

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPG-LETRAS
CURSO DE LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

ANDERSON SOUZA CANTANHEDE

**“O DEMÔNIO EM REALIDADE”: O MAL PARASITÁRIO E O
SUICÍDIO EM *OS DEMÔNIOS*, DE DOSTOIÉVSKI**

São Luís
2026

ANDERSON SOUZA CANTANHEDE

“O DEMÔNIO EM REALIDADE”: O MAL PARASITÁRIO E O SUICÍDIO EM *OS DEMÔNIOS*, DE DOSTOIÉVSKI

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues De Sousa

Cantanhede, Anderson Souza

“O demônio em realidade”: o mal parasitário e o suicídio em Os demônios, de Dostoiévski. / Anderson Souza Cantanhede. – São Luís, 2026.

117 f.

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, Programa De Pós-Graduação Em Letras - PPGLETRAS, 2026.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa.

1. Dostoiévski. 2. Suicídio. 3. Mal parasitário. 4. Liberdade. 5. Niilismo. I. Título.

CDU: 821.161.1.09

ANDERSON SOUZA CANTANHEDE

**“O DEMÔNIO EM REALIDADE”: O MAL PARASITÁRIO E O SUICÍDIO EM OS
DEMÔNIOS, DE DOSTOIÉVSKI**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.
Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade
Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues De Sousa

Aprovada em: 09/04/2026

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

DOUGLAS RODRIGUES DE SOUSA

Data: 04/07/2026 17:20:33-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Douglas De Sousa (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Prof. Dr. Omar Lobos (Examinador Externo)

Universidad de Buenos Aires (UBA)



Documento assinado digitalmente

JOSE WANDERSON LIMA TORRES

Data: 07/07/2026 22:37:44-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (Examinador Externo)

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Prof. Dr. José Ailson Lemos De Sousa (Examinador Interno - Suplente)

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

*Quando não me era ainda insossa
cada impressão da vida outrora
— rumor de bosque, olhar de moça,
canção de rouxinol na aurora —
e quando a liberdade, o amor,
a glória, as artes, o melhor
da inspiração e altas ideias
turbavam-me o sangue nas veias,
um certo espírito nefando,
trazendo angústia e me anuviando
horas confiantes de prazer,
passou, em sigilo, a me ver.
O nosso encontro era sombrio
e ele sorria com o olhar
cheio de escárnio ao me instilar
dentro da alma um veneno frio.
Pois caluniava sem receio
e desafiava a Providência,
julgava o Belo — um devaneio,
a Inspiração — tolice imensa,
o amor e a liberdade — vis.
E, olhando altivo, com profundo
desprezo, a vida, ele não quis
abençoar nada em todo o mundo.*

Aleksandr Púchkin, “O demônio”.

Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson
Ascher. In: **A dama de espadas**: Prosa e poemas.
São Paulo: Editora 34, 2018.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha família.

Ao corpo técnico e apoio financeiro da instituição Uema por meio da concessão de bolsa.

Ao Coordenador Geral do Programa de Pós-Graduação em Letras, Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho, e à secretaria do curso, pelos serviços prestados por parte de Aline Pinheiro, sempre atenciosa e atendendo aos estudantes da turma do mestrado em Letras com carinho e celeridade no repasse de informações.

Agradeço, de forma especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Douglas de Sousa, por sua atenção dedicada, pelos imprescindíveis direcionamentos ao longo do desenvolvimento da pesquisa, bem como pelas valiosas considerações, colaborações e correções na escrita, fundamentais para a publicação de três artigos em revistas acadêmicas.

Agradecimento especial, também, aos professores que compuseram a Banca de Qualificação e Defesa, Prof. Dr. Omar Lobos e Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres, os quais aportaram proveitosas considerações e recomendações que contribuiriam para o aprimoramento desta pesquisa e para o amadurecimento das reflexões aqui desenvolvidas.

Aos(às) docentes que ministraram as disciplinas, nos enriquecendo o conhecimento. Os(as) professores(as) Doutores(as) Douglas Rodrigues De Sousa, José Ailson Lemos De Sousa, Emanuel Cesar Pires de Assis, Andrea Teresa Martins Lobato, José Henrique de Paula Borralho, Maria Aracy Bonfim Serra Pinto e Silvana Maria Pantoja dos Santos.

Aos colegas de turma pelas companhias, compartilhamento das angústias inerentes à pesquisa, ótimas conversas e troca de conhecimentos ao longo de todos os momentos do mestrado.

Ao professor da graduação, Rafael Pinheiro. Sem a chama viva de sua paixão pela literatura e o gesto generoso de acendê-la, também, em mim, este trabalho não teria encontrado o seu caminho nem sequer alcançado a forma construída até aqui.

RESUMO

O suicídio constitui um dos temas mais recorrentes em toda a história da literatura, em razão de seu caráter trágico e do mistério de suas motivações. Na contemporaneidade, passou a configurar, também, um problema de saúde pública, visto que transtornos neurais, como a depressão, tornaram-se mais frequentes e, em casos graves, podem ter como consequência a morte voluntária. Este trabalho apresenta uma análise do suicídio dos personagens Kiríllov e Stavróguin no romance *Os demônios* (2018a), de Fiódor Dostoiévski, à luz do conceito de “mal parasitário” formulado por Luigi Pareyson (2012). Parte-se do pressuposto de que o mal, na poética dostoiévskiana, não possui existência própria, mas parasitária, pois precisa do corpo humano para apoiar-se e corrompê-lo interiormente até levá-lo à autodestruição. A pesquisa organiza-se em duas partes complementares: a primeira, de caráter histórico e contextual, examina a modernidade russa oitocentista, marcada pela crise espiritual e moral provocada pelas ideias ocidentais niilistas na formação do indivíduo moderno. A segunda, de característica teórico-interpretativa, analisa o conceito de mal em Dostoiévski, com base nos fundamentos filosóficos de Pareyson (2012) e Berdiaev (2021), identificando as suas manifestações no romance estudado. A pesquisa adota metodologia qualitativa de caráter bibliográfico, firmando-se em autores consagrados da crítica literária da obra de Dostoiévski, como Bakhtin (2018), Frank (2018), Grossman (1967) e Tchirkóv (2022), para articular a análise proposta. Assim, verificou-se que, em *Os demônios*, o mal encarna-se nas personagens como uma doença do ser, cuja ação parasitária conduz à cisão da personalidade, à liberdade arbitrária e à dissolução completa no ato suicida.

Palavras-chave: Dostoiévski. Suicídio. Mal parasitário. Liberdade. Niilismo.

RESUMEN

El suicidio constituye uno de los temas más recurrentes a lo largo de toda la historia de la literatura, debido a su carácter trágico y al misterio que envuelve sus motivaciones. En la actualidad, se ha convertido también en un problema de salud pública, ya que los trastornos mentales, como la depresión, se han vuelto más frecuentes y, en casos graves, pueden tener como consecuencia la muerte voluntaria. Este trabajo presenta un análisis del suicidio de los personajes Kirílov y Stavróguin en la novela *Los demonios* (2018a), de Fiódor Dostoievski, a la luz del concepto de “mal parasitario” formulado por Luigi Pareyson (2012). Se parte de la premisa de que el mal, en la poética dostoievskiana, no tiene existencia propia, sino parasitaria, ya que necesita del cuerpo humano para apoyarse y corromperlo interiormente hasta llevarlo a la autodestrucción. La investigación se organiza en dos partes complementarias: la primera, de carácter histórico y contextual, examina la modernidad rusa del siglo XIX, marcada por la crisis espiritual y moral provocada por las ideas nihilistas occidentales en la formación del individuo moderno. La segunda, de carácter teórico-interpretativo, analiza el concepto del mal en Dostoievski, basándose en los fundamentos filosóficos de Pareyson (2012) y Berdiaev (2021), identificando sus manifestaciones en la novela estudiada. La investigación adopta una metodología cualitativa de carácter bibliográfico, basándose en autores consagrados de la crítica literaria de la obra de Dostoievski, como Bajtín (2018), Frank (2018), Grossman (1967) y Tchirkóv (2022), para articular el análisis propuesto. Así, se ha comprobado que, en *Los demonios*, el mal se encarna en los personajes como una enfermedad del ser, cuya acción parasitaria conduce a la escisión de la personalidad, a la libertad arbitraria y a la disolución completa en el acto suicida.

Palabras clave: Dostoievski. Suicidio. Mal parasitario. Libertad. Nihilismo.

ABSTRACT

Suicide is one of the most recurring themes in the history of literature, due to its tragic nature and the mystery surrounding its motivations. In contemporary times, it has also become a public health issue, as neurological disorders such as depression have become more frequent and, in severe cases, can result in voluntary death. This paper presents an analysis of the suicide of the characters Kirillov and Stavrogin in Fyodor Dostoevsky's novel *The Demons* (2018a), in light of the concept of “parasitic evil” formulated by Luigi Pareyson (2012). It starts from the assumption that evil, in Dostoevsky's poetics, does not have its own existence, but is parasitic, as it needs the human body to support itself and corrupts it internally until it leads to self-destruction. The research is organized into two complementary parts: the first, historical and contextual in nature, examines 19th-century Russian modernity, marked by the spiritual and moral crisis caused by Western nihilistic ideas in the formation of the modern individual. The second part, theoretical and interpretative in nature, analyzes the concept of evil in Dostoevsky, based on the philosophical foundations of Pareyson (2012) and Berdiaev (2021), identifying its manifestations in the novel studied. The research adopts a qualitative bibliographic methodology, relying on renowned authors of literary criticism of Dostoevsky's work, such as Bakhtin (2018), Frank (2018), Grossman (1967), and Tchirkóv (2022), to articulate the proposed analysis. Thus, it was found that, in *The Demons*, evil is embodied in the characters as a disease of being, whose parasitic action leads to personality split, arbitrary freedom, and complete dissolution in the act of suicide.

Keywords: Dostoevsky. Suicide. Parasitic evil. Freedom. Nihilism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: SUICÍDIO E LITERATURA	12
PARTE I – A MODERNIDADE RUSSA E A GÊNESE DO MAL	21
2 A FORMAÇÃO DA CRISE ESPIRITUAL E MORAL DE UMA “NOVA RÚSSIA” 22	
2.1 Literatura, modernidade e consciência nacional na Rússia oitocentista	22
2.2 O niilismo russo e a radicalização do pensamento moderno	27
2.3 O suicídio na Rússia do século XIX: da desagregação social à elaboração literária	34
2.3.1 A epidemia de suicídios e o afrouxamento do tecido social	34
2.3.2 O suicídio na literatura russa: figuras ficcionais para além de Dostoiévski	37
3 DOSTOIÉVSKI: VIDA, OBRA E O ENIGMA DO SUICÍDIO	46
3.1 A experiência ardente que formou o profeta	46
3.2 Os primeiros anos: indícios de uma tendência suicida	51
3.3 O enigma do suicídio: “a terrível questão de nossa época”	56
3.3.1 Suicídios não consumados	58
3.3.2 Suicídios consumados	62
PARTE II – O MAL ENCARNADO	66
4 O MAL NA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI	67
4.1 A liberdade trágica e a manifestação do mal	67
4.2 O mal parasitário: a cisão da personalidade e a doença do ser	71
4.3 Tendências da ação do mal na obra de Dostoiévski	76
4.3.1 O mal como rebelião	78
4.3.2 O mal como perversão	79
4.3.3 O mal como aniquilação de si e dos outros	81
5 A ENCARNAÇÃO DO MAL PARASITÁRIO NOS SUICIDAS DE <i>OS DEMÔNIOS</i> 84	
5.1 Os demônios na arena romanesca	84
5.2 Corpos parasitados pelo mal: da encarnação ao não ser	88
5.2.1 Três suicidas secundários: o rapazinho, a criança e o revolucionário	89

5.2.2	Kiríllov: devorado por uma ideia fixa	94
5.2.3	Stavróguin e a autodestruição de uma vida indiferente	99
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	110

1 INTRODUÇÃO: SUICÍDIO E LITERATURA

*Ser ou não ser: eis a questão:
Saber se é mais nobre na mente suportar
As pedradas e flechadas da fortuna atroz
Ou tomar armas contra as vagas aflições
E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir.*

William Shakespeare, em *Hamlet*.

Figura 1 – *Le Suicide* [O Suicida], de Édouard Manet (ca. 1877). Óleo sobre tela; 38 × 46 cm. Fundação E.G. Bührle, Zurique, Suíça



Fonte: Fundação Emil Georg Bührle (2017).

Na pintura *Le Suicidé*, de Édouard Manet, o contemplador é confrontado com uma cena na qual não há explicações nem consolo, apenas o corpo de um homem anônimo, tombado em sua cama, cujos nervos parecem, ainda, guardar as últimas tensões de vida, ao segurar, na mão direita, o instrumento da própria aniquilação. Sob os traços impressionistas que captam esse instante fugaz, que contorna o vazio da existência, a crueza da violência e a banalidade da morte voluntária, apreende-se um mal-estar moderno, o qual, algumas décadas antes, já mobilizava Fiódor Dostoiévski em suas *impressões* sobre as metrópoles da Europa, mais especificamente a cidade natal do pintor francês: Paris.

A formulação dessas reflexões encontra-se em *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1862). Nessa obra, fruto de sua primeira viagem ao Velho Continente, o escritor

analisa a formação da personalidade ocidental e, ao longo de uma série de artigos, endereça uma crítica contundente às principais devoções do credo moderno, marcado pelo egoísmo, pela ambição, pela hipertrofia da razão e por uma lógica de sacrifício que conduz os indivíduos ao embrutecimento moral e a comportamentos autodestrutivos, traços que ganhariam maior densidade crítica e estética em *Memórias do subsolo* (1864). Ao descrever a “ideia irresistível” da sociedade europeia capitalista, Dostoiévski personifica, metaforicamente, essa dinâmica na figura de Baal, o deus fenício que já não se satisfaz com o sacrifício ritual, mas que exige a entrega total do ser humano às forças impessoais da vida moderna, capazes de cindir e consumir os corpos por dentro.

Nesse sentido, aquilo que a pintura de Manet encobre, matizando apenas o desfecho consumado de um corpo já entregue ao silêncio do suicídio, encontra, na literatura dostoiievskiana, a elaboração de seu processo. É, portanto, na escrita de Dostoiévski que as horas que antecedem a morte voluntária, não descritas no quadro, ganham forma, voz e profundidade, por meio das tensões morais, sociais e espirituais encarnadas por seus personagens-ideia.

É nesse intervalo, entre a gestação do mal e a sua execução, que o suicídio revela-se como um dos atos mais perturbadores da experiência humana. Desde o nascimento da civilização, o ser humano convive com essa presença silenciosa e, paradoxalmente, perturbadora que o acompanha: a tentação de renunciar à própria vida. O gesto extremo da morte voluntária parece sintetizar o paradoxo do que há de mais radical na condição humana, pois, diferentemente dos animais, somente ele é capaz de refletir sobre a própria existência e decidir se a vida merece ou não ser prolongada.

Na contemporaneidade, contudo, esse problema adquire contornos ainda mais agudos. Em meio às transformações aceleradas, cuja pressão projeta-se, cada vez mais, sob o imperativo da autotransformação, do desempenho e da busca ilusória por itinerários sem angústia e dor, o não alcance desses ideais tem suscitado, sobretudo entre jovens e adolescentes, uma geração sobrecarregada, esgotada e incapaz de lutar consigo mesma (Han, 2017). O efeito dessa situação é a multiplicação patente dos transtornos neurais e emocionais, como a depressão, que, em casos mais graves, leva ao suicídio – um quadro que revela, indeclinavelmente, o profundo mal-estar coletivo em que nos encontramos.

Não por acaso, a morte voluntária é reconhecida, já há alguns anos, como grave problema de saúde pública. Segundo dados recentes, no Brasil, “a cada dez minutos, um adolescente comete algum tipo de autolesão ou tenta tirar a própria vida” (Brasil, 2025). Diante desse contexto, a pergunta que se impõe é antiga, mas permanece urgente: o que há em

nossa sociedade que tem levado tantos jovens a ultrapassar a indecisão hamletiana e decidir pelo não ser, ao dar fim à própria vida?

Foi essa mesma indagação que, há um século e meio, inquietou Dostoiévski. Em uma Rússia convulsionada por rápidas e drásticas mudanças sociais, políticas e morais, o escritor foi um dos precursores na identificação dos sintomas da deformação psíquica e moral provocada pelas condições sociais das grandes cidades modernas. Para ele, a modernidade produzia não somente avanços técnicos e científicos significativos, mas, também, subsequentemente, materialismo e individualismo, que, no caso do povo russo, eram agravados pelo desligamento das raízes espirituais, gerando, assim, um modo de vida egoisticamente exacerbado. Esse modo de ser interiorizou-se a ponto de se verter em um problema central, quando os indivíduos, destituídos de qualquer base moral transcendente, reduziram-se a seus próprios meios para encontrar prazer e autoafirmação na violência e na destruição de si e dos outros.

O ideal ocidental de autorrealização, outrora exaltado como horizonte de sentido, revelou-se, portanto, ilusório e distante, conduzindo ao seu oposto: o esvaziamento interior e o sentimento de humilhação e ofensa do indivíduo petersburguês, tornado frustrado, culpado, solitário de si mesmo e alheio ao povo com o qual já não consegue identificar-se.

O processo de fracionamento da Rússia e o surgimento desse novo tipo de indivíduo foram, perspicazmente, percebidos por Dostoiévski e, por ele, plasmados e transfigurados em forma literária. No mundo ficcional do romancista, os seus personagens, cindidos entre a fé e a revolta niilista, entre as paixões e a razão, entre o desejo de existir e o impulso de autodestruição, encarnam o drama da dúvida existencial de forma intensa, em um ato desesperado de “abrir e derrubar as portas fechadas, uma inútil e desesperada luta pelo sentido perdido – ou em vias de perder-se – da vida” (Lukács, 1965, p. 158-159).

Nessa perspectiva, o diagnóstico da crise da alma russa por Dostoiévski ratificou-se quando “no final de sua carreira, na década de 1870, ele ficou alarmado com o fenômeno do suicídio generalizado na Rússia, especialmente entre os jovens” (Desmond, 2019, p. 27, tradução nossa). Diante desse contexto alarmante, que, hoje, permite-nos atestar, ainda que de forma anacrônica, uma similitude entre o Brasil contemporâneo e a Rússia de Dostoiévski, atravessados por um mesmo problema comum, o romancista unificou o seu olhar jornalístico à estética literária visando sistematizar “fenômenos da realidade, por meio de figuras típicas e generalizadoras, de expressividade extrema” (Grossman, 1967, p. 107).

Descobrir o “homem no homem”, isto é, investigar na própria natureza humana as causas de sua catástrofe, constituía um dos seus principais objetivos. Por essa razão, a morte

voluntária, esse ato violento e, ao mesmo tempo, profundamente humano, inquietava-o, impulsionando-o a desvendar os abismos da consciência. Assim como na filosofia absurdista de Albert Camus (2019)¹, no universo ficcional de Dostoiévski a pergunta fundamental, a qual sustenta os dramas e os conflitos espirituais de suas personagens, assenta-se em saber se a vida vale – ou não – a pena ser vivida.

Embora, nos últimos anos, tenha havido maior abertura das discussões acerca do suicídio, todo o contexto problemático e ético que o envolve persiste, ainda, em nossos dias, abrangendo desde a questão da liberdade do indivíduo sobre a própria vida, as crises e questionamentos relacionados aos valores tradicionais, até as discussões em torno da eutanásia. Segundo George Minois (2018), em vez de ampliar o debate, esse cenário parece contribuir, de maneira contrária, instaurando um clima de mal-estar ante um tema tão complexo e repleto de variáveis, que acaba por se consolidar como um assunto tabu. Dessa situação, deriva-se o silenciamento das discussões por causa do mito de que simplesmente mencionar e comentar o suicídio pode induzir pessoas a esse tipo de ideação mórbida. No entanto:

[...] ao conhecer mais sobre o comportamento suicida podemos nos sentir mais seguros para falar do assunto, ficando atentos aos sinais de alerta para ajudar alguém que pode estar em risco, e, assim, contribuir para prevenir o suicídio (Prado, 2019, p. 2).

A literatura, por sua vez, surge como espaço de imaginação criadora e portadora de um “mosaico sociológico” (Amaral; André; Pinezi, 2020, p. 42), propício à compreensão e à ampliação das problematizações desse campo, sobretudo por sua reconhecida capacidade de abordar questões complexas como o suicídio. Ao longo da história literária, encontramos inúmeras obras que o tematizam de forma singular. Em Shakespeare, por exemplo, a autodestruição manifesta-se desde a dupla morte dos apaixonados, em *Romeu e Julieta*, de 1597, até o suicídio de Ofélia e a pergunta fundamental e aterrorizante formulada em *Hamlet*: “Ser ou não ser: eis a questão” (Shakespeare, 2015, p. 111). Já em Goethe, acompanhamos o suicídio romântico de Werther, em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, e a quase autoaniquilação em *Fausto: uma tragédia*, de 1790, quando sua “imaginação cria tormento

¹ Sobre as relações entre Camus e a obra dostoiévskiana, Víktor Eroféiev (2021, p. 207) certifica que “Camus delineou um ‘diálogo’ infindável com Dostoiévski por toda a vida. [...] Se a leitura de Dostoiévski influenciou o caráter filosófico de Camus, não foi menos evidente o caminho inverso: a filosofia de Camus influenciou o caráter de sua leitura de Dostoiévski”.

eterno / [...] de resvalar no Nada” (Goethe, 2020, p. 87). Não se pode deixar de mencionar, ainda, o autoenvenenamento de Emma, em *Madame Bovary*, publicado por Gustave Flaubert, em 1857; e o ato deliberado de Anna Kariênina, que se lança sobre os trilhos de um trem no romance homônimo, de 1878, do romancista Liev Tolstói. Por fim, destaca-se a profusão de suicídios na obra de Fiódor Dostoiévski, entre os quais sobressaem Svidrigáilov, em *Crime e Castigo*, de 1866; Kiríllov e Stavróguin, em *Os demônios*, de 1872, romance que constitui o objeto de estudo deste trabalho; e Smerdiákov, em *Os irmãos Karamázov*, de 1880, além de outras figuras secundárias ou daqueles que não consumaram o ato de morrer pelas próprias mãos.

Tanto esses quanto diversos outros exemplos impelem a literatura a diferir de formas de linguagem que buscam alcançar determinado estatuto de “verdade” sobre a matéria do suicídio, pois:

Por conta dessa consciência sempre alerta e da sensibilidade que carrega, o texto literário permite-nos contemplar o suicídio por uma série de prismas: motivações, métodos, performances, as reações daqueles que sobrevivem à morte voluntária de seus amados, entre outros (Amaral; André; Pinezi, 2020, p. 39).

O britânico Alfred Alvarez, em seu livro *O deus selvagem: um estudo do suicídio* (1999), obra considerada fundamental na abordagem literária do tema, ressalta que nenhuma teoria é capaz de desvendar as razões da morte voluntária. Ao analisar pesquisas de diferentes campos do saber, como a sociologia e a psiquiatria clínica, Alvarez (1999, p. 12) percebe que “nem uma única vez estão tratando daquela mísera, confusa e atormentada crise que é a realidade comum do suicídio”.

Conforme nos afirmam Amaral, André e Pinezi (2020, p. 66), esses estudos de Alvarez podem ser considerados “o mais próximo que já chegamos de uma ‘teoria do suicídio na literatura’”. Diante da ausência de um arcabouço teórico-literário mais amplo, torna-se necessário o diálogo da literatura com outras áreas das Ciências Humanas que tenham como foco as questões que envolvem a morte voluntária, ampliando, assim, as possibilidades de conhecimento. Nesse sentido, a filosofia desempenha papel fundamental, pois, para Alessandro Pimenta, literatura e filosofia:

[...] partilham três aspectos-chave: pensamento, linguagem e escritura. Tanto a filosofia quanto a literatura são produtos do pensamento e da linguagem e o resultado de ambas pode ser expresso literária ou filosoficamente. Não se pode afirmar que a literatura negligencia o pensamento em detrimento da

expressão, nem inversamente, que a filosofia se preocupa somente com a reflexão e desconsidera os modos de expressão (Pimenta, 2019, p. 10).

Em Dostoiévski, essa relação entre literatura e filosofia torna-se ainda mais intensa, o que pode ser explicado pelo fato de o autor ter sido, fortemente, influenciado pelo gênero menipeia, termo originado de Menipo de Gáldara, filósofo do século II a.C. A menipeia não apenas renasceu, mas se renovou e atingiu o seu ápice na obra de Dostoiévski (Bakhtin, 2018), visto que:

A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipeia é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade (Bakhtin, 2018, p. 197).

Tais características da menipeia, presentes na obra dostoiévskiana, ajudam-nos a compreender a sua incessante busca pela experimentação da verdade na expressão máxima do mal universal, no qual se insere a tragédia do suicídio. O autor soube representá-lo de modo excepcional em seu laboratório estético e filosófico, pois, como afirma Boris Schnaiderman (2018, p. 197), “Dostoiévski fazia filosofia por meio de romances, mas uma filosofia viva, atuante, intensa”.

Dessa maneira, as obras de Dostoiévski simbolizam, essencialmente, “a relação entre filosofia e literatura como uma *vizinhança comunicante*” (Silva, 2004, p. 12, grifo do autor), em que ambos os modos de expressão entrelaçam-se na tentativa de revelar os conflitos do homem com a própria existência. O drama proporcionado pela ficção constitui-se, portanto, o espaço privilegiado para a experiência de compreensão da realidade humana e das instâncias individuais de cada ser.

Com a publicação de *Os demônios* (2018a), em 1871, Dostoiévski compôs não apenas um romance panfletário, mas retratou, no microcosmo de uma pequena cidade fictícia, almas humanas possuídas pelo mal. As suas cenas melodramáticas e teatrais confundem-se com as ações sombrias e cruéis, nas quais assumem vulto os personagens Kiríllov e Stavróguin. Ambos, ao perderem as noções de mal e bem, são conduzidos ao despenhadeiro da morte voluntária, que encerra, tragicamente, duas vidas em processo de decomposição moral e espiritual.

Na literatura filosófica, constam diversas interpretações que buscam entender o problema do mal. Entre elas, avulta-se a de Luigi Pareyson (2012), desenvolvida a partir de suas leituras em Dostoiévski, segundo a qual o mal não possui uma existência própria, mas parasitária, ou seja, para o mal existir, depende de um ser existente, em corpo real, manifestando-se e exercendo a sua força negativa. A partir desse entendimento, problematiza-se: de que modo o conceito de mal parasitário pode ser aplicado para compreender o suicídio dos personagens de *Os demônios*?

Com base nesse questionamento, esta pesquisa tem como objetivo analisar o suicídio dos personagens Kirílov e Stavróguin, em *Os demônios* (2018a), de Fiódor Dostoiévski, à luz do conceito de mal parasitário proposto por Luigi Pareyson (2012), intentando investigar como o mal se infiltra na interioridade das personagens, conduzindo-as a um processo de desagregação moral e existencial que culmina na morte voluntária.

Para alcançar este propósito, a pesquisa conta com o suporte teórico e analítico das obras *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa* (2012), de Luigi Pareyson, e *O Espírito de Dostoiévski* (2021), de Nikolai Berdiaev, as quais fundamentam os conceitos de liberdade e de mal parasitário, além das contribuições crítico-literárias em torno da produção do romancista russo. Entre elas, merecem relevo os estudos de Mikhail Bakhtin (2018), Nikolai Tchirkóv (2022) e Leonid Grossman (1967), que envolvem análises do discurso literário, da evolução estilística e do exame dos diferentes aspectos da forma e do conteúdo da ficção dostoiévskiana, além da robusta pesquisa biográfica, histórica e crítica desenvolvida por Joseph Frank (2018).

A escolha por organizar esta dissertação em duas partes ancora-se na necessidade de combinar uma progressão analítica coerente entre o contexto histórico-filosófico da Rússia do século XIX e a análise estético-filosófica do mal no romance *Os demônios*. Essa estrutura bipartida possibilita uma abordagem dialógica entre as condições concretas, que deram origem à chamada “doença da alma russa”, e a expressão artística dessa crise na poética do romancista. Além disso, a divisão reflete o próprio movimento da pesquisa, que transita do campo histórico para o literário-filosófico, sem perder de vista a unidade temática que enfeixa os temas do suicídio e do mal parasitário. Portanto, essa organização seccionada, cada uma composta por dois capítulos, justifica-se não somente por motivações metodológicas, mas por permitir, ainda, uma compreensão gradual das categorias centrais do universo artístico do escritor.

Na **Parte I**, intitulada “**A modernidade russa e a gênese do mal**”, investigamos o processo de infiltração das ideias ocidentais e de seus primeiros efeitos no cenário russo

oitocentista. O capítulo 2 aborda a formação da crise espiritual e moral de uma “nova Rússia”, com ênfase nos acontecimentos e transformações sociais, políticas e filosóficas que favoreceram a disseminação das ideias ocidentais, especialmente aquelas ligadas ao racionalismo utilitarista e ao niilismo. Esse ambiente turbulento provocou um afrouxamento do tecido social, que possui íntima relação com a epidemia de suicídios em São Petersburgo e na Rússia, de modo geral. Já no terceiro capítulo é examinada a trajetória pessoal e literária de Dostoiévski, buscando compreender como a perda prematura de familiares e a experiência dos trabalhos forçados na Sibéria contribuíram para o desenvolvimento de seus grandes temas e a sua guinada de embate com as ideias utilitárias e niilistas advindas do Ocidente, ao levar a prática dessas ideologias até as últimas consequências, uma delas, a morte voluntária. Nesta seção, identificamos como alguns dos personagens pertencentes aos primeiros anos da obra dostoiévskiana possuem uma tendência latente ou inclinação simbólica ao suicídio. Por fim, destacaremos as representações das ações suicidas nas obras pós-siberianas do romancista.

A **Parte II**, denominada de “**O mal encarnado**”, concentra-se na análise teórico-interpretativa do conceito de mal parasitário, relacionando-o à representação do mal suicida em *Os demônios*. No capítulo 4, desdobramos a instância mal na poética de Dostoiévski, desde o entendimento sobre a liberdade trágica em que as personagens estão destinadas até a compreensão do conceito do mal como parasita proposto por Luigi Pareyson, o qual fundamentará não só os apontamentos sobre as tendências da ação do mal na obra do escritor, como também irá preparar o caminho da análise do romance. No capítulo 5, analisaremos como transcorre a encarnação do mal parasitário em *Os demônios*, mais especificamente, a decomposição demoníaca nos suicidas secundários – o rapazinho, a criança e o revolucionário – e nas figuras principais: Kirílov e Stavróguin.

Ao estabelecermos esse método de análise, pretendemos não apenas compreender o suicídio como ato extremo no interior da ficção dostoiévskiana, mas também explicitar a sua funcionalidade literária: os personagens suicidas operam como figuras-limite que tensionam questões filosóficas e existenciais, tornando visíveis as contradições das ideias ocidentais e da liberdade humana. Assim, evidenciam-se as forças invisíveis do mal que atuam na corrupção da vontade, na divisão da personalidade e na corrosão dos fundamentos de sentido dos personagens. Desse modo, essa perspectiva de leitura do romance possibilita articular, de forma indissociável, as condições histórico-filosóficas da modernidade russa e a elaboração estética do mal que, ao se encarnar, conduz o homem à autodestruição.

Em um contexto no qual a razão e as ideologias, longe de promoverem a emancipação da humanidade, contribuíram para pavimentar o caos, tanto na vida social quanto na

interioridade dos indivíduos, o gênio profético de Dostoiévski elevou o seu olhar para além das aparências imediatas de seu tempo e, por isso, soube “identificar o niilismo contemporâneo, defini-lo, prever seus desdobramentos monstruosos e tentar indicar os caminhos de salvação” (Camus, 2023, p. 289).

PARTE I

A MODERNIDADE RUSSA E A GÊNESE DO MAL

2 A FORMAÇÃO DA CRISE ESPIRITUAL E MORAL DE UMA “NOVA RÚSSIA”

*Quer, por favor, indagar do demônio
Por que foi que enredou meu corpo e alma?*

William Shakespeare, em *Otelo, o Mouro de Veneza*.

2.1 Literatura, modernidade e consciência nacional na Rússia oitocentista

Desde Aleksandr Púchkin e Nikolai Gógol, pilares fundadores da literatura russa moderna, começa a estabelecer-se, na Rússia oitocentista, um matrimônio singular e indissociável entre o saber, a ética e a transfiguração dos fatos reais até a sua expressão criativa. Dessa união, forjada no interior de uma sociedade marcada pelo atraso social e estrutural, a literatura emerge não apenas como arte, mas como espaço de mediação entre o sensível e o pensável. É a partir desse ambiente que os escritores russos passam a conceber obras capazes de ultrapassar o domínio estritamente estético para exprimir “valores que ninguém ainda sabia como estabelecer sistematicamente, mas que só podiam ser conservados numa cultura antiutilitária não tecnocrática em que a literatura e a filosofia tivessem lugares de honra” (Chamberlain, 2022, p. 57).

É, precisamente, essa vocação reflexiva da literatura russa que emerge como decisiva para ampliar o olhar crítico dos grandes pensadores frente às contradições inerentes às transformações profundas e caóticas pelas quais a “mãe Rússia” atravessou ao longo do seu processo de modernização. Como observa Angelo Segrillo:

No século XIX, a literatura russa atingiu seu auge e conquistou o mundo, com Dostoiévski e Tolstói pontificando em meio a uma série de romancistas que discutiam as grandes questões universais ao mesmo tempo que refletiam os processos sociais de transformação pelos quais passava o país. [...] Em meio a tais transformações, as diversas camadas da população russa, de camponeses a nobres, viviam dilemas de escolhas e dilacerações existenciais de grande magnitude. E essas angústias, esperanças e medos eram refletidos nas obras dos romancistas e poetas russos (Segrillo, 2012, p. 48).

O ponto de partida dessa tradição pode ser identificado na obra de Aleksandr Púchkin. O poeta não apenas inaugurou o que se convencionou chamar de literatura russa moderna, como apresentou à Rússia “a possibilidade de conhecer a si mesma e a de abrir-se para a

civilização universal” (Bernardini, 2018, p. 25). Em seu romance em versos, *Evguéni Oniéguin* (1833), o protagonista homônimo encarna a nobreza aristocrática russa fascinada pelos ideais ocidentais. Embora viva em São Petersburgo, sente-se estrangeiro dentro do seu próprio país. Ao rejeitar o amor de Tatiana, Oniéguin ilustra a incapacidade de reconhecer a cultura e a tradição russas, comportamento que revela a sua aversão à identidade pátria. Assim, o “poeta nacional russo”, como o denominou Gógol (2013, p. 59), inaugura uma reflexão que se estenderia por todo o porvir da literatura russa do século XIX ao discutir acerca da identidade nacional e da adesão aos modelos de vida europeus.

Essa crise assume contornos grotescos, satíricos e, por vezes, fantásticos na obra de Nikolai Gógol, que erige a sua ficção expondo a alienação do indivíduo popular inserido em uma sociedade que, do dia para a noite, fez-se extremamente burocrática e desumanizada. Um exemplo emblemático encontra-se em *O capote* (1842), particularmente na figura do protagonista Akáki Akákievitch, funcionário público cuja vida concentra-se na repetição mecânica do trabalho, ofício satirizado no sentido de promover “uma forte crítica as condições vividas por servidores públicos de uma Rússia burocrática e hipócrita” (Tayar, 2017, p. 28). Tudo muda quando nasce o desejo por um novo capote que lhe traz uma sensação momentânea de dignidade. No entanto, a perda desse objeto conduz o personagem à morte. Tanto nessa obra quanto em outras, Gógol empenha-se em preservar a cultura e as tradições russas, explorando aspectos singulares à mentalidade do seu povo.

A partir dessas e de outras narrativas ficcionais dos grandes escritores russos, de Púchkin e Gógol a Tolstói e Dostoiévski, torna-se possível vislumbrar os solos históricos e as condições socioculturais e filosóficas que moldaram a Rússia do século XIX. A literatura, nesse contexto, não apenas refletiu as transformações em curso, mas assumiu um papel central na elaboração crítica da experiência histórica. Como formula Orlando Figes:

[...] as grandes obras artísticas em prosa da tradição russa não foram romances no sentido europeu. Elas foram imensas estruturas poéticas para a contemplação simbólica, não muito diferentes dos ícones, laboratórios para testar ideias; e, como a ciência ou a religião, eram movidas pela busca da verdade. O tema abrangente de todas essas obras era a Rússia – o seu caráter, a sua história, os seus costumes e convenções, a sua essência espiritual e o seu destino. De forma extraordinária, talvez exclusiva da Rússia, a energia artística do país foi quase inteiramente dedicada à busca da compreensão da ideia da sua nacionalidade (Figes, 2025, p. 21).

As tensões, simbolicamente representadas pela literatura, correspondiam a uma realidade social russa desigual. Bem antes das reformas implementadas por Alexandre II, na

década de 1860, a sociedade operava sob uma estrutura agrária, explícita e profundamente, hierarquizada. Como aponta Eric Hobsbawm (2012, p. 23), o camponês típico dessas terras era “um servo, que dedicava uma enorme parte da semana ao trabalho forçado na terra do senhor ou o equivalente em outras obrigações. Sua falta de liberdade era tão grande que mal se poderia distingui-la da escravidão”. Esse ambiente foi aportado por Nikolai Gógol em *Almas mortas* (1842), ao ilustrar, no primeiro romance moderno russo, os horrores experienciados pelos agricultores pobres, os mujiques, nas mãos dos grandes proprietários das terras onde viviam. Como bem salientam Anastacia Fernandes e Ricardo Barreto (2024, p. 8), é interessante notar que tanto o personagem principal, Tchichikov, quanto os demais que o orbitam “procuram incessantemente a riqueza, o reconhecimento, o poder e o estatuto perante os demais, sem para isso, e em momento algum, arrependerem-se das agruras a que os mujiques estavam condenados, os quais nem depois da sua morte eram livres”.

Esse funcionamento tradicional e escravista começou a esboçar um rompimento com a guinada ocidentalizante ocorrida durante o reinado de Pedro, o Grande, cujas reformas “redesenham radicalmente todas as esferas da sociedade russa, materializando-se de forma mais palpável na nova capital – uma janela para o Ocidente, um porto para o mar Báltico – que ele erigiu em 1703: São Petersburgo.” (Perpétuo, 2021, p. 18). Após mais de duas décadas, impulsionada por investimentos massivos e pela chegada de mão de obra estrangeira, “Petersburgo tornou-se, praticamente do dia para a noite, uma das maiores metrópoles da Europa” (Berman, 2007, p. 172). Ainda assim, tratava-se de uma cidade artificial e abstrata, marcada por projetos extravagantes de mudança que faziam dela o espaço simbólico dos sonhos da modernidade, em contraste com as condições miseráveis de vida de grande parte de seus habitantes, fenômeno que Berman denominou de “modernismo do subdesenvolvimento”:

Esse modernismo surgiu pela primeira vez na Rússia, mais dramaticamente em São Petersburgo, no século XIX [...]. O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. Ele se chicoteia em frenesim de autoaversão e se preserva apenas através de vastas reservas de autoironia. Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive — pressões sociais e políticas, bem como espirituais — infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar (Berman, 2007, p. 220).

É nesse cenário que se consolida uma crítica mais ampla ao idealismo moderno, condicionado pelo avanço do capitalismo, responsável por criar uma cultura da solidão, na qual a vida interior dos indivíduos tende a bastar-se em si mesma, negando o convívio efetivo em um espaço social marcado por transformações aceleradas e por um discurso massificado de sucesso e felicidade como objetivos supremos a serem alcançados. Esse ideal encontra a sua expressão simbólica no Projeto Niévski, como analisa Berman:

O Projeto Niévski foi, de muitas formas, um espaço urbano caracteristicamente moderno [...] foi o único lugar em Petersburgo (e talvez em toda a Rússia) onde todas as classes existentes se reuniram [...] A rua os uniu, os arrastou num turbilhão e deixou-os fazer o que pudessem de seus encontros e experiências. Os petersburgenses amavam a Niévski e a mitificaram inesgotavelmente, pois ela lhes abriu, no coração de um país subdesenvolvido, uma vista de todas as promessas deslumbrantes do mundo moderno (Berman, 2007, p. 187).

A Avenida Niévski, cenário que nomeia um célebre conto de Nikolai Gógol, publicado em 1835, ao simbolizar a falsidade da vida urbana russa do século XIX, configura-se como o espaço privilegiado de projeção dos sonhos coletivos de emancipação e ascensão social. Contudo, a adesão às utopias modernas produz, simultaneamente, uma profunda confusão de expectativas, pois o indivíduo moderno “confunde a luminosa vida de sonho da Niévski com a vida mundana e sombria das ruas laterais em que ele se destrói” (Berman, 2007, p. 194).

É nessas ruas laterais da verdadeira São Petersburgo, habitadas pelos humilhados e ofendidos da vida urbana, que se forma a base “daquele individualismo mórbido, daquele desejo macabro de conquistar o poder no ambiente em que vive” (Lukács, 1965, p. 155). Esse comportamento foi sustentado pela crença ilusória de estar destinado a uma grande realização criativa. Por essa razão, o sonho moderno, ao invés de conduzir à integração social, tende a converter-se em isolamento, ressentimento e radicalização subjetiva.

Esse cenário, regido pelo anseio por uma transformação de vida, ajuda a explicar a excitação e a impressionante capacidade do povo russo para absorver ideias novas, sejam elas sociais ou metafísicas. Tal disposição, segundo Isaiah Berlin (1988), estava associada a uma vacuidade moral e intelectual, resultante de três fatores principais: governo obscuro e desprovido de imaginação e, por isso, ultrapassado e violento; condição social em que a grande maioria da população campesina era pouco instruída, economicamente fraca e, demasiadamente, desorganizada para agir em sua própria defesa; e, entre essas duas margens, a existência de uma pequena classe instruída composta por intelectuais, os quais hesitavam em exercer qualquer engajamento prático pelo temor à forte repressão política e à censura

imposta durante o governo do czar Nicolau I (1825–1855), com o objetivo de impedir qualquer fagulha de insurreição revolucionária.

Essa atmosfera de medo aflorou após a Revolta Dezembrista, que eclodiu em 14 de dezembro de 1825, quando membros da pequena nobreza instruída, sobretudo jovens oficiais, influenciados por seu breve contato com o Ocidente durante a vitória sobre a França de Napoleão, passaram a reconhecer o atraso no qual a Rússia encontrava-se (Figs, 2025). Tal consciência levou-os a insurgir-se contra o regime constituído para exigir reformas no sistema autocrático e o término da servidão. No entanto, o movimento dos dezembristas foi brutalmente esmagado, e os seus líderes presos, outros enviados ao exílio e alguns executados. A repressão que se seguiu inaugurou um prolongado estado de obscurantismo na sociedade russa:

[...] naquela Rússia de Nicolau I (1796-1855), cuja paisagem social constituía de censura, repressão, cárcere e exílio, as possibilidades de livre-pensamento mostravam-se bastante limitadas. A geração que se formou sob esse regime tão opressor viu-se sem meios de colocar seus ideais em prática, o que, após 1825, culminou em ceticismo, amargura e isolamento (Junqueira, 2023, p. 76).

A resposta violenta do regime czarista forjou o surgimento de um novo tipo que encarnava as angústias e as frustrações de sua época: o “homem supérfluo”. Apesar de possuir antecedentes em obras anteriores de menor repercussão na literatura, é com o escritor Ivan Turguêniev que essa figura adquire visibilidade e consistência teórica, consolidando-se como o herói nascido dos anos despóticos da “quarentena moral” no reinado de Nicolau I. Em *Diário de um homem supérfluo* (1850), Turguêniev apresenta-nos o personagem Tchulkatúrín, jovem intelectual paralisado pela autoconsciência e pela impossibilidade de intervir no mundo para realizar os seus ideais, e que passa a viver de forma tediosa, cínica e alienada da sociedade. Essa característica foi aperfeiçoada no personagem anônimo “N. N.”, da novela *Ássia*, publicada oito anos depois, o qual somente percebe-se apaixonado pela irmã de Gáguin, cujo nome titula a obra, quando já não é mais possível lhe propor casamento e realizar o seu amor. Assim como ocorre com Tchulkatúrín, os seus sentimentos limitam-se à barreira corpórea da sua existência, que hesita nos momentos em que é exigida uma realização que depende apenas de si. É este dilema que norteia o caráter geral do homem supérfluo, ou seja, “não ter a coragem definitiva para dar o passo que lhe é tão necessário” (Junqueira, 2023, p. 92).

Outra obra que não pode deixar de ser mencionada é *Oblómov* (1859), de Ivan Gontcharóv, a qual narra a vida de Ilia Ilitch Oblómov, jovem da nobreza russa considerado a encarnação extrema do arquétipo “homem supérfluo”, que “caracteriza-se por sua imobilidade física e de ação” (Bernardini, 2018, p. 41). Assim, esses três personagens expressam o tipo literário-social que se notabiliza por hesitação e falta de determinação para uma atitude concreta, conforme é definido por Marshall Berman:

A política dos “homens supérfluos” da baixa nobreza tendia a um liberalismo idealista, capaz de não se deixar iludir pelas pretensões da autocracia e de simpatizar com as pessoas comuns, mas sem determinação para lutar por uma mudança radical. Esses liberais da década de 1840 achavam-se imersos numa nuvem de depressão e fastio [...] (Berman, 2007, p. 245).

A formação desses jovens, dotados de racionalidade e valores morais elevados, mas incapazes de colocá-los em prática, era nutrida pelas ideias europeias que, ao chegar ao solo russo, encontraram pouca resistência e acabaram “povoando as mentes de indivíduos dotados, chegando até a obcecá-los, muitas vezes simplesmente por falta de outras ideias que satisfizessem as suas necessidades intelectuais” (Berlin, 1988, p. 133). Assim, as ideias sociais e teorias econômicas do Ocidente foram acolhidas com grande convicção pelos jovens russos, reforçadas por uma visão romântica segundo a qual todo homem tinha uma missão única a cumprir.

Essa assimilação produziu consciências, agudamente, cindidas, nas quais a autoanálise extrema converteu-se em mecanismo de sobrevivência, transformando, por conseguinte, o antigo sonhador da Niévski em um indivíduo obcecado por uma ideia verdadeira e definitiva.

As consequências desse processo manifestaram-se, de um lado, na ingenuidade metafísica, que operou como portal de entrada para a corporificação de ideias racionais e utilitaristas modernas; de outro, desdobraram-se na adesão a práticas radicais e violentas associadas às ideologias niilistas. Tais desdobramentos demarcam, portanto, a evolução da crise espiritual russa, suscitando um terreno fértil para o florescimento do radicalismo ideológico que atravessará não apenas a obra madura de romancistas como Dostoiévski, mas também a de outros grandes escritores de seu tempo.

2.2 O niilismo russo e a radicalização do pensamento moderno

O progressivo contato da Rússia com a Europa Ocidental e a incorporação das dinâmicas capitalistas evidenciaram, progressivamente, as limitações da sua estrutura social. A rigidez da hierarquia feudal e a permanência da servidão contrastavam com as exigências de modernização econômica e industrial, contexto que intensificou as revoltas dos mujiques, que passaram a se espalhar por diversas regiões do território russo, denunciando o esgotamento de um modelo social incapaz de responder às novas demandas históricas (Manfred, 1978).

Com a morte de Nicolau I, em 1855, assume Alexandre II, conhecido como o “Czar libertador”. Para apaziguar o descontentamento popular, o czar estabeleceu alguns procedimentos políticos que não mitigaram os ânimos dos revoltosos, mas contribuíram para agravar, ainda mais, as tensões sociais, criando, assim, terreno fértil para o surgimento de grupos revolucionários organizados.

Mesmo após a assinatura da lei que proclamava a abolição da servidão, em 19 de fevereiro de 1861, constatou-se, na prática, que a emancipação do regime feudal transcorreu, em grande medida, apenas formalmente (Manfred, 1978). De modo similar ao ocorrido, depois da Lei Áurea no Brasil, os antigos servos encontraram-se desprovidos de condições materiais para sua subsistência autônoma e acabaram compelidos a retornar às propriedades de seus antigos senhores, agora submetidos a condições de trabalho mal remuneradas e igualmente precárias.

Diante desses acontecimentos, Isaiah Berlin (1988, p. 125) sublinha a influência exercida pelas ideias filosóficas ocidentais em circulação sobre o papel desempenhado pelos escritores e pensadores durante esse período, ao afirmar que “é difícil imaginar que a literatura russa de meados do século, em particular os grandes romances russos, pudesse ter surgido, não fora atmosfera específica que esses homens criaram e promoveram”. Nesse contexto, as ideias advindas da França e Alemanha tornaram-se fundamentais para o surgimento da *intelligentsia* russa. Trata-se de uma classe política que se propunha a realizar uma reforma social, cujos integrantes atuavam como intelectuais críticos que denunciavam e lamentavam o caráter autoritário da organização política do país sob o regime czarista. Chamberlain explica que os *intelligenti*:

[...] eram filhos de padres e de professores. Seu nível educacional era desigual na primeira metade do século, exceto para os poucos privilegiados que estudaram no exterior. Mas a paixão pelas ideias sempre foi grande, como sabem os leitores da literatura russa. Quando um membro da *intelligentsia* pré-revolucionária se deparava com uma ideia nova progressista do Ocidente, ela sugeria imediatamente um futuro melhor para a

Rússia ao longo de linhas ocidentais, ou então um meio de distinguir um futuro peculiarmente russo. A *intelligentsia* se dividia em função disso — embora muito toscamente — entre ocidentalizantes e eslavófilos (Chamberlain, 2022, p. 21).

Portanto, será a partir dos membros da *intelligentsia* que irá surgir um intenso embate entre duas grandes correntes de pensamento: de um lado, os eslavófilos, ligados à defesa da ortodoxia russa, da tradição religiosa e dos valores comunitários tradicionais; de outro, os ocidentalistas, que viam no modelo europeu o caminho necessário para o desenvolvimento político, econômico e cultural do país (Marques, 2019).

Com o passar do tempo, entretanto, a disputa entre essas duas correntes intelectuais abriu espaço para uma nova geração que, nas décadas seguintes, radicalizou os ideais de ruptura com a tradição, surgindo, assim, o movimento dos niilistas na década de 1860. Esses jovens pensadores, influenciados por concepções científicas e materialistas, rejeitavam tanto o espiritualismo dos eslavófilos quanto o idealismo liberal dos ocidentalistas. Conforme assinala Frederick Copleston acerca dos niilistas:

[...] referiu-se àqueles que alegaram não aceitar nada com base na autoridade ou fé, nem crenças religiosas, ideias morais, nem teorias sociais e políticas, a menos que pudessem ser comprovadas pela razão ou verificadas em termos de utilidade social. Em outras palavras, o niilismo era uma atitude negativa em relação à tradição, à autoridade, seja eclesiástica ou política, e aos costumes herdados, juntamente com a crença no poder e na utilidade do conhecimento científico. Os niilistas podem ser descritos como materialistas, no sentido de que rejeitavam como fábula a crença em realidades espirituais, como Deus ou uma alma imortal no ser humano² (Copleston, 1986, p. 102, tradução nossa).

A consolidação do movimento niilista somente fez-se possível por uma conjunção de fatores, desde a morte de Nicolau I até a derrota da Rússia na Guerra da Crimeia e a abertura política estabelecida por Alexandre II, fatos que originaram “um ambiente propício à possibilidade de uma conduta mais enérgica, algo além da mera explanação de boas intenções, o que não existia anteriormente” (Junqueira, 2023, p. 82). Diante dessa situação, duas figuras

² Do original: “referred to those who claimed to accept nothing on authority or faith, neither religious beliefs nor moral ideas nor social and political theories, unless they could be proved by reason or verified in terms of social utility. In other words, Nihilism was a negative attitude to tradition, to authority, whether ecclesiastical or political, and to uncriticized custom, coupled with a belief in the power and utility of scientific knowledge. The Nihilists can be described as materialists, in the sense that they rejected as fable belief in spiritual realities such as God or an immortal soul in the human being.”

passaram a ganhar destaque por seus ideários radicais de transformação da sociedade russa: Nikolai Tchernichévski e Serguei Nietcháiev.

Nikolai Tchernichévski é conhecido como um dos divulgadores do pensamento radical russo da década de 1860, além de ter no seu exercício de escritura uma aptidão que o tornou um reconhecido crítico literário. O fato de ter suas raízes originárias em um ambiente social relativamente baixo conferiu ao escritor uma afinidade com os populares, que eram o seu objeto de análise. Em sua filosofia materialista, que via na razão científica os fundamentos de nova ética social, Tchernichévski proclamava a superação das injustiças históricas da Rússia, cuja efetivação dependia da formação de um “novo homem”, que para ele era um servo da natureza. Diante dessa conclusão, Joseph Frank aponta que o filósofo:

[...] tentou erradicar o problema da liberdade, uma vez que não hesitou em apregoar que o livre-arbítrio não existe, nem pode existir como dado objetivo. A noção de vontade ou “querer”, escreve ele, “é apenas a impressão subjetiva, que acompanha em nossas mentes o surgimento de pensamentos, ações ou fatos externos precedentes”. Em relação à ética e à moral, Tchernichévski adotou uma forma de utilitarismo de Bentham que rejeita todo recurso aos valores morais tradicionais (cristãos). O bem e o mal são definidos em termos de “utilidade”, e o homem busca principalmente o que lhe dá prazer e satisfaz seu interesse egoísta [...] (Frank, 2018, p. 350).

Essas ideias encontram a sua formulação no romance *Que fazer?* (1863), no qual o egoísmo racional ou utilitário é apresentado como princípio organizador não somente da vida particular, mas também, e principalmente, da vida coletiva. Com essa filosofia, sua pretensão era substituir as antigas formas de moralidade da tradição cristã, baseadas no sacrifício, na culpa e na transcendência (Frank, 2018).

Vale destacar que Tchernichévski foi uma das principais figuras do chamado “movimento populista”, voltado a promover a justiça e a igualdade social. Conforme aponta Isaiah Berlin, não se tratava de um partido político ou de uma corrente de pensamento doutrinário, mas:

[...] de um amplo movimento radical que [...] nasceu durante a grande efervescência social e intelectual que se seguiu à morte do czar Nicolau I e à derrota e humilhação da Guerra da Crimeia, alcançou fama e influência durante as décadas de 1860 e 1870, e atingiu auge com o assassinato do czar Alexandre II, então declinando rapidamente (Berlin, 1988, p. 214).

Serguei Nietcháiev, por sua vez, representa a vertente mais radical e violenta do nihilismo revolucionário russo. Um defensor da revolução a qualquer custo, Nietcháiev, foi um

assíduo conspirador político que levava a lógica da ação revolucionária até as últimas consequências, mesmo que, para isso, fossem colocados abaixo valores morais e tradicionais, como impõe um dos seus princípios no manifesto *Catecismo de um revolucionário* (1871):

O revolucionário sabe que, no âmago do seu ser, não só em palavras, mas também em atos, rompeu todos os laços que o prendem à ordem social e ao mundo civilizado, com todas as suas leis, moralidades e costumes, e com todas as suas convenções geralmente aceitas. Ele é o inimigo implacável deles, e se continua a conviver com eles é apenas para destruí-los mais rapidamente (Nechayev, 2020, tradução nossa).³

Por sua má fama, Joseph Frank (2018, p. 17) descreve o anarquista como um “agitador totalmente sem escrúpulos, com uma vontade de ferro, redigiu o *Catecismo de um revolucionário*, cuja adesão utilitarista ao uso de quaisquer meios para obter fins sociais supostamente benéficos faz Maquiavel parecer um coroinha”. Em seu manifesto, publicado na revista *Arauto do Governo*, o militante russo formula uma ética rigorosa e implacável, a qual contou com a colaboração do anarquista Mikhail Bakunin. Na articulação dos métodos e princípios de um revolucionário, o niilista propõe a anulação da individualidade e submissão integral à causa da erosão dos sistemas que ordenam a vida. Nessa perspectiva, a devoção irrestrita à causa revolucionária deve ser seguida mesmo que se recorra ao engano e a atos violentos para que os objetivos da ação sejam alcançados. Ao tratar dos deveres do revolucionário para consigo mesmo, o manifesto declara que:

Tirano consigo mesmo, ele deve ser tirano com os outros. Todos os sentimentos gentis e debilitantes de parentesco, amor, amizade, gratidão e até mesmo honra devem ser suprimidos nele e dar lugar à paixão fria e obstinada pela revolução. Para ele, existe apenas um prazer, uma consolação, uma recompensa, uma satisfação: o sucesso da revolução. Dia e noite, ele deve ter apenas um pensamento, um objetivo: a destruição impiedosa. Lutando friamente e incansavelmente para esse fim, ele deve estar preparado para se destruir e destruir com as próprias mãos tudo o que se interpõe no caminho da revolução (Nechayev, 2020, tradução nossa).⁴

³ Do original: “The revolutionary knows that in the very depths of his being, not only in words but also in deeds, he has broken all the bonds which tie him to the social order and the civilized world with all its laws, moralities, and customs, and with all its generally accepted conventions. He is their implacable enemy, and if he continues to live with them it is only in order to destroy them more speedily.”

⁴ Do original: “Tyrannical toward himself, he must be tyrannical toward others. All the gentle and enervating sentiments of kinship, love, friendship, gratitude, and even honor, must be suppressed in him and give place to the cold and single-minded passion for revolution. For him, there exists only one pleasure, one consolation, one reward, one satisfaction – the success of the revolution. Night and day he must have but one thought, one aim – merciless destruction. Striving cold-bloodedly and indefatigably toward this end, he must be prepared to destroy himself and to destroy with his own hands everything that stands in the path of the revolution.”

Conforme observaremos, no quinto capítulo desta pesquisa, as táticas previstas nesse manifesto são análogas às perpetradas pelo personagem Piotr Vierkhoviénski, de *Os demônios*.

Apesar de possuírem distinções claras, seja na formulação ou na efetivação de suas teorias, Tchernichévski e Nietcháiev compartilham a crença de que as ideias, uma vez adotadas com plena lógica e convicção, exigem a sua realização imediata nas ações práticas, o que se alinha ao caráter comportamental dos russos daquela época, reconhecidos como indivíduos que jamais recuam diante das consequências de seu pensamento, de modo que “quanto mais difícil, paradoxal e indigesta for uma conclusão, maior será o grau de paixão e entusiasmo com que pelo menos alguns russos tendem a adotá-la” (Berlin, 1988, p. 135).

Foi nesse contexto de crescente radicalização ideológica que a literatura passou a ocupar um lugar ainda mais importante no debate público e nos acontecimentos políticos, afigurando-se como espaço de mediação e confronto entre diferentes visões que expuseram a fratura social russa sobre os caminhos que o país deveria seguir. Diante da impossibilidade de um debate aberto nas esferas institucionais, a arena literária passou a encampar essas tensões, que puderam ser formuladas e dramatizadas.

Mais do que popularizar o vocábulo “niilismo”, antes restrito ao campo da filosofia, e atribuir-lhe uma nova conotação dentro da produção literária, o romance *Pais e filhos* (1862), de Ivan Turguêniev, transformou esse termo em uma categoria cultural e social de grande repercussão. Ao expor a divisão existente entre a geração dos pais (os homens de 1840) e a geração dos filhos (os homens de 1860), Turguêniev tornou-se:

[...] o primeiro a contrapor, com grande nitidez e penetração, os tipos característicos de duas épocas na história das ideias, reunindo em *Pais e filhos* os homens de sua mocidade romântica e os lúcidos realistas e conquistadores de uma vida nova. A junção de planos ideológicos hostis revelou-se extremamente frutífera do ponto de vista artístico e deu ao romance uma forte carga dramática (Grossman, 1967, p. 113-114).

Pais e filhos narra a visita do protagonista, o jovem niilista Bazárov, à família de seu amigo Arkádi. Logo nas primeiras páginas do romance, por meio do diálogo entre Arkádi e seu tio Pável Patrovitch, o conceito de niilismo nos é apresentado:

— O que Bazárov é? — sorriu Arkádi. — Tio, o senhor quer que eu lhe diga o que ele é, precisamente?
— Faça-me esse favor, meu sobrinho.
— É um niilista.

- Como? — perguntou Nikolai Petróvitch, enquanto Pável Petróvitch se punha imóvel, a faca erguida no ar com um pouco de manteiga na ponta da lâmina.
- Ele é um niilista — repetiu Arkádi.
- Niilista — disse Nikolai Petróvitch.
- Vem do latim *nihil*, nada, até onde posso julgar; portanto essa palavra designa uma pessoa que... que não admite nada?
- Digamos: que não respeita nada — emendou Pável Petróvitch e novamente se pôs a passar manteiga no pão.
- Aquele que considera tudo de um ponto de vista crítico — observou Arkádi.
- E não é a mesma coisa? — indagou Pável Petróvitch.
- Não, não é a mesma coisa. O niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito.
- E o que há de bom nisso? — interrompeu Pável Petróvitch.
- Depende, titio. Para uns é bom, mas para outros é péssimo.
- Está muito bem. Mas, pelo que vejo, isso nada tem a ver conosco. Somos gente do tempo antigo, acreditamos que, sem princípios — Pável Petróvitch pronunciava essa palavra com suavidade, ao estilo francês, ao passo que Arkádi, ao contrário, a pronunciava à maneira russa, “príntsip”, acentuando a primeira sílaba —, sem princípios aceitos, como você diz, com base na fé, não se pode dar nem um passo, nem mesmo respirar. *Vous avez changé tout cela*, que Deus lhes dê saúde e o posto de general, mas, quanto a nós, nos contentaremos em admirar as futuras realizações dos senhores, os... como os chamou?
- Niilistas — pronunciou com clareza Arkádi.
- Sim. Antes, foram os hegelianistas e agora são os niilistas. Veremos como os senhores vão viver no vácuo, no espaço sem ar [...]. (Turguêniev, 2019, p. 44-45).

Segundo Aurora Bernardini (2018, p. 54), “o que Turguêniev coloca como fonte do niilismo de Bazárov não é o seu programa social, mas, basicamente, aquele aspecto da liberdade que considerava indispensável para o pleno desenvolvimento de uma personalidade”. Constitui-se, assim, um niilismo passivo, caracterizado pela perda ou negação da tradição e dos valores estabelecidos, legando o seu agir à pura negação do que já existe e que, para ele, não possui utilidade. Por isso, Bazárov declara: “Nossas ações se fundamentam naquilo que julgamos útil [...] — Nos tempos atuais, o mais útil é a negação: nós negamos” (Turguêniev, 2019, p. 80).

No entanto, é nas obras maduras de Dostoiévski que esse niilismo declina da condição exclusiva de uma posição intelectual para converter-se em força destruidora, aproximando-se da lógica de ação radical expressa por Nietcháiev. Em romances como *Crime e castigo*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*, as ideias niilistas encarnam-se nas suas personagens e passam a reger as suas condutas, conduzindo-as a experiências-limite nas quais o pensamento

é levado até as últimas consequências. Nessas narrativas, o corpo torna-se o campo de prova das ideias, seja pela violência exercida sobre o outro, ou infligida contra si mesmo.

Dessa forma, o niilismo russo não pode ser compreendido apenas como uma corrente filosófica abstrata, mas, sim, como a expressão extrema de um processo histórico marcado pelo embate violento entre tradição e modernidade, em que as ideias passam a exercer uma força quase messiânica sobre os indivíduos, de modo que o mal niilista não atua somente como ideia, mas enquanto razão prática destrutiva (Pondé, 2008).

2.3 O suicídio na Rússia do século XIX: da desagregação social à elaboração literária

2.3.1 A epidemia de suicídios e o afrouxamento do tecido social

Como discutido nas seções anteriores, o século XIX russo foi marcado por um turbilhão de transformações a partir do qual atesta-se a “infiltração de formas de vida e espirituais europeias modernas, especialmente alemãs e francesas. Estas chocaram-se na Rússia, com toda a sua força [...]” (Auerbach, 1971, p. 457). O período de transição desencadeado, sobretudo, pelas Reformas Gerais implementadas entre as décadas de 1860 e 1880 resultou na instauração de um clima de desordem estrutural, no qual se intensificaram os conflitos ideológicos e as tensões sociais.

Esse quadro favoreceu o que Émile Durkheim (2000) definiu como um afrouxamento do tecido social, caracterizado por uma indiferença melancólica que tem, como ponto de partida, o estado de individuação exagerada ocasionado pela vida moderna. É desse processo que irá surgir a anomia, isto é, o esgarçamento das conexões morais que sustentam a “malha social”, gerando uma sensação de insegurança que redundará em comportamentos desviantes e egoístas.

Nessa condição, os desejos e as paixões deixam de ser regulados pelo grupo social, e o indivíduo torna-se, moralmente, confuso e sem direção. Por isso, “os anômicos, que não são mais capazes de esperar razoavelmente a previsibilidade, podem ficar furiosos ou afundar num desespero entorpecido e sem objetivo [...]”⁵ (Ronner, 2020, p. 26, tradução nossa). Como afirma Durkheim (2000, p. 361), “se o indivíduo se isola, é porque os laços que o uniam aos

⁵ Do original: “*anomic, who are no longer able to reasonably expect predictability, can become enraged or sink into aimless, numb despair [...]*”

outros estão frouxos ou rompidos, é porque a sociedade, nos pontos em que ele tem contato com ela, já não está fortemente integrada”.

Uma das consequências mais alarmantes desse processo foi a doença epidêmica de suicídios que ceifou centenas de vítimas na Rússia oitocentista. Irina Paperno (1997, p. 45, tradução nossa) chama a atenção para o crescimento significativo dos índices de morte voluntária no país à medida que avançavam os processos de urbanização e industrialização, de modo que “era opinião comum que o suicídio era tanto um ‘sinal’ quanto um ‘produto’ da época – a era das Grandes Reformas, associada à desintegração da ordem social”⁶.

Nesse período, que compreende o início e os anos finais do século XIX, a taxa de suicídio passou de 17,6 para 29 casos por milhão de habitantes, fenômeno que se mostrou acentuado, particularmente, na região mais ocidental do país, sobretudo em São Petersburgo, onde a incidência da modernização e da vida urbana evidenciou-se mais (Chaves, 2015).

De acordo com Thaís Figueiredo Chaves, com base nos dados de Noah Shneidman (1984):

Ocorriam cerca de 12 a 15 suicídios por mês na capital [São Petersburgo]. Em 1870, foram 125 suicídios na cidade; em 1871, o número chegou a 152; em 1872, as pessoas mortas voluntariamente somaram 167. Entre os anos 1870 e 1873, o percentual de mulheres que se matava, em relação aos homens, era de cerca de 20%. A taxa de suicídio aumentava com a idade. Entre os anos 1869 e 1878, 50 crianças da faixa etária entre oito e dezesseis anos tiraram as próprias vidas em São Petersburgo (Chaves, 2015, p. 35-36).

Diante dessa epidemia, muitas foram as buscas por explicações para tal fenômeno. Segundo Paperno (1997, p. 82, tradução nossa), as interpretações variavam desde a situação em que “o suicídio estava ligado ao ateísmo e ao niilismo, à crescente pobreza, ao desenvolvimento da civilização, à alienação social trazida pelo capitalismo ou à doença mental”.

A imprensa russa dedicou especial atenção aos casos de morte voluntária. Conforme aponta Susan Morrissey (2006), ao compararmos com a primeira parte do século XIX, fase histórica em que o suicídio permanecia, geralmente, restrito à esfera burocrática, principalmente no período da censura imposta por Nicolau I, observa-se que, a partir da década de 1860, o tema passou a adquirir ampla visibilidade, resultando em intensos debates e controvérsias na sociedade. Tal transformação tornou-se possível com a suavização da

⁶ Do original: “It was a matter of common opinion that suicide was both a “sign” and a “product” of the age—the era of the Great Reforms, associated with disintegration of the social and moral order.”

censura durante o reinado de Alexandre II, processo que culminou no crescimento exponencial da imprensa:

[...] inúmeras revistas “volumosas” saciaram a sede de informação, e seu escopo variava de artigos científicos e resenhas das mais recentes pesquisas europeias a ficção, crítica literária e comentários sobre os assuntos da atualidade. Publicações profissionais também proliferaram, incluindo revistas voltadas especificamente para médicos, juristas, etnógrafos e sacerdotes. Finalmente, jornais comerciais foram estabelecidos tanto na capital quanto nas cidades provinciais, e seu número, alcance e leitores se expandiram rapidamente (Morrissey, 2006, p. 13, tradução nossa).⁷

Diversos jornalistas não se limitaram a somente reportar detalhes sobre as ações suicidas, mas, também, mostravam uma salutar capacidade de diagnóstico ao utilizarem retóricas e associações sobre o *status quo* ao evocarem “o simbolismo popular da Rússia como mãe terra, para uma imagem que funde o corpo do suicida com o corpo da sociedade. A metáfora torna-se literal: o indivíduo e o corpo social convergem fisicamente”⁸ (Paperno, 1997, p. 88, tradução nossa).

Até as reformas promovidas por Pedro, o Grande, o suicídio não constituía-se como objeto de legislação civil na Rússia, permanecendo sob a jurisdição exclusiva da Igreja Ortodoxa, conforme nos detalha Chaves:

Enquanto a proibição do autoaniquilamento na Igreja Católica baseava-se na interpretação do sexto mandamento, na igreja russa ela provinha das 18 respostas de Timóteo de Alexandria. Membro do Segundo Concílio Ecumênico de Constantinopla de 381, ele caracterizou o ato como condenável e decretou que nenhuma oração devia ser conduzida em nome do morto, mas que o clérigo devia investigar se o morto estava sob o domínio das faculdades mentais ao realizar o ato. Circulares clericais de 1417 proibiam expressamente que os suicidas fossem enterrados na igreja, ou que ele tivesse direito a cerimônias funerárias: os corpos deveriam ser jogados em lugares remotos (Chaves, 2015, p. 36).

Com o correr dos anos, novas perspectivas sobre as motivações da morte voluntária foram ganhando espaço na Rússia. A partir do século XIX, sob a influência dos estudos ocidentais, o ato começou a ser interpretado como resultado de distúrbios mentais, o que levou, inclusive, à realização de autópsias com o objetivo de identificar anormalidades

⁷ Do original: “numerous ‘thick’ journals fed the thirst for information, and their ambit ranged from scientific papers and reviews of the latest European scholarship to fiction, literary criticism, and commentary on current affairs. Professional publications likewise proliferated, including journals aimed specifically at doctors, jurists, ethnographers, and priests. Finally, commercial newspapers were established in both the capital and provincial cities, and their number, range, and readership rapidly expanded.”

⁸ Do original: “symbolism of Russia as mother earth, to an image that merges the body of the suicide with the body of society. The metaphor is made literal: the individual and the social body converge physically.”

(Paperno, 1997). Já na década de 1830, o suicídio passou a ser tratado como questão social, deixando de ser compreendido apenas como problema de ordem individual ao ser estudado por meio do recurso estatístico. Somente em 1845 houve mudanças na legislação criminal do Estado russo que incidiram sobre o entendimento legal dos atos suicidas, os quais negavam ao indivíduo autoaniquilado o direito a um funeral cristão, excetuando-se os casos de insanidade (Chaves, 2015).

A partir desses dados históricos sobre o suicídio na Rússia do século XIX, alcançamos uma visão mais ampla dos acontecimentos que inspiraram as grandes expressões estéticas desse período, ao lançar o homem, dramaticamente consciente do absurdo da condição humana, no “vale de lágrimas”⁹ da modernidade, para enfrentar as questões últimas que definirão o seu destino, seja no salto na fé, seja na periclitante decisão do suicídio.

2.3.2 O suicídio na literatura russa: figuras ficcionais para além de Dostoiévski

O intenso debate acerca do suicídio que se desenvolveu em crônicas, revistas e demais meios da cobertura jornalística russa exerceu forte influência sobre a literatura do período oitocentista, atraindo a atenção de diversos escritores. Esse ambiente de efervescência intelectual favoreceu a tematização do suicídio não apenas como fato social e estatístico, mas como problema moral, psicológico e metafísico. A literatura, sensível às inquietações do seu tempo, absorveu tais debates e os transfigurou em matéria estética.

Embora Dostoiévski ocupe posição central nesse debate, conforme veremos nas análises de algumas de suas obras nos capítulos posteriores, é fundamental ressaltar que a construção de personagens suicidas ou atravessados por impulsos autodestrutivos não constituiu uma exclusividade de sua obra. Ao contrário, o suicídio emerge como tema recorrente em diferentes momentos e gêneros da literatura russa, tanto em romances, novelas, contos quanto em peças teatrais, assumindo pretensões variadas, conforme o horizonte ideológico e artístico de cada autor.

Diante da vastidão desse corpus, seria impraticável, e metodologicamente inadequado, pretender abarcar todas as representações literárias do suicídio no período. Assim, faremos um recorte seletivo que, de 1792 a 1890, privilegie autores e obras fundamentais do realismo russo que, para além de Dostoiévski, contribuíram para a elaboração literária do suicídio

⁹ Fiódor Dostoiévski, no conto *Como é perigoso entregar-se a sonhos da vaidade*, 2018e, p. 45.

como expressão histórica da crise espiritual e moral da vida moderna. Dos nove suicídios de personagens catalogados a seguir, cinco são realizados por meio do disparo de revólver, arma portátil com aparente presença na realidade urbana da Rússia capitalista, conforme as representações literárias. Sob o domínio de jovens estudantes, funcionários públicos, oficiais e membros da *intelligentsia*, o revólver avultou como símbolo da dimensão dramática por seu caráter mecânico e explosivo, conferindo ao gesto suicida uma expressividade visual marcante pela violência do sangue imediatamente vertido que intensifica a tensão psicológica nas narrativas.

Embora escrita por Nikolai Karamzin em 1792, a novela *Pobre Liza* (2020) exerceu influência decisiva na consolidação do sentimentalismo russo do século XIX, mesmo antes de Púchkin, sendo mencionada por Tolstói, em *Guerra e paz* (1869), e Dostoiévski, em *Gente pobre* (1846). Essa narrativa conta a história de Liza, jovem camponesa, de origem humilde, que se envolve, amorosamente, com Erast, nobre que se mostra inconstante em suas decisões de vida, além de frágil, emocionalmente. A relação entre o casal, inicialmente afetiva, é, gradualmente, destruída pela distância social que os dividia e pela incapacidade de Erast em ser fiel ao compromisso amoroso assumido. Após revelar que havia se casado e impor um ultimato para que Liza se afastasse de forma definitiva, a jovem emerge em um profundo desespero que culmina em seu desfecho trágico: o suicídio.

“Não posso continuar vivendo — pensou Liza. — Não posso!... Ah, se o céu caísse sobre mim! Se a terra tragasse essa pobre criatura!... Não! O céu não está caindo; a terra não está tremendo! Ai de mim!” Ela caminhou para fora da cidade e de repente se viu à beira do lago profundo, à sombra dos carvalhos antigos que algumas semanas antes haviam sido testemunhas silenciosas de seu êxtase. Essas recordações abalaram-lhe a alma, seu rosto estampava o terrível tormento do coração. [...] Liza atirou-se na água. Aniuta pôs-se a gritar e a chorar, mas não conseguiu salvá-la e correu para a aldeia — as pessoas se reuniram e retiraram Liza, mas ela já estava morta (Karamzin, 2016, p. 36-37).

No ano de 1865, temos a publicação da novela *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, de Nikolai Leskov, que conta a trajetória violenta de Catierina Lvovna. Imersa em um profundo tédio da vida conjugal, vivenciado ao lado do seu marido, um senhor de terras pequeno-burguês e incapaz de conceber um filho, a protagonista envolve-se com o empregado da propriedade, Serguiêi, com quem inicia uma relação adúltera, a qual assume contornos de cumplicidade criminosa. Ao lado do amante, Catierina participa de uma sequência de assassinatos em série: primeiro do sogro, depois do marido e, por fim, do sobrinho, herdeiro da fortuna familiar.

Após serem descobertos, ambos são julgados e condenados a trabalhos forçados na Sibéria. Na parte final, descobrimos que o seu amante, antes cúmplice apaixonado, passa a desprezá-la e se relacionar com outras prisioneiras, especialmente com a jovem Sônia. Tomada por ciúme e humilhação, Catierina revolta-se em fúria durante a travessia pelo rio Volga, agarra a sua rival e lança-se com ela nas águas. Um ato trágico suicida que acabou tragando também a vida de Sônia.

Ivan Turguêniev possui duas obras que merecem ser destacadas por suas representações do suicídio. A primeira é *Solo virgem* (1877), o último romance do autor, que tem como pano de fundo o movimento populista russo que pregava o socialismo de base agrária. Dentro desse movimento, assumiu relevo a chamada “Ida ao Povo”, cujos membros seguiam em massa “uma metodologia de ir diretamente ao setor rural tentar convencer os camponeses a lutarem pelos seus direitos de forma autoemancipadora” (Segrillo, 2025, p. 153).

Esse esforço dos jovens intelectuais populistas é retratado no romance ao destacar a figura do personagem Alexéi Nejdánov, um jovem idealista que personifica o “homem supérfluo” ao sentir-se sem a convicção necessária e incapaz de agir de forma eficaz no convencimento dos camponeses para sua investida revolucionária. Esse fracasso impele o protagonista a ser dominado por uma angústia a ponto de se considerar um fardo para sua mulher, Marianna, e para o amigo, Solómin, ao dizer que “[...] sou um estorvo... para ti... para ele... e até para mim. [...] em mim há dois homens e um deles não deixa viver o outro. Por isso, acho que seria melhor se os dois deixassem de existir” (Turguêniev, 2010, p. 237).

Após essa conversa, Solómin e Marianna saem para planejar a fuga do grupo, pois sabiam que, brevemente, chegaria a polícia czarista para prendê-los, tendo em vista o revés inimaginado dos camponeses, que se mostraram como “solo virgem”, não passível de cultivo com facilidade. Nejdánov ficou sozinho e, depois de escrever duas cartas de despedida, dirigiu-se ao jardim de sua propriedade, posicionando-se abaixo de uma macieira para tomar a sua decisão definitiva:

Então Nejdánov olhou, através dos ramos torcidos da árvore sob a qual se encontrava, para o céu baixo, cinzento, indiferente e molhado, bocejou e pensou: “Mas não me resta mais nada. Não vou voltar para Petersburgo, para a prisão.” Deitou a gorra para o chão e antecipadamente sentiu em todo o corpo um peso suave, forte, doloroso, encostou o revólver ao peito e carregou no gatilho... Algo o atingiu instantaneamente, mas sem muita força... mas estava já estendido de costas e tentava compreender o que lhe tinha acontecido e como é que agora acabava de ver Tatiana. Quis chamá-la e dizer-lhe: “Ah, não vale a pena!” Mas já confundia tudo. Sobre o seu rosto,

nos olhos, na testa, no cérebro um remoinho confuso e verde - e um peso terrível e entorpecido oprimia-o para sempre contra a terra (Turguêniev, 2010, p. 243).

A morte pelas próprias mãos de Nejdánov simboliza a sua incapacidade de sustentar as convicções e o papel histórico que assumiu ao aderir ao ideal populista, sem possuir, porém, a consistência interior necessária para conduzi-lo às últimas consequências da ação revolucionária, características proeminentes nas personagens Solómin e Marianna, o que lhe causava uma sensação de desajuste perante o grupo que liderava. Assim, o colapso do projeto populista tornou-se não apenas o desmoronar da imagem que o protagonista construiu de si mesmo como agente de transformação histórica, mas também uma representação ficcional de Turguêniev do insucesso do movimento “Ida ao Povo”, que revestiu o caráter populista dos anos de 1870 na Rússia.

A novela *Clara Militch* (1883) é a última obra de Turguêniev, publicada pouco antes de seu falecimento, e, diferentemente de *Solo virgem*, dista-se dos referenciais políticos e sociais de sua época, comumente exigidos pela crítica literária russa, alinhando-se a uma estética simbolista. Geselle Moura (2015, p. 14) expõe que o enredo é baseado em uma história real, datada de 1881, sobre o envolvimento amoroso entre uma famosa cantora lírica, Evlália Kadmina, e um zoólogo chamado Alenítsin, “mesmo sem nunca terem se conhecido, uma paixão arrebatadora acomete o jovem zoólogo depois que a cantora comete suicídio”.

Seguindo esse acontecimento, o romance narra a história do jovem moscovita, solitário e introspectivo, Iákov Arátov, que assiste a uma apresentação teatral de uma famosa atriz, Clara Militch, a qual se apaixona por ele, de forma intensa e inesperada. No entanto, Arátov recusa qualquer possibilidade de envolvimento e, pouco depois, Clara tira a própria vida, ingerindo uma substância venenosa, abalando, profundamente, o jovem, que passa a ser acometido por obsessão e culpa pela morte da atriz.

Já Liev Tolstói não somente experimentou, de modo visceral, o absurdo diante da vida e a tentação do suicídio, como ele próprio relata, em *Uma confissão* (1906), que “tudo começou a morrer à minha volta e dentro de mim e, de novo, me veio a vontade de me matar” (Tolstói, 2017a, p. 99), mas, também, transfigurou esses sentimentos existenciais em matéria literária ao criar personagens emblemáticas e controversas que marcaram a literatura universal.

Nessa plêiade, avulta Anna, protagonista de *Anna Kariênina* (1877), romance que se insere em um cenário de inquietação social dos movimentos populistas que proclamavam não somente a emancipação da mulher como a insurreição contra o sistema czarista. Nesse

sentido, a escrita da obra pode ser compreendida como “uma resposta indireta ao tipo de liberação feminina preconizada em textos niilistas clássicos como *Que fazer?*, de Tcherníchevski, que celebra o ‘amor livre’” (Bartlett, 2013, p. 236).

A criação da protagonista do romance teve inspiração em uma mulher chamada Anna Pirogova, parente distante da esposa de Tolstói, e que havia sido amante do seu amigo, Alexander Bibikov. Segundo Rosamund Bartlett (2013, p. 237), essa mulher cometeu suicídio na noite de janeiro de 1872 ao se atirar sobre as rodas de um trem, ação que deixou o romancista “profundamente abalado ao ver o cadáver mutilado da mulher que ele conhecera tão bem”. Bartlett acrescenta que o suicídio de Anna Pirogova “foi um dos primeiros suicídios ferroviários na Rússia, cuja ainda incipiente malha ferroviária estava em franca e rápida expansão”.

A partir desse acontecimento real, o conde constrói a figura de Anna Kariênina, cuja morte voluntária impõe-se como um dos episódios mais perturbadores da ficção moderna. A sua decisão amadurece à medida que a personagem sente ter perdido não apenas sua dignidade diante da rígida moral russa do século XIX, mas também o amor de Vrónski, o seu amante, o último apoio afetivo a sustentar a sua volição ante a vida. A experiência da exclusão e julgamento social, somada à culpa e à solidão, gerou um esmagamento psicológico na personagem a ponto de levá-la a um estado de desespero absoluto. A saída extrema sobreveio-lhe: “ao lembrar o homem que fora esmagado pelo trem no dia do seu primeiro encontro com Vrónski, Anna compreendeu o que tinha de fazer” (Tolstói, 2017b, p. 768). Essa lembrança retorna como uma imagem obsessiva, convertendo-se em uma ação decisiva quando ela, então, espera a passagem do trem na estação, lançando-se sob o segundo vagão:

Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, horrorizou-se com o que fazia. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. [...] E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de ações, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre (Tolstói, 2017b, p. 768).

No mesmo romance, cabe mencionar o personagem Konstantin Liévin que, apesar de não ter se suicidado, também experimenta desejos de abraçar a própria morte quando “se viu, por várias vezes, tão perto do suicídio que escondeu um cordão para não se enforcar, e tinha

medo de andar com a espingarda, por temor de atirar contra si mesmo” (Tolstói, 2017b, p. 790).

Já no conto *O diabo* (1889), dispõe-se a história de Ievguêni Irtiêniev, que vive uma alucinação amorosa pela camponesa Stiepanida, com quem teve um caso antes de se casar com sua esposa Liza. Mesmo após o casamento, o protagonista mostra-se incapaz de esquecer esse romance que o atravessa em sentimentos contraditórios: os desejos passionais arrebatadores que sente por Stiepanida e o dever moral de fidelidade que o prende à esposa. Esse conflito interno leva Irtiêniev ao seguinte raciocínio trágico na parte final do conto:

Só tenho duas saídas: matar minha mulher ou matá-la. Mas ainda...
 “Ah, sim, existe uma terceira: matar-me”, pronunciou baixinho, e de repente um frio lhe percorreu a pele. “É isso. Matando-me, não preciso matá-las”. Sentiu pavor justamente porque sentiu que essa era a única saída possível. “O revólver eu tenho. Quer dizer que eu vou me matar? Eis aí uma coisa que eu nunca havia pensado. Como isso vai ser terrível!”
 [...] Com movimentos apressados e sorrateiros, como os de um bandido, ele agarrou o revólver, tirou-o do coldre. “Está carregado, sim, mas faz tempo, e está faltando uma cápsula. Bem, que seja”.
 Levou-o à têmpora, quis titubear, mas tão logo se lembrou de Stiepanida, da decisão de não tornar a vê-la, da luta, da tentação, da degradação e outra vez da luta, ele estremeceu de horror. “Não, é melhor isso”. E apertou o gatilho. Quando Liza entrou correndo no quarto — acabara de subir do terraço —, ele jazia de bruços no chão, o sangue escuro e quente jorrava do ferimento e o corpo ainda estremeceu (Tolstói, 2020, p. 94-95).

Ao matar-se, Irtiêniev demonstra não somente ter sido vencido pelas tentações do “mal”, uma vez que estava disposto a sucumbir à paixão por Stiepanida, mas percebe, em si próprio, o diabo encarnado que deveria ser morto para dar fim a seu martírio. Vale mencionar que esse conto possui também outro final, escrito por Tolstói, em 1909, no qual o protagonista mata a camponesa, é julgado e considerado insano.

Em *Padre Sérgio*, novela escrita na década de 1890, publicada, postumamente, em 1911, temos a figura do protagonista homônimo, que passa por uma profunda aflição espiritual que o faz fugir da capela em que atuava como um padre de grande prestígio. Às margens de um rio, o padre se vê em um profundo desespero de fé ao expressar que:

“Sim, preciso acabar com isso. Deus não existe. Mas como? Lançando-me no rio? Sei nadar e não me afogaria. Vou me enforcar? Sim, com meu cinto, num galho de árvore”. A ideia pareceu tão plausível e próxima que o aterrorizou. Como de costume em momentos de aflição, sentiu necessidades de rezar. Mas não havia a quem rezar. Deus não existia. Deitou-se apoiando a cabeça sobre as mãos (Tolstói, 2022, p. 64-65).

O tema do suicídio não deixou de atravessar, igualmente, as páginas das obras de Anton Tchekhov. No teatro, destacam-se duas peças: *A gaivota* (1896) e *Ivánov* (1887), nas quais a morte voluntária aparece como expressão extrema de uma crise subjetiva entendida como signo da frustração e do esgotamento emocional que consubstanciam a banalização trágica da vida moderna, problematizada pelo contista e teatrólogo.

A peça *A gaivota* narra o itinerário existencial de um jovem dramaturgo chamado Konstantin Gavrílovitch Trepliov, que busca novas formas artísticas visando contrapor-se ao teatro convencional, o qual tem como representante a sua mãe, a atriz Irina Nikoláievna. Trepliov vive uma dupla frustração ao sentir-se incompreendido por sua tentativa de renovação artística e, ainda, sofrer por um amor não correspondido endereçado a Nina Zariêchnaia, filha de um rico proprietário de terras. E, justamente, é essa combinação de fracassos que irá impelir o personagem a tentar morrer com as próprias mãos por meio de um tiro, o qual, no entanto, resulta malsucedido. Mas, na parte final da peça, Trepliov mostra-se ainda mais frustrado, “mergulhado no caos dos devaneios e das visões, sem saber para o quê e a quem isso serve. Eu não acredito e não sei qual a minha vocação” (Tchekhov, 2004, p. 96). Essa melancolia eleva-se, o jovem rasga todos os seus manuscritos, tranca-se em um quarto e, em seguida, todos os presentes no palco sobressaltam-se com o ressoar de um tiro. Momentos depois, o médico Iveguêni Dorn anuncia: “Leve Irina Nikoláievna embora daqui, para qualquer lugar. A verdade é que Konstantin Gavrílovitch se matou...” (Tchekhov, 2004, p. 98).

Já em *Ivánov*, considerado por alguns críticos como o “Hamlet russo”, conhecemos a história do protagonista que confere nome à peça, Nikolai Ivánov, um proprietário rural que vive em profundo estado de esgotamento moral e psíquico, derivado de conflitos internos que vão desde um sentimento de culpa à sensação de fracasso diante da vida. Desse modo, é possível notar que Ivánov não se aflige por um ideal elevado, mas devido a uma erosão interior que ele mesmo não consegue entender e explicar. No momento de seu casamento com Sofía Lvovna, o personagem é, publicamente, confrontado por ter sido responsável pela morte de sua primeira esposa, Anna. Esse acontecimento faz com que Ivánov seja tomado por uma lucidez dolorosa e culposa que o faz agir, de forma súbita, ao retirar um revólver e atirar em si mesmo diante dos convidados no casamento:

Ivánov – [...] eu vou acabar com tudo isso! Minha juventude despertou outra vez. O Ivánov de antes.
[*Tira o revólver.*]
Sacha [*grita*] – Eu sei o que ele vai fazer! Nikolai, pelo amor de Deus!

Ivánov – Eu caí muito baixo! Agora chega! Está na hora de acabar! Se afastem! Obrigado, Sacha!
 Sacha [*grita*] – Nikolai, pelo amor de Deus! Segurem-no!
 Ivánov – Me deixem. [*Vai para fora correndo. Um tiro.*] (Tchekhov, 2014, p. 102).

O suicídio do personagem configura-se, nesse cenário, como uma paralisia da vontade de quem aceitou a vitória da morte sobre o sentido da vida e perdeu qualquer capacidade de desejar, agir ou mesmo crer em sua transformação, representando, assim, segundo Marcia Becker (2012, p. 196), “o verdadeiro princípio tchekhoviano da tragédia, que dita que esse não é resultado do choque entre indivíduos, mas do atrito – o mais trágico de uma vida comum é que ela vai sendo desgastada, empobrecida.”

Desse modo, os suicídios motivados tanto pela frustração dos ideais artísticos de Trepliov quanto pelo cansaço e falência de sentido na vida interior e cotidiana de Ivánov revelam dois casos distintos que encarnam o cerne do universo tchekhoviano, povoado por personagens com “almas e intelectos em becos sem saída” (Backer, 2012, p. 196), incapazes de reconciliar desejo, ação e sentido em uma sociedade marcada pela estagnação e desencanto.

Para além dessas peças, o suicídio distingue-se como tema de um importante conto de Tchekhov intitulado *Volódia* (1887), cujo personagem homônimo encarna, desde as primeiras descrições, o espírito de desencanto, dimensão tão marcante em suas narrativas curtas: “Volódia, de dezessete anos, feio, tímido e de ar doentio, estava sentado num caramanchão da casa de campo dos Chumíkhin, aborrecendo-se” (Tchekhov, 1999, p. 161). Ao longo da narração, percebemos que o adolescente vive envolvido pela angústia ao sentir-se em um estado de inadequação constante, pela ausência do falecido pai, pelos sentimentos não correspondidos por Niuta e pela inexistência de um relacionamento materno com sua mãe. Esse conjunto de sensações deixa Volódia perturbado, a ponto de buscar encerrar a sua dor de existir por meio do suicídio. O ato é selado de forma sumária e abrupta quando o jovem, depois de se desentender com a sua mãe, isola-se em um quarto e apanha sobre a mesa um revólver. Coloca-o na boca para atirar, mas, inicialmente, a arma falha. Após destravar o gatilho que impediu o tiro, tenta novamente e, dessa vez, sem erro:

Volódia enfiou mais uma vez o cano na boca, apertou-o entre os dentes e empurrou alguma coisa com o dedo. Ressoou um tiro... Algo bateu em Volódia com uma força terrível no occipício e ele caiu sobre a mesa, com rosto sobre os cálices e frascos. [...] Depois, tudo se confudiu e desapareceu... (Tchekhov, 1999, p. 176).

Para além das particularidades estéticas e formais de cada obra e autor, o conjunto dessas representações do suicídio na literatura russa do século XIX revela um campo simbólico profundamente enraizado nas circunstâncias históricas e sociais de sua época. Do sentimentalismo de Karamzin ao realismo ético de Tolstói, passando pela análise psicológica de Turguêniev e pela dramaturgia da exaustão em Tchekhov, observamos uma variedade de abordagens literárias que expressam a sensibilidade ferida, o fracasso dos ideais, o colapso da fé e o esgotamento de indivíduos incapazes de conciliar desejo, realidade e o sentido de suas ações, cujas fraturas interiores têm como consequência última a decisão radical de pôr fim à própria vida. Esse caleidoscópio de personagens suicidas somente tornou-se possível no interior de uma cultura de pensamento que, de suas “malditas questões”, alcançou “um caráter vital e uma intensidade particular” (Gomide, 2013, p. 9), convertendo o drama individual em sintoma agudo de uma crise espiritual e moral coletiva.

3 DOSTOIÉVSKI: VIDA, OBRA E O ENIGMA DO SUICÍDIO

*Diga-me o que fazer, ou testemunhe
Entre mim e a minha dor, este punhal
Servir de árbitro e solucionar
O que nem a sua idade ou sua arte
Puderam resolver pra mim com honra.
Mas chega de falar. Quero morrer,
Se o que diz não me trazer remédio.*

William Shakespeare, em *Romeu e Julieta*.

3.1 A experiência ardente que formou o profeta

Há entre a arte e a dor vínculos que forjam o verdadeiro artista quando este se recusa a cortar as próprias raízes e retirar de si mesmo o significado daquilo que Søren Kierkegaard (2018) chamou de “escola dos sofrimentos”, formadora para a verdadeira vida. Por isso, na obra de Fiódor Dostoiévski, pulsa, simultaneamente, uma dor e uma alegria humana, reconhecidas tanto por si quanto por aqueles leitores que derramam lágrimas, ecoam gritos ou se revoltam diante da angústia opressiva das injustiças do mundo dos homens e pelos sofrimentos que martirizam as consciências nos subsolos da alma.

A sua obra não se edificou sobre o desprezo e o ódio aos humilhados e ofendidos, mas encontrou impulso imaginário nos infortúnios que marcaram a sua existência: a morte da mãe por tuberculose, o assassinato do pai pelos servos da família, a experiência da prisão, a dramática espera diante do pelotão de fuzilamento, os anos de trabalhos forçados, as mortes da primeira esposa, do irmão Mikhail e de dois filhos ainda crianças, além das recorrentes e torturantes crises de epilepsia que o acompanharam durante toda a vida. Essas experiências dolorosas formaram a sua sensibilidade artística para além do prazer estético, fazendo resplandecer, na tessitura de seus contos e romances, a infelicidade universal e a alma atormentada do mais ínfimo dos miseráveis.

Desse modo, a tragédia humana personificada nos personagens de Dostoiévski revela-se em consonância com aquilo que o filósofo e romancista Albert Camus (2021, p. 68) formularia apenas em 1943, nos ensaios de *A inteligência e o cadafalso*: “por que criar se não

for para dar um sentido ao sofrimento, nem que seja para dizer que ele é inadmissível? A beleza surge neste momento dos escombros da injustiça e do mal”.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski nasceu, segundo o calendário juliano, no dia 30 de outubro de 1821 (11 de novembro, pelo calendário gregoriano), em Moscou, fruto da relação entre Maria Fiódorovna e o médico Mikhail Andreevitch Dostoiévski. O casal teve oito filhos, entre os quais Fiódor estava em posição intermediária de idade, sendo o segundo do sexo masculino. Cresceu em ambiente familiar marcado tanto pela disciplina severa do pai quanto pela religiosidade da mãe, elementos que, mais tarde, deixariam marcas profundas em sua formação humana e literária.

Mikhail Andreevitch impulsionou os filhos Mikhail e Fiódor a seguirem a carreira de engenheiros militares, de modo que ambos foram admitidos na Academia, em São Petersburgo. No entanto, os sonhos dos dois irmãos não estavam alinhados aos desejos do pai. Ainda sobre o Dr. Dostoiévski, Joseph Frank descreve-o como:

[...] um homem rabugento e infeliz, cujas tendências depressivas afetavam sua vida por completo. Isso fazia dele uma pessoa temerosa e desconfiada, incapaz de encontrar satisfação tanto na carreira como na família. Suspeitava que os criados o enganavam e os mantinha sob uma vigilância mal-humorada característica de sua atitude para com o mundo em geral (Frank, 2008, p. 42).

A morte de Maria Fiódorovna, em 1837, vítima de tuberculose quando Dostoiévski tinha apenas 15 anos, gerou a primeira ferida aberta na alma do futuro escritor, levando o seu pai a destruir-se, moralmente, na solidão das províncias, impelindo-o a sucumbir ao alcoolismo. Essa tragédia, aliada ao caráter impertinente do pai para com os servos da pequena propriedade da família, teria sido decisiva para a sua morte, em 1839, a qual, segundo Frank (2018), apresenta explicações conflitantes: ora atribuída a um derrame, ora, na versão mais difundida, a uma revolta dos camponeses que o teriam assassinado.

A perda da autoridade paterna e as angústias conflituosas do jovem Dostoiévski para corresponder aos anseios do pai, cada vez mais desgostoso com o rumo das carreiras dos filhos mais velhos, serviram de base para um famoso artigo de Sigmund Freud, intitulado *Dostoiévski e o parricídio* (1928). Nesse texto, o psicanalista estabelece uma complexa relação entre a presumida reação do romancista à notícia do falecimento de Mikhail Andreevitch e o surgimento de seus ataques epiléticos, interpretados como respostas autopunitivas a um desejo inconsciente de morte contra a figura paterna supostamente odiada.

A partir dessa construção interpretativa, Freud propõe que as neuroses e o sentimento de culpa do autor pela morte do pai teriam sido projetados tanto na escolha dos temas de seus romances quanto na configuração moral de seus personagens. A disposição para a ideia parricida de Dmitri e Ivan, em *Os irmãos Karamázov* (1880), torna-se peça-chave desse raciocínio, na medida em que a simpatia na construção de seus anti-heróis revelaria não uma simples compaixão pelo criminoso, mas “identificação devido ao mesmo impulso homicida” (Freud, 2015, p. 299).

O biógrafo de Dostoiévski, Joseph Frank (2018, p. 76), ressalta, contudo, que essa leitura da teoria psicanalítica apoia-se em dados factuais imprecisos e “extremamente duvidosos na melhor das hipóteses, e na pior, simplesmente errados; a história de caso que Freud construiu no esforço de ‘explicar’ o escritor em termos psicanalíticos é pura ficção”.

A trajetória literária de Dostoiévski é inseparável do acontecimento decisivo que fraturou a sua juventude e redirecionou a sua visão de mundo: a sua prisão em 1849, condenação à morte e à dramática comutação de pena a trabalhos forçados em Omsk, na Sibéria.

Esses acontecimentos decorreram de seu envolvimento com o chamado Círculo de Pietrachévski, uma confraria de intelectuais progressistas que se reuniam na casa de Mikhail Butachévitch-Petrachévski, jovem seguidor do socialismo utópico difundido pelo francês Charles Fourier. Ali, lia-se artigos, discutiam-se propostas de diferentes correntes socialistas, criticavam-se as severidades impostas pela censura de Nicolau I, e anunciavam-se abusos cometidos por diversas autoridades burocráticas. Apesar do entusiasmo durante os debates, ao final de tudo, o resultado parecia limitar-se a um profundo e irritante sentimento de impotência, característico dos homens supérfluos da época.

Segundo Frank (2018, p. 184), Dostoiévski não frequentava, de forma assídua, as reuniões do Círculo, mas, assim como todos os intelectuais do grupo, sentia-se “oprimido pela falta geral de liberdade na vida social da Rússia; mas a injustiça mais insuportável – a questão que provocava suas mais profundas reações emocionais – era a da escravização dos camponeses”. Essa insatisfação com o estado de coisas vigente na Rússia, sob o governo repressivo do “czar de ferro”, levou-o a manifestar-se, na noite do dia 1º de abril de 1849, em favor da “liberdade de impressão de livros, pela liberdade dos camponeses e por uma reforma no judiciário” (Grossman, 1967, p. 191). Grossman (1967) relata também que, dias depois, Dostoiévski participou de um jantar com os membros do grupo, no qual foi lido o texto “Conversa de soldado”, de Bielínski, que continha apelos favoráveis ao assassinato do czar Nicolau I.

A sua participação, nessa última reunião, foi um dos motivos que levaram a polícia a realizar buscas em sua residência e a decretar sua prisão no dia 23 do mesmo mês. Após um longo julgamento, o tribunal militar o condenou à morte por fuzilamento, mas, no último instante, teve a sua pena comutada, como o próprio descreve em carta ao irmão Mikhail, datada de 22 de dezembro de 1849:

Tudo está resolvido! Fui sentenciado a quatro anos de trabalhos forçados em uma fortaleza (ao que tudo indica, Orenburg), e depois, alistamento como soldado raso. Hoje, 22 de dezembro, fomos todos levados à Praça Semionovski. Lá, a sentença de morte foi lida para nós, deram-nos a cruz para que beijássemos, a adaga foi quebrada sobre nossas cabeças, e foram feitos nossos trajes mortuários (camisas brancas)! Então, três de nós fomos colocados diante do pelotão de fuzilamento para a execução da sentença de morte. Eu era o sexto da fila; fomos chamados em grupos de três, logo eu estava no segundo grupo e tinha não mais que um minuto de vida. Pensei em você, meu irmão, em todos vocês; naquele último instante, apenas você estava em meu pensamento — foi quando percebi o quanto eu amo você, meu adorador irmão! Tive tempo de abraçar Plechtchéiev e Durov, que estava ao meu lado, e despedir-me deles. No último instante, veio a ordem para suspender a execução, os soldados do pelotão de fuzilamento recuaram, e foi lido para nós que Sua Majestade Imperial poupou as nossas vidas. (Dostoiévski, 2011a, p. 58-59).

Após a sua condenação ser substituída, seguiram-se quatro anos de trabalhos forçados, período em que Dostoiévski experimentou a dura convivência com os criminosos comuns. Submetido a condições degradantes, ao frio extremo e à constante vigilância, viveu entre os assassinos e camponeses marginalizados que, sempre que possível, manifestavam ódio e hostilidade pelas classes mais abastadas às quais ele pertencia: “cento e cinquenta inimigos que nunca se cansaram de nos perseguir – era a sua alegria, sua diversão, seu passatempo; nossa única defesa era nossa indiferença” (Dostoiévski, 2011a, p. 69-70).

Ainda que, em suas primeiras impressões, especialmente nos dois primeiros anos, Dostoiévski tenha reagido, com horror, aos prisioneiros, diante das constantes ameaças e intimidações que sofria, passou, pouco a pouco, a reconhecer, nas feições embrutecidas daqueles indivíduos, lampejos de compaixão e de uma verdadeira sacralidade que conviviam com as suas depravações mais vis. Essa ambivalência moral, que desafiava qualquer explicação racional simplificadora, foi trazida à tona em *Escritos da casa morta* (1860), ressurgindo, mais tarde, na galeria de seus personagens. Será a partir dessa experiência que o escritor compreenderá as profundezas da condição moral e da liberdade do ser humano, desenvolvendo aquilo que Luigi Pareyson (2012) denominou de “concepção trágica da vida”.

Após cumprir as penas estabelecidas e ter adquirido essa compreensão da personalidade humana, Dostoiévski passou a ancorar a sua obra “em um movimento de defesa do solo russo enquanto único espaço ainda capaz de articular uma oposição à destituição do sagrado promovida pela modernidade” (Fernandes, 2017, p. 12), em uma espécie de antítese às influências europeias, ao perceber, mesmo no condenado e marginalizado, a permanência de uma centelha espiritual resistente ao niilismo emergente.

O ano de 1864 foi, particularmente, devastador para Dostoiévski diante de duas perdas familiares em um curto intervalo de tempo. De início, a morte da primeira esposa, Maria Dmítrievna, que, após longa luta contra a tuberculose, sucumbiu ao agravamento da doença enquanto o escritor redigia a novela *Memórias do subsolo*. Quase dois meses depois, em 22 de julho do mesmo ano, faleceu o seu irmão Mikhail, vítima de complicações hepáticas. Além da dor afetiva, sobreveio no romancista a responsabilidade pelas dívidas da revista *A Época*, que enfrentava um grande déficit, bem como o amparo à viúva e aos filhos do irmão, agora sob sua responsabilidade.

Essas experiências da doença e do luto imprimiram em Dostoiévski uma percepção aguda da fragilidade humana. Tal sentimento intensificou-se de forma ainda mais devastadora em 1868, com a morte da filha recém-nascida, Sonia, de apenas três meses, em razão de um resfriado que agravou rapidamente para uma inflamação pulmonar. Seu nascimento havia sido celebrado com grande alegria; contudo, a perda mergulhou-o em um grande paroxismo de dor, expresso em carta para Apollon Maikov:

Ah, meu querido Apollon Nikolaievitch, meu amor por minha primeira filha foi provavelmente muito cômico; é bem provável que eu tenha expressado esse amor de forma cômica para todos os que me parabenizaram. [...] A pobre criaturazinha, com menos de três meses de idade, já tinha, aos meus olhos, sua individualidade e seu caráter. Ela estava apenas começando a conhecer-me, a amar-me, e sempre sorria quando eu me aproximava. E agora me dizem, para consolar-me, que hei de ter outros filhos. Mas onde está Sonia? Onde está a pequena criatura por quem, acredite, eu teria de bom grado me deixado crucificar, se ela pudesse permanecer viva? (Dostoiévski, 2011a, p. 141-142)

Se as perdas familiares lhe cavaram abismos na alma, outro tormento acompanhou-o com semelhante intensidade: o vício no jogo. Essa experiência foi racionalizada, literariamente, em *O jogador* (1866), obra de teor satírico, que pode ser considerada “um brilhante comentário ambivalente de Dostoiévski, inspirado em suas próprias desventuras no cassino, sobre o caráter nacional russo” (Frank, 2018, p. 632). Durante as suas viagens pela Europa, o já aclamado escritor entregou-se à roleta com uma esperança febril, alternando

grandes perdas e súbitos ganhos. Esse tema viria a reaparecer em *O adolescente* (1875), na figura do personagem Arkádi Dolgorúki.

Paralelamente, as crises de epilepsia intensificaram-se ao longo dos anos, acompanhando-o até os últimos dias de vida e causando-lhe grande sofrimento. Em 1868, Dostoiévski converteu esse mal que o acometia em matéria literária ao atribuir crises epiléticas ao príncipe Míchkin, do romance *O idiota* (1868), condição clínica que intensificou a sensibilidade quase cristológica do personagem, cuja bondade revela-se incapaz de sobreviver à brutalidade do mundo. Mas, em 1878, essa doença acabou por atingir, de forma hereditária, o filho do escritor, chamado Aliócha, de três anos, que foi acometido “por um longo ataque epilético de doze horas e quarenta minutos de duração que terminou por fulminá-lo” (Frank, 2018, p. 906-907). A morte de mais um filho, ainda em estado de inocência, ecoa de forma significativa em seu último romance, *Os irmãos Karamázov* (1880), sobretudo no discurso de Ivan, que questiona a justiça divina que permite a tortura e sofrimento infantil: “[...] se todos devem sofrer para com o sofrimento comprar a harmonia eterna, o que as crianças têm a ver com isso, podes fazer o favor de me dizer?” (Dostoiévski, 2012a, p. 338).

Todas as experiências dolorosas que marcaram a vida de Dostoiévski – desde a vivência da quase morte, a vertigem da liberdade, os trabalhos forçados, a culpabilização, a esperança de redenção, a epilepsia, a perda de familiares e o sofrimento dos inocentes – revelam-nos que os grandes temas de sua obra literária não surgiram como meras abstrações filosóficas, mas como experiências que atravessaram o seu próprio corpo e alma.

Sem a pretensão de reduzir o conteúdo de sua arte literária a meras reverberações biográficas, podemos reconhecer que, em sua trajetória singular, vida e criação estabeleceram um diálogo profundo e intenso, de modo que ele soube ir ao inferno do sofrimento humano e voltar desse submundo para nos contar o que viu na escuridão (Frank, 2018). Dotado de um poder de observação de gênio, o escritor converteu cada perda, tensão e crise em revelação estética, fazendo de sua obra não apenas um monumento literário do século XIX, mas, também, um testemunho profético das inquietações irracionais, violentas e autodestrutivas do espírito humano, que se tornaram ainda mais latentes em nosso tempo.

3.2 Os primeiros anos: indícios de uma tendência suicida

Desde o início de sua carreira literária, o tema do suicídio já se deixava entrever na obra de Dostoiévski, não ainda como ato consumado, mas como uma estranha tentação do pensamento que impulsiona o ser atormentado a voltar-se contra as próprias decadência e insignificância. Trata-se de um “germe do coração” que nasce de uma consciência elevada, incapaz de suportar os absurdos antinaturais e intransitáveis de uma conturbada Rússia do século XIX, cujas cores e formas tornaram-se insípidas, entediantes e obscuras.

Esse mal-estar encontra ressonância em uma de suas *Crônicas de Petersburgo*, datada de 15 de junho de 1847, em que o escritor emite um diagnóstico social sobre a capital ao descrevê-la como um organismo enfermo, estranho e lúgubre, identificando, no indivíduo petersburguês, a encarnação do estado de espírito moderno, no qual “a juventude parece tão cedo, as esperanças murcham tão depressa, a saúde se deteriora tão depressa e o homem se esgota tão depressa” (Dostoiévski, 2020a, p. 93).

Tal estado de espírito pode ser percebido ainda antes de sua estreia no espaço literário russo, em uma longa carta direcionada ao irmão Mikhail, em 1838. Nela, o jovem Dostoiévski expõe as suas aflições íntimas e delineia as grandes questões metafísicas que, mais tarde, atravessariam a sua ficção:

Não sei se meu temperamento sombrio irá um dia me deixar. E pensar que tal estado mental é destinado apenas ao homem — a atmosfera de sua alma parece composta de um misto do que é divino e do que é terreno. Que produto antinatural ele é, já que nele a lei da natureza espiritual está violada. Este planeta parece-me um purgatório para espíritos divinais que foram assaltados por pensamentos pecaminosos. Sinto que nosso mundo tornou-se uma imensa Negação, e que tudo o que é nobre, belo e divino transformou-se em sátira. Se em tal quadro surge um indivíduo que nem em ideia nem em efeito harmoniza com o todo — em outras palavras, uma figura inteiramente alheia — o que pode acontecer? Destrói-se o quadro, já não pode resistir. No entanto, que terrível é perceber apenas o grosso véu sob o qual o Todo enfraquece! Saber que um simples esforço da vontade seria suficiente para demolir aquele véu e tornar-se Um com a Eternidade — saber tudo isso, e ainda viver como a última e menos importante das criaturas... Que terrível! Que insignificante é o homem! Hamlet! Hamlet! Quando penso em seu tocante, selvagem discurso, no qual ressoa o gemido de todo o universo entorpecido, não surge de minha alma uma única reprovação, um único suspiro. Aquela alma está de tal modo oprimida pela mágoa que teme agarrar-se por inteiro a ela, para que assim não se dilacere (Dostoiévski, 2011a, p. 12-13).

Segundo Joseph Frank (2018), o teor dessa carta revela a influência da metafísica romântica no aspirante a escritor, enraizada em Friedrich Schelling, notável filósofo do idealismo alemão, quando descreve a sua vida interior que, naquele momento, encontrava-se

em estado de ânimo depressivo, que, ao final, converte-se em uma rebelião tempestuosa ao mencionar o discurso de Hamlet, o célebre “ser ou não ser: eis a questão”, no qual o personagem se vê oprimido diante da indefinição em suportar as dores de sua situação degradante ou em tomar armas contra os influxos aflitivos e sucumbir à vontade de tirar a própria vida.

O tom sombrio da carta e a presença do suicídio como “esforço da vontade” não seriam relegados ao esquecimento, ao contrário, mantiveram-se recorrentes em quase todas as suas obras, sob a influência do gênio romântico de E.T.A. Hoffmann e das grandes tragédias shakespearianas (Frank, 2018). A partir desse núcleo inicial, os seus heróis atormentados passaram a representar uma espécie de revolta contra o terror da solidão humana e as deformações psíquicas e morais produzidas pelas tensões sociais e as falsas soluções vendidas pela modernidade. Por essa razão, George Lukács (1965, p. 158) chama atenção para a profundidade das questões levantadas por seus personagens, levados a percorrer, com trágica dignidade, “a estrada necessária da autoflagelação. A maneira como se desintegram e como se destroem constitui o mais ardente protesto até então pronunciado contra a ordem social da época”.

Em algumas de suas primeiras novelas, observa-se que não há o cometimento de suicídios, mas indícios de uma tendência, ou inclinação psíquica, à morte voluntária, que prenuncia os conflitos mais ardentes de suas narrativas maduras. Thaís Figueiredo Chaves (2015, p. 38) denominou esse elemento autodestrutivo das personagens pré-siberianas de “falecimento simbólico”, que pode ser percebido na expressão de seus sentimentos autoconscientes de fracasso por não conseguirem lidar com as situações vivenciadas em seus cotidianos. Tais experiências revelam-se tão densas e opressivas que encaminham os seus destinos para uma existência angustiada, marcada por uma espécie de morte em vida, ou mesmo para quadros de insanidade mental.

No romance de estreia de Dostoiévski, *Gente pobre* (1846), Makar Diévuchkin vive em um estado de miséria e experimenta a humilhação social como uma ferida narcísica permanente: “Eles, os meus detratores, diziam que até mesmo o meu aspecto era indecente, e me desprezavam, então, passei a me desprezar também. [...] entreguei-me à negação de minha própria dignidade” (Dostoiévski, 2009a, p. 128). Imerso em uma pobreza extrema, a sua dedicação à Varvara parece configurar-se como o último sustentáculo a imprimir sentido em sua vida. Mas, quando ela decide casar-se, essa relação se rompe, restando-lhe o desmoronamento interior e o refúgio no alcoolismo, que, antes mesmo de sua amiga partir, já operava nele como uma forma lenta e progressiva de autodestruição.

Em *O duplo* (1846), temos a encarnação da fragmentação psíquica no personagem Goliádkin, um funcionário público que almeja melhor posição social e ser aceito por aqueles que considera superiores. Contudo, o seu frágil equilíbrio interior começa a ruir quando surge o seu “duplo”, idêntico em aparência, mas, socialmente, mais hábil e bem-sucedido, que passa a rivalizar com ele e alcançar a projeção e o reconhecimento que tanto desejava. A presença desse duplo não apenas ameaça a posição no ambiente burocrático de Goliádkin, mas corrói, também, a sua autopercepção, ocasionando uma sensação de humilhação, desespero e desintegração de sua sanidade mental.

Nessas duas primeiras obras, percebemos que o sofrimento enfrentado pelos protagonistas está vinculado, estreitamente, a um componente social que oscila entre o estado de miséria material em que vivem e a incapacidade de serem inseridos nos círculos sociais que almejam. Desse modo, a marginalização social transforma-se em dor autoinfligida, conforme observa Chaves (2015), culminando em um processo de corrosão subjetiva e culpabilização.

Com Ordínov, em *A senhoria* (1847), desdobra-se “o conflito de um homem solitário, recolhido à sua carapaça, com a vida” (Tchirkóv, 2022, p. 10). Após ter vivido, inteiramente, para a ciência, o protagonista sai de seu subsolo e deseja aproximar-se da amada Katierina para reencontrar a integridade perdida e fugir de “uma escuridão impenetrável e insondável [que] se abria diante dele, e ele se lançava a ela com um uivo de angústia e desespero” (Dostoiévski, 2011b, p. 36). Já o “Sonhador” solitário em *Noites brancas* (1848), desde as suas primeiras palavras, parece sofrer de uma melancolia ao se sentir à margem da vida social, submergindo no mundo dos sonhos e devaneios. Esse estado de espírito somente é desfeito quando o personagem encontra e se apaixona por Nastiénka, demonstrando que, embora não o previna contra seu estado de pressão, “o amor é o que tranquiliza a mente e a protege de si mesma” (Samolon, 2014, p. 15). Porém, impossibilitado de realizar esse amor, a sua melancolia logo retorna, mas agora possuindo um teor mais agriado pelo fato de o Sonhador ter sorvido o seu agraciado minuto de felicidade.

Por fim, vale destacar o romance inacabado *Niétotchka Niezvânova* (1849), em que as tendências autodestrutivas mostram-se bastante evidentes. Primeiramente, na mãe de Niétotchka, que se martiriza em contínua culpa por sua doença e pela situação de pobreza da família. Quando percebeu que a sua morte estava próxima e que deixaria a própria filha naquele estado de miséria, “sua angústia começou a expandir-se em queixas, soluços abafados e recriminações. — Eu, eu é que sou culpada de tudo! Infeliz! — dizia” (Dostoiévski, 2009b, p. 73). Já Iefímov, o seu padrasto, um violinista obsessivo pela ideia de genialidade que, ao

deparar-se com o fracasso e a impossibilidade de alcançar a notoriedade almejada, passa a culpar a esposa e a sociedade por sua condição. Mas, após a morte de sua companheira de vida e o colapso de suas ilusões artísticas, o padraço da protagonista volta-se contra si mesmo em um movimento de autodesprezo ao declarar: “Sinto isso; odeio o meu próprio rosto, a minha figura, todos os meus hábitos, todas as minhas maneiras ignóbeis; sempre os odiei!” (Dostoiévski, 2009b, p. 59).

Essas atitudes revelam que, tanto na mãe quanto no padraço de Niétotchka, o sofrimento deixa de ser ocasionado apenas por consequência de circunstâncias externas e converte-se em um mecanismo interior de autopunição. A agressividade que, em um primeiro momento, poderia ser direcionada ao mundo, volta-se contra as próprias personagens, instaurando um processo de depreciação do Eu.

É, justamente, nesse ponto que a leitura psicanalítica pode mostrar-se elucidativa, uma vez que esse comportamento autopunitivo pode ser explicado à luz dos estudos de Sigmund Freud (2010, p. 176), em seu ensaio *Luto e melancolia*, ao abordar o empobrecimento do Eu do indivíduo melancólico, que se manifesta em suas ofensas a si próprio por se considerar “indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si mesmo, espera rejeição e castigo. Degrada-se diante dos outros; tem pena dos familiares, por serem ligados a alguém tão indigno”. A melancolia realiza, assim, uma cisão no Eu, de modo que a parte cindida contrapõe-se a ele, tomando-o como objeto e lançando-lhe contínuas recriminações.

Se Freud fornece a chave de leitura para compreender o mecanismo psíquico dessa autodepreciação, Luigi Pareyson (2012, p. 185-186), por sua vez, amplia a reflexão ao situá-lo no plano existencial das personagens dostoiévskianas, denominando esse comportamento de “sofrimento inútil”:

O sofrimento inútil é aquele que, ou pelo excesso da dor ou pela incapacidade do paciente, não pode transformar-se nem em via de purificação e para redenção, nem em meio de maturação interior [...]. Quem o vive é o mero objeto de um destino não menos cruel e injusto do que caprichoso e arbitrário: reduzido ao estado de puro paciente, não pode obter o nome de herói, porque não ‘age’, mas, certamente, o de mártir, isto é, a testemunha de uma transcendência que opera nele e sobre ele; contudo, pela sua passividade, inconsciência e entrega, permanece um mártir completamente involuntário, no qual o sofrimento fica completamente infrutuoso. [...] É um sofrimento que não tem outro resultado senão o de produzir mais sofrimento.

Aliado à teoria psicanalítica, esse conceito ilumina, de modo decisivo, as figuras pré-siberianas ao evidenciar como o sofrimento que as consome não conduz à transformação

redentora, mas “se exaure em si mesmo e na sua própria inanidade, que, enquanto tal, parece absurdo e sem sentido” (Pareyson, 2012, p. 186).

Desse modo, as tendências suicidas dos personagens situados nos primeiros anos da carreira literária de Dostoiévski mostram-se como um esboço ainda rude sobre a tela, na qual o profeta começaria a desenhar os caracteres e as situações trágicas que atingiriam plena complexidade em seus anos milagrosos¹⁰. Nelas, o enigma do suicídio deixa de ser apenas tendência ou inclinação e passa a configurar-se como problema metafísico em que seus personagens são atormentados pelas grandes questões eternas que sacudiram até as raízes a sociedade russa de sua época.

3.3 O enigma do suicídio: “a terrível questão de nossa época”

O segundo período da produção literária dostoiévskiana é marcado pelo acirramento dos seus embates com as ideias niilistas, que, na década de 1860, ganhavam força entre a juventude e a *intelligentsia* russa, convertendo-se não somente em programa político, mas em atitude existencial. Atento a esse cenário, Dostoiévski “fez uma varredura das ideologias sociopolíticas existentes na Rússia” (Frank, 2018, p. 385), examinando, criticamente, correntes marcadas por ambições revolucionárias, pela negação dos fundamentos religiosos tradicionais e pela exaltação de uma razão utilitarista que proclamava uma perigosa autonomia irrestrita do indivíduo, dissociada de qualquer responsabilidade moral.

É nesse contexto de tensões e turbulências que, conforme vimos no primeiro capítulo, eclode uma onda de suicídios em São Petersburgo. O fenômeno, amplamente noticiado nos periódicos e revistas da capital, alarmou a opinião pública e tornou-se um dos sintomas mais inquietantes da crise espiritual que atravessava a Rússia na segunda metade do século XIX. Sensível aos sinais dessa desagregação moral da vida urbana, Dostoiévski mostrou-se profundamente inquieto em compreender as causas desses atos e suas relações com os acontecimentos que tumultuavam o seu tempo, buscando responder àquilo que chamou de “a terrível questão de nossa época” (Dostoevsky, 1993, p. 741, tradução nossa)¹¹.

¹⁰ Os termos “profeta” e “anos milagrosos”, utilizados no último parágrafo da segunda seção, aludem à composição biográfica de Dostoiévski proposta por Joseph Frank.

¹¹ Do original: “*terrible question of our age*”.

No seu *Diário de um escritor*, o romancista explicita a sua curiosidade e especial atenção que dedicava aos incidentes noticiados, interrogando-se sobre os motivos que levavam diversos jovens russos a morrer pelas próprias mãos:

Alguém pode me explicar por que, em nossa época, pessoas que nunca se preocupam com questões mais elevadas também se matam? Elas se matam misteriosamente, sem motivo aparente. De fato, vemos muitos (e seu grande número é, realmente, um mistério) suicídios, estranhos e intrigantes, cometidos não por nobreza, nem por algum insulto; eles ocorrem sem motivo evidente e, certamente, não por alguma carência material, amor não correspondido, ciúme, doença, hipocondria ou insanidade; eles simplesmente acontecem – Deus sabe por quê. Tais casos em nossa época são uma grande tentação, e como é absolutamente inegável que tornaram uma epidemia latente, estão se tornando um problema extremamente perturbador para muitas pessoas (Dostoevsky, 1993, p. 737).¹²

Nesse mesmo texto, Dostoiévski esclarece que não comprometia-se a tentar explicar todos os casos de suicídio que ocorriam em seu país, mas se declara “completamente convencido de que a maioria desses suicídios, em geral, direta ou indiretamente, surgiu de uma única e mesma doença espiritual: da ausência de qualquer ideal superior de existência nas almas das pessoas” (Dostoevsky, 1993, p. 737)¹³. Assim, o suicídio é interpretado não apenas como fato social, mas como sintoma de um esvaziamento metafísico. Apesar dessa conclusão, no artigo *Dois suicídios* (1876), o escritor mostra-se mais cético quanto ao entendimento das motivações suicidas, ao comparar o olhar do observador que tudo considera óbvio, a ponto de não haver nada sobre o que pensar, e o observador que a tudo alardeia e, para tranquilizar-se, incorre na simplificação dos fatos. A partir desses dois extremos do olhar artístico sobre a realidade, Dostoiévski afirma que:

[...] é entre eles que reside todo o sentido disponível ao ser humano. Contudo, é claro que nunca será possível esgotar todo o conhecimento, nem alcançar seu princípio e seu fim. Conhecemos apenas o essencial do visível

¹² Do original: “Someone may point out to me that in our age people who have never concerned themselves with any higher questions also kill themselves. They still kill themselves, mysteriously, for no apparent reason. We do indeed see many (and their large number is again a mystery of a kind) suicides, strange and puzzling ones committed not by reason of poverty, nor of some insult; they occur with no evident reason, and certainly not from material want, unrequited love, jealousy, illness, hypochondria, or insanity; they just happen-God knows why. Such cases in our age are a great temptation, and since it is absolutely undeniable that they have become a virtual epidemic, they are becoming a most disturbing problem for many people.”

¹³ Do original: “completely convinced that the majority of these suicides, on the whole, directly or indirectly, arose from one and the same spiritual illness: from the absence of any higher ideal of existence in the souls of these people.”

cotidiano, e ainda assim só de vista; já o princípio e o fim ainda representam para o homem algo fantástico (Dostoiévski, 2018b, p. 354).

O escritor costumava informar-se sobre os casos de suicídio por meio da imprensa e, a partir desses relatos concretos, realizava a tarefa de “construir obras literárias baseadas em fatos verdadeiros e concretos da realidade cotidiana [...], sob o signo da elaboração dos grandes problemas éticos e sociais” (Grossman, 1967, p. 69). As múltiplas formas pelas quais suas personagens recorrem à autodestruição resultam dessa capacidade de transfigurar as suas observações de uma questão da vida real em matéria literária e filosófica.

Nesse sentido, como observa Bakhtin (2018, p. 337), na obra dostoiévskiana, a morte não se configura “como fato orgânico-objetificado do qual a consciência responsabilmente ativa do homem não participe: no universo de Dostoiévski há apenas assassinatos, suicídios e loucuras, ou seja, apenas mortes como atos responsabilmente conscientes”. A morte voluntária, portanto, não é mero evento biológico, mas ato extremo que surge de um conflito interior, no qual a consciência moral consome as personagens no confronto com a própria negação.

Dostoiévski compõe, assim, um vasto mosaico de experiências essencialmente humanas, dilaceradas pelo absurdo da vida. Muitos de seus personagens mostram-se incapazes de suportar o peso dos conflitos morais e espirituais que os atravessam, sucumbindo às perturbações do pensamento suicida, ou mesmo à consumação do gesto trágico da autoaniquilação. Sob essa ótica, é possível agrupá-los, de modo geral, em dois grandes grupos: os suicídios arquitetados, mas não concretizados, e os suicídios, efetivamente, consumados. A seguir, destacaremos alguns casos dessas duas formas de manifestação nas obras do autor.

3.3.1 Suicídios não consumados

O primeiro grupo compreende os personagens que, tomados por profundas angústia e desespero, chegam a arquitetar a possibilidade de tirar a própria vida, mas, por alguma razão circunstancial, moral ou psicológica, não realizam o intento suicida.

Inicialmente, vale destacar a novela *O sonho do titio* (1859), na qual registra-se a primeira tentativa factual de suicídio na obra de Dostoiévski. Nela, o jovem professor do colégio distrital, chamado Vássya, que mantinha um relacionamento secreto com Zinaída Afanássievna, vê suas cartas de amor divulgadas, causando-lhe humilhação e escândalo

público; por isso, “faz a absurda tentativa de envenenar-se com alguma coisa” (Dostoiévski, 2012b, p. 57). Conforme relata a mãe de Zina, o professor não concretizou o intento suicida. No entanto, na parte final da narrativa, Vássya aparece à beira da morte em decorrência de uma tísica (tuberculose) provocada, intencionalmente, por ele, como forma de autopunição e encenação romântica do próprio sofrimento, na expectativa de suscitar dor, arrependimento e compaixão em Zina e, assim, realizar, ainda que de modo indireto, o seu desejo pela morte voluntária.

Bem, sabes, depois do bilhete... e decidi me destruir da mesma maneira. E que achas de eu ter escolhido a tísica? Por que não me esganei, não me afoguei? Temi uma morte rápida? Talvez tenha sido isso, mas mesmo assim, Zínotchka, tenho a leve impressão de que nem isso se passou sem doces tolices românticas! Ainda assim, naquela ocasião eu tinha uma ideia: como seria bonito eu estar estirado na cama, morrendo de tísica, e tu te consumindo toda, te mortificando, sofrendo por ter me levado à tísica; tu mesma vindo a mim, reconhecida e ajoelhada à minha frente... (Dostoiévski, 2012b, p. 175-176).

No romance *Crime e castigo* (1866), quatro personagens assumem relevo. Primeiramente, há duas figuras secundárias: Mikolai e Afrossíniuchka. Mikolai, que, coincidentemente, trabalhara como pintor no mesmo dia e local em que Raskólnikov assassinou Aliena Ivánovna e sua irmã Lisavieta, torna-se suspeito do crime após ser encontrado com um dos objetos deixados pelo verdadeiro assassino. O medo e o desespero provocados por essa coincidência levam-no a tentar suicidar-se por enforcamento, mas a tentativa não chega a se concretizar.

Já Afrossíniuchka é uma mulher que já havia tentado, anteriormente, enforcar-se e que realiza nova tentativa, dessa vez, jogando-se de uma ponte: “[...] apoiou-se com a mão direita na amurada, levantou a perna direita e passou-a por cima da grade, depois fez o mesmo com a esquerda e atirou-se no canal. A água suja abriu-se e num instante tragou a vítima” (Dostoiévski, 2016, p. 176). Após os gritos dos populares – “Suicidou-se! Suicidou-se!” –, a mulher é resgatada das águas do canal, ainda com vida, por um policial.

Essa cena adquire maior densidade simbólica, pois ocorre, justamente, quando Raskólnikov atravessa um momento de conflito interno, atormentado pela culpa pelos crimes cometidos. Em estado de evidente angústia e mal-estar, dirige-se à ponte e permanece junto à amurada.

[...] apoiou nele os cotovelos e ficou a olhar ao longe [...]. Inclinado sobre a água, olhava maquinalmente para o último reflexo rosado do pôr do sol [...]

olhava para a água que escurecia no canal e, pelo visto, examinava atentamente essa água. Por último, em seus olhos começaram a girar uns círculos vermelhos, os prédios puseram-se em marcha, os transeuntes, as marginais, as carruagens — tudo começou a girar e a dançar ao redor. Súbito ele estremeceu, talvez salvo mais uma vez do desmaio por uma visão terrível e feia (Dostoiévski, 2016, p. 176).

A “visão terrível e feia” era Afrossíniuchka preparando-se para lançar-se ao canal. Embora o protagonista não mencione, explicitamente, o desejo de suicidar-se durante a sua caminhada e permanência na ponte, a sua fixação nas águas, o seu estado de angústia e o local para onde se dirige sugerem uma atração inconsciente pela morte de si mesmo. Tal hipótese é reforçada no final do romance, quando, já enfermo no hospital da Sibéria, Raskólnikov recorda desse momento e se questiona:

Ele sofria também ao pensar: por que não se matara naquele momento? Por que ficou parado acima do rio e preferiu confessar a culpa? Será que existe tamanha força nesse desejo de viver e é tão difícil superá-lo? Svidrigáilov, que tinha medo de morrer, não o superou? (Dostoiévski, 2016, p. 555).

Ainda no mesmo romance, destaca-se, também, a personagem Sônia, prostituta que se torna agente de redenção moral de Raskólnikov. Em uma de suas visitas à jovem, o protagonista sugere-lhe a possibilidade do suicídio como saída para a situação em que vive: “como combinas em ti tamanha ignomínia e tamanha baixeza com outros sentimentos opostos e sagrados? Porque seria mais justo, mil vezes mais justo e mais racional atirar-te de cabeça n’água e dar cabo de si de uma vez” (Dostoiévski, 2016, p. 328). Sônia recebe a sugestão sem surpresa, como se essa hipótese já lhe tivesse ocorrido em momentos de desespero. Por isso, Raskólnikov conclui que “o que a impediu até agora de atirar-se no canal foi a ideia do pecado” (Dostoiévski, 2016, p. 329).

Em *O eterno marido* (1870), relata-se que o personagem Pável Pávlovitch, alcoólatra e moralmente degradado, expõe a sua filha Liza a situações de intenso sofrimento psicológico. Em determinado momento, a menina presencia o corpo de um homem suicida que “se hospedou num quarto do hotel à noite e, de manhã, foram ver e ele tinha se enforcado. Contaram que torrou todo o dinheiro na farra, no jogo” (Dostoiévski, 2018, p. 99). Em seguida, com o único objetivo de torturá-la emocionalmente, o próprio pai simula uma tentativa de suicídio diante dela: “‘Eu também vou me enforcar, e vou me enforcar por sua causa; olhe, com esta corda aqui, vou me enforcar na cortina’; e fez até o laço na frente da menina” (Dostoiévski, 2018c, p. 99). Em outra ocasião torturante, segundo os relatos de Mária Sissóievna, senhoria da pensão onde a pequena Liza era deixada pelo pai, se não fosse

sua intervenção, “Liza teria se jogado da janela” (Dostoiévski, 2018c, p. 99). Posteriormente, a menina adoece e morre vítima de uma febre fulminante, sugerindo-se que sua fragilidade física decorre do ambiente de terror psicológico em que vivia.

No romance *O idiota* (1869), o jovem niilista Hippolit sofre com uma doença: a tuberculose. Em razão dessa enfermidade, vive em um estado de total indiferença perante todos e planeja tirar a própria vida não apenas para remediar o seu sofrimento, mas também para realizar seu último gesto de autonomia diante da natureza que o condena: “a natureza limitou a tal ponto minha atividade com as suas três semanas de sentença que o suicídio talvez seja a única coisa que eu ainda tenha tempo de começar e terminar por minha própria vontade” (Dostoiévski, 2015, p. 468). Na mesma obra, Rógojin também relata ter considerado a ideia do suicídio após se sentir humilhado diante de Nastácia Filíppovna e temer o castigo violento do pai, pois havia desperdiçado o dinheiro que lhe fora confiado. Por isso, confessa que: “[...] eu quis me atirar n’água antes de entrar em casa, mas pensei: ‘Ora, tanto faz’ — e voltei para casa como um execrado” (Dostoiévski, 2015, p. 31).

Por fim, temos o personagem, sem nome, autointitulado de “homem ridículo”, da emblemática narrativa *O sonho de um homem ridículo* (1877). Nesse conto, o narrador-personagem vive um completo niilismo após romper com os laços de sentido do mundo por se considerar “ridículo”. Durante meses, planeja suicidar-se e, em determinada noite, ao avistar uma estrela no céu, decide que aquele seria o momento de executar o ato. No caminho de casa, porém, encontra uma menina que, em desespero, pede-lhe ajuda, mas, em sua indiferença, ele a afugenta. Já em seu quarto, com o revólver em mãos, o homem ridículo começa a pensar na criança: “E é claro que teria me matado, se não fosse aquela menina [...]. Eu tinha sentido pena fazia pouco: uma criança afinal, eu teria socorrido sem falta. Por que é que não socorri a menina?” (Dostoiévski, 2017a, p. 95; 99).

Esse sentimento inesperado revela uma contradição interior, uma vez que “seu coração e sua cabeça se recusam a agir em uníssono” (Frank, 2018, p. 893). Assim, o narrador reconhece que “essa menina me salvou, porque com estas questões eu adiei o tiro” (Dostoiévski, 2017a, p. 101). Desse modo, o surgimento da compaixão rompe a lógica niilista que sustentava sua decisão suicida. Conforme observa Vassoler (2016, p. 131), ao pedir-lhe ajuda, a criança, “sem o saber, estendera a mão (e a vida) ao homem ridículo” — pois é, precisamente, a experiência da empatia que lhe permitiu ultrapassar as suas convicções egoísticas e suspender o gesto autodestrutivo.

3.3.2 Suicídios consumados

O segundo grupo reúne os personagens que, efetivamente, chegam a tirar a própria vida, geralmente mergulhados em situações que geram sentimentos de humilhação, culpa ou dominados por um niilismo radical que lhes dissolve qualquer horizonte de sentido. Segundo Thaís Figueiredo Chaves (2015, p. 41), “os suicidas de Dostoiévski são catorze do sexo masculino, oito do sexo feminino, cinco crianças, vários são jovens de mais ou menos vinte anos”. Entre esses personagens, demarcamos, a seguir, alguns casos significativos.

Os primeiros suicídios consumados na obra de Dostoiévski aparecem no romance *Crime e castigo* (1866), diretamente associados à figura de Arkadi Ivánovitch Svidrigáilov. A sua trajetória traduz-se “na plena aceitação de tudo, na plena conciliação com tudo, tanto no bem como no mal, numa espécie de aquiescência perante a existência em todos os seus aspectos” (Tchirkóv, 2022, p. 102). Marcado por uma vida de excessos, libertinagem e ambiguidades morais, Svidrigáilov funciona como um “duplo” amoral de Raskólnikov, estabelecendo com o protagonista uma relação de cumplicidade silenciosa.

Na parte final de *Crime e Castigo*, após uma noite de pesadelos que rememoram o seu passado de depravações, Svidrigáilov caminha pelas ruas silenciosas de São Petersburgo até se aproximar de uma torre de bombeiros. Nesse momento, o personagem decide que seria, ali, o lugar de sua morte, realizando o suicídio diante de uma “testemunha oficial”, conforme ironiza. O breve diálogo com o vigia prenuncia a sua viagem para as “terras estranhas” do não-ser, cuja passagem foi comprada no seu último gesto:

— E o qué senhór dese-e-eja aqui? — pronunciou ele, mas ainda sem se mexer e nem mudar de posição.
 — Nada, meu irmão, bom dia! — respondeu Svidrigáilov.
 — Aqui non é logar.
 — Meu irmão, estou indo para terras estranhas.
 — Para terras estranhas?
 — Para a América.
 — Para a América?
 Svidrigáilov tirou o revólver e armou o gatilho. Aquiles soergueu as sobancelhas.
 — O que é isso? essas brincadéras aqui non é logar.
 — Sim, mas por que não seria lugar?
 — Porquê non é logar.
 — Bem, meu irmão, para mim dá no mesmo. O lugar é bom; se te perguntarem, responde assim mesmo, que foi para a América.
 Encostou o cano do revólver na sua têmpora direita.
 — Mas aqui non pode, aqui non é lugar! — Aquiles ficou agitado, arregalando cada vez mais e mais as grandes pupilas.
 Svidrigáilov apertou o gatilho. (Dostoiévski, 2016, p. 518-519)

Svidrigáilov também está ligado ao desencadeamento de outros dois suicídios mencionados no romance. Primeiramente, de uma jovem surda-muda de cerca de quinze anos, encontrada morta no sótão da casa onde vivia. Segundo o relato, “admitiu-se que havia se suicidado. Depois dos procedimentos de praxe, o caso foi encerrado, porém, mais tarde, não obstante, apareceu a denúncia de que Svidrigáilov havia... feito mal à menina de maneira cruel.” (Dostoiévski, 2016, p. 305). O segundo caso refere-se a um servo chamado Fillip, que morreu por enforcamento após sofrer perseguições de seu senhor. Segundo relatos, ele “foi forçado, ou foi induzido a uma morte violenta pelo sistema permanente de perseguições e punições do senhor Svidrigáilov.” (Dostoiévski, 2016, p. 305). Em ambos os episódios, percebe-se que Svidrigáilov atua como catalisador da autodestruição alheia.

No romance *Os demônios* (1872), ocorre um total de quatro suicídios: o do rapazinho, de uma criança chamada Matriócha, de Kírillov e o de Stavróguin. Como veremos, de forma mais aprofundada no último capítulo, todos esses personagens, em graus diversos e de maneira direta ou indireta, são afetados pela proliferação do germe do mal suicida que se dissemina no universo do romance, instalando-se como um parasita espiritual que conduz à desagregação da personalidade e à morte voluntária.

O tema do suicídio comparece, com frequência, também no romance *O adolescente* (1875). Entre os casos mais significativos, destaca-se o de Kraft, um jovem niilista que “se suicidara com um tiro de revólver” (Dostoiévski, 2020b, p. 173). A sua autoaniquilação decorre de uma conclusão pessimista sobre a qual a Rússia seria uma nação inferior, destinada apenas a servir de material para povos mais nobres:

[...] de segunda classe, destinado a servir apenas de material para uma raça mais nobre, e a não ter um papel independente nos destinos da humanidade. Em vista desta conclusão, talvez até justa, o senhor Kraft concluiu que qualquer atividade futura de qualquer russo deve ser paralisada por essa ideia, que, por assim dizer, todos devem cair em desânimo e... (Dostoiévski, 2020b, p. 58).

Outro caso relevante é o da personagem Olga, vizinha do protagonista Arkádi Dougorúki, que se enforca, durante a noite, enquanto a sua mãe dormia. As circunstâncias que motivam o seu gesto estão ligadas à situação de miséria vivida pela família após a morte do pai, somada a episódios degradantes que intensificam o seu desespero. Com o orgulho ferido e, profundamente, humilhada pela condição social em que se encontra, a personagem acaba por sucumbir à autodestruição.

Em um conto, originalmente, publicado em *Diário de um escritor*, intitulado *O veredito* (1876), Dostoiévski formula o raciocínio materialista de um suicida que se matou por tédio. Com palavras altamente pessimistas, o autor, por meio do personagem, adentra uma investigação psíquica de um homem infeliz para compreender as articulações secretas do seu pensamento, cuja consciência, tal como o homem do subsolo, revela-se hipertrofiada e em revolta contra a natureza que se silencia diante de seus sucessivos questionamentos. Por isso, o seu raciocínio eleva-o à qualidade de juiz e réu, infringindo-lhe a seguinte sentença: “Uma vez que não sou capaz de destruir a natureza, destruirei a mim mesmo, unicamente pelo tédio de ter de suportar uma tirania pela qual não há culpados” (Dostoiévski, 2018d, p. 359).

No conto *A dócil* (1876), inspirado em um caso real¹⁴ que, segundo Grossman (1967, p. 127), “perturbou profundamente Dostoiévski, que soubera dele por notícia de jornal”, encontramos a representação de uma morte voluntária que surge da relação conjugal marcada pela opressão e incomunicabilidade. A narrativa é conduzida pelo marido da jovem, um agiota que tenta compreender, retrospectivamente, os motivos que levaram a sua esposa a se suicidar. A decisão da jovem adveio depois de quase assassinar o marido enquanto ele estava na cama, mas fingia que dormia e presenciou, sem ela perceber, a tentativa e a desistência de matá-lo. Mesmo após esse episódio, o usurário decide perdoá-la e planeja levá-la para uma viagem ao estrangeiro, uma demonstração de amor que agrava nela o sentimento de culpa. No dia seguinte, quando o marido sai de casa para providenciar os passaportes, a jovem se lança da janela com um ícone apertado ao peito, conforme relata a criada Lukéria:

Olhei bem para ela, dei meia-volta devagarinho, saí, mas fiquei cismando cá comigo, e de repente vejo que abriram a janela. Na mesma hora fui dizer que “está fresco, senhora, não vá pegar um resfriado”, e de repente vejo que ela está subindo na janela e já está toda ali, de pé, na janela aberta, de costas para mim, segurando nas mãos o ícone. O meu coração pulou pela boca, e gritei: “Senhora, senhora!” Ela ouviu, fez que ia se virar para mim, só que não se virou, deu um passo adiante, apertou o ícone contra o peito e se jogou da janela! (Dostoiévski, 2017b, p. 82).

¹⁴ Trata-se do suicídio de uma jovem pobre, em 1876: “certa Mária Boríssova, costureira de profissão, mudara-se de Moscou para Petersburgo, onde ela não tinha parente e onde esperava viver exclusivamente do seu ofício. É possível que tal mudança fosse precedida de algum drama pessoal. Mas os planos de uma vida nova na Capital logo ruíram. O trabalho não pagava o mínimo indispensável: a vida parecia exigir inflexivelmente certas humilhações e sacrifícios [...] E eis que em certa manhã de outono a moça desesperada apertou ao coração a imagem da Virgem, com que os pais a tinham abençoado, e atirou-se da janela de sua mansarda, num prédio de seis andares na Galérnaia. Foi levada para o hospital, onde morreu dentro de alguns minutos” (Grossman, 1967, p. 126-127).

Em seu último romance, *Os irmãos Karamázov* (1880), o suicídio é protagonizado pelo personagem Smerdiákov. Após confessar ao irmão, Ivan Karamázov, que fora o autor do crime de parricídio de Fiódor Pávlovitch, admite ter sido influenciado por sua ideia niilista de que, na ausência de Deus, “tudo é permitido”. Diante da rejeição e do horror manifestado por Ivan após a revelação do crime, Smerdiákov enforca-se e deixa um bilhete no qual declara: “Extermino minha vida por livre-arbítrio e vontade para não acusar ninguém” (Dostoiévski, 2012b, p. 842).

Embora motivadas por circunstâncias distintas, todas essas experiências de morte voluntária, ou de desejo de autodestruição, convergem para o mesmo fundamento: a crise espiritual e moral ocasionada pela chegada das ideias niilistas modernas no solo sagrado russo. Em Dostoiévski, tais ideias assumem, frequentemente, a forma de uma força destrutiva que se instala na consciência dos personagens como uma enfermidade da alma e um parasita do mal, que corrói as suas relações com o absoluto e os conduz, por fim, ao suicídio.

PARTE II

O MAL ENCARNADO

4 O MAL NA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI

*A tentação do sobrenatural
 Não pode nem ser má e nem ser boa:
 Se má, porque indica o meu sucesso.
 De início, com a verdade? [...]
 Se boa, por que cedo à sugestão
 Cuja horrível imagem me arrepia
 E bate o coração contra as costelas,
 Negando a natureza? [...]
 Que a razão se sufoca em fantasia
 E nada existe, exceto o inexistente.*

William Shakespeare, em *Macbeth*.

4.1 A liberdade trágica e a manifestação do mal

O desvario e o quadro de personagens possessos e obcecados por ideias, tão recorrentes em grande parte da obra de Fiódor Dostoiévski, situam-se em um contexto conturbado que envolve dimensões históricas, filosóficas, sociais e políticas da Rússia do século XIX. Trata-se de um período no qual o homem encarna um novo momento da era moderna, marcada por uma crise em torno da liberdade. Nesse horizonte, segundo a visão existencialista de Jean-Paul Sartre (2014), o homem viu-se “condenado a ser livre” e, portanto, compelido a assumir, de forma integral, a responsabilidade por seus atos e pelo seu destino. Nessa linha de reflexão, Francisca de Sá Marques (2015, p. 17) observa que:

Na modernidade, o homem tornou-se senhor de si mesmo ao emancipar-se do misticismo comunitário e do obscurantismo religioso. Passou a pensar apenas baseado na sua razão e na sua capacidade de julgamento e crítica, mas utilizou essa liberdade de vontade não só para participar na constituição de projetos democráticos de emancipação de uma razão crítica, mas também para justificar todos os tipos de tiranias e totalitarismos feitos em nome dessa mesma razão (Marques, 2015, p. 17).

Assim, pensar o destino do homem e o seu doloroso caminho significa, sobretudo, refletir sobre a liberdade, que se apresenta como um fardo de responsabilidade difícil de se sustentar diante da tentadora presença do mal que habita as profundezas da alma humana. Nesse contexto, o tema da experiência da liberdade, entendida aqui como liberdade primária, ou seja, “a liberdade de escolher entre o mal e o bem, a liberdade de decidir entre a rebelião e a obediência” (Pareyson, 2012, p. 133), ganha contornos trágicos na poética dostoiévskiana, manifestando-se em seus heróis revoltosos, cujas ações refletem as tensões vividas pela intelectualidade russa de sua época, que, movida por seu “endemoniamento” espiritual (Grossman, 1967), precipitava-se no abismo da arbitrariedade e da destruição.

Em publicação de 1957, intitulada “Por Dostoiévski”, o romancista e filósofo franco-argelino Albert Camus (2023, p. 288-289) comenta: “admirei Dostoiévski antes de mais nada pelo que ele me revelava. Revelar é bem a palavra. Pois ele só nos ensina o que sabemos, mas nos recusamos a reconhecer”. Nessas palavras, Camus evidencia a capacidade do escritor russo de exprimir ficcionalmente verdades fundamentais da condição humana, em que se destaca o problema do mal. Embora seja algo factual, tendemos a negá-lo, pois, assim como seus personagens, sentimos-nos desconfortáveis em reconhecer que o mal também faz parte de nós, do nosso livre-arbítrio, e que, portanto, o indivíduo estará, constantemente, em um duelo interno de forças diametralmente opostas. O tormento da alma que esse embate causa é expresso na confiança dramática do anti-herói, o protagonista sem nome de *Memórias do subsolo*:

Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é “belo e sublime”, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo. Porém, o traço principal estava em que tudo isso parecia ocorrer-me não como que por acaso, mas como algo que tinha de ser. Dir-se-ia que este era o meu estado normal e que não se tratava de doença, de um defeito, de modo que, por fim, perdi até a vontade de lutar com este defeito. Finalmente, quase acreditei (e talvez tenha acreditado realmente) que meu estado normal era esse. E, no início, quanto não sofri nessa luta! (Dostoiévski, 2009, p. 19).

Ao encarnar, em seus personagens, as facetas mais ignóbeis do mal, Dostoiévski soube explorar, de maneira profunda, a ideia de que o mal não é um simples produto do ambiente, da estrutura social ou uma simples violação da lei. Mas, em seu imaginário literário, representa-o como uma fonte interior e metafísica (Berdiaev, 2021).

Essa concepção do mal direciona-se, inevitavelmente, ao tema da liberdade, do qual iniciamos esta seção, pois é, justamente, na liberdade de escolha que o mal torna-se possível. De acordo com Nikolai Berdiaev (2021, p. 75), “o mal é inexplicável sem a liberdade. Ele aparece nos caminhos da liberdade. Sem este liame não existiria a responsabilidade do mal: sem a liberdade só Deus seria o responsável por ele”.

Há uma antinomia que caracteriza a tragédia do homem livre em Dostoiévski, pois, sendo o bem filho da liberdade, não poderia existir sem ela; o bem e o mal podem ser criados de maneira simultânea pela liberdade, que é irracional. Por fim, impor o bem ou negar a liberdade representa, em si, a manifestação do mal (Berdiaev, 2021).

Esse delineamento enigmático que o escritor russo nos apresenta pode ser visto de forma mítica no seu último romance, *Os Irmãos Karamázov* (2012b), cujo primeiro volume foi publicado em 1880. No emblemático capítulo V da obra, o personagem Ivan Karamázov declama um poema chamado “O Grande Inquisidor” para o seu irmão, Aliócha Karamázov, em uma taverna localizada na cidade onde se desenrolam as ações e os dramas do romance.

O poema conta a história da volta de Cristo à Terra no século XVI, na Espanha, mais precisamente na cidade de Sevilha, na qual as pessoas que lá viviam passavam pelo “mais terrível tempo da Inquisição, quando, pela glória de Deus, as fogueiras ardiam diariamente no país” (Dostoiévski, 2012b, p. 343-344). Em meio a isso, Cristo aparece em silêncio, com serenidade e compaixão, sem grande alarde. Mesmo assim, o povo nota-o e o segue. E, após realizar curas e ressuscitar uma menina no adro da catedral de Sevilha, o Grande Inquisidor, que presenciou esse último feito, ordena a sua prisão.

Após encerrá-lo atrás das grades, o Grande Inquisidor vai até a prisão para interrogá-lo e acusá-lo de conceder aos homens o insuportável fardo da liberdade. Diante do Cristo, ele afirma que:

[...] não existe nada mais sedutor para o homem que sua liberdade de consciência, mas tampouco existe nada mais angustiante. Pois em vez de fundamentos sólidos para tranquilizar para sempre a consciência humana, tu lançaste mão de tudo o que há de mais insólito, duvidoso e indefinido, lançaste mão de tudo o que estava acima das possibilidades dos homens, e por isso agiste como que sem nenhum amor por eles [...] Em vez de assenhorear-se da liberdade dos homens, tu a multiplicaste e sobrecarregaste com seus tormentos o reino espiritual do homem para todo o sempre (Dostoiévski, 2012b, p. 353).

Essa declaração enfatiza a dificuldade dos seres humanos de lidar com a livre escolha, preferindo renunciar a essa liberdade e se submeter à total subjugação, seja a um inquisidor, a um ídolo ou a uma ideia, com o objetivo de evitar a dúvida e a angústia. Luiz Felipe Pondé, no livro *Crítica e Profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski* (2013, p. 218), chama essa atitude de “heterônoma”: quando um indivíduo cede o seu poder de decisão a outro. Segundo ele, “o que a heteronomia faz com a liberdade é poupar o homem de viver, enquanto ser livre, na dúvida, na incerteza”. Por essa razão, Berdiaev (2021, p. 63) afirma que Dostoiévski:

Foi dominado pela ideia de que a harmonia universal não podia ser concebida sem a liberdade do mal e do pecado, sem a provação da liberdade. Ele se ergue contra toda harmonia cuja base seria o constrangimento, fosse ela teocrática ou socialista. A liberdade do homem não pode ser concebida como presente obrigatório de uma ordem de coisas dada. Ela deve preceder esta ordem de coisas.

Outro ponto central da reflexão dostoiévskiana sobre a liberdade é o que Pareyson denomina de “liberdade arbitrária”, uma forma de agir desvinculada de qualquer limite moral e orientada, portanto, por uma vontade positiva para o mal. Nessa condição, o indivíduo “esquece a distinção entre bem e mal a ponto de tornar-se capaz de tudo, exalta o próprio arbítrio a fim de invertê-lo em deliberada vontade de crime [...], não sabe viver senão numa atmosfera de homicídio e de sangue” (Pareyson, 2012, p. 56). É a partir dessa lógica que se evidenciam os personagens do romancista – em sua grande maioria masculinos¹⁵ –, cujos arroubos de rebeldia culminam em crimes de toda ordem e em atos violentos que ultrapassam qualquer norma, ou, ainda, em uma indiferença demoníaca, na qual o mal, em sua potência, dissolve-os na apatia e no vazio:

Vazia e sem objeto, aparece a liberdade de Stavróguin e de Versílov; a de Svidrigailov e Fiodor Pavlovitch Karamázov desagrega a personalidade; a liberdade de Raskólnikov e de Piotr Verkhovenski conduz ao crime; a liberdade de Kirílov e de Ivan Karamázov mata o homem (Berdiaev, 2021, p. 63).

¹⁵ É interessante notar como as personagens masculinas e femininas desempenham papéis bastante diferentes e complexos. Enquanto as personagens masculinas geralmente são indivíduos atormentados por ideias e questões morais profundas, as femininas, assim como as crianças, frequentemente, destacam-se como figuras de devoção e compaixão. Um exemplo marcante é a personagem Sônia, de *Crime e Castigo*, que se torna fundamental para a redenção do protagonista Raskólnikov. No entanto, em ambos os casos, existem exceções que merecem uma atenção mais detalhada em estudos posteriores.

Diante de todos os apontamentos, conclui-se, portanto, que a liberdade trágica, em Dostoiévski, reside no fato de que o bem só pode ser reconhecido como tal quando é fruto de uma escolha livre; caso contrário, se for imposto, deixa de ser bem e se converte em mal. Do mesmo modo, a escolha consciente pelo mal é, igualmente, devastadora, pois tem, também, como consequência a perda da liberdade. Dessa maneira, a existência humana vê-se dividida em uma luta constante entre o bem e o mal, em que o coração do homem torna-se campo de batalha e objeto de disputa de duas forças antagônicas que buscam o seu pleno domínio.

Ao possibilitar a livre escolha, a experiência da liberdade torna o indivíduo vulnerável a uma moléstia ontológica e demoníaca que Luigi Pareyson (2012) denomina de “doença do ser”. Esse mal, no entanto, não pode existir sem se apoiar na materialidade de um ser vivo, pois ele não possui existência própria. Na concepção trágica em que as personagens de Dostoiévski são concebidas, as suas existências configuram-se terreno propício à ação do mal, que busca encontrar um hospedeiro em seus corpos à semelhança de um parasita. A consequência desse processo é a desagregação progressiva da liberdade, na qual o mal, enquanto potência de negação, manifesta-se

na dissolução da personalidade e na destruição de si e dos outros. É essa lógica do mal parasitário que examinaremos na seção seguinte.

4.2 O mal parasitário: a cisão da personalidade e a doença do ser

A concepção do mal como um parasita não surgiu de uma interpretação particular e impositiva de Luigi Pareyson sobre a obra de Dostoiévski. Essa perspectiva já se encontrava nos grandes romances do romancista, mas coube ao filósofo italiano dar o destaque e os termos precisos, os quais só seriam possíveis vindos de uma leitura crítica, atenta e articulada.

Em sua obra póstuma, *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa* (2012), publicada “seguindo orientações deixadas numa carta” (Garcez, 2008, p. 189), Pareyson (2012, p. 75) observa que o segundo período da produção do romancista é inspirado por uma concepção trágica da vida, segundo a qual “não se chega à verdade, ao bem, ao hosana, a não ser através do ‘crisol da dúvida’, do risco do erro, do perigo da liberdade [...]”.

Para realizar as interpretações empreendidas nos textos que compõem o seu livro, Pareyson recorre às análises consolidadas na tradição crítica sobre Dostoiévski, especialmente entre pensadores de língua eslava, como Lev Chestóv (1866–1938), Paul Evdokimov (1901–1970) e Nikolai Berdiaev (1874–1948). Esses autores adotam uma chave de leitura fundamentada na antropologia espiritual ou na “pneumatologia”, conforme denomina o próprio Berdiaev. Nessa perspectiva, o mal é compreendido a partir de “sua natureza interior e metafísica, não exterior e social” (Berdiaev, 2021, p. 77). Contudo, vale destacar que tal concepção não significa eximir o homem de sua responsabilidade, mas, ao contrário, ainda que o mal possua uma dimensão espiritual e misteriosa, a sua efetivação ocorre unicamente por meio das escolhas livres do indivíduo, o que o torna corresponsável por sua propagação. Por esse motivo, Terry Eagleton (2022, p. 18) afirma que:

[...] o mal não é fundamentalmente misterioso, muito embora ele transcenda o condicionamento social cotidiano. A meu ver, o mal é realmente metafísico, no sentido de que ele adota uma postura em relação à vida em si, não apenas em relação a esta ou àquela parte dela. Fundamentalmente, ele quer eliminá-la por completo. Mas não estou sugerindo, com isso, que ele seja necessariamente sobrenatural, ou careça de qualquer casualidade humana.

Essa perspectiva alinha-se, também, ao pensamento de Agostinho, no qual o mal é analisado em seu estatuto ontológico como privação do bem e surge como uma corrupção ou desordem da vontade que se afasta de seu princípio originário. Nesse sentido, “o mal consiste em cair, em dar as costas (*aversias*) ao Bem superior, ao Bem imutável. E de onde vem esta *adversio*? Da liberdade: fazemos o mal pelo livre-arbítrio da vontade” (Mendes, 2020, p. 41, grifo do autor). O homem é, portanto, naturalmente livre para escolher, e é precisamente nessa liberdade que reside o seu maior risco: a possibilidade de desvirtuar desejos e vontades a ponto de preferir o mal ao bem.

É diante dessa periculosidade da liberdade que o universo artístico de Dostoiévski revela a sua dimensão trágica, ao expor os seus personagens ao perigo de verem suas vontades confundidas e, assim, tornarem-se suscetíveis à ação parasitária do mal. Tal aspecto torna-se, particularmente, evidente na parte final do romance *Os irmãos Karamázov* (2012b), quando, em sua alucinação febril, o diabo manifesta-se em sonho a Ivan Karamázov:

— [Ivan] [...] Fofoca, já que és um **parasita**, então fofoca. Tinha de me aparecer justo esse pesadelo! Mas não tenho medo de ti. Eu te vencerei. Não me levarão para o manicômio!

— [Diabo] *C'est charmant* (“Isso é encantador”, em francês. (N. do T.)), **parasita! Sim, essa é justamente a minha condição. Que sou na Terra senão um parasita?** Aliás, eu te escuto e fico um pouco surpreso: juro, parece que pouco a pouco já comesas a me tomar por algo real e não só como uma fantasia tua, como insististe da última vez. (Dostoiévski, 2012b, p. 824, grifo nosso).

Nessa cena, o próprio diabo revela-se como um parasita e, assim como ocorre com os diferentes tipos biológicos que conhecemos, tais como protozoários, helmintos e artrópodes, ele também precisa de um hospedeiro para sobreviver, razão pela qual afirma: “Meu sonho é encarnar” (Dostoiévski, 2012b, p. 827). Porém, o acontecimento desse encontro onírico não exprime apenas o estado de loucura de Ivan, mas, também, que a sua existência já se encontrava sob o domínio do mal, fato reconhecido pelo próprio personagem no mesmo diálogo:

— Nem por um minuto eu te tomo por uma verdade real — gritou Ivan até com certa fúria. — És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar, e vejo que preciso sofrer por algum tempo. És minha alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas ideias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. Sob esse aspecto eu até poderia te achar curioso, desde que tivesse tempo para te acompanhar nas tuas folias... (Dostoiévski, 2012b, p. 824).

Ao reconhecer o diabo como “encarnação de si mesmo”, Ivan atesta que o parasita do mal atua na dimensão interior e espiritual do ser humano, corroendo-o por dentro até se manifestar em suas ações negativas, seja na descrença de suas ideias, seja na influência niilista que exerceu sobre o seu irmão Smerdiákov, responsável por efetivar o princípio que o atormentava: “se Deus não existe, tudo é permitido”. Esse episódio ilustra a tese de Pareyson (2012), segundo a qual o mal necessita de sustentáculo ontológico:

Ontologicamente, o mal é nada, não ser, inexistência: para existir necessita de um sustentáculo ontológico, necessita apoiar-se num ser. Este não pode ser o absoluto, que o exclui como inexistente; este ser será, portanto, o ser finito, que lhe empresta a sua realidade. Somente ali ele pode sediar-se e exercer a sua ação negativa.

A partir dessa condição parasitária, coloca-se a questão: qual a substância desse mal e de que modo se relaciona ao drama interior vivido pelas personagens de Dostoiévski? Segundo Nikolai Berdiaev (2021), o romancista revela como o homem acaba sendo possuído por ideias que o seduzem, infiltram-se nele e dissolvem a sua personalidade, instaurando, paradoxalmente, uma positividade que se realiza como negatividade.

Para compreender o poder de influência de uma ideia nos heróis de Dostoiévski, é importante entender que existem em sua obra duas concepções opostas do termo “ideia”. O primeiro é de caráter divino, em que “a realidade transcendente está presente no coração do homem” (Pareyson, 2012, p. 39) como um mistério depositado por Deus na criação e que deve ser realizado existencialmente por meio da renúncia de si e da entrega confiante à fé em algo mais elevado, em suma, em Cristo, que encarna o exemplo máximo dos “ideais de harmonia e serenidade que transcendem em muito o reino humano” (Frank, 2018, p. 378).

O segundo significado, entretanto, é negativo e destrutivo, pois corresponde à agitação interna promovida pelas ideias modernas que degeneram a “semente divina” e minam nos homens toda e qualquer crença na imortalidade. Sem essa fé, argumenta um dos personagens de Dostoiévski (2012b, p. 110): “se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo”, levando-os a um crescimento das ações egoísticas sem limite, em que tudo seria permitido. Pareyson (2012, 39) observa que tais ideias:

[...] são ideias artificiais, que seria melhor chamar de “ideologias” mais do que “ideias”: não pensamentos, mas ilusões; não inspirações, mas utopias; não verdades originárias e profundas, capazes de elevar o um homem e de constituir o objetivo de toda a sua vida, mas opiniões dispersivas, nas quais a espiritualidade do homem se dissipa e se anula (Pareyson, 2012, p. 39).

É nessa segunda concepção de ideia – que, no contexto da criação artística de Dostoiévski, se constitui nas teorias racionalistas e românticas ocidentais, causadoras de um forte estremecimento moral e espiritual no solo russo (Fernandes, 2017; Auerbach, 1971) – que o mal se disfarça como serpente enganadora, infiltrando-se e alojando-se na realidade de suas personagens. No entanto, é interessante notar que, em muitas das obras do escritor, não se apresenta de modo explícito o momento desse evento particularmente importante. Isso

porque, como observa Berdiaev (2021, p. 104), “o acontecimento [...] teve lugar no passado, no estrangeiro, e sob nossos olhos se desenrolam só as consequências”.

Entre essas consequências que se nos apresentam, emerge o efeito mais imediato: o mal parasitário exerce a sua potência negativa, arrastando o homem em direções contraditórias e desdobrando sua personalidade em dois “eus”:

O primeiro efeito da ação dissolvente do mal no homem é a cisão interior [...]. A personalidade não é unitária, mas dividida em duas: de um lado, está a pessoa honesta, reta e boa, na qual o eu se reconhece ou queria reconhecer-se; do outro, estão os aspectos piores do próprio eu, que cada um tende a não reconhecer em si e a atribuir a um alter ego, que ele recusa aceitar e ser (Pareyson, 2012, p. 68).

Essa duplicidade constitui uma característica constante na obra de Dostoiévski, pois todos os seus heróis “exibem uma impotência moral desesperançada, que se desintegra sob extrema pressão e se transforma numa dupla personalidade patológica” (Frank, 2018, p. 843). O primeiro exemplo que inaugura essa peculiaridade é Yákov Pietróvitch Golyádkin, protagonista de *O duplo* (1846), a segunda novela publicada pelo autor. Nesse enredo, acompanhamos o drama do personagem que passa a conviver com seu próprio sócia. Sua luta é “contra ser confundido com seu duplo, que se comporta de uma maneira que o Golyádkin inicial gostaria muito de imitar, mas que foi ensinado a crer moralmente inadmissível” (Frank, 2018, p. 138). Essa situação gera nele uma crescente sensação de perseguição e ameaça, culminando em sua loucura.

Nos últimos romances de Dostoiévski, a duplicidade manifesta-se de forma ainda mais profunda, sobretudo por meio de personagens paralelos que espelham aspectos contraditórios da personalidade do herói, seja por meio de ideias ou de comportamentos que revelam a sua cisão interior. Leonid Grossman (1967, p. 142) elencou essa fragmentação em diferentes figuras:

O pensador Raskólnikov está refletido em “espelhos curvos”: Liebieziátnikov e Svidrigailov; Stavróguin é dublado por Piotr Vierkhoviénski e Fiedka, o Grilheta; a perneta Liebiádkina estigmatiza o herói de *Os demônios* com os apelidos de “Grishka Otriépiev” e “usurpador”. Smierdiakóv e o Diabo completam e desmascaram Ivan Karamázov. De maneira algo diversa, a consciência fragmentada de

Viersilov é acompanhada pelo seu filho e admirador Arcádi Dolgorúki, que tem o seu “sósia” na pessoa do depravado Lambert.

Após cindir a personalidade em um duplo, o mal assume a forma daquilo que Pareyson (2012, p. 80) denomina de “doença do ser”, que corrói, interiormente, o indivíduo e passa a infestá-lo com sua malignidade por meio do segundo “eu”, no qual “se manifesta a liberdade vazia, sem conteúdo, a liberdade do nada” (Berdiaev, 2021, p. 93). É esse “eu” negativo que toma a dianteira da existência ao expulsar a presença do absoluto, com o objetivo de instaurar, positivamente, uma realidade negativa, fruto de “uma vontade diabólica, inteligente e consciente de si e a decisão de uma liberdade ilimitada, desejosa de afirmação para além de toda lei e norma” (Garcez, 2008, p. 191).

Nessa dinâmica, a “doença do ser” prolifera-se, e o mal corporifica-se ao substituir todas as imagens alusivas ao bem, instaurando a potência do nada sob a aparência de uma positividade ilusória. Trata-se de um processo de inversão, em que o negativo mascara-se de afirmativo, com o intuito de ocupar, por inteiro, a interioridade do homem. Assim, assistimos à força do mal que se apropria da personalidade humana para reduzi-la ao não ser, conduzindo-a à dissolução, à decomposição e, em última instância, ao cumprimento da aspiração constitutiva do mal, cujo destino é a autodestruição e a morte.

4.3 Tendências da ação do mal na obra de Dostoiévski

À luz da ideia da “doença do ser” causada pelo mal parasitário, que em *Os demônios* assume a forma de uma possessão coletiva, é possível compreender a condição dos personagens de Dostoiévski como indivíduos tomados por forças ontológicas que não criam, mas se instalam em suas consciências e as corroem por dentro, conduzindo-os a uma lógica de desagregação que degenera em destruição. Esses “possuídos”, tal como a legião que adentra os porcos que se precipitam no abismo, descrito no Evangelho de Lucas¹⁶, tornam-se

¹⁶ Referência à cura do endemoniado geraseno, descrita na passagem de Lucas 8, 32-36, presente na epígrafe do romance *Os demônios* (2018), cujo significado descrito pelo autor comentaremos mais a frente, que diz: “Ora, uma grande manada de porcos estava pastando ali no monte. E os demônios pediram a Jesus que os deixasse entrar naqueles porcos. E Jesus o permitiu. Tendo os demônios saído do homem, entraram nos porcos, e a manada precipitou-se despenhadeiro abaixo, para dentro do lago, e se afogou. Vendo o que tinha acontecido, os que tratavam dos porcos fugiram e foram anunciá-lo na cidade e pelos campos. Então o povo saiu para ver o que tinha acontecido. Aproximando-se de Jesus, encontraram o homem de quem tinham saído os demônios, vestido,

hospedeiros de ideias que se propagam como uma contagiosa epidemia e os arrastam a um delírio de indiferentismo, arbitrariedade e aniquilamento de si e dos outros.

É interessante notar que Dostoiévski já vislumbra essa consequência trágica “d’os demônios” em *Crime e Castigo* (2016), quando o personagem Raskólnikov, enfermo em um hospital da prisão na Sibéria, teve uma crise de alucinações. Em seu delírio febril, sonhou que o mundo inteiro padecia de uma terrível peste, a qual ele descreve em detalhes:

Apareceram umas novas triquinas, seres microscópicos, que se instalavam nos corpos das pessoas. Mas esses seres eram espíritos dotados de inteligência e vontade. As pessoas que as recebiam tornavam-se no mesmo instante **endemoninhadas** e loucas. Mas nunca, nunca as pessoas se haviam considerado tão inteligentes e inabaláveis na verdade como se consideravam os contaminados. Jamais consideraram nada mais inabalável que as suas sentenças, as suas conclusões científicas, as suas convicções morais e crenças. Povoados inteiros, cidades inteiras e povos eram contagiados e enlouqueciam. Todos estavam alarmados e não se entendiam, cada um pensava que nele e só nele se resumia a verdade, e atormentava-se ao olhar para os outros, batia no peito, chorava e torcia os braços. Não sabiam quem e como julgar, não conseguiam combinar o que chamar de mal, o que de bem. Não sabiam a quem acusar, a quem absolver. As pessoas se matavam umas às outras tomadas de alguma raiva absurda (Dostoiévski, 2016, p. 558 – 559, grifo nosso).

Essa “visão” apocalíptica descrita por Raskólnikov converte-se, em *Os demônios*, na representação do colapso social e político, em que a Rússia é o corpo contaminado, e a peste demoníaca são as ideias importadas do Ocidente que conduzem os indivíduos à anarquia, à loucura e à autodestruição. Esse cenário de desespero e de domínio destrutivo do mal, aludido no sonho, faz-se presente em grande parte dos grandes romances de Dostoiévski, mediante as ações chocantes, os abalos emocionais insólitos e os crimes perversos, que fizeram Todorov (2006) classificar a obra do romancista como um “realismo estranho”, dados os acontecimentos singulares, mas que podem ser, perfeitamente, explicados pelas leis da razão.

A realidade do mal na obra do escritor impõe a sua potência maléfica como uma peste, um parasita com uma força de contaminação robusta e demoníaca que transforma a liberdade em arbitrariedade, e cuja característica desconhece os limites de sua atuação. A partir disso,

em perfeito juízo, sentado aos pés de Jesus; e temeram. E algumas pessoas que tinham presenciado os fatos contaram-lhes também como o endemoniado tinha sido salvo.”. BÍBLIA de Estudo NAA. Tradução de João Ferreira de Almeida – 3ª Edição Revista Atualizada – Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2023, p. 1851.

podemos elencar três tendências da ação do mal em Dostoiévski: rebelião, perversão e aniquilação de si e dos outros.

4.3.1 O mal como rebelião

Segundo Nikolai Berdiaev (2021), a liberdade trágica em que os personagens de Dostoiévski estão imersos os conduz até o mal, cujo caminho lhes apresentará um dilema fundamental a ser resolvido: há limites morais impostos à natureza humana ou ele pode ousar realizar qualquer coisa? Para uma liberdade arbitrária em que uma entidade superior não é reconhecida ou não se faz mais presente, tudo se torna permitido. Em *Os Irmãos Karamázov*, o personagem Miússov expressa uma paráfrase de Ivan Karamázov, recorrente nas obras pós-siberianas do romancista:

[...] destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até antropofagia. [...] chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem, mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para sua situação (Dostoiévski, 2012b, p. 110).

É a partir dessa ideia que resulta a tendência da rebelião, em que leis, normas, convenções ou costumes tradicionais são infringidos pelo homem, num ato de transgressão para afirmar sua liberdade arbitrária.

O crime cometido por Rodion Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (2016), talvez seja um dos exemplos mais claros e, ao mesmo tempo, contraditórios para explicar esse tipo de mal. Apesar de ter sido capaz de assassinar a velha usurária Aliena Ivánovna e sua irmã Lisavieta, esta, de forma imprevista, o protagonista demonstra crer em Deus, nutre sentimentos e ações nobres, mostrando-se compassivo às injustiças que presencia e apto a ajudar os pobres e sofredores. No romance, —é-nos relatado que Raskólnikov atuou para amparar uma adolescente embriagada que havia sofrido um abuso; salvou crianças de um incêndio e empregou os poucos recursos que tinha para auxiliar a miserável família do alcoólatra Marmieládov. No entanto, cometeu um grave crime ao matar um ser que ele considerava um “piolho” para, simplesmente, demonstrar que pertencia ao grupo dos

“extraordinários”, que, segundo a sua concepção, “se um deles, para realizar a sua ideia, precisar passar por cima ainda que seja de um cadáver, de sangue, a meu ver ele pode se permitir, no íntimo, na sua consciência, passar por cima do sangue” (Dostoiévski, 2016, p. 266). Esses seres, diferentes dos “ordinários”, mesmo que se rebelem contra normas e cometam crimes que transgridam as leis divinas, não seriam submetidos a qualquer punição, pois estariam justificados por sua própria posição de superioridade.

Ao matar Aliena, o desejo de Raskólnikov era provar, para si mesmo, o seu pertencimento a essa categoria e usufruir das mesmas regalias que o elevaria acima dos outros homens. Porém, a lógica utilitarista não o levou a atingir a sonhada grandeza dos extraordinários, e a sua consciência atormentada não somente atestou que o seu ato de rebelião infringiu os limites, mas, também, constatou que ele “continuara a ser um homem de carne, que não conseguiu se tornar um homem de bronze” (Frank, 2018, p. 596).

Em *Os demônios*, temos a rebelião de Stavróguin, que possui características diferentes de Raskólnikov, mas, nem por isso, menos profunda e destrutiva. Enquanto, na transgressão da lei moral do protagonista de *Crime e Castigo*, percebemos um objetivo bem definido de tornar-se um homem extraordinário, um novo Napoleão, Stavróguin parece não ter uma direção precisa do que quer atingir com sua arbitrariedade. O bem e o mal deixaram de apresentar distinções evidentes, e, com isso, “sua liberdade é puro arbítrio, e, não tendo diante de si nenhuma norma a violar, também não tem nenhuma meta a se propor alcançar, dissolvendo-se na indiferença, no tédio, na experimentação, no aniquilamento” (Pareyson, 2012, p. 47).

Diante desse quadro, o personagem perde todo o senso moral, deixando prevalecer a fria insensibilidade e o tédio, dos quais brotam o seu desejo desordenado e a paixão pelo desafio de alçar cada nova experiência maléfica a um preparativo para rebelar-se ainda mais, encontrando prazer em praticar o mal. Não por acaso, em carta à Dária Pávlovna, ele confessa: “Em toda parte experimentei minha força [...]. Nos testes que fiz para mim e para experi-la, como acontecera antes em toda minha vida, ela se tornou ilimitada” (Dostoiévski, 2018a, p. 651). Por essa razão, todo contato com Stavróguin resulta em destruição, como veremos no último capítulo.

4.3.2 O mal como perversão

Uma das situações mais complexas no universo artístico de Dostoiévski talvez seja o tratamento conferido às crianças. Por um lado, elas ocupam um lugar de representação da pureza, do verdadeiro e do sagrado (Hamilton, 1974), de modo que, em algumas ocasiões, as personagens infantis tornam-se um elo de redenção e antídoto contra o mal. Por isso, em *O idiota*, o príncipe Míchkin declara: “Por intermédio das crianças cura-se a alma” (Dostoiévski, 2015, p. 92).

No conto *O sonho de um homem ridículo*, o protagonista havia decidido se suicidar, mas teve seu intento interrompido ao encontrar uma menina em desespero que lhe pedia ajuda. Mesmo após enxotá-la, a voz da criança permaneceu cravada na sua consciência, fato que resultou na dissipação do seu indiferentismo com a vida ao perceber que estava sentindo compaixão daquela pobre criatura. Essa inquietação fez com que o homem ridículo adiasse o tiro e adormecesse. Ao despertar de seu sonho, o personagem desiste do suicídio e, ao final, reencontra a menina que o salvou.

Por outro lado, as crianças tornam-se vítimas da perversão. Nessa categoria, a prática do mal se intensifica quando o ato de atropelar a lei não se limita a um desejo deliberado, mas se amplia no prazer de transgredir e de cometer crimes. E, se considerarmos a criança em seu caráter sacral, a perversão infantil torna-se profanação, pois o que se está violando é algo que pertence ao próprio Deus (Pareyson, 2012).

Um primeiro caso a ser destacado desse tipo de violência é a forte cena em *Crime e Castigo*, que, por muitas vezes, não é dada a ênfase necessária para o seu triste acontecimento, quando é relatado que uma mocinha muito jovem, de aproximadamente quinze anos de idade, surge cambaleando e embriagada. As suas características logo chamaram a atenção de Raskólnikov, que percebeu que ela havia nitidamente sido violada e estava prestes a ser novamente abusada, desta vez por um homem do tipo de Svidrigáilov, isto é, alguém que encarna a mesma natureza perversa que Dostoiévski mais tarde atribuirá a esse personagem, fato relatado pelo protagonista a um agente policial:

— Veja isso, está completamente bêbada, agora mesmo caminhava pelo bulevar: sabe-se lá quem é, de que meio, mas não parece que estava exercendo o ofício. O mais provável é que a tenham embebedado e enganado em algum lugar... [...] Veja a roupa rasgada, veja como foi vestida: porque ela não se vestiu com as próprias mãos mas a vestiram mãos inábeis, mãos de homem. Isso é visível. Agora olhe para cá: esse almofadinha, com quem há pouco eu queria brigar, eu não o conheço, estou a vê-lo pela primeira vez; mas ele também a notou ao passar por aqui agora, bêbada, esquecida de si, e

ele está com uma terrível vontade de chegar-se a ela, agarrá-la – já que ela está nesse estado – e levá-la para algum lugar... [...] (Dostoiévski, 2016, p. 57-58).

Outra perversão infantil que possui tons mais dramáticos e cruéis é cometida por Stavróguin, que não somente seduz e ultraja uma pobre menina chamada Matriócha, mas também lhe causa medo e uma culpa desesperadora tão intensa que motiva a sua decisão de autopunição ao enforcar-se num quarto de despejo onde morava e convivia com os olhares provocativos do seu violador. Segundo Leonid Grossman (1967, p. 17), “a cena em que, parada no umbral da porta de seu quarto, a menina doente, próxima do delírio e já prestes a enforcar-se, ameaça-o em silêncio, com o punhozinho cerrado, é uma das mais impressionantes da obra de Dostoiévski”.

Esses acontecimentos que manifestam o prazer em praticar o mal pelo mal evidenciam uma das recorrentes representações da perversão em Dostoiévski, que chega às margens da crueldade com “a condenação do inocente sob os olhos do culpado que, perfidamente, se cala” (Pareyson, 2012, p. 62).

4.3.3 O mal como aniquilação de si e dos outros

Em *Os demônios*, dois personagens assumem papel fundamental nos rastros de destruição deixados pelos “possessos” que marcam os episódios trágicos do romance, são eles: Stiepan Trofímovitch e o seu filho Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski. O pai é um intelectual, cujas ideias utópicas e sentimentais foram fundamentais para a formação de Stavróguin e de Vierkhoviénski. No entanto, já não possui o mesmo prestígio de outrora e, por isso, leva uma vida sofrível, ociosa e sem grande influência social. O filho, por outro lado, é um niilista que, durante boa parte da narrativa, propõe-se a agitar, causar discórdia e, como uma sorradeira serpente, deslizar entre os membros do grupo revolucionário, incutindo-lhes os mais torpes desejos. Com essa tática maliciosa, a sua voz se impõe sobre as demais, propagando uma ideia de destruição: “propõe-se que cerremos fileiras e formemos grupos com o único objetivo de provocar a destruição geral, pretextando que é impossível curar o mundo todo por mais que tratemos dele, mas, cortando radicalmente cem milhões de cabeças” (Dostoiévski, 2018a, p. 395).

Como bem salienta Tchirkóv (2022, p. 169), o que chama atenção no seu desvairado maquiavelismo é a sua capacidade de proposição político-social que opera com ideias que se contrapõem de forma nítida: “por um lado, exigir que as massas, em caso de necessidade suportem uma privação extrema; por outro, prega a liberdade extrema das paixões e dos instintos”. Assim, Vierkhoviénski centraliza e une os fios de suas ideias niilistas e ditatoriais revestidas de amabilidade, cuja efetivação plena exige subjugação e obediência incondicional das massas, além de um estremecimento social:

Só o indispensável é indispensável — eis a divisa do globo terrestre daqui para a frente. Mas precisamos também da convulsão; disso cuidaremos nós, os governantes. Os escravos devem ter governantes. Plena obediência, ausência total de personalidade, mas uma vez a cada trinta anos Chigalióv lançará mão também da convulsão, e de repente todos começam a devorar uns aos outros, até um certo limite, unicamente para não se cair no tédio (Dostoiévski, 2018a, p. 407-408).

Em sua anarquia sanguinária, Piotr Vierkhoviénski arquiteta o assassinato de Chátov, com a justificativa de que poderia delatar a sociedade secreta, e, de forma tenebrosa, percebe a intenção de Kirílov de tirar a própria vida, e procura transformar o seu ato num gesto benéfico para a causa revolucionária. Cada ação sua dispõe de um fim determinado, a destruição: “Proclamaremos a destruição... porque... porque mais uma vez essa ideiazinha é muito fascinante. Mas precisamos, precisamos desentorpecer os ossos. Espalharemos incêndios...” (Dostoiévski, 2018a, p. 410).

Outros dois exemplos que valem citar sobre o mal como destruição são Rogójin, em *O idiota* (2015), e Smerdiákov, em *Os irmãos Karamázov* (2012b). O primeiro possui uma paixão enfurecida e possessiva por Nastácia Filíppovna, que já trazia, em seu coração, desde a infância, um sentimento de indignidade pessoal. Por isso o príncipe Míchkin decifrou com precisão o drama de sua alma ao contemplar o seu retrato no prédio do general Iepántchin e afirmar que: “Nesse rosto... há muito sofrimento... [...]” (Dostoiévski, 2015, p. 107). Apesar de seu relacionamento com Rogójin, ela não o amava, apenas sentia a atração pelo abismo que a impelia aos braços do seu pretendente violento, cuja paixão “exige uma posse absoluta da mulher amada” (Nogueira, 1974, p. 17-18). O fim dessa história termina com o crime de Rogójin, que mata Nastácia em um ato terrível de obtê-la com a sua aniquilação e, consequentemente, impedi-la de viver um amor verdadeiro com o príncipe Míchkin.

Já o mal que domina a existência de Smerdiákov não somente destrói um outro, como, também, a si mesmo. De forma meticulosa, assassina o próprio pai que o rejeitava como filho. Ao confessar o crime de parricídio para Ivan, o filho bastardo ironiza-o ao propor que a sua ação foi inspirada nas ideias niilistas e ateias ensinadas pelo próprio irmão:

[...] “tudo é permitido”. Isso o senhor me ensinou de verdade, porque naquela época o senhor me dizia muitas coisas como essa: pois se Deus definitivamente não existe, então não existe nenhuma virtude, e neste caso ela é totalmente desnecessária. Isso o senhor realmente me disse. E foi assim que julguei (Dostoiévski, 2012b, p. 816).

Diferente de Ivan, Smerdiákov foi um homem de ação e colocou em prática as ideias professadas com tanto ânimo e magnanimidade pelo irmão. Essa situação pôs Ivan em uma terrível crise de consciência, que o levou à loucura por ter contribuído moral e intelectualmente para a morte do pai. Já Smerdiákov, sem sentir qualquer dor ou remorso, comete suicídio, encerrando a sua atividade de negação ao negar a continuidade da própria vida.

Em todos esses exemplos, observamos como o mal, enquanto instância parasitária, assume diferentes formas de atuação: rebelião, perversão e aniquilamento de si e dos outros. É, precisamente, nesse último tipo que se centrará o próximo capítulo, em que analisaremos a encarnação do mal parasitário nos suicidas de *Os demônios* (2018a). Nesse romance, que simboliza “o lado tenebroso das criaturas humanas” (Nogueira, 1974, p. 42), desenrola-se uma corrida desenfreada rumo à autodestruição, apresentada sob a forma de uma grande epidemia demoníaca em que o fantástico e o real se confundem, tamanha a clarividência perturbadora de suas cenas trágicas e cômicas. Uma atmosfera que lembra a trilha musical frenética das composições do pianista húngaro Béla Bartók (1881–1945), ou mesmo obras como a *Segunda Sinfonia*, do russo Serguei Prokófiev (1891–1953), nas quais a alternância brusca entre lirismo e intensidade rítmica estabelece o compasso de uma visão apocalíptica, profetizada na poética de Dostoiévski, de um mundo moderno em que o homem já não encontra razões para continuar vivendo.

5 A ENCARNAÇÃO DO MAL PARASITÁRIO NOS SUICIDAS DE *OS DEMÔNIOS*

*Todos a bordo foram possuídos
Por uma febre de loucura, agindo
Com afecções de desespero. E todos,
Menos os marinheiros, se lançaram
No pélogo espumoso abandonando
O navio, que eu inteiro incendiava;
E Ferdinando, filho do monarca,
Com os cabelos rígidos, de pé,
Como se, em vez de pelos, fossem juncos,
Foi primeiro a se atirar, gritando:
“O inferno está deserto, e os demônios
Estão todos aqui!”*

William Shakespeare, em *A tempestade*.

5.1 Os demônios na arena romanesca

Conforme aponta Joseph Frank (2018, p. 385), a partir de sua obra *Humilhados e ofendidos*, publicada em 1861, após o seu exílio siberiano, Dostoiévski exprime a sua “primeira reação artística às doutrinas radicais da década de 1860”, que tomam formas mais claras quatro anos depois, em *Memórias do subsolo*, e em especial nos seus grandes romances, entre os quais se destaca *Os demônios* (2018a), que, segundo Nikolai Tchirkóv (2022, p. 164), trata-se de:

[...] um romance acusador, um panfleto político contra o momento social e revolucionário das décadas de 1860 e 1870, implica ao mesmo tempo uma sátira aguda dos círculos superiores e do regime sociopolítico da Rússia tsarista daquele tempo. A sátira do escritor transforma-se impetuosamente numa narração sobre os destinos trágicos do país e de seu povo. Os motivos sociais do romance se entrelaçam de forma inesperável com suas concepções filosóficas.

Publicado em 1872, *Os demônios* é narrado por um observador que mantém certa distância da vida provinciana da cidade onde a história se desenrola, atuando como uma

espécie de cronista a descrever os acontecimentos com um tom irônico e crítico. Esse narrador inicia a sua chamada “crônica” detalhando algumas informações biográficas de Stiepan Trofimovitch, aparentando ser o seu amigo confidencial, mas avisa que “a própria história que pretendo descrever ainda está por vir” (Dostoiévski, 2018a, p. 15). Por isso, percebemos uma diferença clara entre o capítulo inicial, sem grandes ações, narração lenta e carregada, em comparação com os capítulos subsequentes, realçados pela tensão dramática, conspiração e violência, como se essas primeiras páginas transmitissem:

[...] uma impressão de calma tranquilidade e de rotina tranquilizadora aos modelos de vida que logo serão perturbados pela incursão dos “demônios”, que aos poucos se infiltram na cidade provinciana [...] e sacudi-la-ão até as raízes (Frank, 2003, p. 621).

É interessante mencionar que esse “romance-tragédia”, como o considera Tchirkóv (2022), nasce de um acontecimento real: o assassinato de um jovem estudante chamado Ivanov, perpetrado por membros de um grupo revolucionário clandestino. O crime ocorreu devido à oposição de Ivanov a uma conspiração liderada por Serguei Nietcháiev, revolucionário russo do século XIX que redigiu o manifesto da Sociedade Secreta da Retaliação do Povo, intitulado Catecismo de um Revolucionário, cujo conteúdo discutimos no segundo capítulo deste trabalho. Nesse documento, ao tratar das relações do revolucionário com os seus camaradas, Nietcháiev estabelece um princípio radical: a intensidade da amizade deve ser “[...] determinado unicamente pelo grau de sua utilidade para a causa da destruição revolucionária total” (Nechayev, 2020, tradução nossa)¹⁷. À luz dessa concepção utilitarista e implacável da ação revolucionária, compreende-se que o assassinato de Ivanov insere-se na lógica de um movimento que subordinava todos os vínculos humanos, inclusive a própria vida, à causa da revolução.

Esse episódio histórico despertou o interesse de Dostoiévski, que passou a estudar o caso a partir das diversas informações divulgadas por jornais da época. Convém salientar, contudo, que o acontecimento real serviu apenas como inspiração para a elaboração ficcional do romance. Mais do que reproduzir fatos, o escritor soube transformar o caso em um núcleo narrativo a partir do qual desenvolveu o enredo da crítica política e espiritual da sociedade

¹⁷ Do original: “[...] determined solely by the degree of his usefulness to the cause of total revolutionary destruction.”

rusa de seu tempo. Nesse sentido, como bem pontua Ednilson Pedroso (2021, p. 72), “toda a galeria de personagens que podem ser associadas às principais vozes políticas, sociais, filosóficas e religiosas da cultura russa da primeira metade do século XIX está, intrinsecamente, vinculada ao ideário do artista”. Ainda sobre o entusiasmo artístico por representar fatos, Joseph Frank (2018, p. 714) nos diz que:

Dostoiévski sempre encontrou sua inspiração nos acontecimentos mais imediatos e sensacionais do dia — acontecimentos muitas vezes banais e até mesmo sórdidos — para depois elevar esse material, em suas melhores obras, ao nível do genuinamente trágico. Essa união do contemporâneo e do trágico era o verdadeiro segredo de sua genialidade [...].

O niilismo que observamos em *Os demônios* torna-se objeto de sátira e questionamento dos pilares morais das ideias modernas, em que a razão e as promessas de emancipação, felicidade e transformação social provocam uma mudança radical nas dinâmicas morais e psicológicas dos habitantes das grandes metrópoles da Europa, em particular São Petersburgo. O espaço da cidade provinciana, onde se realizam os principais acontecimentos do romance, constitui-se laboratório de investigação ficcional em que o autor junta os tipos mais variados de ideólogos, possessos e obcecados para narrar “os destinos trágicos do país e de seu povo” (Tchirkóv, 2022, p. 164). Nesse romance, Dostoiévski passa a pensar o niilismo a partir de sua consequência moral e metafísica como forma de demonstrar as contradições e expor os conflitos antagônicos que culminavam em um processo de autoaniquilação do homem.

Na epígrafe do romance, já antevemos uma chave simbólica e interpretativa dos acontecimentos narrados. Trata-se de uma passagem bíblica em Lucas 8, 32-36, que descreve a cura de um endemoniado gadareno por Jesus. Com a permissão do Filho de Deus, os demônios entram em uma manada de porcos que se precipita para o despenhadeiro. Segundo Joseph Frank (2003, p. 537), com a inserção desse episódio:

Dostoiévski queria acreditar que a Rússia também seria curada da mesma maneira, mas sabia que essas esperanças continuavam a ser apenas uma possibilidade remota, visível, se tanto, somente aos olhos perspicazes de profetas como Máikov e ele próprio. O que ele via por toda parte, e que retrataria em seu romance, era o processo de contaminação e autodestruição, em vez do resultado final da purificação.

Esta afirmação do biógrafo norte-americano é confirmada pelo próprio Dostoiévski (1923, p. 92-93, tradução nossa) em carta enviada a Apollon Máikov, em 21 de outubro de 1870:

A mesma coisa aconteceu em nosso país: os demônios saíram do homem russo e entraram numa vara de porcos, isto é, nos Nietcháievs e Sierno-Solovióvitches *et al.* Estes se afogaram ou se afogarão, e o homem curado, de quem os demônios já saíram, senta-se aos pés de Jesus. [...] E tenha isso em mente, meu caro amigo, que um homem que perde seu povo e suas raízes nacionais também perde a fé de seus pais e seu Deus. Bem, se você quer mesmo saber — esse é, em essência, o tema de meu romance.¹⁸

Ao transformar as práticas niilistas de seus contemporâneos em matéria literária, Dostoiévski conferiu a seu romance um caráter abertamente ideológico, no qual assume uma firme oposição ao ateísmo e às ideias revolucionárias de cunho niilista. Tais ideias se manifestam em *Os demônios* como um espírito maligno que não apenas almejava substituir a presença do absoluto, mas também negá-lo radicalmente. Nesse contexto, é importante destacar a concepção de niilismo nesta obra, que, conforme Luana Golin (2021, p. 123), está centrada no “positivismo científico revolucionário e o desejo de autodivinização que deu à luz ao demoníaco”.

Em *Os demônios*, há uma variedade de personagens que desempenham papéis essenciais nas dinâmicas da narrativa. No entanto, cinco deles se destacam por orbitarem os principais eixos de ação e conflito: Stiepan Trofímovitch, Piotr Vierkhoviénski, Nikolai Stavróguin, Aleksiêi Kiríllov e Ivan Chátov. Entre esses, os três primeiros compõem uma tríade demoníaca, que parodia e subverte o ideal trinitário da Santíssima Trindade cristã.

Stiepan Trofímovitch, membro da geração de 1840, figura como o pai ideológico que inicia os seus aprendizes nas ideias revolucionárias. O seu filho biológico, Piotr Vierkhoviénski, atua como mediador que insufla os ânimos de seus camaradas, disseminando o caos e a desordem dos membros do círculo conspiratório. Por fim, Nikolai Stavróguin,

¹⁸ DOSTOEVSKY, F. M. **Dostoevsky**: letters and reminiscences; translated from the russian by S. S. Kotliansky and J. Middleton Murry – Chatto & Windus: London, 1923, p. 92-93. Do original: “*The same thing happened in our country: the demons left the Russian man and entered a herd of swine, that is, the Niechayevs and Sierno-Solovievts et al. They drowned or will drown, and the healed man, from whom the demons have already left, sits at the feet of Jesus. [...] And bear this in mind, my dear friend, that a man who loses his people and his national roots also loses the faith of his parents and his God. Well, if you really want to know—that is, in essence, the theme of my novel.*”

educado sob a tutela de Stipean e por ele considerado como filho espiritual, encarna a figura do anticristo ao tornar-se o centro de sedução, perversão e destruição dos outros na sua arena discursiva. Além disso, o protagonista possui uma “beleza luciferiana, como alguém que se disfarça de luz, como um sol, mas que, efetivamente, irradia trevas” (Golin, 2021, p. 124). Essa beleza, por vezes exaltada em todo o romance, foi, densamente, criada por Dostoiévski para ilustrar no seu universo literário:

[o] halo infernal das chamas que haviam recentemente crepitado na cidade-coração da civilização ocidental. Foi ele quem trouxe para a Rússia toda a “beleza” dessa negação idólatra, a qual, se não fosse contida pela “beleza autêntica” de Cristo, acenderia na Santa Rússia a mesma tocha de destruição que já estava devastando o Ocidente (Frank, 2003, p. 613).

Se Stavróguin pode ser lido como uma metáfora da Rússia no século XIX, Dostoiévski constrói uma representação trágica e, por vezes, cômica, das principais correntes ideológicas em disputa no período: os eslavófilos e os ocidentalistas. Nesse cenário, os personagens Kirílov e Chátov personificam as diferentes respostas às crises religiosas e filosóficas da época. Além disso, figuras importantes da intelectualidade russa são apresentadas sob luzes satíricas e irônicas, em que se destacam a paródia de Serguei Nietcháiev, transposta para as ações e ideias manipuladoras de Piotr Vierkhoviénski, e a caricatura sagaz e notável de Turguêniev no personagem Karmázinov, sátira que representou o clímax de sua inimizade com Dostoiévski (Frank, 2003).

Conforme veremos nas próximas seções, *Os demônios* simbolizam a visão apocalíptica de um mundo empestado por uma doença ontológica, em que o mal, enquanto espírito de negação e do não ser, adentra os corpos finitos como uma força ativa e devastadora. A encarnação demoníaca na vida dos personagens conduz à perversão radical dos fundamentos existenciais e morais historicamente alicerçados em bases transcendentais. Nesse cenário, a liberdade ilimitada, defendida pelos niilistas, não encaminha à emancipação, mas, sim, ao aprofundamento do desvario, seja na crueldade com a inocência, no gozo na violação ou mesmo no desejo e exaltação da própria morte, que possui mais prestígio do que a vida.

5.2 Corpos parasitados pelo mal: da encarnação ao não ser

Segundo Ana Carolina Pereira (2008), em *Os demônios* (2018a), é possível identificar um movimento demoníaco em que o mal atua sob duas formas distintas, que podem ser organizadas em dois grupos: o primeiro, o demônio assassino, que atua como aniquilador do outro, tendo como principal agente Piotr Vierkhoviénski; e no segundo grupo temos o demônio suicida, representado por figuras como Kiríllov e Stavróguin. Nesses dois, a ação do mal é autodestrutiva, conduzindo à ruína de suas próprias existências.

A seguir, analisaremos de que modo o mal parasitário foi introduzido e manifestou a sua existência, encarnando-se nos seres finitos do romance, tendo em Nikolai Stavróguin o seu principal agente de contágio da doença do ser, que culminará nos suicídios em série que marcam a narrativa do início ao fim. O germe da decomposição conduz os personagens a negar e se rebelar contra a presença do absoluto, anulando o estatuto metafísico e moral do homem, e impelindo-os, conseqüentemente, ao suicídio.

5.2.1 Três suicidas secundários: o rapazinho, a criança e o revolucionário

No romance *Os demônios*, há uma sucessão de suicídios que não ocorrem como mero dado isolado, mas constituem as marcas infernais dos demônios que assolam a cidade fictícia, como se ela estivesse sendo tomada por uma grande epidemia cujo verme se aloja nas almas atormentadas, nas ideias em conflito e nas rupturas espirituais. Essas fissuras não se restringem somente aos grandes heróis dostoiévskianos, mas, também, atingem personagens secundários que orbitam ao seu redor e acabam possuídos pelo mesmo mal parasitário, ainda que de forma menos explosiva, mas tão trágicos como Kiríllov e Stavróguin.

Além dos personagens mencionados, outros três atentam contra as próprias vidas, um deles sem sucesso. O primeiro caso é de um jovem, de, aproximadamente, dezenove anos, identificado apenas como “forasteiro” e “rapazinho”, que tirou a própria vida alvejando-se com um disparo de revólver. A notícia chegou ao narrador-personagem quando este encontrou um grupo numeroso de pessoas da elite local, incluindo Lizavieta Nikoláievna, Piotr Vierkoviénski e Nikolai Stavróguin, que estavam indo a caminho da casa de uma figura religiosa bastante popular na cidade, chamado Semión Yákovlievtch. O grupo transmitia um clima festivo durante o trajeto quando “alguém anunciou subitamente que em um quarto do hotel acabavam de encontrar um forasteiro que se suicidara com um tiro e que estavam aguardando a polícia” (Dostoiévski, 2018a, p. 320).

Movidos pela curiosidade, eles decidem ver o jovem suicida, com a justificativa de desfazer a sensação de tédio que já os dominava. Ao entrar no quarto onde se encontrava o

rapazinho, o narrador destaca que “o corpo já estava duro, seu rosto branco parecia de mármore. Na mesa havia um bilhete, que ele escrevera de próprio punho, pedindo que não culpassem ninguém por sua morte e declarando que se suicidara porque ‘esbanjara’ quatrocentos rublos.” (Dostoiévski, 2018a, p. 320).

Não são dadas muitas informações sobre o passado do jovem, mas é dito que ele havia chegado há três dias na cidade e que fora enviado pela família com o objetivo de fazer diversas compras para o enxoval da irmã mais velha que iria se casar. Para isso, a sua parentela que lhe confiou “quatrocentos rublos poupados ao longo de decênios” (Dostoiévski, 2018a, p. 321). No entanto, o narrador nos conta que ele gastou todas essas economias com luxo, embriaguez e em visitas a um arraial e a um acampamento de ciganos, ficando dois dias sem aparecer no hotel onde estava hospedado. Quando finalmente voltou:

[...] chegou embriagado ao hotel, deitou-se imediatamente e dormiu até as dez. Depois de acordar pediu almôndegas, uma garrafa de Château-Yquem e uvas, papel, tinta e a conta. Ninguém notou nada de especial nele; estava tranquilo, sereno e amável. Tudo indica que se suicidou por volta da meia-noite, embora seja estranho que ninguém tenha ouvido o disparo e só o tenham descoberto hoje, à uma da tarde, depois de baterem à porta e, não obtendo resposta, arrombarem-na. A garrafa de Château-Yquem estava consumida pela metade, sobrara também meio prato de uvas. O tiro fora dado com um pequeno revólver de três tiros diretamente no coração. Correrá muito pouco sangue; o revólver caíra no tapete. O próprio jovem estava meio deitado num canto do divã. Pelo visto a morte fora instantânea; não se notava nenhum sinal da agonia da morte no rosto. A expressão era serena, quase feliz, faltava pouco para estar vivo. (Dostoiévski, 2018a, p. 321)

O suicídio do rapazinho, cometido por uma razão aparentemente banal (o “esbanjamento” de quatrocentos rublos), exprime uma característica marcante das obras de Dostoiévski, cuja “estrutura psíquica e a existência particular dos seus personagens nascem da particularidade da miséria nas grandes metrópoles” (Lukács, 1965, p. 155). Em *Os demônios*, esta experiência é transposta para uma pequena cidade, vista como um microcosmo infernal das tensões sociais e espirituais, bem como das consequências mais drásticas que se anunciavam no tecido social da Rússia. Quando analisamos os acontecimentos dos últimos dias do jovem, percebemos que a sua desintegração moral, ao se afundar na embriaguez e no tédio, é resultado do que Lukács (1965) definiu como “fenômeno de base”, no qual o indivíduo afasta-se em um individualismo mórbido das raízes populares. Sem dinheiro e compungido diante da sua família, que havia lhe confiado o montante, o forasteiro viu na morte voluntária a única forma de dar fim ao seu desespero.

A cena seguinte parece simbolizar, satiricamente, o *status quo* da intelectualidade russa diante do mal-estar social no país. É descrito que alguns dos presentes proferem comentários sobre a ação suicida do rapaz, iniciando pelo próprio narrador:

De um modo geral, em toda desgraça do próximo há sempre algo que alegra o olho estranho - não importa de quem seja. As nossas senhoras o examinaram em silêncio; já os acompanhantes se distinguiram pela agudeza do pensamento e pela suprema presença de espírito. Um observou que aquela era a melhor saída e que o rapazola não podia ter pensado nada mais inteligente; outro concluiu que ele vivera bem, ainda que pouco. (Dostoiévski, 2018a, p. 321)

Até que um terceiro observador profere de forma veemente: “por que em nosso país as pessoas andam se enforcando e se suicidando a tiro, como se houvessem se desprendido das raízes, como se tivesse faltado o chão debaixo dos seus pés?” (Dostoiévski, 2018a, p. 321). Essa indagação em tom inconformado, que destoa da frieza e da falta de empatia dos demais interlocutores frente ao trágico fim do jovem, revela, de forma sutil, a voz do próprio Dostoiévski diante da onda de suicídio que assolava a sociedade russa na década de 1870. A curiosidade mórbida, a desvairada sede por espetáculo, a resignação, a indiferença e o silêncio diante do mal que permeiam esta cena simbolizam o estado alarmante de insensibilidade da *intelligentsia* em relação à violência e à morte voluntária, tratados como meros acontecimentos triviais, mas que, para Dostoiévski, eram resultados de “todos os ‘demônios’ ideológicos que infestaram a cultura russa” (Frank, 2018, p. 769).

O segundo suicídio secundário articula-se àquilo que Bakhtin (2018, p. 176) conceitua como o “tema da menina ofendida”, sendo protagonizado no romance por Matriócha, uma menina com cerca de catorze anos e filha dos locatários de um apartamento em que o protagonista, Nikolai Vsievolódovitch Stavróguin, residiu durante certo período.

Esse acontecimento é descrito no capítulo intitulado “Com Tíkhon”, que Dostoiévski incluiu como o capítulo IX da segunda parte de *Os demônios*, mas que, devido à censura vigente na época de sua publicação, acabou sendo retirado da versão original¹⁹. No episódio, Stavróguin decide entregar ao monge Tíkhon uma carta de três folhas contendo a sua confissão redigida, a qual ele pretende divulgar publicamente. O manuscrito tinha por título “De Stavróguin” e, ao entregá-lo, o autor solicita ao monge que “leia... Enquanto estiver lendo não diga nada, mas quando terminar diga tudo...” (Dostoiévski, 2018a, p. 662).

¹⁹ Esse capítulo aparece no apêndice da edição brasileira da Editora 34, traduzida por Paulo Bezerra (2018).

O narrador nos conta que Stavróguin estava pálido e com mãos trêmulas, e o conteúdo escrito revela as razões disso. No documento, ficamos sabendo que o protagonista vivia em São Petersburgo de forma que “toda situação ignominiosa demais, humilhante ao extremo, torpe e principalmente cômica [...], sempre despertou em mim um extraordinário prazer ao lado de uma desmedida ira” (Dostoiévski, 2018a, p. 666), um estado patológico e moral que culminou na violação psicológica e sexual da criança Matriócha. Após o ocorrido, a menina passou a se sentir extremamente ofendida, evoluindo para um estado de doença com sintomas de febre e delírio, pois “acabou lhe parecendo que havia cometido um crime tremendo pelo qual tinha uma culpa mortal [...]” (Dostoiévski, 2018a, p. 670).

Andrew Solomon (2014, p. 180) aponta que “crianças que sofreram abusos sexuais tendem a ter padrões de comportamento autodestrutivo [...] e crescem com um medo permanente”. Essa afirmação encontra ressonância no comportamento de Matriócha, cuja experiência traumática lhe causa alucinações, nas quais chega a dizer em sonho: “matei Deus”. Presa em seu estado de delírio, Matriócha atinge o limite da angústia autopunitiva ao ser perseguida com o olhar de seu abusador, que nos conta que “seu rosto estampava um desespero impossível de se ver no rosto de uma criança. Agitava sem parar o pequeno punho contra mim, com ameaças e permanentes meneios de cabeça, censurando-me” (Dostoiévski, 2018, p. 666). Essa última situação revela mais um traço da perversão demoníaca de Stavróguin, “o qual, após ter seduzido a menina através de mínimos meios, consegue, só com a perseguição de seu olhar, provocar seu suicídio” (Pareyson, 2012, p. 61), cometido ao se enforcar em uma pequena despensa do apartamento.

Em sua análise sobre a sacralidade da infância na obra de Dostoiévski, Hamilton Nogueira (1974, p. 88) sustenta que, em contato com as crianças, os heróis dostoiévskianos “encontram por alguns momentos, a paz de espírito depois das labutas cotidianas”. No entanto, na arena maligna d'*Os demônios*, o caráter sacral da infância, também, é pervertido. Segundo Pareyson (2012), na violação da inocência causada por Stavróguin, para além da profanação:

[...] manifesta-se a perversão na crueldade: o prazer de fazer o mal pelo mal não tarda a trazer consigo o gosto de fazer sofrer. Inclui-se isso no ódio que o perverso tem pela inocência: o mesmo gosto que experimenta ao contaminá-la, ele o encontra, também, ao fazê-la sofrer. A condenação do inocente sob os olhos do culpado que, perfidamente, se cala é um dos motivos recorrentes na representação dostoiévskiana do mal.

Nesse triste episódio, vemos o parasita do mal assumir a sua forma mais diabólica e perversa, em que o alto grau de violência e o prazer pela depravação vertem-se em um verdadeiro atentado à ordem universal que sofre as chagas da doença do ser, cuja presença demoníaca revela a sua “demonstração mais completa da incurável realidade do mal nas ações do homem” (Pareyson, 2012, p. 62).

No decorrer de sua confissão, embora manifeste culpa moral pelo abuso cometido e por causar o suicídio de Matriócha, Stavróguin tenta autodepreciar-se ao se casar secretamente com Mária Timofêievna, mulher marginalizada socialmente por ser coxa e por quem não sentia nenhum afeto. Acrescenta-se, ainda, que a sua confissão do crime cometido a Tíkhon transparece, ao próprio monge, com uma mescla de humilhação e orgulho. Apesar de tais tentativas de autopunição, tudo foi em vão, pois a visão da menina continuaria em sua consciência até o fim de sua vida.

No caso de Liámchin, atesta-se uma tentativa malsucedida de autoaniquilação. Trata-se de um pequeno funcionário dos correios, convidado para as reuniões do Círculo Revolucionário apenas para divertir os integrantes do grupo. No entanto, será este personagem que terá uma participação decisiva para o destino dos demônios, principalmente por ter participado da trama que assassinou Ivan Chátov.

Diante do aprofundamento das investigações e do colapso e fuga de figuras importantes do grupo, Liámchin é tomado pelo pânico e pela culpa e tenta tirar a própria vida:

No entanto, continuo falando de Liámchin. [...] fugiu imediatamente de casa e, é claro, logo soube como andavam as coisas. Sem passar sequer em casa, precipitou-se numa fuga sem rumo. Mas a noite estava tão escura e o empreendimento era tão terrível e trabalhoso, que depois de atravessar umas duas ou três ruas, voltou para casa e trancou-se por toda a noite. Parece que pela manhã tentou o suicídio, mas falhou. Não obstante, permaneceu trancado até o meio-dia e, de repente, correu para procurar as autoridades (Dostoiévski, 2018a, p. 646).

Apesar de o narrador não dispor da certeza quanto à tentativa do personagem de se aniquilar, vale ressaltar que as suas motivações são análogas às do rapazinho: ambos tentam pôr fim às suas vidas para escapar de situações negativas que exigiam um reconhecimento de suas responsabilidades.

Nos três casos de suicídio, ou de tentativas associadas, que analisamos, notamos a presença de um personagem central: Stavróguin. No romance, toda ideia é tensionada por uma resposta dialógica da sua consciência demoníaca (Bakhtin, 2018), de modo que o seu itinerário espiritual culmina na destruição tanto de si quanto dos outros que estão ao seu redor.

Mesmo no caso do rapazinho, com quem ele não chegou a estabelecer qualquer tipo de relação, a sua presença física no local de morte do jovem dá início a uma repetição do mesmo destino trágico que o aguarda ao final do romance. Por isso, Pareyson (2012, p. 52) afirma que todo contato com Stavróguin é destrutivo, de tal modo que “os homens que sofrem a sua influência se perdem ou se matam ou são mortos e, em todo caso, não são nutridos, mas destruídos pelo influxo que exercita sobre eles”. Entre os que mais sofrem os efeitos de sua influência, talvez o caso mais radical seja o de Kiríllov, cuja complexidade será desdobrada na seção seguinte.

5.2.2 Kiríllov: devorado por uma ideia fixa

De todas as personagens criadas por Dostoiévski, talvez a que mais recebeu atenção da crítica seja Aleksiêi Kiríllov. Essa figura desvairada e enigmática foi analisada por Albert Camus, em *O mito de Sísifo* (2019), ao demonstrar como o personagem encarna o “homem absurdo” que busca se libertar com sua revolta contra Deus numa lógica mortal, e por Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, que o interpretou como uma tentativa de apropriação consciente da morte, a qual “ele quer dominar pelo valor exemplar da dele, conferindo-lhe um conteúdo diferente [...]” (Blanchot, 1987, p. 97).

Kiríllov é um jovem engenheiro civil de 27 anos que não só se distanciou do movimento revolucionário, mas também “fechou-se em si mesmo e em sua carapaça, vive como um anacoreta em meio ao frenesi geral, ele é um homem ‘devorado por uma ideia’” (Tchirkóv, 2002, p. 174).

Antes de nos aprofundarmos sobre qual seria essa ideia que o devora, vale destacar um ponto inicial, sumariamente importante, para entendermos tanto a formação da personalidade desse personagem quanto como o parasita do mal empestou a sua existência. Quando surge, pela primeira vez na narrativa, Kiríllov é apresentado a Stiepan Trofímovich por Serguiêi Lipútín, funcionário público tido na cidade como ateu, para o qual relata que ele “acaba de voltar do estrangeiro depois de quatro anos ausente” (Dostoiévski, 2018a, p. 101). Essa viagem ao estrangeiro não é apenas um detalhe casual mencionado, pois, segundo Lesley Chamberlain (2022, p. 82), “quando as personagens de Dostoiévski adquiriram – na América ou alhures no exterior, ou através de leituras estrangeiras – as ideias da razão, viram-se instantaneamente sem orientação moral”.

Demonstrando o seu caráter subterrâneo ao viver em isolamento com uma autoconsciência exacerbada, o próprio Kiríllov nos revela que “vi pouca gente em quatro

anos... Durante quatro anos conversei pouco e, tendo em vista os meus objetivos, procurei evitar pessoas que não tivessem nada com o assunto” (Dostoiévski, 2018a, p. 98). Nesse período em que esteve no Ocidente, o personagem nos diz que conviveu com Ivan Chátov, Piotr Vierkhoviénski e Nikolai Stavróguin. Foi em meio a esse contexto que o mal, enquanto parasita, instalou-se na existência de Kiríllov. Em toda a sua trajetória, não chegamos a ver a primeira ação do mal, com a divisão de sua personalidade, mas o que acompanhamos é o desenrolar do segundo efeito dissolvente do mal no homem, em que “prevalece o aspecto negativo [...] assume a figura do demônio; assiste-se, desse modo, à força do mal que em toda sua potência de negação, quer tomar posse da personalidade e levá-la a completa dissolução” (Pareyson, 2012, p. 70). Esse processo de aniquilamento de si mesmo não só se tornou uma consequência da ação do mal, como também um objetivo a ser alcançado.

Mais adiante, ficamos sabendo, por meio de Lipútin, que Kiríllov esteve escrevendo “um curiosíssimo artigo sobre as causas dos casos de suicídio que se tornaram frequentes na Rússia e em geral sobre as causas que aceleram ou inibem a difusão do suicídio na sociedade” (Dostoiévski, 2018a, p. 100). No entanto, Kiríllov demonstra uma irritação violenta quando o tema é trazido para a discussão, negando que estava escrevendo esse artigo e que Lipútin não tinha o direito de falar sobre o assunto. É interessante notar como Dostoiévski faz com que os seus personagens escrevam sobre questões existenciais que os inquietam para tentar compreendê-las, uma técnica apontada por Thaís Figueiro Chaves (2015, p. 81), quando aponta que:

Ivan estilizou dúvidas religiosas no poema sobre o Grande Inquisidor. Em *Crime e castigo*, antes de assassinar a velha usurária, Raskólnikov desenvolve um artigo sobre seres humanos superiores que teriam liberdade para matar em nome de seus objetivos, numa verdadeira escrita de morte. Mata para descobrir se faz parte do seletivo grupo, mas se descobre um “piolho” em vez de um “Napoleão”.

Além desses dois personagens, poderíamos mencionar, também, o homem do subsolo, que redige as suas memórias, e Stavróguin, em sua carta de confissão sobre o abuso da menina Matriócha. O artigo de Kiríllov não somente enfatiza essa técnica do escritor russo, mas põe em contraponto a sua autoanálise do presente e o trágico futuro que estava por vir.

O estudo que o personagem empreende sobre o suicídio parece representar a única ação que ainda aflora algum sentido em sua existência desprovida de preocupações cotidianas. Esse indiferentismo pode ser evidenciado em seu diálogo com Stiepan Trofímovitch, quando este o adverte de que ele não seria aceito para construir uma ponte na cidade, tendo em vista o

conteúdo de seu artigo, conforme havia sido relatado por Lipútin. No texto, que causou um silêncio atônito dos presentes, Kiríllov dizia que “rejeita inteiramente a própria moral e professa o princípio moderno da destruição universal com vistas a objetivos definitivos” (Dostoiévski, 2018a, p. 100). Após a recusa de seus serviços, ele reage com uma risada zombeteira, demonstrando como a sua morte simbólica já estava conscientizada e que havia se desligado dos vínculos e obrigações terrenas.

Como veremos de forma mais detalhada na próxima seção, Stavróguin é o núcleo nefasto do grupo revolucionário, o “demônio em realidade” (Dostoiévski, 2018a, p. 660) que tem o seu discurso fragmentado em quatro vozes (ele próprio, Kiríllov, Chátov e Verkhoviénski), em uma espécie de musical demoníaco, em que ele é o maestro. No entanto, é também o que menos compreende a harmonia, o ritmo e a canção que está sendo tocada no teatro apocalíptico desse romance-tragédia.

Dentre esses discursos, Kiríllov encarna a representação do endeusamento de si mesmo. A sua trajetória é marcada não apenas pela influência de Stavróguin, – a quem ele chega a declarar: “você pôs o meu pensamento de cabeça para baixo. Uma brincadeira mundana. Lembre-se do que representou em minha vida, Stavróguin” (Dostoiévski, 2018a, p. 240) – mas, ainda, pela assimilação das ideias da lógica do humanismo ateu, difundidas pelo filósofo alemão Ludwig Andreas Feuerbach (2007, p. 267), em sua obra *A Essência do Cristianismo*, que diz:

A mudança necessária da história é, portanto, esta confissão aberta, de que a consciência de Deus nada mais é que a consciência do gênero [...]. *Homo homini Deus est* – este é o supremo princípio prático –, este é o ponto de transição da história universal.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Kiríllov chega à conclusão de que o centro da religião é o ateísmo e, por isso, passa a defender que o ser humano destronize Deus do lugar altíssimo, o qual deve ser ocupado pelo próprio Homem. Essa ideia é expressa pelo personagem em um diálogo com o narrador ao afirmar que:

[Kiríllov] Quem vencer a dor e o medo se tornará Deus. Então haverá uma nova vida, então haverá um novo homem, tudo novo... Então a história será dividida em duas partes: do gorila à destruição de Deus e da destruição de Deus...

[Narrador] – Ao gorila?

[Kiríllov] – À mudança física da terra e do homem. O homem será Deus e mudará fisicamente (Dostoiévski, 2018a, p. 120).

O que difere a sua ideia da filosofia de Feuerbach é o acréscimo de um elemento, radicalmente, singular: a necessidade de suicidar-se para comprovar a sua tese. E, aqui, o problema da liberdade avulta como determinante para o entendimento do seu raciocínio e do seu destino, uma vez que a indagação acerca de o ser humano ser livre resulta na reflexão se ele está, ou não, submetido a um senhor.

[Kirílov] – [...] Se não existe Deus, então eu sou Deus.

[Vierkhoviénski] – Pois bem, nunca consegui compreender esse ponto do seu pensamento por que você é Deus?

[Kirílov] – De Deus existe, então toda a vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda a vontade é minha e sou obrigado a proclamar o arbítrio.

[Vierkhoviénski] – Arbítrio? E por que obrigado?

[Kirílov] – Porque toda a vontade passou a ser minha. Será que ninguém, em todo o planeta, depois de ter eliminado Deus e acreditado no arbítrio, não se atreve a proclamar o arbítrio no seu aspecto mais pleno? É o que ocorre com aquele pobre que recebe uma herança, fica assustado e não se atreve a chegar-se ao saco por se achar fraco para possuí-lo. Quero proclamar o arbítrio. Ainda que sozinho, mas o farei.

[Vierkhoviénski] – E faça.

[Kirílov] – Sou obrigado a me matar, porque o ponto mais importante do meu arbítrio é: eu mesmo me matar (Dostoiévski, 2018a, p. 597-598).

Se não existe Deus e o trono está desocupado, Kirílov é Deus e poderá fazer uso de seu arbítrio para pôr em prática a monomania em torno de sua ideia fixa, que, segundo Camus (2019, p. 123), segue o raciocínio “de uma clareza clássica. Se Deus não existe, Kirílov é Deus. Se Deus não existe, Kirílov deve se matar. Kirílov deve se matar, então, para ser deus. Esta lógica é absurda, mas é o que se necessita”.

Esse ímpeto de negação do absoluto é uma das características da “doença do ser” causada pelo mal parasitário, conforme apontado por Pareyson (2012). Ao encontrar refúgio no ser finito, a força do mal passa a exercer a sua negatividade e refutar toda e qualquer presença do infinito. Porém, mais do que proclamar o seu ateísmo, apesar de acreditar, sentimentalmente, na existência de Deus, Kirílov deseja a morte voluntária, pois o mal “tende a arrastá-lo consigo na sua irremediável corrida para a autodestruição: se o mal leva o ser finito à destruição, isso acontece porque ele mesmo tende à destruição de si e ao próprio e completo aniquilamento.” (Pareyson, 2012, p. 82–83).

Antes de se suicidar, Kirílov recebe Piotr Vierkhoviénski, que lhe informa do assassinato de Chátov, cometido por ele e pelos demais integrantes do grupo revolucionário, e tenta convencê-lo a assumir a autoria. Vierkhoviénski sabia da ideia fixa do engenheiro de se

matar, por isso alia o conveniente com a necessidade ao lhe pedir que escreva um bilhete suicida confessando o crime:

[Vierkhoviénski] – [...] o senhor vai escrever que brigou com ele por causa da traição e da delação... hoje à noite... e foi essa a causa da sua morte.

[Kiríllov] – Ele morreu! – bradou Kiríllov, pulando do divã.

[Vierkhoviénski] – Hoje entre as sete e as oito da noite, ou melhor ontem depois das sete da noite, porque agora já é uma da manhã.

[Kiríllov] – Foste tu que o mataste!... E ontem eu previ isso!

[Vierkhoviénski] – Pudera não prever! Com este revólver aqui (tirou o revólver do bolso, pelo visto para mostrar, mas já não tornou a escondê-lo, e continuou a segurá-lo na mão direita como que de prontidão) (Dostoiévski, 2018a, p. 593).

Kiríllov sentiu-se tão alarmado com a notícia da morte de Chátov, fato agravado pela presença do arquiteto de seu assassinato na sua frente, que se levantou, pegou o revólver e o ameaçou. Essa reação demonstra que conseguia, ainda, sensibilizar-se no mundo em que habitava, mesmo com a sua afirmativa de que “tudo lhe era indiferente”. Mesmo diante da tensão crescente, ele resolve atender ao pedido de Vierkhoviénski e escreve um bilhete assumindo o assassinato, mas deixa claro que faz isso por livre vontade: “Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova” (Dostoiévski, 2018a, p. 600). Num discurso ditado por Vierkhoviénski, Kiríllov escreveu que:

“Eu, Aleksiei Kiríllov – ditava em tom firme e imperioso Piotr Stiepanovitch, inclinado sobre o ombro de Kiríllov e observando cada letra que o outro escrevia com a mão trêmula de emoção. – Eu, Kiríllov, declaro que hoje, ...de outubro, à noite, às oito horas, matei o estudante Chátov, por traição, no parque, por ter delatado os panfletos, e Fiedka, que esteve hospedado secretamente e pernoitou durante dez dias em casa de nós dois no prédio de Fillípov. Eu mesmo me mato hoje com um revólver, não porque esteja arrependido e tema os senhores, mas porque já no estrangeiro tinha a intenção de interromper a minha vida”. (Dostoiévski, 2018a, p. 600 - 601).

Com o bilhete redigido, o engenheiro toma posse do revólver carregado e tranca-se no quarto. Com a demora no aperto do gatilho, Vierkhoviénski passa a desconfiar se poderia haver uma desistência, por isso chega a pensar em entrar no quarto e matá-lo, “deitá-lo e ajeitá-lo no chão de forma que pensarão infalivelmente que ele mesmo...” (Dostoiévski, 2018a, p. 603). Mesmo com muito temor, resolveu abrir a porta e entrar e, diante de si, viu uma imagem que o fez estremecer:

Junto à parede do lado oposto ao da janela, à direita da porta, havia um armário. À direita desse armário, em um canto formado pela parede e o armário, Kirílov estava em pé, numa posição, numa posição estranhíssima: imóvel, esticado, em posição de sentido, com a cabeça soerguida e a nuca colada na parede, bem no canto, parecendo que queria esconder-se e sumir por completo. Súbito [Vierkhoviénski] foi tomado de um furor total: despregou-se do lugar, começou a gritar e, batendo com os pés, lançou-se furiosamente para o terrível canto, parecendo que queria esconder-se e sumir por completo. (Dostoiévski, 2018a, p. 603).

Nessa cena sombria e carregada de apreensão, Vierkhoviénski tenta ver o rosto de Kirílov, que continuava com uma palidez antinatural e imóvel. Depois disso, o narrador nos diz que ele não lembra o que aconteceu, mas guardou na memória que “fora de si, batera três vezes com toda a força com o revólver na cabeça de Kirílov, que caíra sobre ele e lhe mordera o dedo. Por fim, liberou o dedo e precipitou-se dali em desabalada carreira” (Dostoiévski, 2018a, p. 604).

Ao sair da escuridão do quarto, ouviu gritos terríveis seguidos de um tiro estridente que o fez retornar tateando as paredes. Com a ajuda das breves luzes de uma caixa de fósforos, conseguiu enxergar, junto à janela, o corpo de Kirílov já sem vida: “O tiro fora dado na têmpora direita e a bala saíra pelo lado esquerdo e perfurara o crânio. Viam-se salpicos de sangue e cérebro. O revólver permanecera na mão do suicida arriada no chão” (Dostoiévski, 2018a, p. 604).

Kirílov é mais um dos personagens ateus e ideólogos, criados por Dostoiévski, que expressa “a mais verdadeira profundidade de ideias, o mais verdadeiro fervor para pesquisa” (Lukács, 1965, p. 160–161). A sua monomania gira em torno de uma ideia fixa: a convicção de que seu livre-arbítrio só seria plenamente legitimado no ato de tirar a própria vida. Por esse gesto extremo, acreditava que a sua existência alcançaria uma forma deificada, ao ocupar o trono de Deus. Como analisa Paperno (1997), ao retratar a morte voluntária de Kirílov em *Os demônios*, Dostoiévski contrapõe as concepções platônicas e cristãs da morte, de modo que o jovem engenheiro fez do seu suicídio uma declaração pedagógica e filosófica. Em contraponto, o seu ato expõe a denúncia do romancista russo de um século em que “o mal se transforma em bem, a morte em vida, o negativo em positivo, a destruição em construção” (Pareyson, 2012, p. 83).

5.2.3 Stavróguin e a autodestruição de uma vida indiferente

No primeiro capítulo de *Os demônios*, no qual se estabelece o contexto histórico em que a ação se desenrolará, é-nos apresentado Stiepan Trofímovitch, de caráter liberal e idealista, como o símbolo da primeira geração da *intelligentsia* russa, dos “homens supérfluos”, em quem não havia “determinação para lutar por uma mudança radical” (Berman, 1986, p. 199), exemplificado no trecho a seguir:

Em certa época andaram dizendo a nosso respeito na cidade que o nosso círculo era um antro de livre-pensamento, depravação e ateísmo; aliás, esse boato sempre persistiu. Mas, enquanto isso, o que havia era uma divertida tagarelice liberal, a mais ingênua, singela e perfeitamente russa. O “liberalismo superior” e o “liberal superior”, ou seja, o liberal sem nenhum objetivo, só são possíveis na Rússia. Stiepan Trofímovitch, como qualquer homem espirituoso, precisava de um ouvinte e, além disso, precisava ter a consciência de que cumpria o dever supremo da propaganda de ideias. E por fim precisava beber champanhe com alguém e ao pé do copo de vinho trocar uma espécie de pensamentos divertidos sobre a Rússia e o “espírito russo”, sobre Deus em geral e o “Deus russo” em particular; repetir pela centésima vez a todos as escandalosas anedotas russas conhecidas e consolidadas em todos (Dostoiévski, 2018a, p. 44).

Apesar da sua característica aparentemente inofensiva, será o intelectual Stiepan, representante da “geração liberal”, o portador que irá transmitir as energias do mal que se espalharão pela cidade. A sua atuação pedagógica produzirá indivíduos de ação radicalmente subversiva, como o seu filho natural, Piotr Vierkhoviénski, o adotivo, Stavróguin, e os outros “demônios” do grupo revolucionário.

Portanto, é reservado justamente a Stiepan o papel de educar moral e intelectualmente Nikolai Vsievolódovitch Stavróguin, a convite de sua mãe, Varvara Pietrovna Stavróguina. Desde os seus oito anos de idade, Stavróguin passa a receber uma educação sofisticada, que lhe proporciona o conhecimento sobre as ideias modernas e uma visão crítica aguçada a respeito da sua época tumultuada. Stiepan transmitiu toda a sua característica supérflua e instável moralmente para Stavróguin, o que provocou, no aprendiz, um vazio que irá permanecer até o seu fim.

O pedagogo perturbou um pouco os nervos do seu pupilo. Quando ele, aos dezesseis anos, foi levado ao liceu, andava mirrado e pálido, estranhamente calado e pensativo. [...] 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 (Dostoiévski, 2018a, p. 49–50).

Percebemos que a própria educação, fornecida por Stiepan, apresenta-se como incompleta, pois não proporciona, a seu pupilo, bases sólidas, o que condena a sua personalidade a vagar sem direção, dissolvendo-se “numa indiferença absoluta a tudo e numa precipitação impetuosa. [Stavróguin] Possui uma força extraordinária, mas sua existência perece por não saber onde aplicar sua força” (Sakamoto, 2007, p. 123).

Como demarca Luigi Pareyson (2012, p. 67), o mal age nos indivíduos dissolvendo e desagregando a personalidade, de modo que, “por mais vigorosa e robusta que seja, a sua força vai sendo empregada em aspirações imoderadas e titânicas ou em ações inadequadas e dispersas”.

E é nesse ponto que surge o tema do uso da liberdade e das primeiras manifestações do mal, discutido anteriormente. Após concluir a sua primeira fase de estudos com Stiepan Trofímovitch, Stavróguin, aos dezesseis anos, foi enviado ao liceu para complementar a sua formação. Depois, a pedido da mãe, ingressou no serviço militar. No entanto, após um tempo sem notícias, começaram a circular rumores de que o jovem havia se entregado a uma “libertinagem desenfreada”, revelando os seus instintos arbitrários e cruéis:

[...] 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. (Dostoiévski, 2018a, p. 50).

É durante esse período que acontece o abuso sexual da menina Matriócha, caso que só ficamos sabendo na sua confissão ao padre Tíkhon, violência que culmina no suicídio da jovem e se transforma em uma sombra que acompanhará Stavróguin durante toda a sua trajetória no romance, como um *alter ego* cruel e demoníaco do qual jamais conseguirá escapar. Desse modo, a citação presente no título deste trabalho, “O demônio em realidade”, encontra sua chave interpretativa na própria negação de Stavróguin. Trata-se de uma fala expressa pelo personagem em sua confissão a Tíkhon, quando recusa reconhecer-se como um “demônio encarnado”. Longe de afastá-lo dessa condição, tal recusa a confirma em nível mais profundo, pois evidencia o modo de operação primordial do mal: negar a realidade por meio de seus atos vis, até corroer-se desde dentro pela negação de si mesmo.

Após voltar para casa, Stavróguin passa por diversos escândalos, em que se destacam o beijo em uma mulher casada na frente do seu marido (Lipútin) e a mordida na orelha de Ivan Óssipovith, o governador da cidade, ato desvairado que o levou a ser, temporariamente, preso.

Nessas ações violentas, vemos Stavróguin empregar a sua liberdade para se afirmar acima da lei moral, como se sentisse prazer pela violação. Para Pareyson (2012, p. 59):

[...] nasce aqui a perversão propriamente dita, pela qual se faz mal não só pela deliberada vontade de infringir a lei, mas também pelo prazer desta consciente e voluntária transgressão: fazer mal pelo mal, “ofender pelo gosto de ofender”, “ser feliz por cometer crimes”.

Transcorridos esses acontecimentos, o narrador nos conta que Stavróguin “viajou três anos e pouco, de sorte que quase havia sido esquecido na nossa cidade [...] percorrera toda a Europa [...]. Diziam, ainda, que, durante o inverno, ele assistira aula em alguma universidade alemã” (Dostoiévski, 2018a, p. 61). Assim como foi destacado quando falamos da viagem de Kiríllov ao estrangeiro, esse itinerário de Stavróguin ao Ocidente não é algo meramente por acaso no romance, uma vez que é durante esse período que há um total deslocamento ideológico e espiritual do protagonista ao entrar em contato com ideias racionais e científicas da Europa Ocidental (Chamberlain, 2022).

Quando volta à sua cidade natal, Stavróguin transmite a imagem de uma pessoa totalmente enigmática, cuja presença inspira admiração e medo. Na Rússia, o personagem se sente a todo instante como um estrangeiro e sem vínculos de pertencimento. Quando recebe a visita de Stavróguin, Chátov lhe diz: “Você perdeu a capacidade de distinguir o mal do bem porque deixou de reconhecer o seu povo” (Dostoiévski, 2018a, p. 255). Nesse encontro, fica claro que a indiferença, o individualismo extremo e a falta de objetivos claros de vida por parte do personagem estão relacionados ao seu divórcio com a sua terra natal.

Apesar de sua vida sem propósito, Stavróguin entra para o grupo revolucionário de Piotr Vierkhoviénski, mas se mostra incapaz de exercer qualquer papel ativo. É importante notar que todos os membros do grupo revolucionário parecem ter sofrido algum tipo de influência de Stavróguin, de modo que “todos eles são, em certa medida, um fruto indiscutível do espírito de Stavróguin, de suas emanações” (Tchirkóv, 2022, p. 188). Em contrapartida, parece sentir-se desconectado deles ao perceber quão distante está das convicções que teve

anteriormente, principalmente ao ouvir as próprias opiniões defendidas com unhas e dentes por seus camaradas.

Essa influência exercida por Stavróguin enseja consequências devastadoras sobre as consciências e os discursos absorvidos por cada um deles, seja no cometimento do assassinato de Vierkhoviénski, na morte de Chátov ou no suicídio filosófico de Kirílov. Sobre esses dois últimos personagens, podemos perceber como eles transparecem ser duplos de Stavróguin, mas que não são mais reconhecidos, pois “ele plantou em Chátov a humanidade de Deus e sugeriu a Kirílov a divindade do homem, mas ele mesmo é incapaz de realizar uma síntese do humano e do divino pela fé no Deus-homem” (Sakamoto, 2007, p. 123–124). Uma passagem que confirma a divisão da personalidade de Stavróguin ocorre quando ele é confrontado por Chátov ao demonstrar o seu comportamento dúbio em concentrar, ao mesmo tempo, polos moralmente contrários:

- [Chátov] Na América, passei três meses deitado na palha, ao lado de um... infeliz, e soube por ele que enquanto você implantava Deus e a pátria em meu coração, exatamente ao mesmo tempo, talvez até naqueles mesmos dias, você envenenou o coração daquele infeliz, do maníaco do Kirílov... você implantou nele a mentira e a calúnia e levou a razão dele ao delírio... Vá lá agora e olhe para ele, é sua criação. [...]
- [Chátov] [...] Você é ateu? Hoje é ateu?
- [Stavróguin] Sim.
- [Chátov] E naquela época?
- [Stavróguin] Exatamente como hoje.
- [Chátov] [...] Mas não foi você mesmo que me disse que, se lhe provassem matematicamente que a verdade estava fora de Cristo, você aceitaria melhor ficar com Cristo do que com a verdade? Você disse isso? Disse? (Dostoiévski, 2018, p. 248-249).

Outros fatos que evidenciam essa dubiedade, sublinhados por Joseph Frank (2003) e Tchirkhóv (2022), referem-se à aparente tentativa de Stavróguin de rejeitar e transcender o seu passado perverso: ao buscar o perdão humilhando-se em público ao reconhecer a sua aliança matrimonial com Mária Lebiádkina; ao não reagir a uma bofetada provocativa de Chátov; ou mesmo ao confessar ao padre Tíkhon ter abusado de Matriócha. No entanto, as suas tentativas de autocontrole para dominar o seu egoísmo não têm resultado prático, pois:

Todas as fontes de sentimento humano secaram em Stavróguin; seu demonismo é o de um racionalismo total, que, numa vez tendo esvaziado a vida de todo o significado e valor, não pode mais ter nenhuma reação direta, instintiva, a suas solicitações mais primitivas (Frank, 2003, p. 625).

Desse modo, a forte personalidade de Stavróguin parece estar dividida entre o desejo de redenção e o seu caráter demoníaco, forjado desde a sua tenra idade. Por isso, Pareyson (2012) irá nos dizer que o primeiro efeito do mal no homem é a cisão interior, quando a personalidade é dividida em duas. Se, de um lado, está a parte agradável, boa e honesta, na qual o próprio eu se reconhece, ou gostaria de se reconhecer; do outro, há o *alter ego*, que não é aceito por ter aspectos ruins e depravados do próprio eu.

Diante dessa situação de conflito interno, a qual evidencia a sua condição de perdido e sem salvação, Pareyson (2012, p. 180) descreve Stavróguin como um personagem “tíbio, isto é, amoral, tendo de tal modo anulado sua liberdade que não está mais em condições de distinguir entre bem e mal”. Portanto, observa-se que o protagonista dá sinais claros de cisão interna, com uma personalidade dissociada e dividida pelo mal, de tal modo que já opera nele o seu segundo efeito, em que:

O sócia toma a dianteira e, nitidamente, prevalece o aspecto negativo, personificado numa presença bem mais premente e ameaçadora que a do simples sócia, porque assume a figura do demônio; assistiu-se, desse modo, à força do mal que, em toda sua potência de negação, quer tomar posse da sua personalidade e levá-la a dissolução (Pareyson, 2012, p. 70).

A epígrafe do evangelho de Lucas 8, 32-36, presente no romance, relatando a expulsão de demônios de um homem por Jesus, os quais, ao saírem de seu corpo, entram em uma manada de porcos, que se precipita no despenhadeiro, já nos dá indícios dessa natureza do mal que Dostoiévski busca representar. Um mal que “não tem uma existência própria, mas uma existência necessariamente parasitária, porque não pode subsistir a não ser apoiando-se na realidade existente, isto é, na realidade do homem” (Pareyson, 2012, p. 39).

Martela, de forma insistente, na consciência atormentada de Stavróguin, a incerteza se “esse sou eu e não o demônio em realidade” (Dostoiévski, 2018, p. 660), pois o parasita maligno não somente adentrou a sua existência, mas “sediando-se no ser finito, exercia a sua negação, refutando a presença do absoluto no ser finito” (Pareyson, 2012, p. 80). Este mal “nega tudo o que consegue destruir, depois destrói a si mesmo; isto é, reconhece-se como negação, destruição, não ser, numa palavra: como mal” (Pareyson, 2012, p. 83).

Na parte final do romance, em uma carta para Dária Pávlovna, Stavróguin manifesta a sua quase necessidade de tirar a própria vida, ao dizer que: “Sei que preciso me matar, varrer-

me da face da terra como um inseto torpe; mas tenho medo do suicídio porque temo mostrar magnanimidade” (Dostoiévski, 2018a, p. 651).

Assustada com o anúncio sombrio que acabara de ler, Dária leva a carta até a mãe do anti-herói, Varvara Pietrovna. Perplexas, as duas partem em disparada para a casa onde ele disse que estaria, em sua fazenda Skvoriéchniki, na Rússia. O desfecho trágico nos é revelado logo em seguida, quando o seu corpo, suspenso pelo enforcamento, é descoberto no sótão:

O cidadão do cantão de Uri estava pendurado ali mesmo atrás da porta. Em uma mesinha havia um pequeno pedaço de papel com estas palavras escritas a lápis: “Não culpem ninguém, fui eu mesmo”. Ali mesmo na mesinha havia um martelo, um pedaço de sabão e um prego grande, tudo indica que trazidos de reserva. O forte cordão de seda, pelo visto escolhido e comprado de antemão e com o qual Nikolai Vsievolódvitch se enforcou, estava abundantemente untado de sabão. Tudo significava premeditação e consciência até o último minuto (Dostoiévski, 2018a, p. 653).

Grandes heróis de Dostoiévski, como Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (2016), percorrem o caminho da liberdade, enfrentam as chamas infernais da polifonia e da malignidade, sendo essas brasas do sofrimento que os conduzem ao paraíso da redenção. Já em Stavróguin, o mal provoca não apenas uma cisão interna, mas, também, um esvaziamento de todo e qualquer sentido, de tal forma que até a sua busca pelo perdão divino parece motivada por puro egoísmo. Sediado no ser finito como germe de negação e destruição, o mal, em sua manifestação extrema, arrasta o personagem para o seu momento de desaparecimento final, na aniquilação da existência corrompida, com o retorno ao seu lugar de origem: o não ser.

Em *Os demônios*, o mal manifesta-se, progressivamente, como negação silenciosa, interior e parasitária, tornando Kiríllov e Stavróguin não demônios declarados, mas, em sentido radical, demônios que ganharam realidade e que retornam à inexistência nos atos suicidas de seus hospedeiros.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procuramos investigar de que modo o suicídio manifesta-se e se desdobra na obra de Fiódor Dostoiévski, especialmente no romance *Os demônios*, a partir do conceito de mal parasitário, formulado por Luigi Pareyson. Partimos da hipótese de que, na poética do escritor russo, o mal não possui existência própria, mas atua como força parasitária que se infiltra na liberdade humana desorientada, deformando-a e conduzindo o indivíduo a processos de autoaniquilação.

Nesse sentido, a morte voluntária dos personagens não surge como um simples joguete poético, nem como um ato isolado ou motivado por condições puramente psicológicas, mas se realiza como a última consequência de uma crise social e metafísica que atravessa tanto o indivíduo quanto a sociedade moderna russa. Todo o ambiente do mundo artístico de Dostoiévski é envolvido pelo espectro das ideias ocidentais, cujo conteúdo de suas abstrações constitui o mal que se corporifica e se manifesta nas ações niilistas de suas grandes figuras e, assim, destitui as bases morais transcendentais que formaram o solo espiritual russo, tão caro ao romancista. Desprovidos desses fundamentos, os personagens reduzem-se a seus próprios meios para encontrar prazer e autoafirmação na violência que não raro se volta contra si mesmos.

Na *Parte I – A modernidade russa e a gênese do mal*, buscamos compreender como o contexto histórico e cultural da Rússia no século XIX serviu de pano de fundo para a elaboração literária do suicídio em Dostoiévski. No primeiro capítulo, realizamos um panorama desse período profundamente marcado por transformações sociais, políticas e filosóficas que favoreceram a disseminação das ideias ocidentais que, progressivamente, foram conduzindo ao racionalismo utilitarista e ao niilismo. Esse turbilhão de acontecimentos acelerou a ruptura com as tradições espirituais e morais russas, instaurando uma profunda crise de sentido que atingiu não somente a vida social, mas, igualmente, a consciência dos indivíduos. É nesse contexto de desagregação moral e afrouxamento do tecido social que surge a epidemia de suicídios que abalou a sociedade russa e passou a ser interpretada não apenas como um fenômeno individual, mas como sintoma das rápidas mudanças e tensões sociais que instalaram uma desordem estrutural no país. A literatura produzida nesse estado de coisas mostrou-se sensível às tensões de seu tempo. Autores como Tolstói, Turguêniev, Tchekhov, entre outros, incorporaram essa crise da alma, simbolizada pela representação da

morte voluntária de seus personagens, como temas recorrentes de reflexão estética e filosófica.

No capítulo seguinte, estreitamos essa análise ao nos voltar à vida e à obra de Dostoiévski, com o objetivo de demonstrar como as experiências iniciais até a maturidade do escritor, especialmente o período de trabalhos forçados na Sibéria, contribuíram, decisivamente, para a sua visão crítica das ideologias modernas e para a elaboração de temas característicos de seus contos e romances. Ao vivenciar a miséria humana e as perdas familiares prematuras, além de perceber as profundezas da condição moral do homem, Dostoiévski desenvolveu o que Luigi Pareyson (2012) chamou de “concepção trágica da vida”, estritamente ligada ao problema da liberdade, em que o ser humano une, em si mesmo, tanto uma profunda capacidade e desejo de se elevar espiritualmente quanto uma vigorosa consciência da realidade do mal e de precipitação no abismo da autoaniquilação. Essa concepção atravessa toda a sua obra, manifestando-se, de maneira mais intensa, nas representações do suicídio, as quais surgem, inicialmente, como uma morte em vida, mas que, nos seus anos milagrosos, ganham efetividade trágica.

Na **Parte II – O mal encarnado**, concentramos a nossa investigação sobre o mal no plano estético-filosófico da obra dostoiévskiana. Inicialmente, buscamos entender o funcionamento da instauração do mal na poética do autor, articulando as reflexões de Luigi Pareyson e Nikolai Berdiaev sobre as relações entre a liberdade trágica e o mal enquanto existência metafísica interior e de responsabilidade das ações do ser humano. A partir dessas bases teóricas, compreendemos que o mal, em Dostoiévski, não se relaciona a uma substância metafísica autônoma, mas, sim, de uma força parasitária que se instala nos corpos por meio da liberdade humana, deformando-a e conduzindo o indivíduo a um processo de degradação interior.

No capítulo final, tentamos demonstrar como esse processo manifesta-se nas personagens de *Os demônios* na forma de uma “doença do ser”, na qual a liberdade ilimitada converte-se em arbitrariedade e destruição. O romance apresenta, assim, uma série de figuras que encarnam diferentes manifestações desse mal, seja na forma de violência contra o outro ou mesmo na autodestruição. Mais especificamente sobre os suicidas, percebemos como o mal parasitário manifesta-se, progressivamente, na narrativa, contaminando personagens centrais, como Kirílov e Stavróguin, e secundários, como o rapazinho, a criança e o revolucionário, que revelam os sinais de uma epidemia moral e a irrupção das consequências trágicas do niilismo.

Ao direcionarmos a análise para os dois personagens centrais, verificamos, primeiramente, que a morte voluntária de Kirílov surge como consequência de sua ideia filosófica levada às últimas consequências. O seu projeto consiste em afirmar a liberdade absoluta do ser humano por meio do ato suicida, que funcionaria como prova suprema da autonomia da vontade e da negação de Deus. Já o suicídio de Stavróguin assume maior complexidade, pois a sua ação é guiada, não por convicção ideológica, mas pela falta dela, o que torna a sua vida marcada pela indiferença e por um vazio espiritual. Não por acaso, a sua trajetória é movida pela ambiguidade moral; de um lado, um *eu* responsável por escândalos e crimes; do outro, um *duplo* totalmente inverso, capaz de realizar atos de bondade. Essa cisão interior provocada pelo mal irá impor-se de forma absoluta no personagem ao destruir e negar tudo, inclusive a si mesmo.

Nesses personagens, percebemos as marcas de uma presença do mal parasitário que se instalou em seus corpos como ideia, cindiu as suas personalidades, degradou, moralmente, as próprias liberdades e os conduziu a um movimento progressivo de negação da vida que culminou no suicídio de ambos. Assim, faz-se possível observar o ciclo do mal como parasita: iniciado ao ganhar realidade em suas existências e, ao final, retorna para o não ser, arrastando consigo aqueles que se tornaram seus portadores.

Diante dessa análise que nos propomos realizar, é inevitável destacar a atualidade da obra de Dostoiévski. O mundo contemporâneo tem sido marcado não apenas pelas transformações tecnológicas e sociais aceleradas, mas por extrema sensibilidade à dor, pois essa experiência emocional tornou-se incompatível com a lógica do desempenho, a qual exige de nós uma positividade e felicidade constantes. Por essa razão, a dor “é, agora, um mal sem sentido, que deve ser combatido com analgésicos” (Han, 2021, p. 41). Essa ideia converteu-se em uma nova representação do mal sob os preceitos imperativos do neoliberalismo, que busca eliminar toda negatividade da experiência humana, reduzindo o sofrimento a um obstáculo ao rendimento e à produtividade.

Nesse cenário, em uma realidade em que a vida é limitada a uma sobrevivência confortável e que a alteridade do outro, que frequentemente, causa-nos dor, é coisificada ou eliminada como objeto incômodo, o indivíduo passa a buscar outras formas de perceber a si mesmo e de reencontrar a autêntica realidade que lhe é, constantemente, subtraída pela aversão ao negativo. Uma dessas vias de autopercepção pode ser observada no aumento de comportamentos autoagressivos que, segundo Byung-Chul Han (2021, p. 65), podem ser compreendidos como “uma tentativa desesperada do eu narcísico e tornado depressivo de se assegurar de si mesmo”, ao buscar estímulos cada vez mais intensos para sentir-se vivo. O

resultado manifesta-se na proliferação de imagens de automutilação, surtos psíquicos e, até mesmo, em atos suicidas, que revelam os novos retratos da dor nos tempos hodiernos.

Entretanto, a literatura dostoiévskiana aponta em direção oposta a essa tentativa de anestesia da existência. Em seus romances, a dor, o conflito e a angústia não são, simplesmente, negados ou suprimidos, mas dramatizados como elementos constitutivos da experiência humana em que nem mesmo a fé e as convicções mais ferrenhas deixam de passar pelo “crisol da dúvida”. Ao colocar seus personagens diante da angustiante realidade da liberdade e do mal, Dostoiévski revela que uma vida sem dor e reduzida a uma felicidade permanente já não pode ser reconhecida como uma vida verdadeiramente humana.

Por fim, cabe ressaltar que esta pesquisa não pretende esgotar as possibilidades interpretativas acerca do suicídio na obra de Dostoiévski, mas se espera que as análises desenvolvidas contribuam na ampliação do debate acadêmico sobre o tema, estimulando novas investigações que articulem literatura, história e filosofia.

A riqueza da obra dostoiévskiana reside, justamente, em sua capacidade de revelar os embates mais profundos dos subsolos da alma humana, cindida entre uma vontade frequentemente seduzida pelo mal e um sentimento moral que anseia pela fé e deseja a transcendência. Imersos na escuridão da vida solitária moderna, os seus personagens buscam uma fonte de luz verdadeira capaz de dissipar as dúvidas que obscurecem a solução de seus destinos. No entanto, acabam possuídos por ideias que se mostram falsas e destrutivas, conduzindo-os a terríveis excessos práticos e espirituais, até precipitarem-se na melancolia e na autodestruição.

As ideias de progresso e redenção da civilização moderna, que prometiam reinstaurar o paraíso na Terra, revelam-se ilusórias ao intensificarem os conflitos internos e abrirem uma fissura na alma, causando a sensação de que nada mais possui sentido, de que nenhum valor pode ser afirmado, que tudo é permitido e, ao mesmo tempo, nada tem importância. É nesse ponto nevralgico que se manifestam os desdobramentos monstruosos, a revolta do humilhado e a angústia cruel do ofendido, tão característicos dos personagens de Dostoiévski, capaz de transformar em trevas as noites brancas de Petersburgo. Esse estado de crise do espírito, contudo, apenas pode ser curado pela entrega voluntária aos ideais eternos da Beleza²⁰, aquela que, como sugere o próprio escritor, pode salvar o mundo da apatia e do desespero suicida.

²⁰ Em Dostoiévski, há uma constante identificação da Beleza com a imagem e os ideais de Cristo, que, segundo ele, é “[...] a *Medida*, a Beleza, única que abriga a verdade e única que pode trazer verdade para a alma do homem.” (Dostoiévski *apud* Frank, 2018, p. 358). Outra leitura, do ponto de vista crítico, é que, ao tratar da

Beleza que salva, Dostoiévski estava apontando para uma tríade inseparável que envolve o belo, a verdade e o bem, princípios que encontram na arte um espaço privilegiado de manifestação. Quando a experiência estética congrega esses três elementos, ela se torna capaz de humanizar o indivíduo e restituir o significado da vida que se perde em meio às contradições do mundo.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Alfred. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AMARAL, O. L.; ANDRÉ, W.; PINEZI, G. (Org.). **Literatura & Suicídio**. – Campo Mourão: FACILCAM, 2020. Disponível em: <https://campomourao.unespar.edu.br/editora/documentos/literatura-suicidio.pdf>. Acesso em: 11 out. de 2025.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental; tradução de George Bernard Sperber. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**; tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARTLETT, Rosamund. **Tolstói**: a biografia; tradução de Renato Marques – São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

BECKER, Marcia Regina. Anton Pavlovich Tchékhov: dos *Vaudevilles* a *Tio Vânia*. **R. Científica** / FAP, Curitiba, v. 9, p. 190-212, jan./jun. 2012. Acesso em: 21 jan. 2026.

BERDIAEV, Nikolai. **O espírito de Dostoiévski**; tradução de Otto Schneider– 1. ed. – Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2021.

BERLIN, Isaiah. **Pensadores russos**. Tradução de Carlos Eugênio Narcondes de Moura – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti – 1ª ed. - São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Aulas de Literatura Russa**: de Púshkin a Gorenstein. – São Paulo: Kalinka; Hedra, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**; tradução de Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BÍBLIA de Estudo NAA. Tradução de João Ferreira de Almeida – 3ª Edição Revista Atualizada – Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2023.

BRASIL. País tem 1 tentativa de suicídio ou autolesão por adolescentes a cada 10 minutos. G1, 2025 Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/saude-mental/noticia/2025/09/22/brasil-tem-uma-tentativa-de-suicidio-ou-autolesao-entre-adolescentes-a-cada-10-minutos.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2025.

CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**; tradução de Manuel da Costa Pinto, Cristina Murachco. – 6a ed. – Rio de Janeiro: Record, 2021.

CAMUS, Albert. **Conferências e Discursos: 1937 - 1958**; tradução Clóvis Marques. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2023.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman. - 17ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2019.

CHAMBERLAIN, Lesley. **Mãe Rússia: uma história filosófica da Rússia**; tradução de Renato Aguiar. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2022.

CHAVES, Thaís Figueiredo. **Tanatografia n'Os Demônios de Dostoiévski: arena discursiva e suicídio literário de Stavróguin**. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

COPLESTON, Frederick C. **Philosophy in Russia: From Herzen to Lenin and Berdyaev**. Notre Dame: Search Press, 1986.

DESMOND, John F. **Fyodor Dostoevsky, Walker Percy, and the age of suicide**. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **A dócil**. In: Duas narrativas fantásticas. Tradução de Vadim Nikitin. – São Paulo: Editora 34, 2017b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **A senhoria**. Tradução de Fátima Bianchi; – São Paulo: Editora 34, 2011b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução, apresentação, notas e posfácio de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crônicas de Petersburgo**. Tradução de Fátima Bianchi – São Paulo: Editora 34, 2009a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois sonhos: Sonho de Tito e Sonho de São Petersburgo**. Tradução, apresentação, notas e posfácio de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2012a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois suicídios**. In: Contos reunidos. Tradução de Priscila Marques e outros. – São Paulo: Editora 34, 2018d.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dostoiévski: correspondências 1838-1880**; tradução de Robertson Frizero – Porto Alegre: 8INVERSO, 2011a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Gente pobre**. Tradução de Fátima Bianchi – São Paulo: Editora 34, 2020a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Niétotchka Niezvânova**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2009b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O adolescente**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2020b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução de Boris Schnaiderman – São Paulo: Editora 34, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O eterno marido**. Tradução de Rubens Figueiredo; – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018c.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O sonho de um homem ridículo**. *In*: Duas narrativas fantásticas. Tradução de Vadim Nikitin. – São Paulo: Editora 34, 2017a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2012b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Como é perigoso entregar-se a sonhos da vaidade** *In*·:

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Contos reunidos. Tradução de Priscila Marques e outros. – São Paulo: Editora 34, 2018e.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os demônios**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2018a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; – São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O veredito**. *In*·: Contos reunidos. Tradução de Priscila Marques e outros. – São Paulo: Editora 34, 2018b.

DOSTOEVSKY, F. M. **A Witer's Diary**: volume 1, 1873 – 1876. Translated and annotated by Kenneth Lantz. With an introductory study by Gary Saul Morson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.

DOSTOEVSKY, F. M. **Dostoevsky**: letters and reminiscences; translated from the russian by S. S. Kotliansky and J. Middleton Murry – Chatto & Windus: London, 1923.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia; tradução de Mônica Stahel. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. **Sobre o mal**. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

EROFÉIEV, Viktor. **Encontrar o homem no homem**: Dostoiévski e o existencialismo. Tradução de Marina Darmaros. – São Paulo: Kalinka, 2021.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**; tradução e notas de José da Silva Brandão. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FERNANDES, Anastacia Grubleac; BARRETO, Ricardo de Macedo Menna. Corrupção, tradição e desumanidade em “Almas mortas” de Nikolai Gogol: uma análise jurídica, literária e criminal. **RJLB**, Ano 10 (2024), nº 2, 1-29. Disponível em: https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2024/2/2024_02_0001_0029.pdf. Acesso em: 29 jan. 2026.

FERNANDES, Arlene Aparecida. **O solo sagrado**: crítica da modernidade em Dostoiévski. Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestrado em Ciência da Religião (Dissertações). (01-105), 23-Fev-2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6755>>. Acesso em: 2 fev. 2026.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**; tradução de Maria Beatriz de Medina. – 9ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2025.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: As sementes da Revolta, 1821-1849; tradução de Vera Pereira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: Os Anos Milagrosos, 1865-1871; tradução de Geraldo Gerson de Souza. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: um escritor em seu tempo / Joseph Frank; edição Mary Petruszewicz; tradução Pedro Maia Soares – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928). In: FREUD, Sigmund. **Arte, Literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves – 1ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916); tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **Luigi Pareyson, Leitor de Dostoiévski**. In.: CAVALIERE, Arlete; BRUNO, Gomide; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé. Dostoiévski. Caderno de Literatura e Cultura Russa – n. 2 – São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GISELLE, B. Mussi de Moura. **“Klara Militch” (Depois da morte) de Ivan S. Turguêniev**: estudo e tradução. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. – São Paulo: Editora 34, 2020.

GÓGOL, Nikolai. Algumas palavras sobre Púchkin (1835). In.: GOMIDE, Barreto Bruno. **Antologia do pensamento crítico russo (1802 - 1901)**; tradução de Cecília Rosas e outros – São Paulo: Editora 34, 2013.

GOLIN, Luana Martins. O mal e o niilismo no romance “Os demônios”, de Dostoiévski. **RUS** (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 12, n. 18, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.181457. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/181457>. Acesso em: 28 jul. 2025.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoiévski Artista**; tradução de Boris Schnaiderman – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª edição ampliada – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa**: a dor hoje; tradução de Lucas Machado. – 1ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**: 1789-1848. Editora Paz & Terra, 2012.

JUNQUEIRA, Samuel. **O trágico destino dos melhores homens da Rússia** (posfácio). In.: TURGUÊNIEV, Ivan. O diário de um homem supérfluo. 2ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2019.

KARAMZIN, Nikolai. Pobre Liza. In.: **Nova antologia do conto russo (1792-1998)**. Tradução de Natalia Marcelli de Carvalho e Fátima Bianchi e outros – São Paulo: Editora 34, 2016.

KIERKEGAARD, Søren. **Discursos edificantes em diversos espíritos** – Tradução de Álvaro L. M. Valls e Else Hagelund – São Paulo: LiberArs, 2018.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**; tradução, coordenação e prefácio de Leandro Konder – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.

MANET, Édouard. **Le Suicidé** [O Suicida], ac. 1877. Óleo sobre tela; 38 × 46 cm. Fundação E.G. Bührle, Zurique, Suíça. 2017. Disponível em: <https://buehrle.ch/en/artworks/the-suicide/>. Acesso em: 22 mar. 2026.

MANFRED, Albert Zakharovich. **História do mundo**: o período moderno. - Volume 2 - Lisboa, PT: Edições Sociais, 1978.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. Liberdade e modernidade: entre o individual e o coletivo. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 17–30, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14743>. Acesso em: 19 set. 2025.

MARQUES, P. N. Nos amis les ennemis: nuances da querela “eslavófilos versus ocidentalistas”. **RUS** (São Paulo), [S. l.], v. 10, n. 14, p. 10-32, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.161100. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/161100>. Acesso em: 10 out. 2025.

MARSHALL, Berman. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti – 1ª ed. - São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2007.

MESDES, Markyl Angelo Xavier. O problema do mal no pensamento de Agostinho. – 1ª ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2020.

MINOIS, George. **História do suicídio**: a sociedade ocidental diante da morte voluntária – São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MORRISSEY, Susan K. **Suicide and the Body Politic in Imperial Russia**. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006.

NECHAYEV, Sergey. **The Revolutionary Catechism**. In: Marxists Internet Archive, 2020. Disponível em: <https://www.marxists.org/admin/volunteers/steering.htm>. Acesso em: 10 fev. 2026.

NOGUEIRA, Hamilton. **Dostoiévski**. 2 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília: INL, 1974.

PAPERNO, Irina. **Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia**. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: filosofia, romance e experiência religiosa; tradução Maria Helena Nery Garcez, Sylvia Mendes Carneiro – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

PEDROSO, Ednilson Rodrigo. O solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v em Os demônios, de Dostoiévski. **RUS** (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 12, n. 20, p. 66–88, 23 dez. 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189457.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. O demônio moderno. In: **Dostoiévski – Caderno de literatura e cultura russa**. nº 2. Org.: Arlete Cavaliere, Bruno Gomide, Elena Vássina e Noé Silva. Departamento de Letras Orientais (DLO) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PERPÉTUO, Irineu Franco. **Como ler os russos**. São Paulo – SP: Todavia, 2021.

PIMENTA, Alessandro. Proximidades entre filosofia e literatura. **Revista Humanidades e Inovação**. v. 6, n. 1 - 2019: Literatura & Conhecimento. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/1133/812>. Acesso em: 5 out. 2025.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Crítica e Profecia**: a filosofia da religião em Dostoiévski; São Paulo: Leya, 2013.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Teologia do Niilismo: a inteligência do mal**. In.: CAVALIERE, Arlete. et al. Dostoiévski – Caderno de Literatura e Cultura Russa. n. 2 – São Paulo: Ateliê Editora, 2008.

PRADO, Aneliana da Silva. **Vamos falar sobre suicídio?** A prevenção no ambiente escolar / Aneliana da Silva Prado; orientador, Leandro Rafael Pinto. – Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2019.

PÚCHKIN, Aleksandr. O demônio. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. In: **A dama de espadas**: Prosa e poemas. São Paulo: Editora 34, 2018.

RONNER, Amy D. **Dostoevsky as suicidologist**: self-destruction and the creative process. Lanham: Lexington Books, 2020.

SAKAMOTO, Jacqueline Izumi. **Religião e niilismo**: paidéia crítica em Os demônios de Dostoiévski. 2007. 144 f. Dissertação (Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SARTRE, Jean-Paul Sartre. **O existencialismo é um humanismo**; apresentação e notas, Arlette Elkaim-Sartre; tradução de João Batista Kreuch. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos**. 1ª ed., 5ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2025.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução, apresentação e notas de José Francisco Botelho. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. In: Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. In: Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. In: Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. Para Boris Schnaiderman autor é “escritor-filósofo” por natureza. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 23, n. 26, p. 195–198, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i26p195-198. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/148528>. Acesso em: 12 out. 2025.

SHNEIDMAN, Noah Norman. **Dostoevsky and suicide**. Oakville: Mosais Press, 1984.

SILVA, Franklin Leopoldo e Silva. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão; tradução Myriam Campello – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TAYAR, Rafael Marcelino. A Rússia do século XIX: entre a história e a literatura. **Colloquium Humanarum**, Presidente Prudente, v. 14, n. 1, p.24-30 jan/mar 2017. DOI: 10.5747/ch.2017.v14.n1.h290. Acesso em: 20 jan. 2026.

TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman - São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHEKHOV, Anton. **A gaivota**. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo - São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TCHEKHOV, Anton. **Ivánov**. Tradução de Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino Araújo. – 1. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

TCHIRKÓV, Nikolai. **O estilo de Dostoiévski**: problemas, ideias, imagens; tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. – São Paulo: Editora 34, 2022.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**; tradução de Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**; tradução de Rubens Figueiredo. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

TOLSTÓI, Liev. **O diabo e outras histórias**; tradução de Beatriz Morabito, Beatriz Icci e Mayra Pinto – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TOLSTÓI, Liev. **Padre Sérgio**; tradução de Beatriz Morabito. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TOLSTÓI, Liev. **Uma confissão**; tradução de Rubens Figueiredo – 1ª ed. – São Paulo: Mundo Cristão, 2017a.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**; tradução e apresentação de Rubens Figueiredo – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Solo virgem**; tradução de Manuel de Seabra – Lisboa, PT: Relógio D'água, 2010.

VASSOLER, F. R. Um diálogo entre Dostoiévski, Agostinho de Hipona e Allan Kardec: uma possível via-crúcis para a cicatrização do espírito? **RUS** (São Paulo), [S. l.], v. 8, n. 9, p. 66-87, 2017. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2017.127996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/127996>>. Acesso em: 2 fev. 2026.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. Tradução de Aldo Vannucchi. - 2a ed. - São Paulo: Loyola, 2012.



Emitido em 10/07/2026

DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS Nº 1053/2026 - DPARQ (11.14.68.07.05)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 10/07/2026 09:58)

RONALD SILVA DIAS

CHEFE DA DIVISÃO

839738

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sis.sig.uema.br/documentos/> informando seu número:
1053, ano: **2026**, tipo: **DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS**, data de emissão: **10/07/2026** e o código de
verificação: **bcd025bdfd**

