narrador e autor implícito, que organiza a trama e, ao expor esses momentos de crise e transformação do narrador, expõe as suas próprias fraquezas e traições, algumas explícitas, como o caso da mudança de convenção narrativa referente à conversão de Stiepan Trofímovitch, como já afirmamos.[256]

As diferentes convenções narrativas de G-v indexam na mente do leitor a caracterização de cada personagem. Há, essencialmente, dois grupos: as personagens óbvias e as ininteligíveis. No primeiro grupo, encabeçado por Stiepan Trofímovitch, há prolixidade e distância mínima. No segundo grupo, encabeçado por Stavróguin, há neutralidade e afastamento máximo. Valendo-nos do conceito de *praxis* definido por Lukács, podemos definir o caráter da superfluidade de Stavróguin que contagia a consciência de Anton Lavriéntievich. Há, segundo Lukács, conexão de movimento da sociedade e da ação do homem: a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais[257]. Se

---

[255] Ibid, p. 487

[256] O narrador sente algo até então despercebido em Stiepan Trofímovitch, e está inseguro para narrá-lo. Portanto, em vez de prosseguir com seu tom debochado, G-v neutraliza sua narração, o que permite a Stiepan Trofímovitch entrar no campo autônomo e misterioso, antes reservado apenas a Stavróguin e a seus seguidores. Portanto, mais do que retratação e arrependimento, trata-se da incompreensão de G-v. Stiepan escapa do terreno das explicações e passa para a ação. Cf. em : STROMBERG, 2012.

[257] LUKÁCS, **Narrar ou Descrever**. In: Ensaios sobre Literatura. Tradução de: Giseh Vianna Konder. Ed: Civilização Brasileira; Rio de Janeiro, 1965.

analisarmos o destino de Anton Lavriéntievich, percebe-se que se trata de um dos habitantes ingênuos de uma província russa, infectada por heróis anacrônicos, que, ao escrever sua crônica, exibe a sua amargura de diferentes formas. A primeira demonstração de amargura é a necessidade de distinguir personagens com as quais travou contato, já que algumas delas o humilharam publicamente – caso de Lipútin, Karmazínov e Piotr Stiepánovitch. A segunda forma é o reconhecimento de sua incompreensão. A despeito das centenas de laudas que Anton Lavriéntievich escreve, há poucas indicações a respeito do significado dos tais acontecimentos. G-v não desenvolve uma tese, uma justificativa, não faz uma revelação: ele descreve os eventos e dá visibilidade, principalmente, aos elementos de superfluidade dos heróis de outros tempos. A sua insistência em abordar o mistério nos passos e na caracterização de Stavróguin, se analisada intradiegeticamente e extradiegeticamente, só reforça as suas hesitações enquanto personagem da trama, comandado pelo autor implícito. G-v se deixou levar por um herói envelhecido, uma farsa, apontada cá e lá por elementos de sua própria crônica, como Mária Timofêievna e Tíkhon. A aura de mistério e de romantismo, entretanto, paira sobre o próprio G-v cronista quando ele alimenta infindáveis rumores e admite a sua incompreensão do mundo da província. O produto desse mundo é a consciência de G-v: ela é assolada pela superfluidade de Stavróguin, pelo seu caráter confuso e cético, desconhecedor de suas próprias forças.

Quando G-v inicia sua descrição da festa na casa da governadora, ele diz: "Em que consistia o nosso tempo confuso e por que havia transição em nossa cidade eu não sei e, aliás, acho que ninguém sabe, a não ser alguns visitantes de fora."[258]

Quase encerrando sua crônica, Anton Lavriéntievich escreve:

> Eu também, como testemunha ocular, ainda que distante, tive de prestar meu depoimento durante as investigações: declarei que tudo acontecera por um extremo acaso, praticado por pessoas que, embora estivessem possivelmente dispostas para aquilo, não obstante pouco se davam conta do que faziam, estavam bêbadas e já haviam perdido a noção das coisas. Até hoje mantenho essa opinião. [259]

A primeira confissão de G-v a respeito de sua ignorância na primeira passagem é tão reveladora quanto a opinião que ele emite na segunda passagem. Aí está o critério de valor adotado pelo autor implícito: como já nos referimos, o estatuto do bom senso.[260]

---

[258] DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 450

[259] Ibid, p. 526)

[260] Se considerarmos a análise de Bakhtin a respeito da filosofia da linguagem e aplicá-la em Anton Lavriéntievich, podemos considerar as formas do discurso utilizadas por G-v – por exemplo, discussão e reflexão – como instrumentos do discurso interior de G-v. Esse discurso é "gramaticalizado" pelas relações sociais da época, o que chega a nós como um critério implícito de valores, convencionalmente chamado de "bom senso". Cf. em: BAKHTIN, Marxismo e Filosofia da Linguagem. Hucitel, 2006.

Nesse caso, o que diferencia o narrador dramatizado (personagem) de *Os Demônios* das demais personagens é a forma como o processo de apreensão do discurso das demais personagens, manifestada no narrador, indica as tendências sociais estáveis da Rússia do período. Portanto, ocorre a diluição da personalidade do cronista em direção à homogeneização dos valores estáveis da sociedade, em consonância com o auditório, o público, o "bom senso".[261]

O efeito devastador que a obra costuma causar no leitor, tecnicamente, está associado justamente às características desse narrador médio, que personifica o bom senso e parece ser, ao menos nas cenas mais dramatizadas, a única figura normal da província, o que garante credibilidade ao seu relato, pois, ao narrar as excentricidades, crimes e barbáries do quinteto revolucionário e da superfluidade de Stiepan Trofímovitch e de Stavróguin, o leitor como que é induzido a levá-lo a sério ou ao menos a conceder-lhe certo grau de validade. Assim, a natureza indulgente e singular do narrador, justamente por escapar-lhe da compreensão a série de acontecimentos (como ele mesmo anuncia nos comentários) e a psicologia completa das personagens, obriga o leitor a completar e aprofundar o conteúdo essencial da obra. O que, geralmente, ele faz é, como auditório, ouvir e presenciar relatos e acontecimentos, sentindo e refletindo antes do leitor, e mostrando como ele deve receber o que está sendo narrado. Nas formas de discurso, porém, em que tenta aprofundar suas reflexões, utilizando mais das vezes da discussão, antecipa o relato da ação dramática, limitando-se a indignar-se, exclamar pesares e amargar os acontecimentos obscuros daquela província. O filtro de consciência de Anton Lavriéntievich estanca qualquer tentativa de interpretação daquela galeria de personagens em constante inter-relação. Há, nesse caso, enorme discrepância entre a perspectiva limitada do narrador, infectada pela superfluidade de Stiepan Trofímovitch e de Stavróguin, e a complexidade e profundidade dos acontecimentos. Esse fato produz efeitos especiais magistralmente coordenados pelo autor implícito do romance. Através do universo de contingências e de eventos complexos descritos por G-v, o autor implícito garante a verossimilhança no plano extradiegético. O efeito especial mais preponderante nesse caso é o fato de se evidenciar, a partir do ambiente de múltiplos rumores e da perspectiva limita de G-v, a desconfiança de capturar o mundo já fragmentado de *Os Demônios*.[262]

Podem-se elencar alguns fatores que incorrem e decorrem dessa afirmativa. A atmosfera nebulosa que encaminha a ação e a recorrência do *topos* de fragmentação do

---

[261] Essas características o aproximam do vate da epopeia.

[262] A ideia de decomposição do contexto narrativo foi aqui atribuída no sentido que Bakhtin o definiu. Cf. em: BAKHTIN, 2006.

coletivo (elementos que simbolizam o nascimento do capitalismo na Rússia, através da hierarquização timbrada de incompreensão, egoísmo e ganância – Liputin é o maior exemplo) exigem uma forma em que o contexto narrativo jamais poderia absorver os discursos citados. Portanto, nesse ponto de vista, é natural que Dostoiévski autor escolhera *Os Demônios* como aquele em que posiciona como narrador um cronista dramatizado. Associa-se a essa característica os elementos de realismo que determinam a arquitetura da forma do romance. Nossa análise indica que essa estrutura se dá a partir da superfluidade de Stiepan Trofímovitch e Stavróguin. Especificamente, como a superfluidade interfere na decomposição do contexto narrativo pode ser entendida a partir dos seguintes elementos: a superfluidade é o elemento dominante do discurso das personagens principais – como o sonho de servir à Pátria e o ceticismo destrutivo; esse discurso é assimilado pelo narrador, através de um fundo perceptivo que reverbera seu discurso interior, através das diferentes convenções narrativas e sua inação como personagem da trama; ocorre, a partir dessa assimilação, a decomposição do contexto narrativo, manifestado a partir do desenvolvimento dos modelos de transmissão do discurso, como direto, indireto, indireto livre (predominância de discurso indireto no caso de Stiepan Trofímovitch; discurso direto no caso de Stavróguin); a superfluidade garante, então, a partir da assimilação do narrador, os motes de ação, os motivos convencionais e líricos, e grande parte do *topos*[263] presente na narração, a saber, a paralisação da sociedade russa pelo anacronismo dos heróis de outros tempos.

[263] Seguimos aqui a definição de topos de acordo com Wolfgang Kayser. Segundo o crítico, a investigação do topos apresenta dois aspectos : primeiramente, avalia a tradição literária de certas imagens fixas e concretas, de motivos ou de fórmulas estereotipadas e, por outro lado, persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão. Cf. em : KAYSER, 1963. p. 101.

5 Conclusão

Como afirmamos no capítulo anterior, a superfluidade garante o *topos* presente na narração de Anton Lavriéntievich G-v. Esse *topos*, de acordo com nossa análise, é a interpretação do universo de Anton Lavriéntievich G-v elaborada pelo autor implícito. Assim, Anton Lavriéntievich interpola a tragédia individual na tragédia coletiva. E a forma dada pelo autor para alcançar esse propósito é através da mobilidade da narrativa em G-v, que retrata o seu mundo, real ou ficcional, debatendo-se com a própria consciência e com suas próprias limitações. Tecnicamente, os elementos da narrativa que tornam possível esse processo são os mais variados possíveis, como, por exemplo, aproximação do tempo objetivo com o tempo da narração de G-v, utilização reincidente de elementos de drama e, acima de tudo, intercâmbio entre diferentes convenções narrativas de Anton Lavriéntievich.

Como afirmamos em nossa análise, não há revelação dos "heróis supérfluos" em *Os Demônios*, já que eles são imediatamente caracterizados por Anton Lavriéntievich e, em seguida, utilizados intra e extradiegeticamente para configurar o mundo fragmentado da consciência do próprio narrador. Se não existe revelação dos "heróis de outros tempos", há, sem dúvida, revelação do próprio narrador: sua tomada de consciência a respeito do seu próprio mundo, exposta em uma crônica de discurso enviesado. A decomposição do mundo de G-v, portanto, ocorre aos poucos, através da combinação de elementos arranjados pelo autor implícito, conforme mostramos nos capítulos anteriores.

G-v concebe a província como o genótipo de toda a sociedade russa. Entretanto, infectada pela superfluidade, ela não avança. Ela paralisa. Assim, a tragédia da Rússia não se resume aos radicais de 1860, mas à sociedade da época que, atrasada e deslumbrada com seus heróis anacrônicos, não tem força suficiente para varrer de sua seara impostores descarados. Poderíamos sugerir uma interpretação para a epígrafe de Lucas: os demônios só incorporam naquele que não conhece a luz. Ao expor a consciência de G-v como o foco narrativo do romance, e descrevê-lo como um centro de mobilidade criativa, o autor implícito revela o mundo, representado pela província russa, acometido pela doença da superfluidade. Através do desprendimento dessas características sócio-literárias de Stiepan Trofímovitch e de Stavróguin, Anton Lavriéntievich expõe, por dentro, todas as fissuras da sociedade russa, ocasionadas pelo deslumbramento por heróis anacrônicos. Como exemplo, é possível interpretar a condição de Varvara Pietrovna nesse ponto de vista. Sem pudor, a proprietária de terras procura manter seu status dentro da província através da exploração do prestígio olvidado do seu "sonhador de tramas sociais". Como mostramos, G-v é amplamente

influenciado pelo professor e, na estrutura da sua crônica, exibe sua infecção através da prolixidade e da inação. Ainda que percebesse toda a trama que ocasionou os terríveis acontecimentos da província, foi incapaz de interrompê-la. Da mesma forma, é possível abordar o obscurantismo dos intelectuais ideológicos do romance, que, cada um a seu modo, toma o seu quinhão de demonismo, alavancados pela figura anacrônica de Stavróguin. Nesse sentido, o romance é mais do que explícito e Anton Lavriéntievich procura insistir nesses elementos a ponto de saturar o texto. Entre os intelectuais ideológicos estão Kiríllov, Chátov e Piotr Stiepánovitch. Todos se baseiam no romantismo anacrônico de Stavróguin para estabelecer suas próprias ideias; no romance, levadas a cabo a ponto de se converterem em gnoses – tal era o nível de entronização do romântico russo. Como afirmamos, G-v é igualmente influenciado pelo Príncipe e, na estrutura da sua crônica, exibe essa influência através da exposição de rumores múltiplos e misteriosos, sem definir, apropriadamente, os falsos dos verdadeiros. Anton Lavriéntievich, acima de tudo, fecha a sua crônica mantendo o nível de mistério que, se atentamente observado, é o nível de inabilidade e de obscurantismo anacrônico, travestido de um romantismo fora de contexto. Trata-se, acima de tudo, da exaltação fora de propósito de agentes culturais envelhecidos que, no decorrer do romance, mostram as suas garras ainda afiadas: a destruição lenta e inequívoca de uma sociedade atrasada que se submete, ainda, à influência do anacronismo de heróis de outros tempos. Exposto e vulnerável, um mundo sem potência suficiente para entender e dissipar de seu interior as imposturas de um pequeno grupo de impostores.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Notas de Literatura** *I*. Tradução de: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**; trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____ **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Hucitel, 2006.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 1985.

BERLIN, I. **Pensadores russos**. Tradução de: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1988.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** Tradução de: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1986.

BEZERRA, P. *Dostoiévski:* "**Bobók***"*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____ Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os Demônios.** São Paulo: Ed. 34,
2004.

_____ Prefácio. In: LIÉRMONTOV, M. **O herói de nosso tempo**.Tradução de: Paulo Bezerra. Martins Fontes; São Paulo, 1999.

BIANCHI, M. F. de. **O "sonhador" de A senhoria, de Dostoiévski: um "homem supérfluo".** São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo.

_____. **Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração: a representação da realidade em A dócil, de Dostoiévski.** São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo.

BILLINGTON, J. **The Icon and the Axe. An interpretive history of Russian culture**. New York: Vintage, 1970
.

BRANCO, S. **Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista.** São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo.

BOOTH, W. **The Rhetoric of the Fiction**. The University of Chicago Press, 1961.

BUSCHKOVITCH, P. **História concisa da Rússia***:* tradução de José Ignacio Coelho Mendes. São Paulo:Edipro, 2014.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5. ed. Revista. São Paulo, Editora Nacional, 1976.

_____. **De cortiço a cortiço**. Novos Estudos, n. 30, 1991.

CHATMAN, S. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Cornell University Press, 1980 .

CORNWELL, N. **The Routledge Companion to Russian Literature**. Routledge, 2001.

CRAVENS, C. **The strange relationship of Stavroguin and Stepan Trofimovitch as Told by Anton Lavrentevitch G-v.** Slavic Review, vol. 59, Winter, 2000, pp. 782-801.

DAL FARRA, M.L. **O narrador ensimesmado; o foco narrativo em Vergílio Ferreira.** São Paulo: Ática, 1978

DOBROLIÚBOV, N. **O que é oblomovismo?**. In Antologia do pensamento crítico russo. Organização: Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013

DOMINGUES, C.J.T.L. **Nikolai Gravílovitch Tchernichévski e a Intelligentsia russa: filosofia e ética na segunda metade do século XIX**. Niterói, 2015. Dissertação. Universidade Federal Fluminense.

DOSTOIÉVSKI, F.M. **A Senhoria.** Tradução de: Fátima Bianchi São Paulo: Ed. 34, 2006

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

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

ESTEVES, R**. *Vissariôn G. Belínski: uma apresentação***. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo.

FANGER, D. **Dostoievski y el realism romantico: un estudo sobre Dostoievski em relacion com Balzac, Dickens y Gogol.** Traduccion: Franciso Rivera. Ediciones de la biblioteca.

FRANK, J. **Os anos milagrosos**. Tradução de: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Os efeitos da libertação**. Tradução de: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Pelo Prisma Russo: Ensaios Sobre Literatura e Cultura**. Tradução de: Paula Rolim; Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Tradução de: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002.

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. 2.ed. Porto Alegre : Globo, 1974.

GENETTE, G. **O Discurso da Narrativa**. Tradução de : Fernando Cabral Martins. Lisboa : Vega Universidade. 1995.

GONTCHARÓV, I. **Oblómov.** Tradução de: Rubens Figueiredo. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012.

GRIBOIÉDOV. A.S. **A Inteligência, que desgraça. In de. Gorie ot uma, de Alexander Griboiédov. Traduções e aproximações**. Tradução de: Polyana de Almeida Ramos.São Paulo, 2010. Dissertação (Mestre em Letras). Universidade de São Paulo.

GROSSMANN, L. **Dostoiévski Artista**. Tradução de: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.

HAMREN, K.. *The* **Eternal Stranger: The Superfluous Man in Nineteenth-Century Russian Literature.** Lynchburg, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Liberty University.

HERZEN, A. **Who is to blame?:** A novel in two parts. Translation: Michael R. Katz. Cornell University Press. New York: 1984.

HOWE, I. **Politics and the novel**. Chicago : Ivan R. Dee, 2002. p115 (tradução nossa)

HOETZSCH, O. **Evolução da Rússia**. Tradução de: Noémia Franco da Cruz. Lisboa: Ed. Verbo, 1966.

JONES, M.V. **Dostoyevsky. The novel of Discord.** London: Elek Books Ltd, 1976.

KAYSER, W. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Ed. Armênio Armado, 1963.

KARAMZIN, N. **Pobre Liza.** In Nova antologia do conto russo. Organização: Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2011.

KIRIÊIEVSKI, I. **Sobre o caráter da ilustração da Europa e sua relação com a ilustração da Rússia.** In Antologia do pensamento crítico russo. Organização: Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013

LEATHERBARROW, W. J. **Dostoevsky's The Devils: A Critical Companion**. Northwestern University Press, 1999.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

LIÉRMONTOV, M. **O Herói do Nosso Tempo**. Tradução de: Paulo Bezerra. Martins Fontes; São Paulo, 1999.

LUKÁCS, G. **Dostoiévski.** In Ensaios sobre Literatura. Tradução de: Élio Gáspari. Ed: Civilização Brasileira; Rio de Janeiro, 1965.

MARTINSEN, D.A. **Surprised by Shame: Dostoevsky´s Liars and Narrative Exposure**. Ohio State University Press, 2003.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

MORALES, D. **Herzen Ontem e Hoje**. In Caderno de Literatura e Cultura Russa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

NAZARIO, H. S. **Tradução e Leitura de "A confissão de Stavróguin": A importância do mito em Os Demônios.** São Paulo, 1984. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo.

ORZESZEK, A. **El hombre supérfluo**. Cataluña: Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.

PADILHA, T. M. de A. **Lênin e os meandros da questão camponesa.** Disponível em www.uel.br.

PERPETUO, I.F. Posfácio. In: TURGUÊNIEV, I. **Memórias de um caçador.** São Paulo: Ed. 34, 2013.

PÚCHKIN, A. **Eugenio Onieguin**. Tradução de: Nina e Anatole Saderman. Buenos Aires: Corregidor. 1977.

RONNER, A.D. **Is Stavroguin leading us by the nose? The Nihilistic Confession**. Dostoevsky Studies. New Series. Vol. XX , 2016. p. 71-101.

REIS, F. D. A. **As revoluções russas e o socialismo soviético.** São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

ROSENCHIELD, G. **Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author.** Tradução: Priscila Marques. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978.

ROSSUN-GUYON, F. van. **Categorias da Narrativa**.Lisboa: Ed. Arcádia, 1976.

SANT´ANNA, A. R. **Parodia Paráfrase e Cia.** SÃO. PAULO: ÁTICA, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski. Prosa poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SHEN D. **What is the implied author?** Vol. 45, No. 1, Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again (Spring 2011), pp. 80-98.

STROMBERG, D. **The enigmatic G-v: a defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky´s Demons**. The Russian Review 71, July 2012: 460 -81.

TCHERNICHÉVSKI, N. G. **What is to be done?.** Cornell University Press 1934.

_____. **Um russo no rendez-vous.** In Antologia do pensamento crítico russo. Organização: Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013.

TERRAS, V. **Reading Dostoevsky.** Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

TOLSTOI, L. **Guerra e Paz**, Cosac&Naify, São Paulo, 2013.

TURGUÊNIEV. I. **Rudine**. Tradução de: Marques Rebelo, 1943.

_____ **Ássia**. Tradução de: Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

_____. **Hamlet e Dom Quixote** in *Pais e filhos*. Trad. Rubens Figueiredo. SP: Cosac &Naify, 2004

_____ **Pais e filhos**. Victor Civita, 1981.

VOGÜÉ, M. **O Romance Russo**. Tradução de: Brito Broca. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1949 ?.

WALICKI, A. **A History of Russian Thought**. Trad. Hilda Andrews-Rusiecka. Stanford: Stanford Univ.Press, 1979.

WEICKHARDT, G.G. **Book I of Dostoevsky´s Demons: A Slow Start?.** Dostoevsky Studies. New Series. Vol. XII (2008). p. 51-65.