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

PRISCILA NASCIMENTO MARQUES

**POLIFONIA E EMOÇÕES: Um estudo sobre a construção da
subjetividade em *Crime e castigo* de Dostoiévski**

São Paulo
2010

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

**POLIFONIA E EMOÇÕES: Um estudo sobre a construção da
subjetividade em *Crime e castigo* de Dostoiévski**

Priscila Nascimento Marques

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura Russa. Pesquisa desenvolvida com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo
2010

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

Marques, Priscila Nascimento

Polifonia e emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski / Priscila Marques Nascimento; orientador Bruno Barretto Gomide. -- São Paulo, 2010.

313 f. ; il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Dostoiévski, Fiodór, 1821-1881. 2. Literatura russa. 3. Psicologia. 4. Polifonia. I. Título. II. Gomide, Bruno Barreto.

PRISCILA NASCIMENTO MARQUES

**POLIFONIA E EMOÇÕES: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DA
SUBJETIVIDADE EM *CRIME E CASTIGO* DE DOSTOIÉVSKI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovado pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
Orientador

Profa. Dra. Elena Nikoláevna Vássina
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

Profa. Livre-docente Sylvia Leser de Mello
Instituto de Psicologia – Universidade de São Paulo

São Paulo
2010

Dedico este trabalho à
Maria Lúcia, José Manuel,
Patricia, Alex e
Maurilio

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa concedida, a qual possibilitou minha integral dedicação a este trabalho.

Agradeço também aos professores do programa de literatura e cultura russa, que tão calorosamente me acolherem e que tantas vezes foram solícitos em me ajudar a superar dificuldades. Aos professores que ministraram os cursos de pós-graduação por mim freqüentados, em especial os docentes Homero Freitas de Andrade, Andrei Kofman e Fátima Bianchi. Ao professor Noé Silva pela prestimosidade e disponibilização de materiais. À Elena Vássina pela receptividade e acolhimento dedicados desde sempre. Aos membros da banca de qualificação, Elena Vássina e Sylvia Leser, pela leitura atenta e valiosas contribuições oferecidas. Não poderei me esquecer da disponibilidade e abertura dessas professoras na recepção deste trabalho. A todos aqueles que têm me ajudado na desafiadora tarefa de aprender a língua russa: Noé Silva, Elena Vássina, Márcia Vinha, Denise Regina Sales e aos queridos colegas da graduação Bárbara, Giselle, Lucas, Rafael e Raquel. Aos amáveis colegas da pós, particularmente Graziela Schneider pela força. Ao professor Bruno Barreto Gomide, que me honrou com suas orientações, seu incentivo e principalmente por ter sido um exemplo de acadêmico em quem devemos nos mirar. Ao professor Alex Moreira Carvalho, pela cumplicidade, companheirismo e, antes de tudo, por sua postura ética, do começo ao fim. Além do agradecimento só me resta o desejo de ter incorporado, ao menos um pouco, as valiosas lições que aprendi com essas figuras.

Aos amigos que nos fazem sorrir, refletir e sermos pessoas melhores. Tive a felicidade de poder incluir muitos dos nomes mencionados acima em meu círculo de amizades. Faltaria mencionar um amigo querido, onipresente, mesmo em suas ausências, Luciano de Souza. Quanto aos familiares minha gratidão é tanto maior, quanto menor minha capacidade de expressá-la. Como retribuir àqueles que ensinam o exercício do amor, do respeito e da confiança? À minha mãe, pela praticidade e doçura com que leva a vida. Ao meu pai, origem provável de meu espírito inquieto. À minha irmã, que todos os dias me ensina o significado de viver a igualdade na diferença. Aos queridíssimos avós, de fato e de coração, Maria, Madalena e José, Conceição e José; tios Maria José, Carlinhos, Lourenço; primos-irmãos Vitor e Vinicius, e primos de coração Marcella, Nelson, Eliete que transformam cada reunião familiar em momentos pra lá de especiais. Ao marido Maurilio, verdadeiro alicerce, sem o qual minha história seria inteiramente outra.

The answer to such a puzzle is not a *solution*; rather, it is a reminder of another, and greater, mystery.

Michael Holquist

MARQUES, Priscila Nascimento. *Polifonia e Emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski*. São Paulo, 2010. 313f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

O presente trabalho consiste num esforço de aproximação entre literatura e psicologia que procurou manter a integridade de ambas as pontas do diálogo. O objetivo foi estudar o romance *Crime e castigo* de Dostoiévski, com foco na análise do protagonista, Rodion Raskólnikov. Para uma satisfatória compreensão da construção da subjetividade deste personagem fez-se necessário visualizá-lo em suas relações intersubjetivas. Assim, a análise foi estruturada em capítulos, cada qual destacando o diálogo entre duas “vozes”, a do protagonista e a de outra personagem para que fossem explicitadas as contradições e implicações deste diálogo no processo de autoconsciência de Raskólnikov. Foram analisadas as relações do protagonista com Marmieládov, Razumíkhin, Lújin, Porfíri, Svidrigálov e Sônia. Além disso, foram tecidas considerações acerca do epílogo, considerando suas particularidades formais e funcionais em relação ao restante do romance. A entrada da psicologia está na tentativa de reconstituição do efeito estético do romance a partir da estruturação poética do texto, de modo que o protagonista seja considerado em sua ficcionalidade, e não como paciente da clínica psicológica, conforme os pressupostos teórico-metodológicos da psicologia da arte de Vigotski. Para compreensão da organização formal do texto lançou-se mão da teoria polifônica de Bakhtin, bem como de outros autores da eslavística, mais ou menos congruentes a essa visão. Por fim, são apresentadas, em anexo, traduções de cinco textos da eslavística norte-americana e inglesa, todos precedidos por uma nota introdutória sobre os textos e seus autores.

Palavras-chave: Literatura russa, Psicologia da arte, Dostoiévski, Emoções, Polifonia.

Contato: prinmarques@usp.br

MARQUES, Priscila Nascimento. *Polyphony and Emotions: a study on the construction of the subjectivity in Dostoevsky's Crime and Punishment*. São Paulo, 2010. 313f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This dissertation consists of an effort of bringing together literature and psychology, which tries to keep the integrity of both areas. The objective was to study Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*, with an analysis of its main character, Rodion Raskolnikov. For a satisfying understanding of the construction of this character's subjectivity it was necessary to visualize him in his intersubjective relations. Thus, the analysis was structured in chapters, in which we underlined the dialogue between two "voices", the protagonist's and another character's, so that we could explicit the contradictions and implications of this dialogue in the self-conscience process of Raskolnikov. The relations of the protagonist with Marmeladov, Razumikhin, Luzhin, Porfiri, Svidrigailov and Sonia were analyzed. Besides, some notes were taken on the epilogue, considering its formal and functional particularities. The psychological goal rests in the attempt of reconstituting the novel's aesthetic effect through the understanding of its poetic structure, so that the protagonist is considered in his fictitiousness and not as a patient in the psychological office, according to the theoretical-methodological presuppositions of Vygotsky's psychology of art. For an understanding of the formal organization of the text, we resorted to Bakhtin's polyphonic theory, as well as to other slavistic authors more or less congruent to this view. Finally, Portuguese translations of five texts from the American and British slavistics were presented and preceded by an introductory note on the texts and its authors.

Keywords: Russian literature, Psychology of art, Dostoevsky, Emotions, Poliphony.

SUMÁRIO

1. Introdução	01
2. Do “romance prontuário” à “forma viva”: considerações acerca das relações entre Literatura e Psicologia	08
2.1 Dostoiévski e a Psicologia de Carus	09
2.2 A “crítica psicológica”	16
2.3 A Psicologia da arte de L. S. Vigotski	21
3. Análise	30
3.1 “O canalha do homem se habitua a tudo” – Marmieládov e Raskólnikov	31
3.2 Em busca da verdade: entre “cogito ergo sum” e “potomú iá i tcheloviék, tcho vru” – Razumíkhin e Raskólnikov	47
3.3 “Nós cortamos o cordão umbilical com o passado de forma irreversível” – Lújin e Raskólnikov	65
3.4 “Quem entre nós na Rússia hoje não se considera um Napoleão?” – Porfíri Pietróvitch e Raskólnikov	82
3.5 “Há um Schiller perturbando a todo instante dentro do senhor”- Svidrigáilov e Raskólnikov	102
3.6 “Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo sofrimento humano” – Sônia e Raskólnikov	123
3.7 Epílogo	144
4. Considerações finais	160
Referências bibliográficas	167

ANEXOS	174
--------	-----

ANEXO 1 - Tradução de: WELLEK, René. A sketch of the history of Dostoevsky criticism. In: <i>Discriminations: further concepts of criticism</i> . New Haven and London: Yale University Press, 1970	175
---	-----

ANEXO 2 – Tradução de: TERRAS, Victor. Dostoevsky's Detractors. <i>Dostoevsky studies</i> . 6, 1985	199
---	-----

ANEXO 3 – Tradução de: BELKNAP, R. L. Dostoevskii and Psychology. In: LEATHERBARROW, W.J. <i>The Cambridge Companion to Dostoevskii</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 2002	211
---	-----

ANEXO 4 – Tradução de: MATLAW, Ralph. Recurrent imagery in Dostoevskij. <i>Harvard Slavic Studies</i> . v. III, 1957	236
--	-----

ANEXO 5 – Tradução de: ROSENSHIELD, Gary. <i>Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author</i> . Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. (Capítulos 1, 9 e 10)	267
--	-----

1. Introdução

Não estamos diante de uma psicologia e uma psicopatologia, uma vez que aqui se trata da individualidade e não das camadas externas do homem, trata-se da livre auto-revelação e não de uma análise objetiva do homem reificado feita à distância.

Mikhail Bakhtin

O percurso que culmina na presente dissertação remonta a uma trajetória de pesquisa na área de psicologia, cujo principal objetivo foi o de articulá-la à literatura. Seu início data de 2005, com a realização de uma monografia de conclusão de curso intitulada *A condição humana em Crime e castigo: Análise psicossocial da construção da subjetividade tendo em vista as emoções*, que gerou uma apresentação no I Colóquio Internacional Dostoiévski Hoje: Crítica e Criação e publicação no *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Dostoiévski*. A possibilidade de dar continuidade a este trabalho conferida pelo programa de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP fez com que tivesse a chance de me debruçar ainda mais sobre este romance que anos antes me causara tamanha impressão. Mais do que isso, tal oportunidade desafiou-me a conhecer melhor a cultura berço do texto estudado, assim como sua literatura e língua. Foi com muita alegria e curiosidade que abracei esse desafio de experimentar em terras beletrísticas, sem me esquecer do compromisso de criar um diálogo construtivo com a psicologia, minha terra natal.

Dessa forma, o trabalho ora apresentado consiste num esforço de aproximação entre a psicologia e a literatura, que toma por *corpus* o romance *Crime e castigo* escrito em 1866 por Fiódor Mikhilovitch Dostoiévski (1821-1881). A principal preocupação deste exercício de aproximação foi a manutenção da integridade de ambas as pontas desse diálogo. Para tanto

tivemos no horizonte a necessidade de dar plena voz ao *texto literário*, de modo que se chegasse àquilo que Frayze-Pereira chama de “psicologia *implicada*”¹, evitando-se, assim, o lugar-comum da “demonstração da teoria” ou aquilo que o mesmo autor chamaria de “psicologia *aplicada*”. Essa é a aposta da presente dissertação para construção de um diálogo efetivo entre o fenômeno estético e a ciência psicológica.

Tal proposta encontra-se afinada ao programa de Psicologia da Arte desenvolvido por Liev Semionovitch Vigotski (1896-1934), principalmente na obra *Psicologia da arte* (2001), em que encontramos sua elaboração teórica e metodológica mais acabada, mas que, por sua vez, ressoa textos anteriores, como *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1999). Interdisciplinar por princípio, tal proposta nos exigiu um diálogo intenso com teoria e crítica literárias, uma vez que elas nos permitem um aprofundamento, indispensável para este projeto, nas questões específicas da poética de Dostoiévski. Recorreu-se a inúmeros autores estudiosos da obra dostoiievskiana, os quais nos permitiram alavancar a análise a um nível que superasse a ingenuidade dos psicologismos, mas que, ao mesmo tempo, contribuísse para a pretendida reconstituição da psicologia do texto. O principal desses autores foi, certamente, Mikhail Bakhtin (1895-1975), cuja teoria do romance polifônico, presente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), aparece aqui como perspectiva fundamental que atravessa o olhar sobre a obra.

Assim, as idéias de Vigotski serão importantes para a orientação metodológica, e não como construtos teóricos que se pretende verificar na ficção analisada, ou seja, a psicologia propriamente dita deve derivar do texto, ou, mais especificamente, de sua construção formal. Bakhtin, por sua vez, aparecerá como pano de fundo teórico, isto é, teremos no horizonte as noções de polifonia e de diálogo, mas não buscaremos comprová-las (já que este foi o

¹ “Com efeito, trabalhando especificamente no campo das Artes Plásticas, a Psicanálise que exercitamos, compatível com a Arte, não é aplicada, mas *implicada*, isto é, derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais.” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 23)

trabalho do próprio autor). Ao longo das análises a interlocução teórica será significativamente ampliada, considerando críticos que dedicaram trabalhos especificamente à Dostoiévski e *Crime e castigo*, mais ou menos congruentes à visão bakhtiniana. Reconhecendo o risco inerente à tentativa de articular referenciais que, em princípio, se contradizem, o objetivo foi tentar superar a relação dogmática com a teoria em prol da identificação das limitações e alcances de cada pensamento.

Para o trabalho de levantamento bibliográfico, especialmente na área de eslavística, foram pesquisados livros e artigos, principalmente em língua inglesa, que tratam da ficção dostoevskiana em geral e de *Crime e castigo* em particular. Foi encontrada uma série de artigos em bases de periódicos disponíveis na internet dedicados ao romance estudado, os quais contribuíram significativamente para enriquecer suas possibilidades analíticas. A relativamente restrita discussão de estudiosos das eslavísticas inglesa e norte-americana em nosso meio motivou a ampliação dessa bibliografia, que tem seu complemento na tradução de alguns textos, os quais são apresentados em anexo à dissertação e antecedidos por uma nota introdutória que situa o autor, sua produção e resgata brevemente a importância do trabalho traduzido. Para tradução, foram selecionados exemplos mais sintéticos (Wellek² e Terras³), que sumarizam visões críticas de Dostoiévski na Rússia e no Ocidente, bem como estudos monográficos e analíticos dedicados principalmente a *Crime e castigo* (Rosenshield⁴, Matlaw⁵ e Belknap⁶).

Estabeleceu-se como objetivo geral da dissertação a elaboração de uma análise do romance *Crime e castigo* de Dostoiévski, a partir do referencial teórico-metodológico

² WELLEK, René. A sketch of the history of Dostoevsky criticism. In: *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970. Tradução cf. ANEXO 1.

³ TERRAS, Victor. Dostoevsky's Detractors. *Dostoevsky studies*. Vol 6, 1985. Tradução cf. ANEXO 2.

⁴ ROSENSHIELD, Gary. *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author*. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. (Capítulos 1, 9 e 10). Tradução cf. ANEXO 5.

⁵ MATLAW, Ralph. Recurrent imagery in Dostoevskij. *Harvard Slavic Studies*. v. III, 1957. Tradução cf. ANEXO 4.

⁶ BELKNAP, R. L. Dostoevskii and Psychology. In: LEATHERBARROW, W.J. *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Tradução cf. ANEXO 3.

proposto por Vigotski em seus textos sobre arte e psicologia. Tenciona-se, mais especificamente, concentrar os esforços no estudo do protagonista da referida obra, isto é, buscar compreender como se dá a construção de sua subjetividade no texto. Para Leonid Grossman, o mundo dostoievskiano é marcado por uma particularidade: sua unidade orgânica, pois, “os tipos aos quais o romancista se afeiçoara não conheceram jamais o isolamento, a separação, o rompimento com toda a família das suas personagens. Eles faziam eco uns aos outros e estavam ligados pelos fios de uma ininterrupta proximidade interior” (GROSSMAN, 1967, p. 136). Assim, tem-se que para uma satisfatória compreensão de Raskólnikov é imprescindível visualizá-lo em suas relações intersubjetivas. Tendo isso em vista, foi feita a opção por estruturar a análise em capítulos, cada qual destacando duas “vozes” (a do protagonista e a de outra personagem, com a qual ele dialoga), de modo a explicitar as contradições e implicações que esses diálogos suscitam no processo de autoconsciência de Raskólnikov.

Partindo da indissociabilidade do par forma-conteúdo (prerrogativa essencial do método proposto por Vigotski), a especificidade do fenômeno artístico não será negligenciada na escolha do enfoque e procedimentos de análise, isto é, trabalhar-se-á com a obra respeitando suas propriedades intrínsecas. Em conformidade com o referencial teórico adotado, vale lembrar algumas formulações de Bakhtin, o qual, ao destrinchar as propriedades do romance dostoievskiano, elencou suas características fundamentais. Como se sabe, a noção de *romance polifônico* é chave nessa interpretação e seus principais elementos são o *diálogo* e o processo de *autoconsciência*, sendo que o primeiro aponta para uma pluralidade de vozes (eqüipolentes e plenivalentes) que se entrecruzam e interagem entre si e consigo mesma, de tal forma que o romance se constitui num *grande diálogo* entre os personagens e no interior das mesmas. Esse modo de construir as personagens e suas idéias promove o processo de tomada de consciência de si mesmo, dos outros e do mundo, por meio do diálogo.

Dessa forma, ao tomarmos o protagonista de *Crime e castigo* na forma pela qual ele é apresentado ao leitor, isto é, de acordo com a perspectiva polifônica é preciso ter em mente que “a personagem de Dostoiévski é toda uma autoconsciência” (BAKHTIN, 1997, p. 50), a qual “focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis” (BAKHTIN, 1997, p. 48). Partindo desse princípio, a dissertação busca analisar o processo de tomada de consciência tendo em conta as várias vozes que dialogam entre si em busca da verdade. Entretanto, observa-se que a verdade objetivada não é uma assunção monológica, derivada da consciência do autor, trata-se, contudo, da “verdade da própria consciência do herói” (BAKHTIN, 1997, p. 55). Em *Crime e castigo*, conforme aponta Bakhtin,

[...] nada [...] permanece exterior à consciência de Raskólnikov; tudo está em oposição a essa consciência e nela refletido em forma de diálogo. Todas as possíveis apreciações e os pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas idéias e atitudes são levadas à sua consciência e a ela dirigidas nos diálogos com Porfíri, Sônia, Svidrigáilov, Dúnia e outros. Todas as visões de mundo dos outros se cruzam com a sua visão. Tudo que vê e observa [...] é inserido no diálogo, responde às suas perguntas, coloca-lhe novas perguntas, provoca-o, discute com ele ou confirma suas idéias. (BAKHTIN, 2008, p. 86)

A entrada da psicologia no quadro de objetivos dessa dissertação está na tentativa de reconstituição do efeito estético do romance a partir da estruturação poética do texto, donde a necessidade interdisciplinar⁷. Ao rastrear o desvelamento da personagem, nos interessa saber como isso se dá *para o leitor* e, por isso, trata-se de um estudo da reação estética. Assim, Raskólnikov é considerado em sua ficcionalidade, e não como um “paciente” da clínica psicológica. O personagem dostoiévskiano é um ser em plena crise, no qual todos os conflitos coexistem. Diante dele nos interessa compreender como se dá a apresentação de tais conflitos

⁷ As idéias de Vigotski, a contraparte psicológica de nossa fundamentação teórica, serão apresentadas em mais detalhes no terceiro item do capítulo “Do romance-prontuário à forma viva”. Nele serão dados maiores esclarecimentos acerca de conceitos vigotskiano (como o de reação estética) aqui abordados de modo mais superficial.

e não sua gênese e história psicológicas, daí o sentido do enunciado bakhtiniano apresentado na epígrafe.

Os outros personagens farão parte da análise enquanto representantes de facetas da subjetividade de Raskólnikov; eles aparecem em sua consciência como que para mostrar-lhe sua própria multiplicidade e inconclusibilidade, auxiliando-o, dessa forma, na sua tomada de consciência de si, dos outros e do mundo. No trabalho analítico refletiu-se também sobre o papel do narrador como estruturador da perspectiva romanesca e, portanto, instância fundamental para a construção do efeito estético da obra e para a instauração de seu estatuto ficcional.

A parte analítica consiste do estudo dos seguintes personagens, apresentados em sua ordem de aparecimento no romance: Marmieládov, Razumíkhin, Lújin, Porfíri, Svidrigáilov e Sônia⁸, além de uma reflexão sobre o epílogo. Em linhas gerais, é possível dizer que a partir de Raskólnikov e Marmieládov se fazem ouvir as vozes da miséria que marca a condição material da população pobre e o embate entre eles gira em torno de como se colocar diante dessa condição. Razumíkhin faz um contraponto racional à loucura cindida de Raskólnikov. Lújin duplica de modo caricato o pensamento radical de Raskólnikov. Porfíri é a voz da racionalidade científica, mas que sabe que “tudo tem dois gumes” e, com esse conhecimento, tenta emboscar o protagonista em suas próprias contradições. Sônia é o contraponto abnegado da filosofia utilitarista de Raskólnikov, visto que ambos apresentam uma causa humanitária para suas condutas e crenças. Já Svidrigáilov é o seu duplo supérfluo e amoral. A análise do epílogo levou em consideração sua apresentação formal específica (que difere do restante do romance em tom e estrutura), tendo em vista a marcante presença do narrador na representação dos fatos e na explicitação daquilo que fora apresentado no romance apenas implicitamente.

⁸ Embora Sônia seja mencionada anteriormente no romance, sua análise será apresentada ao final por estar intrinsecamente ligada ao texto subsequente, isto é, à análise do epílogo.

Tais análises foram feitas mediante um corte transversal, considerando todas as ocorrências dessas personagens ao longo do romance. Foram registradas todas as menções a elas, independentemente de haver contato pessoal com Raskólnikov, ou seja, consideraram-se também as passagens em que elas surgem em meio ao fluxo de pensamento do protagonista e os (poucos) momentos em que são retratadas em sua ausência. Buscou-se “amarrar” essas ocorrências, numa tentativa de estabelecer uma continuidade de análise que capte os movimentos afetivos e reflexivos de Raskólnikov em relação ao outro, e, assim, compreender de que modo ele catalisa a representação de seu processo de autoconhecimento e a construção de sua subjetividade para o leitor no romance.

2. Do “romance-prontuário” à “forma viva”: considerações acerca das relações entre *L*iteratura e *Ps*icologia

Les vérités les plus profondes et les plus rares que nous pouvons attendre de lui [Dostoïévski] sont d'ordre psychologique; et j'ajoute que, dans ce domaine, les idées qu'il soulève restent le plus souvent à l'état de problèmes, à l'état de questions.

André Gide

As tentativas de estabelecer intersecções entre psicologia e literatura não são novas, e, tampouco, podem ser tomadas como um bloco monolítico ou uma via de mão única. Verifica-se que a crítica, vez por outra, lança mão do instrumental psicológico para dar conta de textos literários e que teóricos da psicologia, por sua vez, ilustram suas teorias com exemplos provindos da ficção. Por um lado, a literatura, enquanto técnica, propiciou o desenvolvimento de um conhecimento especializado, concretizado nas teorias literárias e nos estudos monográficos sobre determinados autores. Por outro lado, a produção literária não se esgota em sua técnica, mas se caracteriza por ser uma produção humana que, além disso, trata do que é humano. Daí a possibilidade de interlocução com a psicologia⁹. É possível argumentar que nem todas as psicologias têm por objeto o humano em sua inteireza. O próprio Vigotski, como lembra Toassa, insiste em que a psicologia estava esquecendo o homem e, em função de seu dualismo, estava “reproduzindo um paradigma que ou estudava a experiência ou o

⁹ Para Benedito Nunes: “A expressão artística é tanto mais desinteressada quanto menos exclusivista e unilateral. E é sendo abrangente [...] que ela pode revelar-nos, na transparência do mundo criado pelo artista, as possibilidades latentes do ser humano, e dar-nos uma visão mais íntegra e compreensiva da realidade. Em suma, é revendo as possibilidades da consciência moral e não adotando uma moral, que a arte cumpre a sua finalidade ética” (NUNES, 2002, p. 89).

comportamento, espírito ou corpo, ciência do espírito ou ciência natural” (TOASSA, 2009, p. 29-30). A arte constituiu fonte inesgotável para este psicólogo apurar suas idéias acerca das emoções, e, ao contrário do que acreditam alguns, a primeira fase de sua atividade intelectual, mais ligada à estética, deve ser vista como etapa fundamental na formação do cientista que se tornaria mais tarde¹⁰.

Além dessas facetas, a relação arte-psicologia ainda conta com uma variante que diz respeito ao interesse dos artistas pelas teorias psicológicas. Antes do estabelecimento das rígidas fronteiras que separam as disciplinas, o trânsito dos pensadores/poetas pelos campos da filosofia, ciência natural e produção estética era, de certo modo, mais livre. Não obstante, mesmo depois do século XIX, o diálogo continuou a se fazer presente, como comprova, por exemplo, o interesse despertado em Dostoiévski pelo tratado de psicologia *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele* de 1846, escrito por Carl Gustav Carus.

Tendo em vista esse caráter multifacetado das possíveis relações entre psicologia e arte, bem como a extensão desta temática – a qual mereceria um estudo à parte – optou-se por fazer um recorte que restringe o escopo deste capítulo a três subtemas: a) as aproximações de Dostoiévski à teoria psicológica de Carus; b) as apreciações da obra dostoiievskiana pela “crítica psicológica” e, por fim, c) a proposta metodológica de Liev S. Vigotski.

2.1 Dostoiévski e a Psicologia de Carus

Se a literatura dostoiievskiana tem sido considerada fonte inesgotável de material para a Psicologia, o interesse de Dostoiévski por essa ciência não pode, por sua vez, ser

¹⁰ É o que defendem, por exemplo, Van der Veer e Valsiner: “Ao mover-se da arte para a psicologia, Vygotsky pode testar suas construções teóricas derivadas de um domínio complexo em outro domínio. Seu trabalho com a arte capacitou-o a tratar de problemas psicológicos complexos e – os autores deste livro gostariam de afirmar – de uma forma muito mais rigorosa, do que investigadores com formação em psicologia propriamente dita, na sua época ou na nossa. Foi um mérito – e não um demérito – para Vygotsky ter passado da crítica literária e da educação para a psicologia. Sem dúvida é um tributo à sua formação o fato de que suas idéias eloqüentes, mesmo que às vezes místicas, continuem a nos fascinar na busca de nossa própria síntese de idéias (VAN DER VEER; VALSINER, 1996, p. 47).

negligenciado. A possibilidade de que o arcabouço teórico da psicologia possa oferecer visadas críticas originais à literatura dostoiévskiana¹¹ encontram paralelo na pronunciada curiosidade de Dostoiévski pelos sistemas psicológicos a ele contemporâneos. Belknap, no texto “Dostoiévski e a Psicologia”, faz um breve mapeamento das teorias conhecidas (admiradas ou rejeitadas) por Dostoiévski (BELKNAP, 2002, p. 131-134). Dentre os muitos nomes citados pelo crítico, o de Carl Gustav Carus (1789-1869) merece destaque em outros trabalhos comparativos, por constar numa listagem de livros solicitados por Dostoiévski em carta ao irmão (Dostoiévski, 1985, p. 173).

A partir de 1954, quando deixa o desterro para servir como soldado raso em Semipalatinsk, Dostoiévski trava contato com o Barão A. E. Wrangel (cf. GROSSMAN, 1967, p. 204-9). Em suas memórias, o Barão trata da amizade entre ambos e acrescenta: “Nós estudamos todos os dias e agora vamos traduzir a *Filosofia* de Hegel e *Psyche* de Carus” (apud GIBIAN, 1955, p. 371). Apesar de malogrado, o intento de realizar tal tradução constitui evidência da inclinação de Dostoiévski pela teoria deste cientista alemão e justifica as inúmeras menções à Carus em diferentes comentadores da obra e do pensamento dostoiévskiano¹². Carus aliou sua formação médica e espírito investigativo ao vívido interesse pelas idéias de Goethe e Schelling, sendo, dessa forma, capaz de ler os fenômenos naturais e as descobertas mais recentes do campo da fisiologia sob a luz da Idéia Divina e seu princípio criador. Esse espírito conciliador leva Béguin a descrevê-lo como um “executor testamentário do romantismo filosófico”, cuja obra se manteve livre dos “ouropéis de um ocultismo trivial”

¹¹ Para Gomide “[...] limitar-se a apontar as contradições entre romance russo e antropologia criminal, na história das idéias e dos gêneros literários, é tarefa infrutífera. O mais importante é verificar como essa forma de apropriação consegue atingir problemas literários relevantes a partir dos novos usos e significados de que passam a dispor em novo contexto, frente a novo objeto de estudos. A leitura criminal do romance russo representa limites evidentes, mas também algumas entradas originais” (GOMIDE, 2008, p. 131).

¹² Nesta pesquisa foram encontradas menções nos seguintes autores: WELLEK, 1970, p. 314; BELKNAP, 2002, p. 134; FRANK, 1999, p. 238 e 241-5; GIBIAN, 1955; THOMAS, 1982, p. 675-6; KATZ, 1984, p. 86-8 e SMITH, S.; ISOTOFF, A., 1935. Deste último texto foi encontrada somente a referência, sem que pudéssemos ter tido acesso ao seu conteúdo: SMITH, Stephenson; ISOTOFF, Andrei. The abnormal from within: Dostoevsky. *Studies in Psychology*, I, Bull. 7, 1935, republicado em *Psychoanalytic Review* 22, 1935.

(BÉGUIN, 1991, p.173). No famoso tratado de psicologia – *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846) – sua principal contribuição consiste na elaboração de uma concepção de inconsciente que agiria de modo consoante ao princípio divino:

A chave para uma compreensão da natureza da vida consciente reside na esfera do inconsciente. [...] Num primeiro olhar sobre nossa vida interior, vemos que a maior parte da nossa vida psíquica reside no domínio do inconsciente. Embora estejamos conscientemente informados de apenas algumas idéias em um dado momento, nós criamos continuamente milhares de idéias que são completamente inconscientes, desconhecidas no presente, mas, apesar disso, definitivamente existentes. Esta é uma indicação de que a maior parte da vida psíquica repousa na noite do inconsciente. Mais tarde, quando traçamos a notável evolução de uma idéia, devemos ver que a vida do psiquismo pode ser comparada a um grande rio que flui continuamente, iluminado somente em uma pequena área pela luz do sol. (CARUS, 1970, p. 1, grifo do autor)

Thomas, em seu estudo sobre o vocabulário de Dostoiévski, aponta para o uso do termo “inconsciente” (*бессоснательный*) pelo autor e sugere a comparação da terminologia de Dostoiévski e de Carus, além de aventar a hipótese de que tal uso possa ajudar a explicar o motivo de sua obra antecipar muito da psicanálise (THOMAS, 1982, p. 675-6). No campo ideológico, Frank aproxima a insistência de Carus sobre a necessidade de haver um equilíbrio entre as esferas consciente e inconsciente à ideologia do *potchvennitchestvo* de Dostoiévski, a qual “requeria a fusão de uma intelectualidade inspirada pelas idéias ocidentais do racionalismo e da ilustração com as forças morais inconscientes latentes no âmago ainda não corrompido do povo russo” (FRANK, 1999, p. 244). Na esfera literária, tomando particularmente o texto de *Crime e castigo*, são verificadas apenas três ocorrências do termo “inconsciente”, conforme a *Concordância ao Crime e castigo de Dostoiévski* editada por Atsushi, Yasuo e Tetsuo (1994), sendo que somente uma delas se refere ao protagonista¹³.

¹³ “Seu tremor nervoso transbordou num tremor algo febril; chegou a sentir calafrio; ficou com frio em meio a todo aquele calorão. Como quem faz esforço, começou de modo quase inconsciente, movido por alguma necessidade interior, a fixar o olhar em todos os objetos que ia encontrando, como se estivesse em redobrada procura de distração, porem isso lhe saía mal e a todo instante ele caía em meditação.” (p. 68-9)

Não obstante, é possível observar a presença de uma noção de inconsciente próxima àquela expressa por Carus na própria estrutura da obra, isto é, subjacente ao seu princípio constitutivo, uma vez que, a representação bem-sucedida da subjetividade de Raskólnikov está, em grande medida, atrelada à necessidade de um narrador onisciente, capaz acessar os sonhos e os “atos gratuitos” desse personagem. A passagem da narração em primeira pessoa para uma de terceira pessoa¹⁴ implica, dentre outras coisas, que a apreensão mais cabal da consciência deve ultrapassá-la para alcançar a seara do inconsciente.

Para caracterizar os universos da consciência e do inconsciente, Carus identifica suas marcas fundamentais. Para ele a consciência é o domínio da liberdade, ao passo que o inconsciente é o domínio da necessidade:

Nós logo nos convencemos de dois fatos: o domínio da absoluta *necessidade* sobre a esfera do inconsciente, e a *liberdade* que sobrevêm com o advento da consciência. Os opostos, aqueles fatores mais significativos para a compreensão da vida da alma, datam deste estágio da consciência emergente. O que quer que se forme inconscientemente em nós, nesse começo, é uma manifestação viva do divino. O destino desta manifestação divina jaz fora do controle da existência individual, assim como a mente individual jamais poderá penetrá-la completamente. Nenhum indivíduo pode existir nessa região, porque a vontade pressupõe o entendimento. Mas uma necessidade estranha ao nosso entendimento e à vontade existe incondicionalmente. Sendo a única força determinante para a alma amplamente inconsciente, ela também influencia a liberdade daquela parte da alma que se tornou consciente. Dessa forma, uma vez que toda nossa existência psíquica paira eternamente entre o inconsciente e a consciência, nós constantemente oscilamos, ao longo de toda vida, entre a vontade e a compulsão, a liberdade e a necessidade. (CARUS, 1970, p. 55-6, grifos do autor)

A necessidade que rege o inconsciente deriva do princípio divino, desconhecendo, portanto, bem e mal. De tal forma que, somente a consciência, que é dotada de liberdade, pode inclinar-se ao mal: “o Mal nasceu na terra com o primeiro raio da consciência humana: o Inconsciente da vida cósmica, pura emanção de Deus, não pode estar corrompido, nem se

¹⁴ Dostoiévski chegou a elaborar duas versões em primeira pessoa, antes de chegar ao narrador onisciente em terceira pessoa da versão final de *Crime e castigo*. O processo de construção de *Crime e castigo* é relatado por Frank no capítulo “De novela a romance” de *Dostoiévski: os anos milagrosos (1865-1871)*, cf. Frank, 2003, p. 123-142)

abrir ao mal” (BÉGUIN, 1991, p. 193). Tal entendimento da questão do mal encontra ressonâncias no pensamento de Dostoiévski, especialmente conforme sua apreensão por Nikolai Berdiaiev (1874 – 1948), para quem “a liberdade, degenerando em arbitrariedade, conduz ao mal, o mal ao crime, e o crime, enfim, – por uma fatalidade interior – ao castigo” (BERDIAEFF, s.d., p.106). É esta liberdade que permite a Raskólnikov elaborar sua teoria dos homens extraordinários e questionar-se sobre o direito de matar. Para Berdiaiev esse direito não existe, pois, “conforme o prova uma experiência conduzida de maneira imanente, a natureza humana é criada à imagem de Deus e porque tudo possui, em si, um valor absoluto.” (BERDIAEFF, s.d., 115-6). Wolf vê na liberdade a fonte da motivação ambígua para o crime de Raskólnikov: “O crime de Raskólnikov é o ato de um humano perplexo por sua escolha e incapaz de escapar de seu livre arbítrio” (WOLF, 1997, p. 180). Ainda de acordo com Wolf, a escolha por um narrador onisciente em relação à Raskólnikov contribui para a representação do herói como alguém livre, pois o protagonista é acompanhado pelo narrador, sem que este se antecipe ou lhe justifique.

Outro ponto que aproxima o romancista russo do psicólogo alemão refere-se ao universo dos sentimentos, em particular do amor. Para Carus o sentimento é responsável pela captação da idéia e se constitui como uma ligação com o inconsciente. Tudo que fermenta para além dos limites da consciência “sobe, com um acento muito particular, da noite inconsciente para a luz da vida consciente; e a esta melodia, a esta maravilhosa confiança do Inconsciente ao Consciente chamamos sentimento” (Carus apud BÉGUIN, 1991, p.184). É por meio do sentimento que o ser humano pode alcançar as regiões mais profundas em que todas as almas estão em relação com sua unidade comum (BÉGUIN, 1991, p.185), e o amor, na condição de forma mais elevada do sentimento, é “o primeiro resgate da existência separada, o primeiro passo da volta ao Todo” (Carus apud BÉGUIN, 1991, p. 185). Para Gibian,

Seu elogio do amor como o encontro das partes consciente e inconsciente da alma, por meio do qual o humano começa a repudiar seu egoísmo e é capaz de retornar à comunidade com outros seres humanos, bem como chegar à percepção supra-racional do universal e do divino, também é análogo à concepção de Dostoiévski personificada pelas mais elevadas formas de amor em *Crime e castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamázov*. (GIBIAN, 1955, p. 373)

Um aspecto importante da vida psíquica, caro a ambos, refere-se ao papel dos sonhos. Em Carus, eles possibilitam uma união íntima entre consciente e inconsciente, sendo assim considerado “*a atividade da consciência na alma que volta à esfera do inconsciente*” (BÉGUIN, 1991, p. 186, grifo do autor). Quanto à sua função tem-se que “a conquista da consciência pelo inconsciente no êxtase ou no afastamento de si mesmo, pode, na realidade, dentro de limites, nos dar vida e força.” (CARUS, 1970, p. 66-7). No caso de *Crime e castigo*, as análises de Katz demonstram como os sonhos de Raskólnikov reelaboram conteúdos retirados do cotidiano e os reinterpretam a luz de um aspecto inconsciente de sua personalidade, configurando-se, deste modo, como o palco da intersecção consciência/inconsciente, conforme propõe Carus. Em sua interpretação do primeiro sonho (do espancamento de uma égua por seu dono, Mikolka), por exemplo, Katz lembra que os encontros que o precedem fornecem o contexto que explica a reação traumática de Raskólnikov. Tal contexto é constituído pelo encontro com Marmieládov na taverna, o recebimento da carta da mãe e, por fim, o testemunho da cena em que um senhor assedia uma jovem garota embriagada. De modo geral, todas essas situações despertam uma resposta emocional espontânea de compaixão por parte de Raskólnikov, ainda que esta seja imediatamente substituída por um desinteresse intelectual e crescente raiva (KATZ, 1984, p. 96). Assim, “seu subconsciente revela, tanto para o sonhador quanto para o leitor, o Raskólnikov ‘real’ – a criança que sente compaixão pela vítima e hostilidade pelo

vitimizador, e que faz o profundo questionamento [Por que eles... mataram... a pobrezinha da água? – p. 74]” (KATZ, 1984, p. 98).

Outro ponto abordado por Carus, e que pode ser tratado comparativamente, refere-se às doenças. Em função do caráter monista de seu pensamento, Carus não pode ver no adoecimento um processo que atinge somente o corpo ou uma parte dele. Para a cura, ele atribui papel fundamental às forças inconscientes:

Quando diante de desvios à boa saúde, ela [a consciência] sempre nos conduz de volta ao centro. Assim, podemos ver que a existência orgânica inconsciente, embora desconheça a doença, sustenta tudo que combate as enfermidades e trabalha constantemente para o restabelecimento da saúde. A isso se costuma dar o nome de “poder curativo da natureza”. (CARUS, 1970, p. 71)

Frank assinala que a imagem de uma consciência reguladora, cuja distorção provoca um literal “adoecimento” do ego, tornou-se um importante tópico dos grandes romances de Dostoiévski (FRANK, 1999, p. 245). Para Gibian, Dostoiévski apresenta concepção semelhante sobre as doenças em suas personagens, tais como Ippolit, Lisa Khokhlakova, Iliúcha, Raskólnikov e outros (GIBIAN, 1955, p. 375). No caso do protagonista de *Crime e castigo*, as justificativas objetivas (calor, cansaço, bebida) que ele oferece para sua fraqueza apenas mascaram a causa verdadeira, isto é, “a rebelião de seu subconsciente contra todo seu modo de vida” (GIBIAN, 1955, p. 375). Ainda conforme o mesmo crítico, Raskólnikov aparece como exemplo do que Carus chama de “doença da vontade”, caracterizada por oscilações comportamentais de gênese inconsciente, bem como da “apatia animalesca”, derivada do atrofiamento do inconsciente (GIBIAN, 1955, p. 376-7).

Apesar de tantas possíveis aproximações, os críticos se mostram cautelosos em falar de uma “influência” do pensamento de Carus sobre Dostoiévski. Frank reconhece no interesse do romancista pela *Psyche* de Carus uma tendência permanente de seu pensamento. Para ele, Dostoiévski “conservará para sempre ávida curiosidade por obras eruditas que, ao mesmo

tempo em que demonstram pleno conhecimento e domínio das últimas teses da ciência moderna e da filosofia, persistem na tarefa de defender o idealismo e uma visão religiosa do mundo” (FRANK, 1999, p. 245). Já Gibian discute a possibilidade de ambos terem chegado a descobertas semelhantes independentemente e que *Psyche* tenha fortalecido as crenças de Dostoiévski sobre o funcionamento da mente humana, além de levá-lo a desenvolver suas idéias sobre a importância do inconsciente (GIBIAN, 1955, p. 382). Por fim, vale ressaltar importância da atenção dedicada por Dostoiévski à ciência psicológica e sua presença na formação tanto do Dostoiévski-pensador quanto do Dostoiévski-artista.

2.2 A “crítica psicológica”

Uma investigação da interlocução entre psicologia e literatura especificamente no campo da crítica dostoiévskiana mostra que as primeiras tentativas de análise psicológica dessa literatura partiram de um viés marcadamente conteudista. Pode-se dizer que, para esses críticos-psicólogos, o romance é tomado como “romance-prontuário” e, em Dostoiévski, eles encontraram um verdadeiro manancial de tipos psicopatológicos. Segundo Gomide, Dostoiévski

[...] além de ser considerado o “mais russo” dos escritores e, portanto, o melhor exemplo de nacionalização nas letras [...]; ou aquele que apresentava a biografia mais sofrida, o que satisfazia uma imagem de escritor-mártir condizente com o que demonstravam pateticamente os manuais sobre o temível “niilismo” russo; ou, ainda, o melhor exemplo da união entre temas românticos e novidade naturalista, era porque em Dostoiévski o material para a pesquisa psicopatológica emanava com mais vigor. (GOMIDE, 2008, p. 122-3)

Para Ossip-Lourié, por exemplo, o valor literário das obras de Dostoiévski é menor que sua importância para a psicopatologia e a antropologia criminal¹⁵. Já o neurologista

¹⁵ “As obras de Dostoiévski devem ser estudadas menos do ponto de vista literário do que do ponto de vista da psicopatologia e da antropologia criminal. Todas as formas de nevrose, epilepsia, obsessão, degenerescência são apresentadas.” (OSSIP-LOURIÉ, 1905: 180). Neste trabalho, todas as citações de textos em língua estrangeira serão apresentadas com minha tradução.

americano Joseph Collins recorreu a um grande número de epítetos para classificar Dostoiévski. Assim, o escritor russo deveria ser considerado “profeta, pregador, psicólogo, patologista, artista e indivíduo” (COLLINS, 1923, p. 61). Pondera que, embora ele não tivesse formação para ser considerado um especialista nesses assuntos, tal era sua capacidade de descrever

muitos dos transtornos nervosos e mentais, tais como mania e depressão, as psiconeuroses, histeria, estados obsessivos, epilepsia, insanidade moral, alcoolismo e aquela constituição mental e moral chamada ‘degenerescência’ [...] que alienistas reconhecem em suas descrições obras-primas assim como um pintor reconhece o apogeu de sua arte com Giotto e Velasquez. (COLLINS, 1923, p. 61-2)

Outra característica dessa abordagem é a junção de fatos biográficos e conteúdos da obra ficcional na interpretação. Ossip-Lourrié e Joseph Collins entremeiam suas narrações sobre a vida de Dostoiévski com análises de suas principais obras. E, uma vez que os romances eram tomados por prontuários clínicos, cabe aos estudiosos chegarem a alguma conclusão diagnóstica. Eis algumas tentativas:

Raskólnikov é louco ou criminoso? Quem resolverá essa questão? Em todos os casos, ele não é nem um criminoso-nato nem um louco-nato, mas, antes, aquilo que Lombroso chama de criminoso de ocasião. Seja loucura ou crime, seja loucura e crime, a causa é, acima de tudo, social. Ela se deve, em parte, às más condições materiais em que Raskólnikov havia vivido durante muitos meses; é o produto complexo de influências múltiplas – físicas ou psicológicas – tais como: preocupações, receios, inquietudes, devaneios, isto é, provém, antes de tudo, da injustiça social. (OSSIP-LOURRIÉ, 1905, p. 172)

O *Crime e Castigo* de Dostoiewsky é como diz muito justamente M.Vogüé o estudo mais profundo de psicologia criminal depois de *Macbeth*. As discussões eternizam-se em torno do seu principal personagem Raskolnikoff, cujo diagnóstico é difícil de ser feito. É um louco ou um criminoso? Para Grasset é um semi-doido “bom e generoso”, mas “melancólico, sombrio, orgulhoso, altivo, hipocondríaco” (Luiz Ribeiro do Valle apud GOMIDE, 2008, p. 124)

A dificuldade em fechar o diagnóstico de um personagem como Raskólnikov é declarada e leva a conclusões díspares. A justificativa social e material de Ossip-Lourrié parece excessivamente determinista se observarmos que Dostoiévski representou, no mesmo contexto miserável, um personagem como Razumíkhin, personificação da razão saudável e longe de estar acometido por tantas desordens mentais. Já a tentativa de Luiz Ribeiro do Valle demonstra a necessidade de um verdadeiro arsenal de itens sintomatológicos para compreender minimamente o protagonista de *Crime e castigo*. Ainda assim, vale observar que tais comentadores não passaram à margem da complexidade psicológica do personagem. A própria abundância de nomenclaturas evidencia tal sensibilidade.

Quando a psicanálise coloca o inconsciente na pauta das discussões sobre o psiquismo humano, dando-lhe uma formulação original, a literatura de Dostoiévski permanece uma fonte de exemplos. Abandonando uma distinção rígida entre normal e anormal, Janko Lavrin observa:

É característico de Dostoiévski preocupar-se principalmente com aquela área transitória da nossa consciência em que o irracional suplanta o racional, o inconsciente suplanta o consciente, o “fantástico” suplanta o real. Ele é um mestre supremo somente nessa fronteira mutável, na qual nada é determinado, fixo e firme, em que “todas as contradições existem lado a lado”. (LAVRIN, 1920, p. 46)

A percepção de que a obra dostoiievskiana lida com contradições da condição humana torna-se mais aguçada, uma vez livre das rígidas categorizações psicopatológicas e dos mais variados determinismos. Além disso, Lavrin observa que o ofício de Dostoiévski não era a ciência, mas a arte, e, assim, seu interesse em casos psicopatológicos só existia na medida em que eles “refletiam o processo mais profundo, espiritual da mente do homem” (LAVRIN, 1920, p. 45). Ainda assim, as explicações psicanalíticas não escapam do biografismo. O ensaio de Freud sobre Dostoiévski é dedicado quase exclusivamente a analisar a origem da neurose do romancista, recorrendo a fatos de sua vida e identificando em suas obras

elementos comprobatórios (o romance *Os irmãos Karamázov*, neste caso, constitui a confissão do desejo parricida inconsciente de Dostoiévski). No entanto, as pretensões de Freud não estão escamoteadas. Logo no início, ele distingue quatro facetas na personalidade de Dostoiévski: o artista-criador, o neurótico, o moralista e o pecador. Sobre a primeira delas, afirma:

O artista criador é o menos duvidoso: o lugar de Dostoiévski não se encontra muito atrás de Shakespeare. *Os irmãos Karamassovi* [sic] são o mais grandioso romance jamais escrito, quanto ao episódio do Grande Inquisidor, um dos pontos culminantes da literatura mundial, dificilmente qualquer valorização será suficiente. Diante do problema do artista criador, a análise, aí de nós, tem de depor suas armas. (FREUD, 1996, p. 183)

De modo que a proposta freudiana consiste em fazer uma análise do autor, sem pretensões a compreender seu gênio literário ou sua obra. Não obstante, verificam-se tentativas de aproximação do texto dostoiievskiano tão comprometidas com a interpretação de um sujeito psicanalítico que, para encontrar tal sujeito, não hesita colocá-lo no divã e identificar-lhe desejos incestuosos e homossexuais, como faz Florance no artigo “The neurosis of Raskolnikov” (FLORANCE, 1961, p. 57-76).

Discussões posteriores acerca da literatura dostoiievskiana esforçaram-se para garantir uma maior autonomia ao campo estético e trabalhar com o texto literário sem forçar o estabelecimento de relações entre fatos da vida do autor e o conteúdo de sua obra. Belknap, por exemplo, afirma:

Em geral, os leitores de Dostoiévski têm tido dificuldade para explicitar a psicologia própria deste autor. Normalmente eles a subentendem a partir do comportamento ou do discurso de seus personagens – um grande engano, porque a ficção de Dostoiévski existe por si mesma, não se constituindo como uma emanção de seu espírito. (BELKNAP, 2002, p. 136-7)

Para Belknap, a explicação para Dostoiévski ter-se utilizado deste ou daquele conteúdo psicológico deve ser literária e não biográfica. Assim, “Dostoiévski não utiliza *raisonneurs*, ou porta-vozes para suas próprias idéias, embora alguns comentários se aproximem mais delas do que outros. Seu significado deve emergir do interjogo das falas e ações de muitos personagens.” (BELKNAP, 2002, p. 137). Mais importante, Belknap chega à conclusão de que não se pode separar esse conteúdo psicológico do todo romanesco, de modo que a obra de arte deve ser considerada como tal e em sua totalidade. Ao desenvolver as relações entre amor e violência, alinhavados pelo poder, Belknap conclui:

Para Dostoiévski, as vítimas tornam-se vencedores. Se a tragédia fala da fraqueza do forte, os romances, ou pelo menos esse tipo de romance, trata do poder do fraco. Esse *insight* não foi original com Dostoiévski; Jesus, por exemplo, tivera-o antes, e Dostoiévski era profundamente cristão. Mas sua contribuição à história da psicologia não reside na originalidade de suas descobertas. Consiste na forma pela qual ele coloca os *insights* de seu tempo diante do tipo de leitor que apaixonadamente intelectualiza um mundo ficcional. Ele transformou o romance psicológico em um instrumento filosófico ao explorar as relações entre as idéias dos personagens e suas pulsões e personalidades. E por que seus imperativos literários, religiosos, sociais e psicológicos reforçavam-se mutuamente, ele pôde controlar todos os elementos de sua ficção e alcançar uma totalidade de impacto que tornou sua visão da humanidade particularmente contagiosa. Ele nos faz sentir a psicologia como parte do todo romanesco. (BELKNAP, 2002, p. 146)

Uma forma de negação mais radical dessa leitura do romance como prontuário aparece na completa rejeição da psicologia como elemento significativo do texto literário. Wellek e Warren (1962), nas derradeiras linhas de seu capítulo sobre Literatura e Psicologia, afirmam categoricamente a prescindibilidade desta ciência à arte, já que aquela, em si mesma, não tem qualquer valor artístico¹⁶. Ainda que reconheça a possibilidade de a psicologia ter aguçado a capacidade de observação do artista, ela “em si própria [...] é apenas preparatória do ato de criação; e, na obra em si própria, a verdade psicológica só terá valor artístico se realçar a

¹⁶ “A psicologia – no sentido de uma consciente e sistemática teoria do espírito e do funcionamento deste – é desnecessária à arte e não tem, em si, valor artístico” (WELLEK & WARREN, 1962, p. 110)

coerência e a complexidade: numa palavra, se for arte” (WELLEK & WARREN, 1962, p. 111). Tal separação intransigente entre forma e conteúdo foi questionada por Todorov, quando faz a seguinte afirmação sobre a crítica dostoiévskiana:

Dostoiévski interessou-se apaixonadamente pelos problemas filosóficos e religiosos de seu tempo; transmitiu esta paixão aos seus personagens e ela está presente em seus livros. De saída é raro que os críticos falem de “Dostoiévski, o escritor” [...] todos apaixonam-se por suas “idéias”, esquecendo-se que elas se encontram no interior de romances. Aliás, admitindo-se que mudem de perspectiva, não se evitaria o perigo, apenas se inverteria: podemos estudar a “técnica” em Dostoiévski abstraindo os grandes debates ideológicos que animam seus romances [...]? Propor hoje uma leitura de Dostoiévski é, de certo modo, lançar um desafio: deve-se chegar a ver simultaneamente as “idéias” de Dostoiévski e sua “técnica” sem privilegiar indevidamente uma ou outra. (TODOROV, 1980, p. 130)

Chega-se, desse modo, a um impasse quanto à maneira de se olhar uma obra como a de Dostoiévski sem pecar contra sua complexidade e riqueza estética, por um lado, e a força de seus debates éticos e conteúdos psicológicos, por outro. Em meio a essa polêmica, o presente trabalho pretende resgatar a contribuição do psicólogo Liev Semiónovitch Vigotski (1896-1934), por considerar que sua proposta oferece uma alternativa aos psicologismos desatentos à questão estética.

2.3 A Psicologia da arte de L. S. Vigotski

Dante Moreira Leite (1927-1976), em *Psicologia e Literatura* (2002), discorre a respeito das ciências que já tangenciaram seus estudos com a questão da arte, e, de maneira, bastante apropriada, aponta para os riscos de fazê-lo, por exemplo, quando a sociologia reduz a arte a superestruturas dependentes de determinadas infra-estruturas, ou seja, “observa-se a tendência de pensar na arte não como tal, mas como alguma coisa, de que ela seria, apenas, uma forma mais complexa ou disfarçada” (LEITE, 2002, p.21-3). Além disso, afirma que:

Se é errado pensar na literatura em razão de alguma outra coisa – política, psicologia, sociologia, filosofia –, não se deve esquecer que, freqüentemente, a literatura pretende atingir esses domínios. [...] A obra de arte maior sempre inclui uma visão de mundo que, embora possa ser discutida ou negada, faz parte integrante de seu sentido, [...] embora a “verdade artística” não possa ser identificada à verdade científica ou à filosófica, também não pode ser ignorada ou considerada aspecto secundário. (LEITE, 2002, p. 26)

Para destacar a pertinência do diálogo entre arte e psicologia, o estudioso lembra que “é impossível comentar uma obra sem fazer menção a processos psicológicos” (LEITE, 2002, 27), uma vez que os grandes autores “foram homens de seu tempo e de seu grupo; todavia, nesse tempo e nesse grupo descobriram e revelaram dramas permanentes de nosso espírito e nossa carne” (LEITE, 2002, p. 31). Ainda sobre o aspecto universal da arte, afirma:

[...] se a arte se reduzisse aos seus aspectos sociais, teria apenas o sentido de luta, no momento de seu aparecimento, ou de documentário, depois da superação das condições em que nasceu. Se continua viva como obra de arte, isso se deve, entre outras coisas, ao fato de exprimir, além das condições sociais em que apareceu, uma condição humana, válida em situações muito diversas. (LEITE, 2002, p. 32)

Ao tratar da interpretação freudiana de *Hamlet*, Leite chama atenção para as conseqüências de uma aproximação ao objeto estético que parta de uma prévia elaboração teórica rígida e que tenha a finalidade de comprová-la. A identificação do conflito de Hamlet nos complexos infantis pode não ser errônea, mas, ao insistir nela, Freud atinge apenas um nível de análise e “tende a deformar o sentido mais amplo da grande obra de arte” (LEITE, 1979, p. 39). Por esse motivo, Leite arremata: “os conflitos nas peças de Shakespeare são de tal forma explícitos e apresentados com tal acuidade psicológica, que o psicólogo nada precisa explicar, mas apenas aprender” (LEITE, 1979, p. 39).

A presença desses breves apontamentos sobre o pensamento de Dante Moreira Leite na abertura do subitem que deve tratar da proposta de Vigotski decorre de dois motivos principais. Em primeiro lugar demonstra a relevância do diálogo com a esfera estética no

campo da psicologia, uma vez que foi escolhido como tema da tese de livre-docência do estudioso brasileiro em 1964. Além disso, como poderá ser verificado mais adiante, suas idéias, ou pelo menos a orientação que dá ao debate, não se encontra de todo distante das elaborações de Vigotski, desenvolvidas ainda nas primeiras décadas do século XX¹⁷.

O projeto vigotskiano procurou reconciliar as tendências psicológicas e antipsicológicas da estética. Para ele “o psiquismo do homem social é visto como subsolo comum de todas as ideologias de dada época, inclusive da arte. Com isso se está reconhecendo que a arte, no mais aproximado sentido, é determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social” (VIGOTSKI, 2001, p. 11). Assim, a necessidade da psicologia para compreensão da arte consiste em que, para Vigotski, ela sistematiza um campo totalmente específico do psiquismo humano: o campo dos sentimentos (VIGOTSKI, 2001, p. 12), daí decorre sua definição de arte como técnica social dos sentimentos (VIGOTSKI, 2001, p. 3)¹⁸. Talvez a principal marca da proposta de Vigotski seja sua sofisticada compreensão da forma artística como indissociável do material, a qual foi assimilada dos teóricos das artes das vanguardas soviéticas do início do século XX. Alex Kozulin traça um excelente panorama do pensamento vigotskiano acerca da psicologia da arte, ao identificar suas raízes na tradição filosófica hegeliana, em Potiebníá, nos simbolistas, formalistas e outras correntes de vanguarda nas artes. Os textos de Vigotski sobre arte fazem ecoar a concepção de função poética da linguagem literária de Eikhenbaun, o estranhamento e a distinção entre fábula e enredo, de Chklóvski. Não só ecoam como apresentam sugestivos debates com essas idéias.

¹⁷ Carvalho (2007, p. 58-9) reconhece ainda outra possibilidade comparativa em Frayze-Pereira, particularmente no que se refere às idéias de Vigotski sobre arte e psicanálise, conforme elaboradas no capítulo 4 de *Psicologia da arte*.

¹⁸ Essa assunção de Vigotski encontra respaldo nas palavras de Alfredo Bosi: “A cultura, porque é trabalho e projeto, transforma, conservando, o ímpeto que levaria à efusão imediata dos afetos. Assim sendo, como poderia ser translúcido o resultado de um percurso cuja natureza lembra menos a rota batida que o labirinto?” (BOSI, 2003, 461-2). Ao dizer isso Bosi está defendendo a necessidade de interpretação do texto literário, pois que este não é transparente. Assim defende que “Refazer a experiência simbólica do outro, cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação. (BOSI, 2003, p. 479).

Seu legado consiste principalmente numa perspectiva metodológica de abordagem da literatura, não propriamente de um desenvolvimento teórico psicológico, a ser aplicado à arte em geral. De acordo com Kozulin:

Faz-se necessário um método indireto de reconstrução, talvez semelhante a uma investigação criminal de eventos que aconteceram no passado, como um assassinato. Tal investigação se baseia primeiramente em evidências materiais, em um número de afirmações contraditórias de testemunhas ou pessoas envolvidas, e em outras evidências indiretas ou circunstanciais. [...] Vigotski concluiu que qualquer investigação psicológica sobre as artes deve começar com o objeto artístico, como uma obra literária, por exemplo, ao invés de seu autor ou leitor. Nada neste objeto é imediatamente psicológico, mas o mesmo é verdadeiro para as evidências materiais de um crime ou para os vestígios que são usados em sondagens de geólogos. (KOZULIN, 1990, p. 37-8)

Tal método foi denominado por Vigotski de *objetivamente analítico*, pois prevê que o estudioso recorra “mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde” (VIGOTSKI, 2001, p. 26). O interesse central de Vigotski é a reação estética. Sua proposta metodológica tem em vista a investigação dessa reação, pois que, para ele, o interjogo entre forma e conteúdo funciona como estímulo que suscita uma resposta. Assim, o sentido de seu método foi descrito, pelo próprio autor, da seguinte maneira: “da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais” (VIGOTSKI, 2001, p. 27). Desse modo, considera como principal axioma da psicologia da forma artística o fato de que “*só em sua forma dada a obra de arte exerce seu efeito psicológico*” (VIGOTSKI, 2001, p. 40, grifo do autor). E esse efeito é estético, na medida em que se diferencia das emoções do cotidiano, não derivadas do contato com a arte.

Vigotski lembra que, para os formalistas, a psicologia do personagem deve ser considerada apenas como material, isto é, “o material psicológico, dado de antemão, é artificial e artisticamente reelaborado e enformado pelo artista em correlação com sua meta estética” (VIGOTSKI, 2001, p. 61-2), de modo que o formalismo se constituiu como teoria

antipsicológica por essência. Vigotski vê aí uma importante contradição. Retomando Victor Chklóvski e sua teoria do estranhamento, afirma que “o procedimento da arte tem um objetivo que o define integralmente e não pode ser definido senão em termos psicológicos” (VIGOTSKI, 2001, p. 64). Chklóvski e Vigotski estão de acordo quanto à especificidade do uso poético da língua, que, diferentemente de seu uso prático, não se baseia na economia de esforços, na automatização da percepção. Para Chklóvski,

O propósito da arte, então, é nos levar a um conhecimento de algo por meio do órgão da visão, ao invés do reconhecimento. Ao “estranhar” os objetos e ao complicar a forma, o procedimento da arte tem um propósito próprio e deve ser estendido ao máximo. *A arte é um meio de vivenciar o processo de criatividade. O material em si é um tanto desimportante.* (SHKLOVSKY, 1998, p. 6, grifos do autor)

A imagem não é um sujeito constante para predicados modificáveis. O objetivo da imagem não é aproximar nossa compreensão daquilo que ela representa, mas, ao invés disso, nos permitir perceber o objeto de um modo especial, em suma, nos levar à “visão” desse objeto, e não a seu mero “reconhecimento”. (SHKLOVSKY, 1998, p. 10)

No entanto, Vigotski se distancia da formulação de Chklóvski ao entender que a desconsideração do material conduz esta teoria a uma unilateralidade sensualista. Sendo assim, apela para a necessidade de nos voltarmos ao sentido psicológico do material, já que “a forma, em seu sentido concreto, não existe fora do material que ela enforma” e que “qualquer deformação do material é, ao mesmo tempo, uma deformação da própria forma” (VIGOTSKI, 2001, p. 69). A crítica de Vigotski procede, mas faz-se necessário contextualizar essa apreciação (vale lembrar que o texto de Vigotski data de 1925), pois não se pode perder de vista o papel representado pelo *elemento evolutivo* na construção do Formalismo russo, como bem alerta Bernardini (1993, p. 9). O estudo da forma como indissolivelmente ligada ao conteúdo constitui-se como um avanço conquistado pelos Formalistas, pois estes “asseveram que os fatos específicos (procedimentos artísticos) testemunham que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas pela utilização

particular que deles se faz” (BERNARDINI, 1993, p.11). Também Boris Schnaiderman, em prefácio a Leonid Grossman (1967), trata da transformação da concepção de forma entre os teóricos formalistas, ao afirmar que esta noção evoluiu “passando a ser considerada como ‘uma integridade dinâmica e concreta’”, conforme expressão de Iúri Tinianov (1967, p. 5).

Além do diálogo com as concepções formalistas, Vigotski recorre à formulação schilleriana de *forma viva*, descrita na Carta XV de suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*:

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso por um conceito geral, é a *forma* (figura [*Gestalt*]), tanto em seu significado próprio como metafórico; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as forças do pensamento. O objeto do impulso lúdico, representando num esquema geral, é a *forma* (figura) *viva*; um conceito que denomina todas as disposições dos fenômenos, tudo o que entendemos no mais amplo sentido por *beleza*. (SCHILLER, 1991, p. 88, grifos do autor)

A reação estética, estudada por Vigotski, é resultado da ação dessa *forma viva*, que, pela tensão causada entre material e forma, proporciona a experiência do belo. Voltemos às palavras de Alex Kozulin, que, com grande poder de síntese, elabora um esquema da experiência estética:

[...] os impulsos inconscientes do autor são codificados em formas sociais, semióticas, que aparecem no texto como seu material e procedimentos formais. O leitor que vivencia essa dupla estrutura do texto desenvolve tendências afetivas conflituosas, uma delas associada ao material, e a outra à forma. A fonte original desses afetos pode também ser inconsciente. A tensão aumenta e, em determinado momento, o leitor alcança a catarse, quando o aspecto formal, isto é, artístico, finalmente supera o aspecto material do texto. A descarga de afeto ocorre em forma de intensiva fantasia que reestrutura toda a experiência interna do leitor. (KOZULIN, 1990, p. 45)

Vigotski deixou nas obras *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* ([1916]1999) e *Psicologia da arte* ([1925]2001) exemplos de análise conforme o método que estava propondo¹⁹. Em *Psicologia da arte*, sua análise de fábulas o leva a conclusão de que

[...] toda fábula, e conseqüentemente, nossa reação estética à fábula, desenvolve-se sempre em dois planos, e esses dois planos crescem simultaneamente, intensificando-se e elevando-se de tal forma que, no fundo, ambos constituem a mesma coisa e estão reunidos numa ação, permanecendo sempre duais. [...] temos plena razão de dizer que a contradição emocional, suscitada por esses dois planos da fábula, é o verdadeiro fundamento psicológico da nossa reação estética. (VIGOTSKI, 2001, p. 173-4)

Em seguida faz uma análise do texto “Leve alento” (“Legkoe dikhanie”) de Ivan Búnin, em que busca compreender as relações entre a disposição cronológica dos acontecimentos (fábula) e a disposição artística elaborada por Búnin (enredo), de modo a estabelecer a “anatomia” e a “fisiologia” da obra, isto é, “devemos perguntar para que o autor enformou assim esse material, por que, com que objetivo secreto ele começa pelo fim e termina como se falasse do início, com que finalidade ele deslocou todos esses acontecimentos” (VIGOTSKI, 2001, p. 188). Conclui de forma semelhante à análise anterior ao afirmar que “na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre o material e a forma, [...] o autor escolhe como que de propósito um material [...] que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer.” (VIGOTSKI, 2001, p. 199). Já a análise de *Hamlet* é mais

¹⁹ Embora em *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* ele tenha denominado seu método de “crítica do leitor”, a qual “não se alimenta de conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata. É uma crítica francamente subjetiva, que nada pretende, uma crítica de leitor” (VIGOTSKI, 1999, p. XVIII), esta não se distancia completamente do método objetivamente analítico, pois compartilha algumas de suas principais características: não recorre à biografia do autor, não se preocupa em refutar as idéias de outros críticos, e procura deixar a obra falar (VIGOTSKI, 1999, p. XIX-XXXIX). De acordo com Kozulin o pano de fundo intelectual deste estudo inclui “além de Shakespeare, a análise de James sobre a experiência mística, trabalhos críticos dos simbolistas russos, escritos filosóficos de Liev Chestov e Valdímir Solovióv e os romances de Dostoiévski”. O que se observa na passagem de um método para outro é uma tentativa de superar certo subjetivismo da primeira proposta – que se expressa na seguinte afirmação “a arte nunca poderá ser explicada até o fim a partir de um pequeno círculo da vida intelectual, mas requer forçosamente a explicação de um grande ciclo da vida social” (VIGOTSKI, 2001, p. 99) –, bem como uma significativa ampliação de interlocutores teóricos. O pano de fundo intelectual se amplia para instaurar um importante diálogo com os formalistas e a psicanálise.

complexa, pois, para ela, Vigotski elenca três elementos: as fontes de que Shakespeare lançou mão e a enformação inicial que ele deu ao mesmo material; a fábula e o enredo da própria tragédia; e as personagens. Observa que esses elementos estão em contradição na tragédia, isto é, estão orientados em vários sentidos, mas unificados na figura do herói (VIGOTSKI, 2001, p. 244-5).

A literatura dostoievskiana, especificamente, é comentada por Vigotski apenas aqui e ali. Em sua síntese final de *Psicologia da arte* (no capítulo “Psicologia da arte”), por exemplo, Vigotski aborda o modo dinâmico pelo qual os caracteres dos personagens são desenvolvidos. Cita como exemplo os heróis de Dostoiévski: “Sempre encontramos essa contradição interna nos romances de Dostoiévski, que se desenvolvem simultaneamente em dois planos – um mais baixo e um mais elevado – onde assassinos filosofam, os santos vendem o corpo nas ruas, os parricidas salvam a humanidade, etc.” (VIGOTSKI, 2001, p. 292). Em *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, o autor faz inúmeras referências a personagens dostoievskianos nas notas de rodapé, chegando a estabelecer um paralelo direto entre Hamlet e Raskólnikov, já que ambos estariam submetidos ao automatismo trágico, isto é, “alguma coisa ‘de fora deste mundo’ está no que ocorre, uma luz especial ‘de fora deste mundo’ satura todo o romance [*Crime e castigo*] como satura Hamlet” (VIGOTSKI, 1999, p. 227).

No presente trabalho, pretende-se resgatar a proposta vigotskiana, como uma via para colocar arte e psicologia efetivamente em diálogo. Para tanto, se fez necessário um aprofundamento acerca dos procedimentos literários dostoievskianos presentes em *Crime e castigo*, por meio de uma investigação de estudos críticos desta obra. Tal investigação será importante para ampliar as possibilidades interpretativas do texto, mas, de modo algum, sobrepô-lo. Seguindo a metodologia objetivamente analítica, a crítica será tomada como ponto de diálogo, sendo que o trabalho em si consistirá na análise do protagonista do romance em

suas relações com outros personagens. Tem-se em vista que nessas relações Raskólnikov é desvelado como caráter dinâmico.

3. *Análise*

Neste capítulo será apresentada a análise do romance, a qual foi subdividida para uma contemplação mais focalizada da relação entre Raskólnikov e cada personagem. A apresentação desses subitens respeita mais ou menos a ordem de aparecimento dos personagens no romance, isto é, Marmieládov, Razumíkhin, Lújin, Porfíri Pietróvitch, Svidrigáilov e Sônia. A única exceção a esse critério é a análise de Sônia, que foi colocada ao final por estar intimamente ligada ao texto subsequente, ou seja, às considerações sobre o epílogo. Cada item será precedido por uma ilustração do artista Chmarinov (cf. referências bibliográficas)²⁰. Todas as citações de *Crime e castigo* utilizadas no presente trabalho serão retiradas da seguinte edição brasileira: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. No corpo da dissertação, a seguir do trecho citado, será colocada a página correspondente dessa edição. Para o texto original em russo, foi consultado o sexto volume das *Obras Completas Reunidas em Trinta Tomos*. As citações desta edição serão seguidas pela sigla *PN* e pela página correspondente.

²⁰ As ilustrações foram gentilmente disponibilizadas pelo professor Noé Silva, do curso de russo da USP.

3.1 "O canalha do homem se habitua a tudo" Marmieládov e Raskólnikov

A introdução de Marmieládov no romance se dá num contexto todo particular. No primeiro capítulo, Raskólnikov “ensaia” o crime, visitando a velha usurária, e sondando seu apartamento. O experimento deixa-lhe completamente perturbado e ele sente repulsa pela idéia que diz alimentar há um mês (“O principal: isso é sórdido, nojento, abjeto, abjeto... E eu, um mês inteiro...” – p. 26). Transtornado chega à rua e caminha sem perceber o que há ao redor. Quando cai em si, está em frente a uma taberna “na qual se entrava pela calçada, descendo uma escada que levava ao subsolo” (p. 26). A cena descrita nesse curto excerto apresenta por duas vezes a ação de descer as escadas – primeiro na saída do apartamento da usurária, depois para entrar na taberna. Considerando a importância, já apontada por Bakhtin, dos espaços de “crise” e de transição na obra de Dostoiévski, observa-se que a insistência neste *locus* indica a reviravolta sofrida pelo estado de espírito de Raskólnikov, bem como a passagem de um universo a outro. O mundo ao qual o personagem se propõe adentrar pela primeira vez (“Até então nunca havia entrado numa taberna, mas agora estava tonto e ainda por cima uma sede abrasadora o atormentava” – p. 26) é subterrâneo, abafado, inebriante. E é para lá que o protagonista se dirige quando, depois de tanto tempo, sente-se impelido ao contato humano (“Alguma coisa de aparentemente novo se passava dentro dele, e ao mesmo tempo ele experimentava certa sede de gente.” – p. 28) e, nessa ambiência, trava seu primeiro contato com Marmieládov. O narrador descreve a reação de Raskólnikov diante dessa figura como sendo um interesse à primeira vista e já anuncia sua importância para os desdobramentos posteriores: “Mais tarde o jovem recordaria várias vezes essa primeira impressão e chegaria a atribuí-la a um pressentimento” (p. 28). A descrição de Marmieládov feita pelo narrador esboça seu perfil físico e carrega implicações quanto ao caráter:

Era um homem já acima dos cinquenta anos, estatura mediana e corpulento, cabelos grisalhos e calvície avançada, rosto amarelo e até esverdeado, e inchado

por causa da bebedeira permanente; pálpebras inchadas sob as quais brilhavam uns olhinhos avermelhados, minúsculos como pequenas frestas, porém animados. Mas havia nele algo muito estranho; seu olhar chegava a irradiar um quê de entusiasmo – é possível que houvesse até sentido e inteligência – e ao mesmo tempo deixava transparecer também um esboço de loucura. Vestia um velho fraque preto todo esfarrapado, com botões caídos. Só um ainda dava um jeito de se manter, e era nesse que ele abotoava o fraque, pelo visto por não querer abrir mão da compostura. Por baixo do colete de algodãozinho aparecia o peitilho, todo amarfanhado, coberto de manchas e marcas de sujeira. Tinha o rosto escanhado à maneira dos funcionários, mas já de algum tempo, porque uma barba fechada e cor de chumbo começava a apontar. Aliás, até em suas maneiras havia mesmo alguma coisa solidamente burocrática. (p. 29)

Chama atenção a antinomia dos elementos apresentados na descrição. Primeiramente tem-se um rosto desfigurado por uma vida de bebedeiras, com pálpebras tão inchadas que se expandiram a ponto de tornar os olhos apenas pequenas frestas. Não obstante, estes olhos ainda brilham animados, indicando vivacidade e plenitude de alma²¹. Assim, os olhos aparecem, nessa descrição metonímica, como representantes de toda contradição existente no personagem. Nele coexistem expressões de entusiasmo, sentido, inteligência e loucura²²; para o aspecto repulsivo dominante há uma fresta reveladora de uma realidade interior outra. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com Raskólnikov, já que a descrição de seus olhos como belos (p. 20) também pode ser compreendida como indicativo de um mundo espiritual desenvolvido, ou com potencial para se desenvolver. Apesar dos índices de desasseio e afastamento do cargo de funcionário público (evidenciado pela barba crescente), Marmieládov parece esforçar-se por permanecer ligado à dignidade que o posto público confere. Desregramento e sólida burocracia dão as mãos. Tal descrição física serve de preâmbulo à longa confissão de Marmieládov sobre sua história e seus valores, a qual também se presta à tarefa de caracterização. Para Simmons:

²¹ O termo utilizado no original – *одушевлённый* (PN, p. 12) – tem sua raiz na palavra *душ* (alma), assim como o adjetivo escolhido na tradução para o português “animado” (do latim *anima*, alma).

²² A contradição é ainda mais flagrante pela contigüidade, no original, dos termos *ум* (inteligência) e *безумие* (loucura, literalmente, “sem inteligência”), cf. PN, p. 12.

Nada poderia ser mais eficiente como caracterização do que a revelação do próprio Marmieládov para Raskólnikov sobre sua natureza. Sob a verborrêia, a pomposidade e o humor não intencional dessa inimitável confissão é revelada a alma de um homem que experimentou cada sentimento de degradação numa luta desigual e desesperada para preservar sua dignidade humana. (SIMMONS, 1989, p. 520-1)

Logo no início dessa confissão, Marmieládov explicita suas impressões: “[...] embora a sua aparência não seja das melhores, mesmo assim minha experiência distingue no senhor um homem culto e sem hábitos de beber.” (p. 29). É importante observar que Marmieládov vai além do que a aparência suscita; ele confia em sua experiência, naqueles seus pequenos olhos escondidos sob pálpebras inchadas. Já neste momento, ele aparece inserido no campo do empírico, do saber derivado da vida e não de abstrações (“Experiência, meu caro senhor, experiência em cima de experiência!” – p. 29), entretanto não se trata de um empirismo raso, mas da vivência que leva além das aparências, em direção de algo mais profundo. E é justamente nesse universo que Raskólnikov se propusera adentrar quando, desejoso de contato humano, enfiou-se naquela taberna.

Tratando de si mesmo, Marmieládov não se desculpa por sua condição, não a justifica com explicações exteriores:

Meu caro senhor – retomou ele em tom quase solene – pobreza não é defeito, e isto é uma verdade. Sei ainda mais que bebedeira não é virtude. Mas a miséria, meu caro senhor, a miséria é defeito. Na pobreza o senhor ainda preserva a nobreza dos sentimentos inatos, já na miséria ninguém o consegue, e nunca. Por estar na miséria um indivíduo não é expulso a pauladas, mas varrido do convívio humano a vassouradas para que a coisa seja mais ofensiva; o que é justo, porque na miséria eu sou o primeiro a estar pronto para ofender a mim mesmo. Daí o botequim! (p. 30)

Tal apresentação identifica em Marmieládov um proscrito, em quem nada restou de humano. Percebe-se aqui a presença do grotesco, que ultrapassa a simples oposição pobreza/bondade. Dostoiévski escancara o “defeito” por meio da técnica da distorção grotesca, assim definida por Gibian:

A distorção grotesca é, para Dostoiévski, um antídoto contra a distorção antitética decorrente da super-simplificação da experiência humana por meio da classificação de seus vários elementos e da compartimentalização organizada e precisa desses elementos. Trata-se de um meio de evitar harmonia e estabilidade fáceis e a clássica separação das várias emoções. [...] Em sua ficção Dostoiévski quis capturar a verdade inteira, a qual ele considerava imensamente complicada, um amontoado de sensações conflitantes, em várias chaves, tons, humores, níveis – e o grotesco é um meio freqüentemente útil de balancear as outras qualidades, mais dignificadas e racionais, uma vez que a verdade para ele está nos extremos e nas polaridades. A ficção deve representar ambos os pólos, não preservar um e suprimir o outro. (GIBIAN, 1958, p. 268-9)

Partindo de um provérbio popular – “Pobreza não é defeito” – originado na peça de mesmo nome (*Biédnost ne porók*, 1854) de Aleksander Ostróvski (1823-1886)²³ – Marmieládov desce ao fundo da experiência do desprovimento. Não se trata de não possuir qualidades, mas da incapacidade do outro em reconhecê-las. Apesar da fala empolada, cerimoniosa, Marmieládov não mascara o que quer que haja de mais reais em sua condição; tudo é exposto: desde ter assistido ao espancamento da esposa, ter levado a filha para tirar o bilhete amarelo, até ter passado cinco noites nas lanchas de feno do Nievá. Porém, o estilo não se mostra gratuito, pelo contrário, seu discurso está cheio da presença do outro, trata-se de uma retórica cujo objetivo chega a ser declarado: “Assim não, preciso ser mais convincente, mais expressivo” (p. 31). Conforme Bakhtin, “[...] as auto-enunciações confessionais mais importantes dos heróis estão dominadas pela mais tensa atitude face à palavra antecipável do outro sobre esses heróis, à reação do outro diante do discurso confessional destes” (BAKHTIN, 2008, p. 235-6). Assim, quanto mais rebaixado ele é pelo riso de seus ouvintes, mais ele busca elevar o tom. Exemplo disso é o relato do episódio em que vai com sua filha Sônia tirar o bilhete amarelo (licença para prostituição). Diante da narração, o taberneiro e

²³ Cf. Belov (1985, p. 62). O seguinte comentário acerca da peça de Ostróvski explicita a intertextualidade da passagem: “A bondade é a pedra de toque pela qual Ostróvski testa o caráter, e ela pode estar escondida mesmo sob um exterior bêbado e degradado. O patife, Liubim Tortsov, tem uma forte alma russa e, ao final da peça, desperta seu inflexível e ganancioso irmão, o qual havia se deslumbrado pela paixão de imitar modas estrangeiras, para seu valor nativo russo.” (NOYES, 2006, p. 13). Para Apollon Grigóriev, crítico russo próximo de Dostoiévski e também defensor do *pótvienitchestvo*, as peças de Ostróvski são o melhor exemplo de uma nova arte viva enraizada na realidade russa (cf. BILLINGTON, 1970, p. 752).

mais dois rapazes riem, provocando a seguinte reação de Marmieládov: “Não é nada! Esses sinais com a cabeça não me perturbam, porque tudo já é do conhecimento de todos e *tudo o que estiver encoberto será revelado*; e não é com desprezo mas com humildade que considero tudo isso. Assim seja! Assim seja! ‘*Eis o homem!*’” (p. 31, grifos nossos). Nas expressões destacadas, como aponta Belov (1985, p. 65), tem-se duas citações bíblicas (Marcos 4, 22 e João 19, 5), cuja finalidade é criar um tom profético e elevado ao que é dito. Marmieládov demonstra estar plenamente consciente de como o outro o vê, espera dele a pior das apreciações (chega a perguntar a Raskólnikov: “[...] *ousaria* o senhor, olhando nesse momento para mim, afirmar que eu não sou um porco?” – p. 31). Partindo desse reconhecimento, ele aponta para uma realidade superior, representada pela vinda do Cristo redentor (cf. apontam as citações bíblicas).

A confissão de Marmieládov revela seu íntimo, suas necessidades mais primordiais. Nesse sentido, sua justificativa para a bebedeira é bastante explícita: “[...] é na bebida que procuro a compaixão e o sentimento. Não é a alegria, mas somente a dor que procuro... Bebo, porque quero exclusivamente sofrer!” (p. 32). Tal declaração, além de explicitar as forças que o impulsionam, traz à tona um dos pontos mais fundamentais de aproximação entre esses personagens. Com efeito, Marmieládov observa que foi a dor que o levou a travar contato com Raskólnikov:

Meu jovem – continuou, reerguendo-se – leio em seu rosto uma espécie qualquer de dor. Logo que o senhor entrou eu a li, e foi por isso que lhe dirigi imediatamente a palavra. Porque, ao informá-lo da história da minha vida, não estava querendo me expor à desonra por parte desses parasitas, que aliás já sabem de tudo, mas procurava uma pessoa sensível e culta. (p. 32)

Assim, observa-se em ambos a presença da dor, particularmente de uma dor auto-infligida. Trata-se de um impulso em direção ao que pode haver de mais baixo e vil no ser humano. Não obstante, coexiste outro impulso no sentido do sentimento e da imagem da

perfeição, elementos que Marmieládov reconhece em Raskólnikov ao identificá-lo como “pessoa sensível e culta” (*чувствительного и образованного*²⁴ человека). É preciso observar ainda como a diferença entre a técnica narrativa utilizada com cada personagem cria uma rede de inferências e sugestões que ajudam a construir o mosaico da subjetividade de Raskólnikov. De um lado temos um falastrão, que se revela todo a quem queira ouvir, de outro temos o protagonista na posição de espectador, quase sem se manifestar, de tal modo que fica a cargo do leitor construir as linhas de intersecção entre esses personagens e compreender a finalidade artística do monólogo de Marmieládov nesse ponto do texto. Ainda que o narrador seja onisciente somente em relação à Raskólnikov, neste episódio, verifica-se que o que é dito acerca da sua reação diante de Marmieládov é bem pouco elucidativo, se comparado ao que aparece diretamente no discurso do bêbado.

Tudo na cena da taberna carrega a marca da ambigüidade. O estilo formal e as referências bíblicas se chocam com o conteúdo da fala de Marmieládov, gerando uma incongruência que não se resolve em prol de apenas um dos lados, mas na carnavalização de ambos que conduz ao riso. Assim, tal articulação dos elementos artísticos (forma e matéria) gera uma reação estética tipicamente ambivalente, catártica, no sentido elaborado por Vigotski. A análise de Eastman ajuda a esclarecer a finalidade estética do cômico e do grotesco nessa cena: “Por meio de sua incongruência a comédia alarga o senso que se têm do feio; mas sua leveza atesta a sanidade da imaginação que produziu o todo e, assim, empresta sublimidade às cenas que, de outro modo, poderiam parecer barbaramente mórbidas.” (EASTMAN, 1955, p. 149). O mesmo padrão se verifica na sequência dos fatos no relato de Marmieládov. Eastman verificou que a organização interna do monólogo alterna situações geradoras de reações que apontam para direções opostas. Novamente sua análise se mostra congruente às idéias de reação estética propostas por Vigotski:

²⁴ No item 3.5, que analisa o par Svidrigáilov/Raskólnikov, há um comentário acerca da importância do conceito de *obraz* (imagem) em Dostoiévski, o qual se faz presente na raiz do adjetivo *obrazovanni* (culto, educado).

A estrutura dramática característica, é, então, criada pela reversão da direção, pela alternância de impressões positivas e negativas. Seu efeito sobre o leitor é interessante. Ele é conduzido a uma conclusão, persuadido a acreditar nela para depois ser arremessado. Uma nova impressão é formada, muito mais forte. Esta também é substituída. A contínua quebra de expectativas tende a afrouxar o domínio do leitor sobre suas reações normais. Ele se torna incerto; seu poder de orientação se exaure. Ele se vê, agora, morbidamente receptivo, impelido aos limites estranhos e freqüentemente abissais da experiência. [...] O caráter multifacetado de Marmieládov exige uma série de revelações intensas, discretas. O homem é infinitamente degradado, infinitamente puro; e esses dois aspectos de Marmieládov estão integralmente relacionados, pois sua candente compreensão da natureza da redenção infinita (em sua visão do perdão divino) surge do conhecimento de sua infinita baixeza. Dostoiévski mantém o paradoxo diante do leitor durante toda a cena. Ele não pode tomar apenas a degradação ou somente a redenção; mas é conduzido pela apresentação de Dostoiévski a desacreditar de ambas e finalmente aceitá-las como uma verdade única. (EASTMAN, 1955, p. 144)

Eastman (1955, p. 143-144) divide a cena com Marmieládov em seis partes que alternam, de modo antinômico, momentos positivos e negativos. Primeiramente, ele descreve sua união à Catierina por compaixão. Em seguida, trata de sua decadência, da perda do emprego e da prostituição da filha. Posteriormente, Marmieládov conta como sua vida se transformou milagrosamente e toda ordem foi restabelecida quando conseguiu seu emprego de volta. Pouco depois ele rouba o que restara do dinheiro recebido, gasta bebendo e ainda vai à Sônia tirar-lhe os rendimentos que deveriam sustentar Catierina e os filhos. Por último, ele expõe sua visão do perdão divino, da redenção dos pecadores. Na cena seguinte, após revelar suas aspirações de remissão, explicita-se, já em casa com Catierina, seu rebaixamento físico, o castigo corporal do qual se diz desejoso.

Vale comentar novamente as ocorrências pontuais, porém significativas, do riso ao longo da cena na taberna. Como já foi dito, a narração de Marmieládov é entremeada pelo riso dos ouvintes (jamais de seu interlocutor). Ele aparece em momentos de tensão e funciona como uma reação de descarga diante da incongruência. A primeira ocorrência se dá quando ele fala do ofício de sua filha. A audiência de Marmieládov aumenta com a chegada de novos

clientes à taberna, no momento eufórico em que ele trata da reconquista do emprego. Segue-se um momento de desorientação “A taberna, a aparência de viciado, as cinco noites passadas nas lanchas de feno, aquela garrafa, e mais o amor mórbido pela mulher e pela família desorientavam o ouvinte” (p. 37). Até esse ponto o ar de Marmieládov é grave, seu tom é sério: “Senhor meu, tudo isso pode servir de riso para o senhor e os demais, eu só faço incomodá-lo com a bobagem de todos esses detalhes miseráveis da minha vida familiar, só que para mim não é motivo de riso!” (p. 37). Sua narração atinge um ponto importante quando ele conta como pôs tudo a perder roubando o dinheiro do baú de Catierina, e, quando este acabou, indo à casa de Sônia em busca de mais dinheiro. Então Marmieládov, o qual, segundo Spiegel (2000, p. 48), quase nunca ri, solta uma gargalhada:

Marmieládov bateu com o punho na testa, rangeu os dentes, fechou os olhos e apoiou-se com firmeza nos cotovelos sobre a mesa. Mas ao cabo de um minuto seu rosto mudou subitamente, ele olhou para Raskólnikov com um quê de malícia simulada e uma desfaçatez forjada, riu e disse:

- Hoje eu estive em casa de Sónietchka, fui pedir dinheiro para beber! Ah-ah-ah!

- Não me diga que ela deu? – gritou algum dos recém-chegados, e disparou uma gargalhada.

- Essa meia garrafa mesma foi comprada com dinheiro dela – pronunciou Marmieládov, dirigindo-se exclusivamente a Raskólnikov. – Deu-me trinta copeques, com as próprias mãos, os últimos, tudo o que tinha, eu mesmo vi... Não disse nada, apenas olhou em silêncio pra mim... Não é na terra, e sim lá... que se fica triste assim pelas pessoas, que se chora por elas, mas sem censurar, sem censurar! Trinta copeques, é isso. E agora ela mesma está precisando deles, hein? O que acha, caro senhor meu? Porque doravante ela deverá manter a pureza. E essa pureza, especial, custa dinheiro, compreende? Compreende? Ora, ela precisa de cremes também, pois sem eles não dá; de saias engomadas, daqueles sapatos, com mais encanto, para mostrar o pezinho quanto tiver de passar por uma poça d'água. Será que me entende, senhor, será que entende o que significa essa pureza? E veja só, eu, o próprio pai, embolsei esses mesmos trinta copeques para encher a cara! E estou bêbado! Aliás já os bebi!... Agora me diga quem é que vai ter piedade de um tipo como eu, hein? Então, senhor, tem piedade de mim ou não? Diga, senhor, tem ou não tem? Ah-ah-ah! (p. 38)

Para Spiegel o riso de Marmieládov, nessa passagem, serve a diversos propósitos:

Num nível simbólico, ele volta a focalizar a percepção do leitor sobre o número três e o tema de Judas²⁵. Além disso, carrega aspectos subjetivos, psicológicos, pois proporciona a Marmieládov alguns momentos de alívio durante um período de estresse emocional e tormenta mental extraordinários, ainda que o alívio obtido seja infernal e seu riso seja sem alegria. Por fim, mas não menos importante, sinaliza sua súbita percepção de uma incongruência descendente: a compreensão de que, ao convidar Sônia para sustentar seu alcoolismo – hábito este que em primeiro lugar criara a necessidade dela vender-se – ele perverte o propósito original e nobre de seu sacrifício. (SPIEGEL, 2000, p. 98)

Simmons chama atenção para o fato de a caracterização de Marmieládov aglutinar comicidade e piedade. Para o crítico essa personagem “nos impressiona por sua comicidade e até pelo seu ridículo, e, ao mesmo tempo, o ridículo nele nunca está totalmente afastado de um *pathos* permanente que nos faz ter piedade enquanto rimos” (SIMMONS, 1989, p. 520). Sua atitude, que mistura riso, cinismo e sarcasmo diante de própria desgraça encontrará reverberações diretas no modo como Raskólnikov lidará com seus sentimentos. O exemplo mais claro e imediato dessa ressonância se dá depois que ele deixa o bêbado em sua casa, quando, sem que ninguém o veja, doa as moedas de cobre que lhe restavam. Logo em seguida, Raskólnikov “cai em si”, qualifica seu ato como uma asneira e destila ironia, retomando as palavras de Marmieládov: “Ora, Sônia precisa de cremes também – continuou, rua afora, com um riso sarcástico. – Essa pureza custa dinheiro...” (p. 42-3). Não obstante, tais palavras, literalmente idênticas àquelas proferidas por Marmieládov, já não carregam mais o mesmo sentido. O universo simbólico encarnado por Marmieládov e por suas palavras é incorporado por Raskólnikov e reinterpretado conforme o esquema de idéias-sentimentos que lhe é próprio. Marmieládov se utiliza da ironia e do riso como escape para a tensão bem como para ratificar o julgamento comum de que ele seja um “porco”, não merecedor da piedade

²⁵ Spiegel analisa o paralelo existente entre o enredo envolvendo Marmieládov e aquele da traição de Judas por meio da simbologia do número três, associado a ambas as narrativas: “O começo da carreira de Sônia como prostituta é particularmente significativo, pois Dostoiévski escolheu fixar o preço de sua virgindade em “trinta rublos de prata” (p. 35). Esta soma simbólica refere-se ao dinheiro pago a Judas por sua traição a Jesus: “trinta moedas de prata” (Mateus, 26:15). Não é coincidência que não só as quantias, mas também sua composição metálica sejam idênticas.” (SPIEGEL, 2000, p. 97). Jean-Louis Backès (1994, p. 108), Johnson (1985, p. 127-8) e Belov (1984, p. 70) também desenvolvem essa intertextualidade entre a narrativa dostoiévskiana e a bíblica. Belov lista ainda uma série de outras ocorrências do número três no romance.

alheia. Contudo, ao colocar-se nesse lugar de rebotalho da sociedade, ele acaba por desafiar o outro a apiedar-se de sua condição, fato que é reforçado pelo seu discurso posterior acerca da remissão dos pecados por um Deus misericordioso. Primeiramente Raskólnikov é afetado e responde a este apelo ao doar suas moedas de cobre, ato revelador de sua sensibilidade. Em seguida, ele reage ao riso de Marmieládov repetindo suas palavras e “seqüestrando-as”, de tal modo que elas percam sua função inicial e passem a servir para afastá-lo dessa postura piedosa. Ainda que as finalidades sejam opostas, o mecanismo é o mesmo: o riso provoca o distanciamento necessário para que o falante não se reconheça no fato relatado, isto é, no caso de Marmieládov ele consegue se distinguir daquele sujeito cruel que rouba os últimos copeques da filha prostituída para depois dar vazão às suas mais profundas idéias sobre a misericórdia divina. Já no caso de Raskólnikov tem-se o rechaço da atitude filantrópica e o reconhecimento da suposta “canalhice” humana, a qual, em última instância, justifica a teoria que leva ao crime. De modo que, o riso e a ironia que em um serve de transição para as idéias de redenção, no outro serve de mote para racionalização e afastamento dessas mesmas idéias.

Mais adiante, tem-se outra passagem em que Raskólnikov faz eco às falas de Marmieládov, retirando-as de seu contexto original e, assim, ressignificando-as: ““Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não ter mais para onde ir? – lembrou-se num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov –, porque é preciso que toda pessoa possa ir ao menos a algum lugar...”” (p. 61). Originalmente essa frase é dita por Marmieládov (p. 33) referindo-se às circunstâncias nas quais sua esposa, Catierina Ivánovna, aceitara casar-se com ele. Já Raskólnikov, ao retomar a frase, está perturbado pelas notícias trazidas pela carta de sua mãe, Pulkhéria, em particular com a decisão de sua irmã em casar-se com Lújin sem amor, mas com vistas a salvar a família da ruína. Tem-se um claro paralelo entre a situação de Catierina e de Dúnia, pois, numa primeira leitura, são elas que não tem para onde ir e lançam mão das saídas matrimoniais que lhes são oferecidas. Contudo, também

se fazem ouvir as vozes de Marmieládov e de Raskólnikov no apelo. O primeiro, encurralado pela responsabilidade de manter a família e de atender às expectativas da esposa, lança mão da bebida para que haja algo de definitivo, nem que seja seu lugar de porco. Raskólnikov retoma a indagação num momento em que busca saídas para sua situação:

[...] Agora a carta da mãe o aturdiu de repente como um trovão. Estava claro que não era hora de tomar-se de melancolia, de ficar sofrendo passivamente só de pensar que as questões não tinham solução, mas de fazer alguma coisa sem falta e já, o mais rápido possível. Precisava decidir-se a qualquer custo, fosse lá pelo que fosse, ou...

“Ou renunciar totalmente à vida! – gritou de repente com furor – aceitar docilmente o destino como ele é, de uma vez por todas, e sufocar tudo em mim, abrindo mão de qualquer direito de agir, viver e amar!

‘Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não ter mais para onde ir?’ – lembrou-se num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov –, porque é preciso que toda pessoa possa ir ao menos a algum lugar...”

Súbito ele estremeceu: uma idéia, também da véspera, novamente passou-se como um raio pela cabeça. Mas ele não estremeceu porque essa idéia lhe passou. Ora ele sabia, ele *pressentia* que ela lhe “passaria como um raio” e já a esperava; aliás essa idéia não era inteiramente da véspera. Mas a diferença estava em que um mês atrás e ainda ontem mesmo ela era apenas um sonho, mas agora... agora parecia de repente como um sonho mas num aspecto novo, ameaçador e inteiramente desconhecido, e de repente ele mesmo tomou consciência disso... Teve ume estalo, e um escurecimento de vista. (p. 61)

Lida pelo prisma de Raskólnikov, a indagação aparece como abertura para a idéia do crime, que surge *de repente*, ainda que não seja nova, com força de resolução para os impasses que se apresentam desde a leitura da carta. A repetição da expressão *de repente* (вдруг, no original) por seis vezes nesse excerto aponta para a temporalidade do romance, isto é, para um tempo de transformações, de crise, em que tudo está posto em questão. E é precisamente essa atmosfera do “tudo pode acontecer” que perpassa o clamor pela necessidade de se ter para onde ir.

Depois de reviver o crime, visitando o apartamento da velha e ameaçando ir à delegacia para resolver tudo (“Parecia agarrar-se a tudo e deu um risinho frio pensando nisso, porque certamente havia decidido sobre a delegacia e estava firmemente convicto de que

agora tudo iria terminar.” – p. 187), Raskólnikov ouve uma multidão, murmúrios e gritos. Decide aproximar-se e observa que um homem acabara de ser atropelado. Ao aproximar-se descobre que este homem é Marmieládov. Assim, no exato momento em que perambulava decidido a dar fim a sua história, depara-se com o fim da história do outro. O caráter accidental do acontecido com Marmieládov é questionado. O cocheiro diz: “Eu o avisto, está atravessando a rua, cambaleando, por pouco não desaba – grito uma vez, mais uma, uma terceira, e aí seguro os cavalos; mas ele me vai cair direitinho debaixo das patas deles! Como se fosse de propósito, ele estava mesmo muito embriagado...” (p. 188). Além disso, a confirmação da veracidade deste relato por outras testemunhas gera a suspeita de um suicídio por parte de Marmieládov. Por fim, a primeira reação de Catierina ao saber da notícia – “Achou o que procurava – gritou Catierina Ivánovna em desespero e precipitou-se para o marido.” (p. 191) – também deixa margem para que o ocorrido seja considerado, não accidental, mas proposital. Essa hipótese é defendida por Spiegel (2000, p. 96) e se fundamenta na associação que o estudioso faz da figura de Marmieládov à do “traidor”, do Judas, particularmente pelas inúmeras ocorrências do número três (e seus múltiplos) em circunstâncias ligadas ao personagem²⁶.

Raskólnikov se envolveu ativamente no socorro de Marmieládov, e, quando já não havia mais o que fazer, confessa a Catierina que considerava o falecido como seu amigo e oferece vinte rublos à viúva. Já de saída, encontra o delegado Nikodim Fomitch, que chama atenção para o fato de Raskólnikov estar todo ensangüentado. A imagem do sangue é analisada por Wasiolek como antinômica, sendo primeiramente um sinal de morte e depois um sinal de vida (1959, p. 134). Por fim, seu estado é assim descrito pelo narrador:

²⁶ Durante o relato do atropelamento há pelo menos três ocorrências deste número: quantidade de vezes que o cocheiro gritou para Marmieládov; Raskólnikov dando indicações do local onde Marmieládov mora – “Fica aqui perto, três prédios depois” (p. 189); e, mais adiante, ainda dando indicações: “O edifício Kosell ficava a uns trinta passos.” (p. 189).

Descia a escada calmamente, sem pressa, todo febril, e, sem se dar conta, tomado de uma sensação nova e imensa da vida plena e vigorosa que arremetia. Essa sensação podia parecer-se com a sensação de um condenado à morte, a quem súbita e inesperadamente anunciam o perdão. (p. 198)

Esse momento verdadeiramente catártico para Raskólnikov fornece-lhe um contraponto ao ato homicida cometido. Para Wasiolek “No sangue de Alióna o velho princípio morre; no de Marmieládov o novo princípio nasce, antecipando a graça salvadora de outro Marmieládov na segunda metade do romance [Sônia]” (WASIOLEK, 1959, p. 134). Além disso, segundo Jones, o episódio dialoga com o sonho de Raskólnikov sobre o espancamento de uma égua, uma vez que compartilham elementos fundamentais (bebedeira, animal eqüino, carruagem e morte). Assim como no sonho, a cena do atropelamento traz à tona uma atitude compassiva por parte de Raskólnikov. Para Jones

Esse ato espontâneo de compaixão da sua parte e o contato com a pequena filha de Marmieládov o trazem de volta à vida. É como se ele exorcizasse uma parte do sonho (a morte da égua) pela expressão de outra (compaixão pela vítima). [...] Ele volta à vida ao aceitar abertamente os apelos da escolha moral, o amor, a compaixão e a abertura para o outro. Mas ele também se abre para o impacto que o outro pode exercer em sua vida emocional. (JONES, 1990, p. 84)

Embora não tenha sido capaz de salvar o corpo de Marmieládov, ele contribui para a salvação de sua alma, trazendo-o a casa para morrer nos braços da filha e com seu perdão. Vale lembrar que foi precisamente com o clamor por esse perdão que ele finaliza seu discurso na taberna. É particularmente significativa a comparação do estado de Raskólnikov ao de um condenado à morte. Antes de encontrar Marmieládov atropelado, Raskólnikov caminha decidido a terminar tudo, aparentemente disposto a se entregar à polícia. A oportunidade de envolver-se nos últimos instantes de Marmieládov aparece, na metáfora do narrador, como perdão, uma chance de resgatar-se por meio do engajamento no real e com o outro. A possibilidade de ajudar e de ser estimado parece abrir horizontes para Raskólnikov, que culminam na seguinte fala:

“Basta! – pronunciou em tom decidido e solene. – Fora as miragens, fora os falsos tremores, fora os fantasmas!... Existe vida! Por acaso não acabei de viver? Minha vida não acabou com a vetusta velha! Que fique com o reino dos céus – e basta, já era tempo de descansar! Agora é o reino da razão e da luz e... da vontade, e da força... agora vamos ver! Agora vamos nos medir! – acrescentou com arrogância, como se visasse a alguma força do mal e a provocasse. – Ora, eu já aceitei morar numa nesga de espaço! (p. 200)

Uma análise detida dessa passagem revela que aquilo que surge num crescente como abertura de novas perspectivas na direção do contato com o outro, quase que uma antecipação do epílogo, sofre uma sensível transformação no sentido do fortalecimento daquelas mesmas idéias que fizeram com que ele se apartasse do outro e, em última instância, o conduziram ao crime. O elogio à vida, que nasce do envolvimento com o humano (no resgate de Marmieládov e depois na conversa com a menina Polina, filha de Marmieládov), poucas linhas depois aparece como o elogio à força, alavancado pela necessidade da ação, a qual é pressuposta no próprio sentimento de compaixão²⁷. De tal modo que, é possível inferir que toda ação de Raskólnikov – inclusive o crime – seja, no limite, fruto desse impulso em direção ao outro. Semelhante movimento é explicitado novamente quando pede a Polina que reze por ele, mas, logo em seguida, pensa: “E pelo servo Rodion pedi, contudo, que rezasse – veio-lhe de súbito à cabeça –, só que isso... numa eventualidade!” – acrescentou ele, e riu imediatamente de sua extravagância infantil.” (p. 202). Assim, ele admite que vá recorrer à misericórdia divina somente numa *eventualidade*, isto é, implicitamente volta a apostar na teoria dos homens extraordinários, revelando ainda ter esperanças de que possa ser extraordinário e prescindir de tal misericórdia.

²⁷ Vale lembrar que a palavra compaixão remete etimologicamente a “sofrer com o outro”, inclusive na língua russa (*сострадание*: co- com; *страдание*- sofrimento). Em relação ao aspecto ativo deste sentimento, Abbagnano lembra que “A emoção provocada pela dor de outra pessoa pode chamar-se C. [compaixão] só se for um sentimento de solidariedade mais ou menos ativa, mas que nada tem a ver com a identidade de estados emocionais entre quem sente C. e quem é comiserado.” (ABBAGNANO, 2007, p.181).

Assim, é possível verificar que, na relação com Marmieládov, estão colocadas questões fundamentais do universo emocional de Raskólnikov, as quais se focalizam no sofrimento e na participação na vida do outro. Quanto à forma de abordagem desses temas, são apropriadas as considerações de Gibian acerca do procedimento dostoiévskiano de apresentação oblíqua²⁸, isto é, indireta de conteúdos, o qual é utilizado, no caso de Marmieládov, para introduzir a temática da necessidade do sofrimento:

A apresentação oblíqua é outro meio utilizado; um exemplo dela é a introdução do tema da necessidade do sofrimento. A idéia é primeiramente apresentada de modo rebaixado e grotesco por Marmieládov. [...] Marmieládov é um bêbado, irresponsável e ainda submerso em seu curso de ação egoísta; recebe bem o sofrimento, mas continua a rejeitar suas responsabilidades; se faz de tolo na taverna. Todo seu discurso exige uma resposta ambígua. A reação de Raskólnikov pode ser de piedade, concordância, riso ou repugnância; a do leitor é uma mistura e sucessão de todas elas. Deste modo, as importantes idéias resumidas no “Não é a alegria, mas somente a dor que procuro...” de Marmieládov são introduzidas num contexto interrogatório e de modo ambivalente, no nível mais baixo, menos impressionante. Ainda assim, o conceito agora se faz presente para nós, leitores, assim como para Raskólnikov – mesmo que apareça sob a forma de algo questionável, não respeitável e risível – e nós somos forçados a ponderá-lo e compará-lo com as abordagens de Sônia, Raskólnikov, Porfíri e outros sobre o mesmo tema de “assumir o sofrimento”. Uma declaração simples, inequívoca, uma entrada respeitável do tema nesse estágio do livro resultaria na redução da vida a uma “questão de aritmética” e dispensaria o leitor da salutar, e, de fato, indispensável, tarefa de lapidar o minério por conta própria. (GIBIAN, 1955, p. 980)

²⁸ Snodgrass mostra concordância com esta afirmação na seguinte passagem de sua análise do romance: “Dostoiévski geralmente revela as maiores verdades quando trabalha por meio de alusões e indiretas.” (SNODGRASS, 1960, p. 203).

3.2 Em busca da verdade: entre *"cogito ergo sum"* e *"Potomú iá i tcheloviék, tchto vrú"*²⁹

Razumíkhin e Raskólnikov

²⁹ "Penso, logo existo"; "Minto, por isso sou um ser humano".

Razumíkhin é apresentado já na Primeira Parte do romance, mas apenas nos pensamentos de Raskólnikov. No entanto, seu retrato, pintado pelo narrador logo após sua menção pelo protagonista, estabelece suas principais características. O longo e detalhado comentário já desperta a atenção do leitor para essa figura:

Por algum motivo fizera amizade com Razumíkhin. Aliás, não é que tivesse feito amizade, é que era mais comunicativo com ele, mais franco. Pensando bem, com Razumíkhin era impossível outro tipo de relações. Era um rapaz extraordinariamente comunicativo e alegre, de uma bondade que chegava às raias do simplório. Alias por trás dessa simplicidade escondiam-se profundidade e dignidade. Seus melhores colegas entendiam isso e gostavam dele. Não era nada tolo, embora às vezes fosse realmente simplório. Tinha uma aparência expressiva: alto, magro, sempre mal barbeado, cabelos negros. Às vezes bancava o desordeiro e ganhava fama de forçudo. Certa vez, à noite, em grupo, derrubou com um murro um guarda de uns doze *vierchóks* de altura. Podia beber até o infinito, mas também podia não beber nada; vez por outra fazia diabruras de forma até suspeita, mas podia não fazer diabrura nenhuma. Razumíkhin era admirável ainda porque nenhum fracasso jamais o desconcertava e, parecia, nenhuma circunstância ruim o deixava acabrunhado. Podia acomodar-se até no telhado, suportar uma fome infernal e um frio incomum. Era muito pobre e se mantinha decididamente por seus próprios meios, ganhando algum dinheiro sabe-se lá como. Conhecia o abismo das fontes em que podia beber, naturalmente por meio do trabalho. Uma vez passou o inverno todinho sem aquecer o quarto e afirmava que isso era até mais agradável porque no frio se dorme melhor. Presentemente também fora forçado a deixar a universidade, mas por pouco tempo, e com todas as forças conseguiu reparar as circunstâncias para poder continuar. (p. 66-7)

Rosenshield (1978) qualifica essa passagem como “comentário narrativo estendido”, uma vez que, para o crítico, o narrador expressa explicitamente opiniões (positivas) sobre Razumíkhin. Além disso, afirma que “ao colocar os detalhados comentários do narrador consideravelmente antes da primeira aparição de Razumíkhin, Dostoiévski conscientiza o leitor desde o princípio sobre as áreas em que Raskólnikov e Razumíkhin devem ser comparados e contrastados.” (ROSENSHIELD, 1978, p. 80). Praticamente toda a descrição pode ser tomada por uma espécie de espelho invertido de Raskólnikov. De um lado tem-se a vitalidade, expressividade e capacidade de estabelecer laços com o outro características de

Razumíkhin; de outro o aspecto sorumbático, desvitalizado e o isolamento de Raskólnikov. Entretanto, ambos os caracteres são marcados por contrastes. Razumíkhin é profundo e digno, mas aparenta ser simplório, quase tolo. Ainda que o tom de sua descrição seja indiscutivelmente positivo, o ideal representado por Razumíkhin não é abstrato, frio, desprovido de vida; muito ao contrário, são suas profundas raízes na realidade e no humano que justificam suas qualidades. É capaz de envolver-se em brigas (vale chamar atenção para sua agressão a um guarda, a qual indica um enfrentamento direto com o oficial e, nesse sentido, guardando-se as devidas proporções, pode ser aproximada de Raskólnikov e seu crime). Ele nos faz lembrar o alerta do homem do subsolo³⁰, quando escolhe conscientemente aquilo que não seria, do ponto de vista racional, mais conveniente e desejável (vide o episódio em que escolhe dormir no frio sem aquecedor). Além disso, sua capacidade de resistência em situações financeiras adversas (ainda piores que as de Raskólnikov) constitui um testemunho que contraria antecipadamente a justificativa do crime pela pobreza.

Do ponto de vista da técnica narrativa, essa passagem merece destaque, pois explicita o papel do narrador (particularmente de sua onisciência) na construção olhar do leitor. A longa passagem citada prepara o que virá, e, no entanto, não parece intrusiva, uma vez que não indica que o narrador saiba dos personagens mais do que eles mesmos são capazes de saber. Considerando a clássica distinção entre narrar (*telling*) e mostrar (*showing*), introduzida por Percy Lubbock, e que gerou os conceitos de *cena* e *sumário*, verifica-se que o narrador inicia empregando a técnica do sumário para dar conta dos traços gerais de Razumíkhin. Não

³⁰ “[...] o homem, seja quem ele for, sempre e em toda parte gostou de agir a seu bel-prazer e nunca segundo lhe ordenam a razão e o interesse; pode-se desejar ir contra a própria vontade e, às vezes, *decididamente se deve* (isto já é uma idéia minha). Uma vontade que seja nossa, livre, um capricho nosso, ainda que dos mais absurdos, nossa própria imaginação, mesmo quando excitada até a loucura – tudo isso constitui aquela vantagem das vantagens que deixei de citar, que não se enquadra em nenhuma classificação, e devido à qual todos os sistemas e teorias se desmancham continuamente, com todos os diabos! E de onde concluíram todos esses sabichões que o homem precisa de não sei que vontade normal, virtuosa? Como foi que imaginaram que ele, obrigatoriamente, precisa de uma vontade sensata, vantajosa? O homem precisa unicamente de uma vontade *independente*, custe o que custar essa independência e leve aonde levar. Bem, o diabo sabe o que é essa vontade...” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 39)

obstante, para a representação dessa personagem, tais técnicas são combinadas de modo original:

Dostoiévski deve oferecer sólidas evidências que os suportem [os elogios feitos na descrição]; ele deve substanciar com fatos os elogios de seu narrador. Dessa forma, comentário e ação [isto é, cena e sumário] estão entrelaçados numa firme teia. Enquanto a ação estabelece a solidez do comentário, este, por sua vez, prenuncia a ação e provê ao leitor um quadro avaliativo a partir do qual fará seus julgamentos. (ROSENSHIELD, 1978, p. 80)

A apresentação de Razumíkhin se dá no momento em que Raskólnikov, tendo recebido e lido a carta da mãe, inicia uma profunda reflexão sobre as questões por ela suscitadas, sai caminhando pela rua, e encontra uma jovem embriagada sendo assediada por um homem mais velho. Abandonada esta cena, Raskólnikov percebe estar se dirigindo para o local onde mora Razumíkhin. O impacto gerado pelo conteúdo da carta aparece refletido nas ações que se seguem, e, assim, torna-se significativo que, justamente nesse momento, Raskólnikov se encaminhe, de modo quase que inconsciente, à Razumíkhin. Ao perceber qual era seu destino, Raskólnikov se pergunta: “Então, será que eu quis consertar tudo apenas com Razumíkhin e encontrei a saída para tudo em Razumíkhin?” (p. 68). Considerando aquilo que a descrição revela sobre o amigo, é possível compreender o que levou Raskólnikov a buscá-lo como recurso nesse momento de conturbação, já que:

Embora possa aparecer como um tolo (para Raskólnikov e Lújin, por exemplo), ele é apresentado ao longo do romance como a personificação do intelecto saudável, epítome da razão correta [...] Razumíkhin, em resumo, tem uma maior compreensão da vida real do que Raskólnikov, cujo racionalismo leva não à afirmação da vida, mas a sua destruição. (ROSENSHIELD, 1978, p. 80-1).

Raskólnikov, entretanto, desiste de chegar ao seu destino e decide fazê-lo noutro momento, “quando *aquilo* já estiver terminado e tudo tomar um novo rumo...” (p. 68). E assim fez. Após cometer os crimes de assassinato contra Alióna e Lisavieta volta a

perambular pela cidade, repetindo o trajeto inconsciente da última vez. Esconde as provas do crime, passa novamente pelo bulevar onde encontrara a jovem que tentou salvar do assédio, e, de repente: “O que é isso, pelo jeito eu vim com as próprias pernas à casa de Razumíkhin! Novamente a mesma história daquela vez... Ah, mas é muito curioso: eu mesmo vim ou simplesmente ia passando e dei uma chegada?” (p. 124-5). Depois de dar aquilo que imaginava ser o passo inicial para uma nova vida, Raskólnikov pode ir em busca do amigo para ajudá-lo a reconstruir sua trajetória. Assim ele expressa seus objetivos com a visita:

Bem, escuta: eu vim te procurar porque, além de ti, não conheço ninguém que possa me ajudar... a começar... porque tu és o mais bondoso de todos eles, ou seja, o mais inteligente, e podes examinar... Mas agora eu vejo que não preciso de nada, estás ouvindo, de absolutamente nada... dos obséquios e da colaboração de ninguém... Eu me viro... sozinho... Bem, chega! Deixa-me em paz! (p. 125)

A fala de Raskólnikov evidencia que ele compartilha o julgamento expresso no comentário narrativo da primeira parte, particularmente ao estabelecer uma relação sinonímica entre bondade e inteligência. Entretanto, imediatamente depois do pedido de ajuda, dá-se conta de que o motivo pelo qual dera o malfadado passo para além dos limites morais, ao ultrapassar o valor da vida, era justamente tornar-se senhor de si, isto é, independente da benevolência de outrem. Vale lembrar que, antes disso, ele já recebia a ajuda financeira da mãe, e que tal posição gerava nele mais ressentimento do que gratidão. Mesmo assim, Razumíkhin, observando as condições precárias do amigo, oferece-lhe um trabalho, o qual Raskólnikov rejeita prontamente. Esse episódio ecoa no evento imediatamente posterior. Ao deixar Razumíkhin, Raskólnikov novamente se põe a andar pela rua. Caminha pelo meio da ponte, por onde as pessoas passam de condução, e recebe uma chicotada de um cocheiro, que já havia gritado três vezes para que ele saísse do caminho. Tendo acabado de recusar ajuda amiga (que ele mesmo fora procurar), Raskólnikov sofre humilhação pública ao ser

chicoteado e ouvir os passantes rirem da situação (“Ao redor, naturalmente, ouviu-se o riso.” – p. 127). Para Spiegel, “o encontro com carruagem na Ponte de Nicolai serve de epítome para a história do crime e do castigo de Raskólnikov” (SPIEGEL, 2000, p. 77) e o riso do grupo que assiste à cena é importante, pois

[...] ajuda a restabelecer o equilíbrio emocional do observador [...] Eles simplesmente sentem a necessidade de dispersar sua indignação contra a perambulação e, para satisfazer essa necessidade natural e espontânea, eles recorrem a um dos mecanismos de liberação mais simples e naturais que o homem conhece. (SPIEGEL, 2000, p. 79)

Assim, a cena com o cocheiro, conforme Spiegel, retoma a transgressão e a chacota do povo; já o episódio que se segue traz à tona a ajuda oferecida por Razumíkhin. Uma comerciante idosa oferece uma moeda de vinte copeques para Raskólnikov. Repetindo o gesto de rejeição feito em relação à ajuda oferecida por Razumíkhin, Raskólnikov atira no rio o dinheiro recebido como esmola, e, segundo o narrador, “Teve a impressão de que naquele momento ele mesmo se havia amputado de tudo e de todos” (p. 128). Essa passagem³¹ retoma a seguinte observação do narrador imediatamente anterior ao crime: “sua casuística estava afiada como uma navalha, em si mesmo já não encontrava objeções conscientes”. As imagens da tesoura e da navalha, isto é, de objetos afiados que extirpam Raskólnikov do convívio com a comunidade humana, potencializam o aspecto negativo e agressivo da teoria e de suas conseqüências. Para Rosenshield, “A aproximação que o narrador faz entre a casuística de Raskólnikov e uma navalha sugere seu perigo potencial e, pelo menos metaforicamente, liga o pensamento distorcido de Raskólnikov ao assassinato que ele em breve cometerá” (ROSENSHIELD, 1978, p. 102). Assim, as imagens de objetos cortantes (tesoura, navalha, e, porque não, o próprio machado), ao aparecerem associadas à teoria dos homens

³¹ No original: “Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту” (PN, p. 90). Em tradução literal: Pareceu-lhe como se ele tivesse se separado com tesouras de tudo e de todos, naquele minuto.

extraordinários, produzem no leitor forte impacto e permitem-no visualizar mais claramente o corte “frio e calculista”, pretendido por Raskólnikov, que o separaria do ordinário, mas que o leva a apartar-se da humanidade como um todo.

Em seguida, Raskólnikov passa alguns dias imerso num estado semi-consciente, sendo acompanhado por Razumíkhin, o qual aguardava ansiosamente sua recuperação. Ao ver o amigo despertar, ocupa-se em ajudá-lo a colocar todas as questões práticas em ordem: providencia junto à criada Nastácia comida e bebida; recebe um funcionário enviado para entregar o dinheiro mandado pela mãe de Raskólnikov, praticamente obrigando o amigo a assinar o documento de recebimento do montante; trava contato com a senhoria do cubículo em que morava para garantir que o amigo não fosse despejado; e, ainda, arranja-lhe roupas usadas, pois, em suas palavras, “[...] é preciso fazer de ti um homem” (p. 142). Toda a ação de Razumíkhin revela, em primeiro lugar, sua fidelidade e amizade por Raskólnikov, o que corrobora com o tom positivo que a descrição de seu caráter no início deixa transparecer. Além disso, as providências tomadas demonstram a ligação desta figura com questões práticas, da vida cotidiana. Ao perceber que Raskólnikov não está em perfeita saúde, não se perde em elucubrações, mas parte em busca de um médico. Ao vê-lo passar por necessidades, arranja meios práticos de resolver a situação. A concretude de seu pensamento é tamanha que chega a afirmar: “E agora, meu irmão, permite apenas que eu te troque a roupa branca, porque pode ser que a doença agora só esteja na camisa...” (p. 144). Sua preocupação em trocar-lhe a vestimenta chama atenção. Ressalta-se particularmente sua urgência em relação ao chapéu do amigo: “Mãos à obra: comecemos de cima para baixo. [...] O adorno da cabeça, meu irmão, é a primeiríssima coisa em um traje, uma espécie de recomendação.” (p. 142). Voltando às primeiras páginas do romance, vemos o chapéu de Raskólnikov ser objeto de escárnio do povo da rua (um bêbado grita em sua direção: “Ei, você aí, chapeleiro alemão” – p. 20) e a peça é descrita como “[...] um chapéu Zimmerman, alto, redondo, mas já todo surrado,

inteiramente pardo de tão desbotado, cheio de buracos e manchas, sem abas e com a beira mais feia quebrada para um lado” (p. 22). Uma possível interpretação simbólica deste adorno é dada por Spiegel, quando ele associa chapéu e “mente”, e nos permite verificar implicações profundas da preocupação de Razumíkhin pela troca do chapéu alemão por um russo. Conforme o autor: “Para essa interpretação a melhora das roupas de Raskólnikov, e de seu chapéu em particular, torna-se sinônimo de uma melhora geral de seu caráter” (SPIEGEL, 2000, p. 55). Além disso, destaca-se ainda o fato do chapéu anterior ser alemão:

O considerável “campo associativo” relacionado ao chapéu em *Crime e castigo* inclui, assim, o adjetivo “alemão”, isto é, “estrangeiro”, “alienígena”, “não-russo”, e por extensão: “atípico”, “desviado”, e, conseqüentemente, “inferior”. Pois a palavra russa equivalente ao epíteto “alemão” é *nemetski*, isto é, uma palavra relacionada ao substantivo *nemets*, “alemão”, e semanticamente ligada ao adjetivo *nemoi*: “sem voz”, “mudo”. (SPIEGEL, 2000, p. 122)

Assim, o ato de Razumíkhin o alinha com o povo da rua que rechaça o chapéu alemão de Raskólnikov, e, por conseguinte, suas idéias “estranhas”. Para Spiegel “No caso de Raskólnikov, essa ligação entre o chapéu e a cabeça pode sugerir seu modo errôneo de pensar: o alvo mesmo de seus críticos e detratores” (SPIEGEL, 2000, p. 54). Não obstante, é importante observar a diferença entre Razumíkhin e o bêbado da rua: enquanto o primeiro age de modo quase “castrador”³², substituindo o chapéu, o segundo zomba dele, o rebaixa. Em seu estudo sobre as dimensões do riso em *Crime e castigo*, Spiegel ressalta que Razumíkhin é um dos poucos personagens que praticamente não ri, e justifica esse fato da seguinte forma:

Razumíkhin, um indivíduo excepcionalmente ativo, raramente tem necessidade de “limpar seu sistema de substâncias energizantes”³³. Diferentemente de outros personagens, que riem muito e realizam pouco, ele está sempre pronto, sempre

³² Para Spiegel, com base em interpretações freudianas, é possível identificar no chapéu um símbolo fálico e, conseqüentemente, a atitude de Razumíkhin poderia ser tomada como castradora.

³³ Citação de George W. Crile. *The Origin and Nature of Emotions* (Filadélfia, Pa. e Londres: W. B. Saunders Company, 1915), p. 93.

preparado para utilizar ao máximo sua formidável energia, para enfrentar os desafios da vida de modo direto e eficiente (SPIEGEL, 2000, p. 49).

Ainda assim, os cuidados e a preocupação de Razumíkhin incomodam Raskólnikov, que sofre profundamente os efeitos do rompimento de seus laços com a humanidade. O dinamismo e a vivacidade de Razumíkhin o diferenciam drasticamente do Raskólnikov moroso e pensativo, que vive em função da “idéia”. Numa passagem posterior, em que Razumíkhin conversa com Zóssimov (médico, conhecido seu, que vem examinar Raskólnikov), o segundo repreende o primeiro por manter amizade com pessoas de má índole, ao que Razumíkhin responde:

-- Ai, esses rabugentos! Os princípios!... Tu ficas todo em cima de princípios como se estivesses sobre molas; não ousas te mexer por vontade própria; mas para mim o homem ser bom é que é o princípio, e o resto não me interessa. Zamiótov é uma pessoa maravilhosa.

-- Mas está enriquecendo de modo ilícito.

-- Ora, que esteja enriquecendo de modo ilícito, pouco se me dá! Vamos que esteja enriquecendo de modo ilícito! – gritou num átimo Razumíkhin, irritando-se de modo um tanto antinatural. – Por acaso eu elogiei o enriquecimento ilícito dele na tua frente? Eu disse apenas que de certo ponto de vista ele é bom! E francamente, se a gente considerasse as pessoas de todos os aspectos, será que sobraria muita gente boa? Tenho certeza que por mim dariam, com tripa e tudo, apenas uma cebola amassada, e ainda por cima contigo de contrapeso! [...] Zamiótov ainda é um menino, eu ainda vou puxar as orelhas dele, mas o que precisamos é ganhá-lo e não afastá-lo. Não é afastando uma pessoa que se vai reeducá-la, ainda mais um menino. Com um menino a gente precisa ter cautela redobrada. Arre, esses progressistas estúpidos, não entendem nada! Não respeitam o ser humano, ofendem a si mesmos... (p. 146-7)

A passagem evidencia uma postura ética, mas não moralista, por parte de Razumíkhin em relação ao outro; além disso, constitui um ataque frontal a adoção fundamentalista de princípios abstratos, que desconsiderem o valor da “vida viva”. Num momento posterior deste mesmo diálogo – no qual Razumíkhin e Zóssimov tratam das suspeitas que recaem sobre o pintor de ter matado a velha usurária e Lisaveta – encontramos o seguinte excerto:

-- [...] os fatos não são tudo; pelo menos metade da questão consiste em saber explorar os fatos!
-- E tu sabes explorar os fatos?
-- Sim, por que não se pode calar quando se sente, quando se percebe pelo tato que poderia ajudar na causa se... (p. 148)

Chama atenção a construção “perceber pelo tato” (no original “ощупом чувствуешь” – *PN*, p. 106), pois ela nos ajuda a desvelar o sentido que a busca pelo conhecimento verdadeiro adquire para Razumíkhin. Um pouco antes, chega a afirmar: “[...] sabes o que mais dá raiva? Não é o fato de mentirem; sempre se pode perdoar a mentira; a mentira é uma coisa simpática, porque conduz à verdade” (p. 148), e tal afirmação se reflete em outro diálogo, mais adiante:

Eu gosto quando mentem! A mentira é o único privilégio humano perante todos os organismos. Quem mente chega à verdade! Minto, por isso sou um ser humano. Nunca se chegou a nenhuma verdade sem antes haver mentido de antemão quatorze, e talvez até cento e quatorze vezes, e isso é uma espécie de honra; mas nós não somos capazes nem de mentir com inteligência! Mente pra mim, mas mente a teu modo, e então eu te dou um beijo. Mentir a seu modo é quase melhor do que falar a verdade à moda alheia; no primeiro caso és um ser humano, no segundo, não passas de um pássaro! (p. 214)

Tais palavras fazem ressoar uma defesa insistente de uma determinada concepção bastante complexa de ser humano, que privilegia a individualidade e a autenticidade da experiência, em detrimento do reducionismo desta à esfera do racionalismo mais estreito. Não obstante, a composição da figura de Razumíkhin torna-se ainda mais complexa se lembramos que Dostoiévski derivou seu sobrenome do substantivo *razum*, isto é, razão, em russo. Colocado em perspectiva, este detalhe leva-nos a rever certas apreciações críticas que insistem em identificar em Dostoiévski apologias ao irracionalismo³⁴. A razão desrazoada de

³⁴ O texto de René Wellek, “Um esboço da história crítica de Dostoiévski” (apresentado em tradução para o português nessa dissertação, no Anexo 1), trata dessas apreciações críticas em alguns momentos. Num deles, Wellek afirma: “O livro de Mierejkóvski, logo traduzido para as principais línguas européias, influenciou profundamente toda crítica posterior. Sua interpretação foi apoiada, mas também modificada pelos freqüentes

Razumíkhin deixa espaço para as contradições, para uma forma de conhecimento que não se pauta pela dicotomia certo X errado, mas que entende a ambos num processo dialético mais refinado, e, por isso mesmo, mais humano (ao menos no sentido moderno de humanidade). Cada personagem em *Crime e castigo* demonstra uma maneira pessoal de lidar com a questão “O que é a verdade?”, e, a paródia feita por Razumíkhin do aforismo cartesiano, encontra-se no âmago daquilo que Bakhtin nomeou como a polifonia do texto dostoiévskiano. Para Vladiv:

Dostoiévski aborda a questão “O que é a verdade?”, “Qual é a natureza do real?” por meio de um campo epistemológico que lida com o processo da percepção e da comunicação. Assim, ao invés do famoso aforismo cartesiano “*Cogito, ergo sum*”, encontramos sua cômica transformação na declaração de Razumíkhin “*Potomú ia i tcheloviék, tchto vru*”. Retirando sua entonação paródica, a mesma declaração poderia dizer: “*Potomú ia i tcheloviék, tchto obschaius, govoriu*”. O *significado*, então, como uma categoria ontológica e como um produto do processo semiótico é um grande tema nos romances de Dostoiévski. A estrutura do enredo e a motivação do caráter estão subordinadas ao tema do *significado* em todos os seus grandes romances. O significado é tematizado por Dostoiévski como um processo complexo de geração de idéias e de comunicação ou diálogo. [...] Uma grande descoberta da busca artística de Dostoiévski foi a noção de que a idéia, em seu sentido morfológico, é gerada por um processo dinâmico de comunicação. [...] Conseqüentemente, os grandes romances de Dostoiévski podem ser vistos como representações de diferentes aspectos de um complexo e vacilante modelo de significado e, ligado a isso, de dinâmicas do psiquismo. (VLADIV, 1988, p. 159-60)

A certeza de Razumíkhin em descartar o pintor como culpado no assassinato da usurária, com base em provas psicológicas, demonstra perspicácia. Por outro lado, ainda que seja capaz de divagar de modo acurado sobre o caso do suspeito identificado pela polícia, a identidade do verdadeiro assassino, ao lado de quem estava sentado naquele preciso momento, escapa-lhe por completo. Ele jamais será capaz de desconfiar do fato e só o descobrirá quando Raskólnikov mesmo confessar-lhe. Tal atitude, que pode ser compreendida

comentários de Liev Chestov. Chestov [...] proclamou um irracionalismo radical que procurou apoio em *Memórias do Subsolo*. A interpretação de Chestov antecipa aquela feita pelo existencialismo: a utopia e otimismo de Dostoiévski são ignorados em favor de sua visão apocalíptica da catástrofe e da decadência. Ambos os escritores exaltaram Dostoiévski como representante de uma nova e desafiadora religião anti-racionalista e anticientífica.”

como ingenuidade da parte de Razumíkhin, pode ainda derivar de hipóteses mais sugestivas. Considerando Raskólnikov como um sujeito cindido, dilacerado por duas forças que o arrastam em sentidos opostos, é possível pensar que Razumíkhin, numa opção que se pode dizer consciente, escolhe ver a potencialidade construtiva do protagonista. Afinal, Raskólnikov também, “de certo ponto de vista é bom”. Mais adiante, já no encontro entre Raskólnikov e Lújin, Razumíkhin volta a comentar o caso da morte da velha. Para ele o assassino: “não é nem astuto nem experiente, e na certa esse foi o seu primeiro passo. Imagina um plano e um pulha astuto, e terás o inverossímil. Imagina um inexperiente, e verás que só o acaso o salva da desgraça; e o que é que o acaso não faz?” (p. 163). Apesar da aparente indiferença de Raskólnikov aos diálogos travados pelos presentes em seu cubículo, as palavras de Razumíkhin produzem nele ecos não muito claros. O amigo diz ao médico que o levaria ao Palácio de Cristal e ao jardim de Iussúpov. Mais tarde, munido de uma grande disposição de espírito, clamando pela vida (“Não importa como viver, mas apenas viver!...” – p. 172), chega justamente ao Palácio de Cristal e se lembra que “Razumíkhin falava do Palácio de Cristal.” (p. 172).

Num novo encontro com Razumíkhin, Raskólnikov reafirma sua rejeição a toda e qualquer ajuda da parte do amigo. Após isso, Razumíkhin expressa, para si mesmo, a desconfiança de que Raskólnikov tenha enlouquecido, fato que o leva a tentar permanecer mais perto dele e, até mesmo, temer por sua vida (“Mas e se... então, como é que vamos deixá-lo sair sozinho? É possível que se afogue...” – p. 181). Sua inquietação mostra-se fundamentada logo em seguida, quando Raskólnikov, debruçado na ponte do Rio Nieva, vê uma mulher tentar suicídio. Diante da cena, “sentiu nojo. ‘Não, é sórdido... a água... não vale a pena’” (p. 183). A idéia da loucura, depois Razumíkhin confessa, partiu do médico Zóssimov e, ao ver Raskólnikov comparecer à sua festa, conforme havia pedido, Razumíkhin descarta tal hipótese, defendendo, ainda, que “tu és três vezes mais inteligente do que ele” (p.

203). A relação entre medicina e loucura é analisada por Backès como uma nomeação reconfortante: “Por um lado a palavra tranqüiliza: estabelecer que alguém é louco, supor ou simplesmente dizer isso dá a impressão de termos resolvido um enigma” (BACKÈS, 1994, p. 85). Todavia, como já revelaram as declarações de Razumíkhin, não se pode enclausurar o homem em definições tão taxativas, sob pena de se perder a complexidade. E a franqueza do amigo toca Raskólnikov, que deixa aflorar toda a perturbação que lhe aflige:

-- Escuta, Razumíkhin – recomeçou Raskólnikov –, quero te dizer francamente: estive na casa de um morto, morreu um funcionário público... deixei lá todo meu dinheiro... e além disso ganhei um beijo de uma criatura que, se eu tivesse mesmo matado alguém, também teria... numa palavra, lá eu vi mais uma outra criatura... com uma pena cor de fogo... pensando bem, estou mentindo além da conta; estou muito fraco, me segura... porque agora vem a escada... (p. 204)

Raskólnikov repassa os últimos acontecimentos que viveu, particularmente aquilo que o emocionou e trouxe à tona sentimentos de compaixão pelo próximo. Seu discurso caótico, com frases inacabadas contrasta com a imagem pintada por Razumíkhin, imediatamente antes, de um Raskólnikov inteligente que estava “dando uma de mestre” como os adversários em dúvida quanto a sua sanidade. As experiências são vividas como que num turbilhão, na direção do qual Raskólnikov se precipita. A sensação da vida no limiar é expressa também pelo espaço em que ocorre a ação. Como bem nos alerta Bakhtin, Dostoiévski

[...] concentra a ação nos pontos de *crises, reviravoltas e catástrofes*, quando um instante se iguala pela importância interna a um “bilhão de anos”, isto é, perde sua estreiteza temporal. E é por cima do espaço que ele, em essência, salta e concentra a ação em apenas dois “pontos”: o limiar (junto à porta de entrada, nas escadas e nos corredores, etc.), onde ocorrem a crise e a reviravolta, ou na *praça pública* cujo substituto costuma ser o salão (a sala, a sala de jantar) onde ocorrem a catástrofe e o escândalo. (BAKHTIN, 2008, p. 171-2)

Em seguida se dá o encontro de Raskólnikov e Razumíkhin com a mãe e a irmã do primeiro (Pulkhéria e Dúnia). Nesta ocasião, Razumíkhin estava particularmente excitado pela bebida, além de ser do tipo capaz de “revelar-se todo num abrir e fechar de olhos, em qualquer estado que estivesse” (p. 212). Afeiçoa-se imediatamente à figura de Dúnia e o incipiente sentimento logo aparece estampado em seus olhos e atos. A sutileza dos sentimentos é expressa na seguinte passagem: “Avdótia Románovna olhou curiosa para Razumíkhin; os olhos dela brilharam: Razumíkhin chegou a estremecer sob esse olhar” (p. 211). Além disso, a expressão por meio do olhar indica a espiritualidade da relação, pois que os olhos na obra dostoiévskiana são manifestações do espírito. A relação entre ambos fornece um contraponto para outras ligações homem-mulher no romance. Para Rosenshield:

A visão interior de Razumíkhin também contém uma forte crítica à relação de Svidrigáilov com Dúnia. Embora Svidrigáilov, assim como Razumíkhin, idolatre Dúnia, sua idolatria é baseada quase que totalmente na sensualidade e, assim, representa uma perversão tão grande do amor quanto o desejo de dominação de Lújin. [...] Razumíkhin atinge uma saudável confluência entre o físico e o ideal. Sua relação com Dúnia também serve a um efetivo contraste ao relacionamento entre Raskólnikov e Sônia. No romance, e mesmo na maior parte do epílogo, Raskólnikov trata Sônia de modo um tanto ríspido, atormentando-a tão freqüentemente quanto a ajuda. Além disso, ele e Sônia são essencialmente assexuados. (ROSENSHIELD, 1978, p. 37)

Nesse sentido, Belknap observa que as relações entre homem e mulher nos textos dostoiévskianos, quando recíprocas, tendem a não se concretizar fisicamente, isto é, “o desejo na obra de Dostoiévski, caso seja fisicamente consumado, não é correspondido, e, caso seja correspondido, não é consumado.” (BELKNAP, 2002, p. 144).

Voltando à questão da técnica narrativa, observa-se uma longa passagem que descreve o encontro de Razumíkhin com Pulkhéria e Dúnia, do qual Raskólnikov não participa. Ainda que o narrador não demonstre onisciência em relação a estes personagens, ou mesmo que esse tipo de cena se resuma praticamente à apresentação dos diálogos e ações, é necessário ressaltar que o romance não mantém exclusivamente o ponto de vista de

Raskólnikov, e se distancia dele quanto necessário. A onisciência em relação a outros personagens, ainda que existente, é muito mais restrita. Não obstante, tal fato se mostra profundamente significativo, pois que a forma pela qual uma história é contada tem fortes implicações para a reação estética por ela produzida. Percy Lubbock faz-nos refletir sobre o assunto:

Pensemos, por exemplo, no rapaz de *Crime e castigo*, de Dostoiévski – cuja experiência envolve e oprime o leitor, é sentida, provada e suportada por ele; e quem quer que tenha lido o livro passou a ser realmente Raskólnikov, e sabe exatamente o que era ser aquele moço. O drama ali é empurrado para o teatro de uma mente; a peça prossegue com a leitura do livro, acompanhando os olhos que o lêem. Como poderia um retrospecto das palavras do jovem – é verdade que esse método estava fora de cogitações, pois Dostoiévski não tinha escolha no assunto; mas suponhamos que a história o admitisse – como poderia um retrospecto entregar assim Raskólnikov, inteiramente, nas mãos do leitor? Sua narrativa nos infundiria convicção alguma comparável à certeza que Dostoiévski nos deixou, e nos deixou porque não falou por si (como autor comunicativo) nem permitiu que Raskólnikov falasse; limitou-se a descobrir a mente do homem e fazer-nos olhar. (LUBBOCK, 1976, p. 93)

Desse modo, o mundo ganha uma realidade para além do psiquismo de Raskólnikov, e, mais do que isso, tal visão exterior, por sua vez, lança luz sobre esse mesmo psiquismo. Veja-se, por exemplo, uma passagem da conversa entre Pulkhéria e Razumíkhin em que ambos expressam de modo franco e aberto opiniões sobre Raskólnikov, o que se torna possível graças à ausência do objeto do assunto (cf. páginas 226 e 227). Essas declarações levadas ao conhecimento do leitor ajudam a compor sua visão sobre o protagonista, a respeito do qual pouco se sabe, uma vez que o próprio narrador se exime da responsabilidade de fazer afirmações mais categóricas sobre seu caráter. Os diferentes planos de onisciência do narrador variam conforme o personagem em questão, e, principalmente, conforme a relação deste com o protagonista. No caso de Razumíkhin, particularmente, são poucas as ocorrências de onisciência. Sua ampla capacidade de verbalizar seus sentimentos e pensamentos, especialmente em relação à Raskólnikov, minimiza a necessidade de utilização desse

expediente. Os únicos conteúdos expressos por monólogo interior são o amor por Dúnia e o receio de que o amigo esteja enlouquecendo e, por isso, possa cometer algo contra si mesmo. Não obstante, de modo geral, seu raciocínio é todo explicitado por suas palavras. Elabora discursos em que explica o comportamento de Raskólnikov, geralmente justificando-o com questões materiais, fisiológicas, etc., fazendo com convicção aquilo que o próprio Raskólnikov se mostra incapaz de fazer. Indigna-se com o comportamento desconfiado e arredo do juiz de instrução (Porfíri Pietróvitch), e apressa-se em explicar a conduta do amigo:

[...] porque um estudante pobre, desfigurado pela miséria e pela hipocondria, na véspera de uma doença cruel e acompanhada de delírio, a qual talvez já houvesse começado nele (observa para si!), cismado, cheio de amor-próprio, cioso de seu próprio valor, já há seis meses metido em seu canto sem ver ninguém, em farrapos e de botas sem sola – está diante de certos inspetorezinhos de polícia de quarteirão e é insultado por eles; e de repente tem diante do nariz uma dívida inesperada, uma letra bancária vencida em nome do conselheiro da corte Tchubarov, o cheiro da tinta, trinta graus de calor, o ar empestado, um monte de gente, a história do assassinato de uma pessoa com quem estivera na véspera, e tudo isso em cima de uma barriga vazia! Ora, como não haveria de desmaiar em tais circunstâncias? E tomar isso, tomar tudo isso como fundamento! (p. 278)

A capacidade de articulação de Razumíkhin surpreende Raskólnikov (“E, não obstante, fez uma boa exposição” – p. 278), mesmo que nada do que o amigo diz tenha validade para ele naquele momento, além de fazê-lo perguntar-se “O que Razumíkhin vai pensar quando souber?” (p. 306), afinal, Razumíkhin não consegue ver em Raskólnikov o potencial de destruição que este demonstrou ter com os crimes.

A participação de Razumíkhin no plano da trama consiste fundamentalmente em seu envolvimento com a família de Raskólnikov, na qual ocupa o lugar do filho e da esperança. Com isso abre-se o caminho para que Raskólnikov siga sua trajetória de afastamento do drama doméstico para passar, principalmente na segunda metade do romance, a orbitar em torno das figuras de Sônia e Svidrigáilov, os quais representam as duas possibilidades de resolução de seus conflitos. Essa delegação da responsabilidade de filho/provedor para

Razumíkhin não é casual, dado o seu caráter, mas provoca espanto em todos. Depois de livrarem-se de Lújin, quando tudo parecia caminhar para uma resolução, restavam ainda para Raskólnikov questões essenciais a serem resolvidas. A ligação entre Razumíkhin e Raskólnikov mostra-se mais forte do que nunca:

-- De uma vez por toda: nunca me perguntes nada sobre nada. Nada tenho pra te responder... Não venhas à minha casa. Eu apareço por aqui, pode ser... Deixa-me, mas a elas... *não deixes*. Estás me entendendo?

O corredor estava escuro; eles estavam parados ao lado de um lampião. Por volta de um minuto olharam-se em silêncio. Esse minuto ficou na memória de Razumíkhin pelo resto da vida. O olhar chamejante e fixo de Raskólnikov parecia intensificar-se a cada instante, penetrando-lhe a alma, a consciência. Súbito Razumíkhin estremeceu. Era como se alguma coisa estranha tivesse passado entre eles... Uma idéia qualquer se insinuou como se fosse uma alusão; alguma coisa terrível, hedionda e subitamente compreendida de ambas as partes... Razumíkhin empalideceu como um defunto.

-- Agora estás entendendo? – disse de repente Raskólnikov com o rosto distorcido por uma expressão dorida. – Volta, vai para a companhia delas – acrescentou de súbito e, com uma rápida meia-volta, tomou a saída do prédio. (p. 324, grifos do autor)

Em vários momentos do romance Raskólnikov confessa seu ato criminoso (por insinuações, atitudes, etc.), contudo, para que a confissão ganhe significado, é preciso um interlocutor sensível à comunicação, isto é, faz-se necessária uma ligação mais profunda entre os personagens. Em geral, observa-se que tal ligação se dá via olhar. Deste modo, boa parte daquilo que não se pode verbalizar é dito de forma mais direta. Não se pode dizer que nessa passagem Razumíkhin descobre o segredo de Raskólnikov (pelo menos não em seu aspecto conteudístico), não obstante, uma comunicação de outra ordem, sem referentes, se estabelece e, então, Razumíkhin compreende o momento que o amigo atravessa.

Com a confissão de Mikolka, a questão da identidade do assassino parece resolvida, e Razumíkhin admite que tinha suas desconfianças retomando a cena transcrita acima:

Ó, Deus, que idéia me ia ocorrendo; é, foi um eclipse, e sou culpado perante ele! Foi ele que naquela ocasião, ao lado do lampião do corredor, me fez ter um

eclipse. Arre! Que pensamento indecente, grosseiro e torpe de minha parte! Bravo, Mikolka, por ter confessado... Sim, porque agora o passado também se explica como tudo! A doença dele naquela época, todas aquelas estranhas atitudes dele até antes, antes, ainda na universidade, como ele estava sempre sorumbático, sombrio... (p. 456)

Aqui se desfaz a dúvida sobre o fato de Razumíkhin ter ou não captado a mensagem do olhar de Raskólnikov. No entanto, os fatos se encaminham de tal modo a desmontar essa percepção. Descartadas as hipóteses de assassinato e loucura, resta a Razumíkhin concluir que o amigo seja um conspirador político. Assim, perpassa Razumíkhin uma alternância de ingenuidade e perspicácia, típica daquele cuja razão funciona a serviço do sentimento, e não o contrário. Os destinos de Raskólnikov e de Razumíkhin, conforme os planos do último, se encontrarão no futuro na distante, porém promissora, Sibéria. Os caminhos que cada um traçou são completamente distintos, mas acabam por se encontrar em algum ponto do infinito.

3.3 “Nós cortamos o cordão umbilical com o passado de forma irreversível”

Lújin e Raskólnikov

Piotr Pietróvitch Lújin é apresentado no romance, assim como outros personagens importantes, na carta de Pulkhéria Alieksandrovna (mãe de Raskólnikov). Assim, inicialmente para o leitor, e também para Raskólnikov, Lújin é “palavra”, “texto”, isto é, não existe como pessoa. A percepção que se tem dele nesse momento está atravessada pela retórica materna, plena de intenções explícitas e implícitas. A descrição vale ser citada na íntegra:

Ele, Piotr Pietróvitch Lújin, já é conselheiro forense, e parente distante de Marfa Pietróvna, que muito contribuiu para o assunto. Por intermédio dela, ele começou anunciando que queria nos conhecer, foi recebido à altura, tomou café, e logo no dia seguinte enviou uma carta, onde expunha de forma bastante polida a sua proposta e pedia resposta rápida e definitiva. É um homem de ação e ocupado, e está planejando uma viagem urgente a Petersburgo, de sorte que valoriza cada minuto. É certo que inicialmente ficamos muito surpresas, pois tudo aconteceu de modo muito rápido e inesperado. Nos duas passamos todo aquele fim de tarde pensando e refletindo. Ele é um homem confiável e abastado, tem dois empregos e já possui seu capital. É verdade que já está com quarenta e cinco anos, mas é de uma aparência bem simpática e ainda pode agradar às mulheres, além de ser bastante respeitável e decente, só que um pouco sorumbático e com um que de arrogância. Mas isto pode ser mera impressão produzida à primeira vista. E quero te prevenir, querido Ródia, para que não o julgues precipitadamente e com ímpeto, pois é do teu feitio, se alguma coisa te desgostar nele à primeira vista quando vocês dois se encontrarem em Petersburgo, o que vai acontecer muito em breve. Falo para te prevenir, embora esteja certa de que ele vai te causar uma impressão agradável. Além do mais, para se conhecer qualquer pessoa é preciso ir-se chegando a ela devagar e com cautela, para evitar equívoco e preconceito, coisas bem difíceis de corrigir e reparar depois. Quanto a Piotr Pietróvitch, pelo menos por muitos indícios é um homem bastante decente. Já na primeira visita que nos fez declarou que é um homem positivo, mas que partilha, segundo expressão sua, de muitas das ‘convicções de nossas gerações mais novas’ e é inimigo de todos os preconceitos. Disse ainda muita coisa, porque tem um certo quê de vaidade e gosta muito de ser ouvido, mas isto quase não é defeito. Naturalmente compreendi pouco, mas Dúnia me explicou que ele, ainda que pouco ilustrado, é inteligente e parece bom.

Uma análise detida mostra que o texto, o qual tenta ser objetivo na descrição de Lújin, é acompanhado por um subtexto, que, por sua vez, reflete mais propriamente aquilo que a fala da mãe deixa implícito. A passagem é marcada por contrastes na descrição, fato que sustenta a conclusão de Snodgrass, segundo o qual “debaixo da aberta defesa de Lújin, ela [Pulkhéria]

consegue comunicar um sentimento de grande desgosto” (SNODGRASS, 1960, p. 216). O esforço que Pulkhéria pede para Raskólnikov fazer parece ser o seu próprio, e que, na carta, ela manifesta por meio das justificativas para aquilo que não é tão positivo em Lújin. De modo que ela também se esforça para aceitar as decisões que lhe parecem precipitadas e, em última instância, errôneas. A imagem do homem objetivo, bem-sucedido, “de ação”³⁵ contrasta fortemente com o Raskólnikov ocioso, cujo trabalho é pensar (cf. diálogo com Nastácia, p. 45), e aparentemente incapaz de arrumar para si uma ocupação que lhe confira meios de subsistência. O desapego material de Raskólnikov tem seu reflexo invertido em Lújin, que em tudo vê um bom “negócio”, especialmente no casamento com uma moça “honrada e sem dote [...] daquelas que já tivessem passado uma situação crítica; porque, segundo explicou, o marido não deve ter nenhuma obrigação diante da mulher, sendo, ao contrário, bem melhor se a mulher considerar o marido seu benfeitor” (p. 51-2). Pulkhéria entende bem o descabido de tal afirmação e transmite essa compreensão ao filho (“pareceu-me haver nisso uma pontinha de grosseria” – p. 52), ainda que tente justificar as palavras do futuro genro. Assim, a ambivalência do discurso de Pulkhéria, seu filtro semitransparente, torna-se decisivo para o modo como Raskólnikov apreende a personagem descrita.

Refletindo sobre o conteúdo da carta, Raskólnikov retoma particularmente a última linha da passagem citada, no seguinte excerto de monólogo interior: “[...] ‘*parece bom*’, como observa a própria Dúnietchka. Esse *parece* é o mais esplêndido de tudo! E é essa mesma Dúnietchka que vai casar por esse mesmo *parece*!... Esplêndido. Esplêndido!...” (p. 56). A tentativa de Pulkhéria de mediar um encontro pacífico entre Lújin e Raskólnikov por meio das indicações escritas na carta acaba por mostrar-se altamente eficiente em colocá-los um contra

³⁵ Impossível não lembrar a acidez com que o homem do subsolo fala do “homem de ação”: “Repito, repito com insistência: todos os homens diretos e de ação são ativos justamente por serem parvos e limitados” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 29)

o outro. Não cabe aqui resolver a intencionalidade da mãe, embora o próprio Raskólnikov se questione a esse respeito:

Será que entre elas todas as *palavras* foram pronunciadas francamente ou ambas compreenderam que uma e outra tinham uma só coisa no coração e nos pensamentos, de sorte que não tinham nada que dizer tudo em voz alta e dar inutilmente com a língua nos dentes. É provável que em parte tenha sido assim; pela carta dá pra ver: à mamãe ele pareceu ríspido, *um pouquinho*, e a ingênua mamãe foi importunar Dúnia com suas observações. E esta naturalmente se zangou e ‘respondeu com enfado’. Pudera! Quem não fica furioso quando a coisa é compreensível até sem perguntas ingênuas e quando está decidido que já não há mais o que dizer? (p. 56-7)

O fato é que, propositadamente ou não, Pulkhéria incita a inimizade que se desenvolve a seguir. Na ocasião do primeiro encontro entre ambos, Raskólnikov expressa gestualmente completa indiferença e desprezo pela presença de Lújin: olha fixo para a parede, reclinase e olha para o teto, responde com enfado, etc. Mas interiormente a reação de Raskólnikov é bastante diversa, e é assim descrita pelo narrador: “No entanto, o recém chegado pouco a pouco foi despertando nele uma atenção cada vez maior, depois perplexidade, em seguida desconfiança e até mesmo uma espécie de temor.” (p. 157). O descaso manifesto ofende o cerimonioso visitante. Uma primeira aproximação entre Raskólnikov e Lújin se dá via aparência externa, particularmente por uma análise feita pelo narrador das vestimentas. A leitura do aspecto exterior de Lújin sublinha seu asseio, elegância e vaidade (fortemente contrastantes com o aspecto de Raskólnikov na mesma cena, o qual estava “sem camisa, despenteado, desasseado, deitado em um sofá miserável e sujo” – p. 156). Não obstante, o narrador termina por ressaltar: “Se nessa fisionomia bastante bonita e respeitável havia algo efetivamente desagradável e repelente, isso se devia a outras causas.” (p. 159). A imponência e arrogância de Lújin, afora seus valores e sua mentalidade, exercem tal poder de repulsão. Além disso, essa observação prematura do narrador antecipa a negatividade de seu caráter, e a natureza paradoxal entre interior e exterior neste personagem.

Logo em seguida, Lújin se posiciona, em termos ideológicos, junto à “nova geração”, como a carta de Pulkhéria já havia adiantado. A nova geração, as novas idéias, e mesmo a cidade de São Petersburgo são, para ele, fontes de inspiração e clarividência. Sua identificação com a noção de empreendedorismo (*деловитость*³⁶) é propalada com firmeza, e nela Lújin enxerga uma verdadeira revolução de costumes, pautada pela instauração de modos e modelos úteis, não românticos e sonhadores, como no passado. A relação que ele vê entre passado e presente é expressa na seguinte afirmação: “[...] nós cortamos o cordão umbilical com o passado de forma irreversível e isso, acho eu, já é uma obra...” (p. 161). A frase faz eco aos movimentos do próprio Raskólnikov, particularmente em relação às suas intenções com o crime. A imagem do corte recorre; com efeito, o “nós” de Lújin inclui Raskólnikov. Analisando-se a sentença de Lújin – no original “[...] мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего, а это, помоему, уж дело-с...” (PN, p. 115) – verifica-se a repetição da expressão “separar a si mesmo” (*отрезать себе*) e a palavra *дело*, que poderia ser traduzida como “feito”, já que provém da mesma raiz do verbo fazer. Tais ocorrências retomam diretamente as seguintes passagens do romance: logo no início, antes mesmo de o leitor saber qualquer coisa acerca do crime, Raskólnikov o trata por *дело*³⁷; mais tarde, o narrador afirma a respeito de Raskólnikov: “Teve a impressão de que naquele momento ele mesmo se havia amputado de tudo e de todos”³⁸. Além disso, tem-se que ambos estão tomados por uma ideologia pautada na onipotência desse indivíduo “apartado”. Na seguinte passagem Lújin resume esta ideologia:

³⁶ A raiz desta palavra remete ao epíteto “homem de ação” (*деловой человек*), com o qual Lújin foi descrito anteriormente. Também tem sua origem em comum com o verbo fazer (*делать*). A urgência na resposta à pergunta “Que fazer?” perpassa toda cultura russa do século XIX, é a grande inquietação intelectual daquele momento. Não é demais lembrar o romance de Tchernichévski (*Que fazer?*) e as inúmeras vezes em que tal questionamento aparece na boca de diferentes personagens literários.

³⁷ “На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!” (PN, p. 9). Na tradução brasileira consultada: “Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens!” (p. 19).

³⁸ Vide nota 31.

[...] Se a mim, por exemplo, disseram até hoje “ama teu próximo”, e eu amei, o que resultou daí? – continuou Piotr Pietróvitch, talvez com excesso de precipitação. – Resultou que eu rasguei o cafetã ao meio, dividi-o com o próximo e ambos ficamos pela metade nus, seguindo o provérbio russo “Quando se caçam muitas lebres ao mesmo tempo não se pega nenhuma”. Já a ciência diz: ama acima de tudo a ti mesmo, porque tudo no mundo está fundado no interesse pessoal. Se amas apenas a ti mesmo, realizas os teus negócios de forma adequada e ficas com o cafetã inteiro. Já a verdade econômica acrescenta que quanto mais negócios privados organizados houver numa sociedade e, por assim dizer, cafetãs inteiros, tanto mais sólidos serão seus fundamentos e tanto mais organizada será a causa comum. Logo, ao adquirir única e exclusivamente para mim, precisamente dessa forma eu adquiro como que para todos e levo a que o próximo recebe um cafetã um tanto mais rasgado, porém não mais de favores privados isolados e sim como resultado do avanço geral. A idéia é simples, mas infelizmente demorou demais a ser implementada, empanada que estava pelo entusiasmo e pelo espírito contemplativo e, pareceria, precisava-se de um pouco de engenho para adivinhar... (p. 162)

Outro aspecto que liga o ideal de Lújin às noções que levaram Raskólnikov ao crime consiste na posição de cada um diante dos “preconceitos”, conforma aponta Beebe (p. 596). Na carta, Pulkhéria define Lújin como “inimigo de todos os preconceitos” (p. 51). No encontro, ele confirma a descrição ao dizer que “foram erradicados e ridicularizados muitos preconceitos nocivos” (p. 161). Já Raskólnikov, depois da conversa com Marmieládov, diz: “Bem, e se eu estiver equivocado [...] se de fato o homem [...] não for canalha? Quer dizer que tudo o mais são preconceitos, simples temores estimulados, e que não existem obstáculos de nenhuma espécie, e que é assim que deve ser!” (p. 43). Nesses contextos, o termo preconceito equivale às normas morais, as quais estabelecem o limite para a ação no mundo, e as mesmas que Raskólnikov tenta ultrapassar com o crime. Além disso, tem-se que a eliminação de tais preconceitos se dará com base numa teoria (os homens ordinários e extraordinários, no caso de Raskólnikov; a economia e a ciência no caso de Lújin). Beebe escreve sobre os três motivos de Raskólnikov, sendo que o primeiro deles estaria intimamente ligado a essa duplicidade com Lújin:

O primeiro [motivo] – isto é, seu desejo de roubar e assassinar a velha usurária, para poder fazer justiça ao distribuir suas riquezas escusas aos pobres

merecedores ou, mais provavelmente, para poder financiar a educação que o tornará o benfeitor da humanidade – só é um *motivo*, pois está enraizado na característica dominante de Raskólnikov, o orgulho egoísta que o faz querer brincar de Deus. O orgulho, combinado com a inteligência e livre de sentimentos éticos ou espirituais, leva à doutrina do conveniente interesse próprio, que é a justificativa intelectual para o crime. Uma vez que este motivo fornece a idéia para o crime, ele se torna uma razão e, quase imediatamente, é refutado como a verdadeira causa. (BEEBE, 1989, p. 595)³⁹

Não por acaso, o assunto logo passa ao assassinato da velha usurária. Lújin manifesta perplexidade diante do “desregramento da parcela civilizada da nossa sociedade” (p. 164) com seu questionamento “Mas, não obstante, como fica a ética? E, por assim dizer, as regras...” (p. 165). Nesse instante, Raskólnikov é certo em sua resposta: “Ora, com que o senhor está preocupado? – interveio inesperadamente Raskólnikov. – Saiu segundo a sua teoria! [...] É só dar conseqüências ao que o senhor acabou de propagar e se concluirá que se pode dar cabo das pessoas” (p. 165). Com esta fala, Raskólnikov estabelece uma conexão entre seu crime e a teorização utilitarista de Lújin. Tal percepção tem forte impacto sobre Raskólnikov, como se ele, só nesse momento, se desse conta das implicações de suas próprias idéias e ações; fato que se verifica pela caracterização da intervenção de Raskólnikov como inesperada e pela seguinte descrição de sua reação: “Raskólnikov estava pálido, com o lábio superior tremendo e respirava com dificuldade” (p. 165). A seguir, Raskólnikov questiona Lújin sobre suas intenções escusas ao se casar com uma moça miserável, sobre a qual possa reinar. Assim, observa-se que neste breve encontro tudo é colocado às claras. As questões últimas vêm à tona sem rodeios nestes diálogos em que Raskólnikov sabatina suas próprias indagações ao identificá-las no outro. Num outro contexto, o narrador recapitula os sentimentos do protagonista neste encontro: “Ele começou calmamente, experimentando uma alegria antecipada por todo o veneno que se dispunha a verter, mas terminou furioso e

³⁹ É importante ressaltar que Beebe faz, logo no início de seu artigo, uma distinção entre *razão* e *motivo*, sendo que o primeiro consiste numa explicação consciente fornecida, antes, durante ou depois da ação pelo seu autor ou por outrem. O segundo seria a verdadeira força impulsionadora da ação, que é, ao menos parcialmente, inconsciente, e que pode ser compreendida somente como parte de um processo contínuo e em desenvolvimento (BEEBE, 1989, p. 595). Para essa explicação Beebe recorre a Fredric Wertham.

arfando, como recentemente quando falara com Lújin” (p. 180). De fato, assim podem ser resumidas as reações de Raskólnikov durante a cena: de primeiro indiferença, seguida da destilação do veneno, e, por fim, uma espécie de *frenesi*.

Depois desse episódio, Raskólnikov pressiona a irmã para terminar o noivado; Lújin, por sua vez, escreve um bilhete pedindo para que o futuro cunhado se ausente na ocasião de sua visita à noiva. O irmão rejeita e condena o sacrifício de Dúnia, o noivo a força a sacrificar-se ainda mais. É curioso que Dúnia negue estar agindo de modo abnegado, afirmando, ao contrário, “estou me casando simplesmente por mim” (p. 242). O mesmo, mais tarde, dirá Raskólnikov a Sônia: “[...] eu quis matar sem casuística, matar para mim, só para mim” (p. 427). Se, por um lado, os motivos de Raskólnikov já fizeram correr muita tinta da pena dos críticos, os de Dúnia, por outro, parecem bastante claros aos olhos do irmão: “Está mentindo! [...] Bancando a orgulhosa! Não quer reconhecer que sua finalidade é o bem-fazer (*благодетельствовать*)!” (p. 242). Evidências textuais respaldam essa interpretação, uma vez que, na composição de sua personagem, Dostoiévski tenha escolhido o prenome Avdótia, cuja origem é Evdokía (forma russa do grego εὐδοκία) que significa benevolência (*благоволение*). A leitura do bilhete de Lújin desperta em Raskólnikov um comentário que surpreende os presentes, pois o conteúdo em si não chega a ser questionado, mas o estilo de sua escrita⁴⁰. Segundo Raskólnikov, o texto está mal escrito e à moda “forense”, “prática” (no original, novamente, o adjetivo *деловой*). Tal observação comunica sua percepção de Lújin como um homem que se pretende prático, ativo, mas que o faz sem a devida correção, e, além disso, com considerável artificialidade. Assim, pela análise do estilo, Raskólnikov desvela o caráter de Lújin, isto é, sua postura ameaçadora e tendência à dominação por trás do discurso supostamente polido. O acordo que ele propõe para o casamento é bastante diferente daquele

⁴⁰ Tikhon também inicia seus comentários sobre a “Confissão de Stavróguin” por uma “crítica estética” ao seu estilo, conforme Bakhtin (2008, p. 283). O estilo torna-se tão ou mais importante do que o conteúdo *stricto sensu*, pois revela a intencionalidade do discurso, isto é, as direções, os alvos do diálogo, de forma a revelar mais profundamente a subjetividade do falante.

oferecido por Svidrigáilov. A união não exigirá de Dúnia que ame Lújin, mas tão-somente lhe obedeça. Além disso, ela conta com a possibilidade de encaminhar a carreira de Raskólnikov.

Marchant ao comparar os dois pretendentes afirma:

Lújin não é um estuprador nem um assassino em termos físicos, mas no sentido moral ele é ambos. É motivado unicamente pelo interesse próprio, não mitigado por qualquer impulso benevolente, ao passo que a luxúria destrutiva de Svidrigáilov se mistura com óbvios elementos de bondade e generosidade. [...] Svidrigáilov não é de forma alguma totalmente mau. É capaz de tal compaixão que o aproxima mais de Marmieládov e de Raskólnikov do que de Lújin. (MARCHANT, 1974, p. 10)

Apesar de todo potencial positivo de Svidrigáilov, a escolha de Dúnia por Lújin é justificável e tem profundas implicações. Há que se observar a natureza da “troca” que cada um propõe, particularmente em suas implicações morais. Para Snodgrass, Svidrigáilov quer a virtude de Dúnia, pois acredita que a união com ela lhe asseguraria que ele não pode ser considerado mau (SNODGRASS, 1960, p. 226). Dúnia não pode vender sua consciência, nem tampouco corromper sua noção de bem e mal. Quando do encontro entre Dúnia e Lújin, o rival torna-se tema da conversa. Lújin tenta denegrir sua imagem despejando acusações terríveis e fazendo questão de ressaltar que, por causa de seus vícios, logo estaria na miséria. Tais invectivas têm a clara intenção de causar em Dúnia repulsão por Svidrigáilov. Lújin tentará fazer o mesmo com Raskólnikov, porém, nesse caso, Dúnia mostra-se mais assertiva. Seu orgulho e vaidade fazem com que ele exija da noiva prioridade absoluta sobre todas as suas outras relações, inclusive com o irmão (“O amor ao futuro companheiro da vida, ao marido, deve estar acima do amor ao irmão” – p. 312), uma vez que ela deve vê-lo como benfeitor e não possuir condições de fazer exigências. Diante da postura não concessiva de Dúnia, Lújin faz jus ao comentário do narrador, segundo o qual,

Piotr Pietróvitch pertencia àquela categoria de pessoas que, pela aparência, são sumamente amáveis em sociedade e revelam uma especial pretensão de

amabilidade, mas tão logo as coisas contrariam um mínimo o seu jeito, perdem de pronto os modos, ficam mais parecidas a sacos de farinha do que a cavalheiros desembaraçados que animam uma sociedade. (p. 307)

E então, Lújin confirma a interpretação de Raskólnikov, segundo o qual, o envolvimento de Dúnia com o noivo não a diferenciava, por exemplo, de Sônia. Caída a máscara da amabilidade, Lújin mostra com toda clareza que vê em Dúnia apenas uma moça pobre que precisa encontrar alguém que a sustente e, uma vez tendo recebido dinheiro da herança de Marfa Pietróvna e uma nova proposta de Svidrigáilov, já não mostra tanta boa vontade para com ele. É a indagação de Raskólnikov que impulsiona a derrocada de Lújin (“-- E agora, minha irmã, isso não te envergonha? – perguntou Raskónikov. – Envergonha, Ródia – disse Dúnia, Piotr Pietróvitch, fora daqui! – dirigiu-se a ele, pálida de cólera.” – p. 314-5), e ele reconhece ter sido derrubado por esse inimigo ([...] seria raro encontrar alguém que levasse no coração tanto ódio raivoso de Raskólnikov quanto esse homem. Acusava a ele de tudo, e só a ele, de tudo.” – p. 316). Depois do desfecho desta cena o narrador se mostra mais explícito do que nunca:

O principal era que, até o último instante, ele não imaginava de maneira nenhuma semelhante desfecho. Fizera-se de rogado até o último limite, sem supor sequer a possibilidade de que duas mulheres miseráveis e desamparadas pudessem fugir do seu domínio. Para essa convicção muito contribuíram a vaidade e aquele grau de presunção, que encontraram no narcisismo a sua melhor denominação. Tendo aberto caminho a partir do nada, Piotr Pietróvitch pegara o hábito malsão de admirar-se a si mesmo, valorizava muito a sua inteligência e as suas capacidades e, às vezes, a sós consigo, chegava a deliciar-se com o próprio rosto na frente do espelho. No entanto, o que mais valorizava e amava na face da terra era o seu dinheiro, obtido com trabalho e por quaisquer meios, e que o igualava a tudo o que havia acima da pessoa dele. (p. 317)

A extensão do comentário e a declarada atitude do narrador em relação à figura descrita validam as hipóteses de Rosenshield acerca do narrador de *Crime e castigo*, segundo as quais ele “exerce um papel essencial na estrutura retórica do romance” (ROSENSHIELD, 1978, p. 11). O mesmo autor afirma ainda que Dostoiévski combina dramatização e

comentário narrativo explícitos no tratamento de alguns personagens. No caso de Lújin sua apresentação é feita por uma espécie de “dramatização secundária”, uma vez que suas palavras são citadas, e às vezes reelaboradas, por Pulkhéria na carta. Depois, com sua presença em discussões, ele tem a chance de mostrar-se por si mesmo, em seu próprio discurso. A bem-engendrada combinação de dramatização e comentário é patente nessa passagem em que a fala de narrador não chega a ser sentida como intrusiva, uma vez que o conteúdo de sua crítica deriva das ações apresentadas anteriormente. Não obstante, o comentário não se presta apenas a resumir o que o personagem já havia demonstrado, mas desempenha duas outras importantes funções: prepara o leitor para o que está por vir, isto é, para o que se pode esperar deste personagem; além de estabelecer pontos de comparação com o protagonista (sobre quem o narrador não faz comentários extensivos). Para Rosenshield: “o tratamento dos outros é determinado pela necessidade de estabelecer contrastes explícitos com Raskólnikov” (ROSENSHIELD, 1978, p. 85). Além do comentário narrativo, a apresentação de Lújin conta com outras técnicas de narrativa onisciente seletiva, já que temos acesso a sua visão interior sobre si mesmo via monólogo interior e consciência narrada. A necessidade de tal recurso se deve ao fato de Lújin, em termos bakhtinianos, não coincidir consigo mesmo, isto é, suas atitudes não explicitam completamente suas intenções. Conforme Rosenshield, “somente por meio da exposição dos seus motivos pode-se compreender propriamente a natureza e extensão de sua maldade” (ROSENSHIELD, 1978, p. 31). Assim, no que se refere a sua relação com Dúnia, ressaltam-se as causas latentes de suas ações, particularmente quanto ao desejo de ter poder sobre o outro: “a vida inteira uma criatura dessas iria lhe dedicar uma gratidão servil pela façanha dele e anular-se de modo reverente, enquanto ele reinaria infinita e absolutamente” (p. 318). O mesmo desejo de poder aparece em Raskólnikov, mas, nesse caso, de modo desdobrado: a vontade de dominar o outro se reverte em uma necessidade de autodomínio, de exercer poder sobre seu próprio destino e tornar-se

senhor de si. Diferentemente de Raskólnikov, Lújin não sofre com a dúvida quanto a ser piolho ou Napoleão. Não obstante, o paralelo entre ambos só pode ser realizado mediante a visão interior de Lújin, dado que semelhantes confissões jamais seriam expressas tão abertamente.

Ainda segundo Rosenshield, outro aspecto realçado entre esses personagens refere-se à relação que ambos mantêm com o dinheiro. Novamente, a questão da técnica se impõe:

É somente por meio da investigação profunda da vida interior de Lújin que Dostoiévski pode revelar sua completa redução das relações humanas ao lucro. A técnica que Dostoiévski utiliza de modo mais eficaz para cumprir essa tarefa é o monólogo interior. [...] Lújin só consegue pensar em termos de dinheiro. Seu mundo é tão circunscrito a negociações pecuniárias que ele não consegue conceber que os outros possam ser motivados por qualquer outra coisa. [...] Lújin é consistente todo tempo: suas ações são mera extensão de sua consciência. Ele, como Raskólnikov, é um criminoso; a diferença está nas armas de cada um: Raskólnikov empunha um machado; Lújin, uma nota bancária. (ROSENSHIELD, 1978, p. 33-4)

Também Snodgrass atenta para a relação dos personagens de *Crime e castigo* com o dinheiro. Para esse crítico, aqueles que oferecem ajuda financeira aos outros freqüentemente os prejudicam (algumas vezes de modo intencional). No caso de Raskólnikov, por exemplo, ele

se sente prejudicado pelo dinheiro recebido da mãe, da senhoria e da usurária; Svidrigáilov oferece dinheiro para quase todo mundo que encontra, mas ninguém ousa aceitar por medo de estar em dívida com ele; Lújin repetidamente “ajuda” as pessoas com seu dinheiro, com o que ele intencionalmente pretende capturá-las [...] um presente em dinheiro pode, não apenas deixar de ajudar aquele que recebe, mas igualmente o doador. É quase possível resumir o romance a uma estrutura de dívidas financeiras e emocionais que os devedores, por um lado, tentam pagar com caridades e, por outro, com autopunições. [...] Tanto Svidrigáilov quanto Raskólnikov tentam usar seu dinheiro em uma área para resolver um problema de outra área. (SNODGRASS, 1960, p. 226)

Depois do fracasso na tentativa de capturar Dúnia pela necessidade financeira, Lújin leva adiante um empreendimento de semelhante natureza, que desfaz qualquer eventual

dúvida quanto ao seu caráter. A armadilha contra Sônia é arquitetada e executada logo após uma interessante conversa entre Lújin e Liebeziátnikov. Sua análise traz à luz questões relativas às idéias utilitaristas discutidas no primeiro encontro com Raskólnikov. Se, nesse primeiro momento, ele se diz partidário das idéias avançadas pela “nova geração”, agora seu posicionamento em relação a elas se modifica. A aproximação do leitor, promovida pela mudança no modo da narração, faz cair o véu que esconde a “verdade” de Lújin. Mesmo o simplório Liebeziátnikov consegue perceber que Lújin não leva absolutamente a sério as idéias que ele propaga. O diálogo entre eles é marcado pelo sarcasmo de Lújin, o qual se mostra completamente indiferente à alegada profundidade das noções defendidas pelo colega: “Piotr Pietróvich ria muito [...] Toda tolice estava no fato que Andriêi Semeónovitch realmente se zangava. Lújin, por sua vez, se deleitava com isso e estava com uma vontade especial de enfurecer Liebeziátnikov” (p. 382). A maneira de fazer uso do riso, conforme Spiegel, fornece indicações sobre a caracterização de um personagem. Assim, o crítico estabelece a seguinte comparação: “Enquanto Svidrigáilov e Porfíri tendem a rir de modo não salutar, injurioso e ofensivo, eles pelo menos exibem certa inteligência, consciência moral e senso de humor. Lújin, por outro lado, não possui nenhum desses traços redentores.” (SPIEGEL, 2000, p. 43).

Lújin convoca Sônia para uma conversa testemunhada por Liebeziátnikov em que lhe oferece uma nota de dez rublos e, sorrateiramente, coloca em seu bolso uma nota bancária de cem rublos. Liebeziátnikov aprova o “ato filantrópico” de Lújin, ainda que isso contrarie suas próprias teorias. Mais tarde, é ele quem desmascara a farsa montada por Lújin para acusar Sônia de roubo, e, então, prontifica-se para dar seu testemunho em juízo, novamente contrariando suas convicções. Desse modo, Liebeziátnikov demonstra ter uma sensibilidade ao humano que extrapola o fanatismo ideológico. Lújin, por seu turno, não é capaz de nenhuma dessas aberturas: não “sai” de si mesmo para aderir a uma teoria, nem apresenta

sensibilidade para com o próximo. Vive, assim, no mais absoluto aprisionamento de si e em si mesmo. Lújin chega às exéquias para fazer a acusação caluniosa munido de seu já habitual tom “prático [novamente observa-se a utilização do adjetivo *деловой*], seco e cheio até de alguma ameaça desdenhosa” (p. 401) para tratar de um “assunto” (no original *дело*) muito importante. O vocabulário, particularmente quanto à repetição de palavras com a raiz *дел-*, remete ao universo das negociações, e, por conseguinte, à maneira como Lújin se relaciona com as pessoas. O estilo cerimonioso – com vasta utilização da partícula “-с” – contrasta com a gravidade do que é dito, e, principalmente, com a falsidade do conteúdo. Assim como no bilhete escrito para Dúnia e Pulkhéria, a polidez lingüística não coincide com uma atitude cortês. Ao contrário: nota-se, em ambos as situações, a repetição da expressão “e então a culpa será só sua” (p. 230 e 402), por meio da qual Lújin expressa tanto agressividade quanto ameaça. Semelhante refrão carrega em si o sentido das ações de Lújin, que, ao agir de má-fé, transfere o caráter repreensível de seus atos ao outro.

Por duas vezes, sentimentos positivos aparecem ligados a Lújin. Primeiramente, ao oferecer os dez rublos a Sônia ele diz “Pois bem. Pois bem, por um sentimento de humanidade e-e-e, por assim dizer, de compaixão, eu, de minha parte, gostaria de ser útil em alguma coisa, prevendo inevitavelmente a sorte infeliz dela [de Catierina].”⁴¹ (p. 384). Nesse exemplo, a hesitação e as idas e vindas na escolha das palavras demonstram a artificialidade da utilização do termo “compaixão” que, mesmo tendo sido empregado aqui, não passa a incorporar, para o leitor, o campo semântico que constitui essa personagem. Mostra-se significativa, ainda, a associação de um sentimento como a compaixão à noção de utilidade. Tal associação elucida o modo pelo qual Lújin combina palavras do outro em seu discurso, criando uma fala artificial, caricata e orientada a fins convenientes ao falante. No discurso de Lújin, a compaixão, centro do campo subjetivo de Sônia, leva à utilidade, conceito central da

⁴¹ No original: “Так-с. Так вот, по чувству гуманности и-и-и, так сказать, сострадания, я бы желал быть, с своей стороны, чемнибудь полезным, предвидя неизбежно несчастную участь ее.” (PN, p. 287).

ideologia de Liebeziátnikov⁴², porém ambos os termos aparecem deslocados e reinterpretados pela subjetividade de Lújin. Desse modo, a análise funcional de seu discurso revela o oportunismo, a caricatura e a artificialidade encarnados em Lújin.

Como já foi observado, o discurso de Lújin não coincide com sua intencionalidade, com a qual se entra em contato pela ação do narrador. Assim, no segundo exemplo, tem-se uma passagem em que o narrador descreve o sentimento de Lújin diante do desespero de Catierina ao ouvir sua acusação: “O pranto da pobre, tísica e abandonada Catierina Ivanovna produziu, aparentemente, um forte efeito no público. [...] Pelo menos Piotr Pietróvitch *se compadeceu* no mesmo instante”⁴³ (p. 406, grifo do autor). Faz-se necessário observar uma distinção entre o primeiro e o segundo caso, pois, antes temos a utilização do substantivo *сострадание* (compaixão) ao passo que, aqui, aparece o verbo *пожалеть* (apiedar-se). O grifo do verbo no segundo caso, garantindo destaque à palavra, e o fato de ela aparecer na boca do narrador (em cujo discurso estão ausentes os circunlóquios do primeiro caso) apontam para o que está por trás das palavras de Lújin, isto é, indicam mais propriamente sua atitude em relação ao outro. Assim, a piedade talvez seja a modalidade menos negativa de vínculo que Lújin é capaz de estabelecer. Não obstante, ela não se constitui como uma ponta de humanidade insuspeitada, mas como uma variação do mesmo tema, isto é, uma modalidade da mesma relação hierarquizada. Como observa Todorov, essas relações restritivas (da qual a piedade é um exemplo) se dão no plano do binômio senhor-escravo, em que uma das partes estará numa posição de inferioridade em relação à outra. Isso pode ser verificado nas ocasiões em que há humilhação, tirania, mas também na generosidade, na piedade. Para Todorov, “os sonhos românticos não são exteriores à lógica do senhor e do escravo: são a versão cor-de-rosa do que é a versão negra do comportamento do senhor”

⁴² É digna de nota a declaração de Marmieládov, segundo a qual “[...] o senhor Liebeziátnikov, em dia com as novas idéias, explicou há pouco que a compaixão em nossa época está proibida até pela ciência e que já é assim que se procede na Inglaterra, onde existe a economia política.” (p. 31)

⁴³ No original: “Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. [...] По крайней мере, Петр Петрович тотчас же пожалел” (PN, p. 305).

(TODOROV, 1980, p. 145). O teatro de Lújin faz despertar em Raskólnikov uma necessidade de restabelecer a justiça e uma disposição rara para ele na maior parte do romance. Além disso, a situação precipita a aproximação entre Raskólnikov e Sônia, bem como a própria confissão do crime a ela:

Raskólnikov era o advogado enérgico e ágil de Sônia contra Lújin, apesar de carregar ele mesmo tanto horror próprio e sofrimento na alma. No entanto, depois de ter sofrido tanto pela manhã, era como se estivesse feliz com a oportunidade de mudar de impressões, que se haviam tornado insuportáveis, já sem falar do quanto havia de pessoal e amoroso no seu empenho de defendê-la. Além disso, tinha em vista o eminente encontro com Sônia, o que o inquietava terrivelmente, sobretudo em alguns instantes: ele *deveria* revelar a ela que havia matado Lisavieta, pressentia para si uma terrível tortura, e era como se procurasse afugentá-la com as mãos. E por isso, quando exclamou, ao sair da casa de Catierina Ivánovna: “Bem, Sófia Semeónovna, o que você vai me dizer agora?”, pelo visto ainda se encontrava nitidamente excitado pela animação, desafio e vitória recente contra Lújin. (p. 415)

Desse modo, apesar dos possíveis pontos de contato entre Raskólnikov e Lújin apontados no início, verifica-se que a explicitação do funcionamento do último provoca repulsa do primeiro e desperta nele um ativismo que permanecera enterrado, atrofiado sob uma montanha de elucubrações. Entretanto, essa repulsa não o distancia do pensamento utilitário, mas faz com que ele se aproxime ainda mais dele. A existência de alguém como Lújin, que desconsidere absolutamente o outro em favor dos próprios interesses, e que, com isso, se aproveite de criaturas dóceis e desamparadas como Sônia e sua família, colocando-as em risco, justifica para Raskólnikov o assassinato. Observou-se, acerca do primeiro encontro, que ambos estavam de acordo quanto à necessidade de superar os preconceitos morais e que defendem a necessidade do corte do cordão umbilical com esses preconceitos. Não obstante, cada qual tem uma leitura particular e bastante diferente entre si dessas mesmas idéias. Raskólnikov as leva às suas últimas conseqüências – tal pensamento lhe confere o direito ao assassinato. Lújin não chega a dar esse passo, porém, isso não impede que ele possa ser considerado um dos personagens mais negativos do romance. Nele não há registro daquelas

ações “involuntárias, inconscientes” de Raskólnikov. Face à tragédia dos Marmieládov, a atitude de cada um se mostra decisiva em distingui-los. Raskólnikov doa os copeques recebidos da mãe, ainda que se debata com esta atitude, que lhe parece irracional. Lújin, por sua vez, vê ali a circunstância perfeita para o golpe que lhe restituiria a consideração da noiva e difamaria o adversário. Sônia era, para ele, mero instrumento que o conduziria ao seu objetivo, ainda que para isso lhe arruinasse a vida.

Assim, por contraditório que pareça, o duplo assassinato cometido por Raskólnikov provoca no leitor menos repulsa que as tramóias calculistas de Lújin, já que nele se verifica a completa internalização de uma atitude que desconsidera o humano no outro, que vê nele somente uma coisa, um negócio a ser manipulado (todas as acepções possíveis da palavra *дело*). O passo de Raskólnikov é mais drástico, porém menos definitivo. A mesma mão que levanta o machado se estende para oferecer copeques, e é justamente essa ambigüidade que o torna diferente do monolítico Lújin.

3.4 “Quem entre nós na Rússia hoje não se considera um Napoleão?”

Porfíri Pietróvitch e Raskólnikov

Porfíri é mencionado pela primeira vez por Razumíkhin, quando este enumera os convidados à recepção que dará por ocasião de sua mudança de apartamento. A menção vem acompanhada da informação de que se trata do juiz de instrução local, ex-aluno da Escola de Direito e parente distante de Razumíkhin. Ficamos sabendo ainda que ele já se desentendera com o médico Zóssimov. A seguir, ao comentar o desenrolar da investigação sobre a morte da usurária e de Lisavieta, Razumíkhin, mesmo afirmando que respeita Porfíri, critica veementemente o envolvimento de um pintor como suspeito no caso, alegando que aqueles que o acusam não sabem explorar adequadamente os fatos e não levam em conta os dados psicológicos. Embora essa passagem possa dar margem a que Porfíri seja considerado um juiz de pouca perícia, esse julgamento prematuro é ponderado no momento em que Razumíkhin afirma acreditar ter sido um freguês de penhor que matara Alióna e que “Porfíri não revela o que pensa, mas mesmo assim está interrogando os empenhadores...” (p. 163). Assim, ele passa a aparecer como um sujeito misterioso, cujas intenções não são totalmente explícitas, e que provavelmente não está totalmente convencido da hipótese de que o autor do duplo homicídio seja o pintor. A seguir, Razumíkhin conta que o juiz de instrução está querendo conhecer Raskólnikov, isso se dá na ocasião em que eles discutem a suspeita levantada por Zamiótov de que Raskólnikov esteja louco, isto é, Porfíri reaparece no diálogo em meio a uma atmosfera de acusação, ao lado daqueles que desconfiam de sua sanidade. Mais tarde, numa conversa com Zóssimov, Razumíkhin volta a falar das suspeitas que recaem sobre Raskólnikov; o assunto desta vez é a cena em que Raskólnikov faz insinuações para Zamiótov sobre quem teria cometido os crimes. Aqui é acrescentada a informação de que Porfíri toma conhecimento deste episódio.

A próxima menção à Porfíri é feita pelo próprio Raskólnikov, quando ele diz a Razumíkhin que gostaria de reaver os objetos que empenhara com Alióna. Ainda que fosse

possível ir à delegacia declarar os objetos, ele prefere um encontro direto com o juiz. No caminho, Razumíkhin descreve Porfíri:

Ele, meu irmão, é um rapaz excelente, tu vais ver! Um pouco desajeitado, ou seja, é um homem mundano, mas eu falo desajeitado em outro sentido. Rapaz inteligente, até muito inteligente, só que tem um modo de pensar específico... É desconfiado, cético, cínico... gosta de enganar, ou seja, não de enganar mas de fazer alguém de tolo... E usa o velho método das provas materiais... Mas conhece o serviço, conhece... No ano passado destrinçou um caso, de um assassinato, do qual quase todas as pistas se haviam perdido! Está querendo muito, muito mesmo te conhecer! (p. 255)

Em seguida, o narrador diz que tal afirmação sobre o investigador inquieta Raskólnikov (p. 256) e ele mesmo complementa:

A esse também vai ser preciso entoar o cântico de Lázaro⁴⁴ – pensava ele empalidecendo e com o coração a bater – e cantar com naturalidade. O mais natural seria não cantar nada. Não cantar nada forçado! Não, *forçado* seria outra vez não natural... Ora, bolas, lá a gente dá um jeito... lá a gente vê... nesse momento... será bom ou não eu estar indo? A própria mariposa voando contra a vela. O coração está batendo, e isso é que não é bom!... (p. 256)

Esse pequeno trecho já adianta as diferentes possibilidades de relação que Raskólnikov vislumbra para o primeiro contato com Porfíri. Intrigado com a descrição do oficial como alguém perspicaz e ardiloso, imagina, inicialmente, que o melhor seja entoar o cântico de Lázaro, isto é, representar o papel do pobre jovem que precisou abandonar a faculdade por falta de recursos e que fora forçado a empenhar objetos de família com a usurária para sobreviver. A utilização da expressão “cântico do Lázaro”, a qual remete à parábola bíblica “O rico e Lázaro”, presente no Evangelho segundo São Lucas (cap. 16,

⁴⁴ Conforme Belov: “A expressão ‘Cântico de Lázaro’ surgiu do Evangelho, da parábola sobre o mendigo Lázaro, que ficava no portão de um homem rico e ficaria feliz em se satisfazer com as sobras que lhe caíssem da mesa. Antigamente mendigos inválidos, que imploravam por caridade, cantavam ‘versos espirituais’, mais freqüentemente ‘versos sobre o pobre Lázaro’, criados a partir do enredo evangélico. Tais versos eram cantados em forma de lamentação e em tom melancólico. Daí vem a expressão ‘entoar o cântico de Lázaro’ usado no sentido de queixar-se do destino, chorar, fingir-se infeliz e pobre.” (BELOV, 1985, p. 149).

versículos 19-31), serve a dois propósitos principais: primeiro indica os personagens do “teatro” que Raskólnikov quer armar no encontro com Porfíri, mas, num nível mais profundo, cria o universo simbólico que representa a percepção de Raskólnikov sobre a desigualdade de poder entre os personagens, particularmente no que se refere ao grande e misterioso poder que o investigador possa vir a exercer sobre ele. A construção da imagem de um Porfíri poderoso se dá por meio da descrição de Razumíkhin e também pela própria etimologia de seu nome, uma vez que este deriva do grego *πορφύρο*, que significa “púrpura”⁴⁵. Conforme o dicionário da *Bíblia Sagrada NVI*, a cor púrpura é um “símbolo da riqueza e da realeza. A tinta de púrpura, altamente valorizada no mundo antigo, era obtida de vários moluscos comuns na Fenícia (nome que significa terra da púrpura)” (2001), além disso, o homem rico da parábola citada é assim apresentado: “Havia um homem rico que se vestia de púrpura e de linho fino e vivia no luxo todos os dias” (*Bíblia Sagrada NVI*, 2001). Ainda sobre o nome deste personagem é possível destacar, conforme Belov (1985, p. 124-5), o patronímico Pietróvitch (filho de Piotr, que remete ao primeiro imperador russo) e a ausência de sobrenome⁴⁶. Assim, já nessa primeira passagem de monólogo interior de Raskólnikov sobre Porfíri têm-se as linhas fundamentais do relacionamento que travarão; uma verdadeira queda de braço, em que Raskólnikov ora se sente dominado pelas artimanhas do investigador, ora tenta representar o papel do dominador, que mantém a situação sob seu controle.

No caminho, Raskólnikov provoca Razumíkhin ao rir de seu comportamento de colegial apaixonado e, assim, dá início a sua farsa:

⁴⁵ Também Johnson recorre a esta etimologia para ressaltar a importância do juiz de instrução: “Há uma suposição quase universal entre os críticos de que Porfíri ajuda a guiar Raskólnikov à regeneração espiritual. [...] Assim, assume-se que Raskólnikov pode passar sem ele tanto quanto sem Sônia. Porfíri, como seu nome indica, veste a cor púrpura, o manto da autoridade suprema teocrática do Império Bizantino, e, cedo ou tarde, a maioria dos leitores tem de reconhecer isto.” (JOHNSON, 1985, p. 76)

⁴⁶ Como lembra Breschinski, “Porfíri Petrovitch é o único personagem importante de *Crime e castigo* que não recebe sobrenome. Isso indica não apenas o isolamento de sua função no romance e o mistério fundamental de sua imagem, que não é revelada até o final, mas também a intimidade e espontaneidade da representação de Porfíri, que não precisa do estabelecimento de laços familiares.” (Breschinski apud BELOV, 1985, p. 124-5).

Raskólnikov riu tanto que, parecia, não conseguiria mais se conter, e sorrindo os dois entraram no apartamento de Porfíri Pietróvitch. Era do que Raskólnikov precisava: dos quartos dava pra ouvir que os dois haviam entrado rindo e ainda continuavam gargalhando na ante-sala. (p. 257)

Essa cena apresenta paralelo direto com aquela dos dois pintores saindo do prédio da usurária momentos depois do crime ter sido cometido. Anteriormente esse episódio é comentado por Razumíkhin⁴⁷, quando este diz não acreditar que o crime possa ter sido cometido por Nicolai, dada sua *impossibilidade psicológica* para tal, de modo que o estado de espírito do pintor configuraria prova irrefutável de sua inocência, a despeito dos indícios materiais que contra ele depõem. Entretanto, é preciso lembrar que Razumíkhin atenta para o fato de Porfíri seguir o método das provas materiais, mais sólido do que o universo pantanoso da psicologia. Logo depois da primeira troca de palavras entre Raskólnikov e Porfíri, tem-se a descrição física do juiz:

Porfíri Pietróvitch estava à vontade, de roupão, roupa branca bastante limpa e chinelos surrados. Era um homem de uns trinta e cinco anos, estatura abaixo da mediana, gordo e até com uma barriguinha, cara raspada, sem bigodes nem suíças, cabelos rentes na cabeça grande e redonda, de um redondo um pouco arrebitado, era de um amarelo escuro doentio, mas bastante animado e até zombeteiro. Chegaria a ser até bonachão não fosse a expressão dos olhos, dotados de um brilho meio líquido, aquoso, cobertos por uns cílios quase brancos, que pestanejavam como se piscassem para alguém. O olhar que dali se irradiava estava em uma desarmonia um tanto estranha com toda a figura, que tinha até qualquer coisa de feminino e lhe transmitia algo bem mais sério do que se poderia esperar à primeira vista. (p. 259)

A descrição é marcada por elementos ambivalentes, de um lado o ar zombeteiro, feminino, quase bonachão que contrasta, particularmente, com a seriedade do olhar, como lembra Rowe (1972, p. 289). Entretanto, não fica claro em que consiste esse “algo bem mais

⁴⁷ Cf. a seguinte passagem da fala de Razumíkhin em sua conversa com Zóssimov: “Agora observa com rigor para ti mesmo: lá em cima os corpos ainda estão quentes, estás ouvindo? Quentes, e assim foram encontrados! Se os dois mataram, ou Nicolai sozinho, e aproveitaram para saquear o baú quebrando-o, ou apenas participaram de alguma forma do saque, então de que eu te faça só uma pergunta: semelhante estado de ânimo – ou seja, ganidos, gargalhadas, briga de meninos no portão – combina com machados, com sangue, com a astúcia vil, com cautela, com roubo?” (p. 153)

sério”. Além disso, os pestanejantes cílios quase brancos e o brilho aquoso ofuscam o olhar e reforçam a imagem misteriosa de Porfíri. As constantes piscadelas percebidas todo tempo por Raskólnikov condensam a ambivalência de sua imagem, pois tal ato revela, ao mesmo tempo, sua jocosidade e mistério (seguindo a metáfora da janela para a alma, tem-se que esta aparece semicerrada). Ao relatar seu caso ao juiz, Raskólnikov realça sua dificuldade financeira, levando a cabo o plano de entoar o cântico de Lázaro. A reação de Porfíri, inicialmente, foi de indiferença, mas, diante da insistência do visitante, Porfíri “olhou para ele com um quê de galhofa, apertando os olhos como se piscasse para ele” (p. 260). A partir daqui o pesadelo persecutório de Raskólnikov se intensifica e ele passa a ouvir acusações em tudo o que é dito: “[...] não querem nem esconder que estão me seguindo como uma matilha e cães! Por isso me cospem tão francamente nas fuças! – tremia de fúria. – Vamos, batam direto, mas não fiquem brincando de gato e rato” (p. 163). Na presença de Porfíri, o drama da consciência de Raskólnikov vive momentos intensos. O agir dissimulado, o tom farsesco, a linha tênue que separa realidade e delírio são as marcas da relação entre esses personagens. O que se torna flagrante desse ponto em diante é que Raskólnikov, que chega ao encontro do investigador como autor e protagonista do teatro que irá enredá-lo, torna-se ele mesmo o espectador que não sabe mais onde começa ou acaba a ficção.

A seguir tem-se o desdobramento de um debate iniciado na festa de Razumíkhin sobre o tema “existe ou não o crime?” (p. 265). É discutido o papel do “meio”, isto é, do ambiente social, na ocorrência de crimes. Razumíkhin se posiciona francamente contrário à hipótese de que o indivíduo seja vítima de seu meio e chama atenção para o papel da natureza, que pode ser traduzido pela história viva ou “o processo *vivo* da vida”, uma vez que “A alma viva exige vida, a alma viva não obedece à mecânica, a alma viva é desconfiada, a alma viva é retrógrada!” (p. 265). No debate, Porfíri se alinha àqueles que defendem o papel do meio (“Não, meu irmão, estás mentindo: o “meio” significa muito no crime; isso eu vou te

demonstrar” – p. 266), não obstante, Razumíkhin lembra que nem tudo que Porfíri diz deve ser levado ao pé da letra, e conta duas peças que havia pregado nos amigos, uma quando contou que viraria monge e outra quando disse que iria se casar. Nesse momento, Porfíri menciona o artigo de Raskólnikov “A respeito do crime”, o qual nem mesmo o autor sabia que havia sido publicado. Ao tratar do texto, Porfíri se refere a ele como “artiguinho” e faz uma síntese precisa das idéias lá apresentadas. O rebaixamento explicitado no uso do diminutivo e a afirmação sem rodeios de que o texto trata da existência do direito ao crime por parte de uma categoria de indivíduos deixa Raskólnikov atordoado. Por duas vezes ele sorri diante daquilo que considera ser uma “deturpação redobrada e proposital de sua idéia”, depois admite que “Pensando bem, reconheço que o senhor o expôs quase fielmente; até mesmo, se quiser, com absoluta fidelidade... (Era-lhe realmente agradável concordar que fora com absoluta fidelidade)” (p. 268). Rowe observa o padrão antinômico nessa resposta de Raskólnikov:

Assim, Porfíri parece (1) equivocado; (2) correto; (3) levemente equivocado. A objeção de Raskólnikov, a qual ele desenvolve em grande extensão, é que as pessoas extraordinárias não estão de modo algum obrigadas a cometer crimes. Porfíri, é claro, não havia dito nada desse tipo, mas poucos leitores pararão para perceber isso. O suspense tem seu ritmo acelerado. Finalmente Raskólnikov qualifica seu argumento da seguinte maneira: ao promoverem o bem, as pessoas extraordinárias inevitavelmente provocam alguma destruição; é preciso então comparar o escopo de suas idéias aos seus efeitos destrutivos. O padrão (prolongado) será (1) pessoas extraordinárias não são obrigadas a cometer crimes, mas (2) tais pessoas, por outro lado, devem cometer crimes porque grandes ações inevitavelmente causam alguma destruição, mas (3) na medida em que elas são obrigadas a trabalhar para o bem, estão indiretamente obrigadas a cometer certos crimes. O terceiro passo se pode inferir facilmente, mas ele nunca é explicitamente expresso, contudo ele desenvolve simetricamente e completa o significado da reação inicial de Raskólnikov à versão capsuliforme de Porfíri sobre sua teoria. (ROWE, 1972, p. 290)

Seu esclarecimento da teoria termina com um clamor pela Nova Jerusalém. Porfíri pergunta-lhe se acredita mesmo nela e obtém uma firme resposta afirmativa. Nesse momento Raskólnikov olha para o chão. Segundo Belov, a expressão “Nova Jerusalém” tem origem no

Apocalipse⁴⁸ e aqui expressa mais propriamente as aspirações dos socialistas saint-simonistas por uma nova ordem de felicidade universal (BELOV, 1985, p. 156-7). Assim, nessa passagem, Raskólnikov estaria declarando sua crença na versão utópica socialista deste paraíso cristão, mais próxima da noção de falanstério, discutida anteriormente por Razumíkhin (p. 266), do que do sentido bíblico. Gibian corrobora tal interpretação em sua análise sobre a utilização deste tema do simbolismo cristão: “O significado da resposta afirmativa de Raskólnikov reside no fato de a Nova Jerusalém, a que ele se refere, ser sua versão utópica pervertida, que será construída sobre os fundamentos do crime e da auto-afirmação pessoal e da transgressão (*prestuplenie*)” (GIBIAN, 1955, p. 989). Entretanto, a análise de Rosenshield lança um novo olhar sobre essa passagem e oferece uma via de interpretação diferente para a imagem:

Críticos soviéticos interpretaram a Nova Jerusalém dessa passagem como uma alusão à utopia socialista de Saint-Simon. Mas essa interpretação não explica satisfatoriamente as outras respostas de Raskólnikov para as questões que lhe são colocadas; pois ele diz a Porfíri que não apenas acredita em Deus, mas também na ressurreição de Lázaro dos mortos. Porfíri obviamente compartilha as mesmas dúvidas que o leitor, por isso, Dostoiévski o faz perguntar a Raskólnikov se ele acredita na ressurreição de Lázaro literalmente. Raskólnikov responde afirmativamente. Além disso, a cena em que Sônia lê essa passagem mostra que pelo menos alguma parte dele está falando a verdade quando ele diz acreditar literalmente. O pedido de Raskólnikov para que Sônia leia o excerto constitui uma evidência psicológica de seu anseio, ainda que reprimido, por acreditar na possibilidade de salvação. (ROSENSHIELD, 1978, p. 130-1)

É possível acrescentar às considerações de Rosenshield o fato de que Raskólnikov faz tal confissão olhando para o chão (no original tem-se *земля*, que pode ser traduzido por terra). Gibian e Ivanov apontam para a simbologia de *земля* no romance. Esses críticos vêem no crime o rompimento de Raskólnikov com a terra (ou a mãe-terra) e seu ulterior ato de beijar o

⁴⁸ Remete especificamente aos dois primeiros versículos do capítulo 21 deste livro: “Então vi novos céus e nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra tinham passado; e o mar já não existia. Vi a Cidade Santa, a nova Jerusalém, que descia dos céus, da parte de Deus, preparada como uma noiva adornada para o seu marido.” (Apocalipse, *Bíblia Sagrada NVI*, 21: 1-2). Belov ainda lembra que, no exemplar do Evangelho pertencente à Dostoiévski, esses versículos estão sublinhados a lápis. (BELOV, 1985 p. 156).

chão como a reconciliação com ela (GIBIAN, 1955, p. 991-2 e IVANOV, 1989, p. 587-8). Assim, a avaliação deste olhar para o chão como antecessor do beijo configura mais um elemento que ratifica a interpretação de Rosenshield.

Porfíri instiga Raskólnikov a dar mais detalhes do seu pensamento acerca dos homens extraordinários e obtém uma exposição clara e objetiva de tais idéias. À medida que esclarece a teoria, Raskólnikov sai do estado de excitação inicial e se torna meditativo. Responde a todas as questões de Porfíri sem rodeios e, diante da indignação de Razumíkhin, simplesmente “ergueu para ele seu rosto pálido e quase triste e nada respondeu” (p. 272). O tom se adensa ainda mais quando chegam ao assunto da consciência, isto é, do sofrimento derivado do ato de ultrapassar os obstáculos:

Aqui não se trata de permissão ou de proibição. Que sofra quem tem pena da vítima... O sofrimento e a dor são sempre obrigatórios para uma consciência ampla e um coração profundo. Os homens verdadeiramente grandes, a meu ver, devem experimentar uma grande tristeza no mundo – acrescentou ele subitamente pensativo, até fora do tom da conversa. (p. 273-4)

Essa confissão, que foge do tom da conversa, diz respeito ao lugar das emoções na teorização de Raskólnikov. Aqui que ele reconhece a capacidade de ser afetado, que deve estar sempre presente nos homens “verdadeiramente grandes”. Nesse sentido, seu pensamento se desvia daquela que a crítica reconhece como sua fonte principal, o texto de Napoleão III *Histoire de Jules César* (cf. BELOV, 1985, p. 154 e LINDENMEYER, 1976, p. 45)⁴⁹, especialmente na seguinte passagem: “Quando fatos extraordinários atestam um gênio eminente, o que pode ser mais contrário ao bom senso do que emprestar-lhe todas as paixões e todos os sentimentos da mediocridade?” (NAPOLÉON III, 1865, p. 8). Inicialmente, as idéias de Raskólnikov são tratadas por ele e por Porfíri como algo exterior e objetivo, entretanto esse

⁴⁹ Evnin chama atenção para a importância do debate gerado na imprensa russa por essa obra de Napoleão III (EVNIN, 1974, p. 91-93). Além de *Histoire de Jules César*, outra fonte identificada na crítica para a teoria de Raskólnikov é Max Stirner, particularmente *O único e sua propriedade* de 1844, cf. Arban (1962, p. 130-2)

distanciamento subjetivo se rompe na passagem supracitada e Porfíri aproveita o momento para implicar Raskólnikov de uma vez por todas naquilo que estava sendo dito perguntando-lhe onde ele se via naquele universo: “[...] quando o senhor estava escrevendo seu artiguinho, é impossível, pois, he-he!, que também não se considerasse, ao menos uma gotinha, um homem “extraordinário, que pronuncia a palavra nova” (p. 274). As invectivas diretas, o não escamoteamento das intenções por parte de Porfíri provocam o afastamento de Raskólnikov, que passa a reagir com desdém, desprezo e soberba, conforme descrições do narrador (“‘Arre, como isso é evidente e descarado!’ – pensou Raskólnikov enojado” – p. 274).

A curiosidade de Porfíri parece meticulosamente ordenada para enredar Raskólnikov e fazê-lo dizer algo comprometedor. Ao longo da conversa, Raskólnikov se fortalece, é capaz de perceber os movimentos de Porfíri, mas não consegue se certificar de que ele o considera um suspeito do crime. Sua situação se agrava quando o investigador se recusa a interrogá-lo oficialmente, de modo que, a falta de um lugar oficial (suspeito, testemunha) o deixa sem parâmetros para lidar com o outro. Mesmo com a negativa de Raskólnikov quanto a se considerar um Napoleão, Porfíri dispara: “[...] quem entre nós na Rússia não se considera hoje um Napoleão? – pronunciou de pronto Porfíri com uma terrível familiaridade. Desta vez até na modulação da voz dele havia qualquer coisa de particularmente claro.” (p. 274)⁵⁰. Tal indagação constitui a maior investida do juiz de instrução contra as idéias de Raskólnikov, uma vez que retira toda sua pretensa originalidade e insere este pensamento nas fileiras do

⁵⁰ Belov (1985, p. 160) chama atenção para a intertextualidade entre o questionamento de Porfíri e a seguinte passagem do *Ievguêni Oniéguin* de Púchkin: “Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно” (Capítulo 2, XIV). Arban também constata esse diálogo e lembra a importância da temática do usurpador na literatura russa, citando o mesmo verso de Púchkin: “Esse fascínio pelo tema do Usurpador, que assinala quando dos anos da infância, foi sensível após a vitória sobre Napoleão, a ponto de ter Púchkin, que morreu em 1838, escrito alguns versos, cuja presença aqui me parece indispensável, pois reacenderam – ou talvez tenham acendido – fagulhas no coração do ‘grande pecador’ que, aos dez anos, sonhava com a onipotência. Traduzo-os como possível, privados que ficam de todo poder encantatório – limitando-me tão-somente à sua significação: “Acreditamos todos que estamos a zero/ Que a Unidade é apenas o eu-mesmo./ Cada um de nós se vê na pele de Napoleão/ E quanto aos milhões de outros bípedes/ Por Deus, que não sejam para mim senão um instrumento.” (ARBAN, 1989, p. 130)

radicalismo russo oitocentista. Sobre a relação do protagonista com a figura de Napoleão, Jackson afirma:

De um lado, há Napoleão, o ideal distante: a medida suprema do auto-domínio e da auto-determinação de um homem; de outro lado, a doença e a impotência intensificando a ânsia pelo ideal, e o indivíduo em colapso ante este ideal. Este é o esboço psicológico de Raskólnikov. Seu Napoleão não é tanto uma figura histórica, mas uma idéia de poder que evoca uma confissão angustiada de impotência. [...] A questão – Eu sou um Napoleão? – é respondida na própria pergunta. O crime não passa de uma extensão fatídica da resposta, uma verificação, e, portanto, uma auto-aniquilação. O assassinato da velha usurária, paradoxalmente, é um experimento no qual o experimentador é tanto sujeito quanto objeto – o assassino é aquele que está sendo assassinado (isto é antecipado pelo terrível sonho do espancamento da égua). (JACKSON, 1960, p. 112-3)

Ao deixarem o apartamento do juiz, Raskólnikov e Razumíkhin conversam sobre o comportamento do anfitrião, isto é, sobre sua franca desconfiança em relação à Raskólnikov.

A esse respeito Raskólnikov levanta algumas hipóteses:

Se eles dispusessem de fatos, isto é, provas de verdade, ou ao menos de suspeitas com o mínimo de fundamento, aí sim procurariam realmente esconder o jogo: na esperança de ganhar ainda mais (e, além disso, há muito tempo teriam me revistado!). Mas não dispõem de provas, de nenhuma – tudo miragem, tudo faca de dois gumes, só uma idéia volátil –, e é por isso que estão procurando confundir com essa desfaçatez. Pode ser que ele mesmo tenha ficado com raiva por não dispor de fatos, e estourou de despeito. E pode ser também que tenha alguma intenção... Ele, parece, é um homem inteligente... Pode ter querido me intimidar com o que sabe... Aí, meu irmão, ele tem a sua psicologia... Mas, pensando bem, dá nojo explicar tudo isso. Deixa pra lá! (p. 277)

Porfíri, declarado perito no método das provas materiais, agora se depara com a ausência de tais evidências e a necessidade de conduzir seu trabalho com base em intuições. Não obstante, é sabido que ele resolveu um caso cujas provas não mais existiam. Raskólnikov tem consciência disso, ele reconhece que o outro “tem a sua psicologia” e que seu segredo não está completamente a salvo. A capacidade de decifrar alguns dos movimentos de Porfíri deixa Raskólnikov empolgado (“Estou começando a tomar gosto por certos pontos!” – p. 279),

ainda assim, o sentimento dominante permanecia sendo a inquietação (“Mas súbito, quase no mesmo instante, ele ficou meio intranquilo, como se um pensamento inesperado e inquietante o tivesse acometido. Sua intranquilidade aumentava.” – p. 279). Nesse momento, Raskólnikov desiste de encontrar a mãe e a irmã e resolve partir para seu cubículo, onde dá vazão a seus delírios persecutórios ao procurar por uma possível prova “inesperada e irrefutável” (p. 281) que lhe incriminasse definitivamente. A sensação conspiratória tem seu ápice quando um estranho vai ao prédio à procura de Raskólnikov e acusa-o de ser assassino. Além do tema da perseguição, outro elemento liga essa cena e o que se segue ao episódio com Porfíri: o riso. Ele aparece no rosto de Raskólnikov logo antes do aparecimento do estranho (“Estava em pé como que mergulhado em meditação, e um sorriso estranho e meio sem sentido vagava em seus lábios.” – p. 281) e depois no próprio estranho (“Era impossível distinguir, mas Raskólnikov teve a impressão de que, também desta vez, ele sorria seu sorriso frio, odioso e triunfante” – p. 282). Para Spiegel,

O que Raskólnikov considera particularmente irritante, o que precipita vez por outra suas violentas explosões de fúria, é o ininterrupto e espasmódico riso nervoso do detetive, cujo som indigno e irritante proporciona um pano de fundo para seus insultos e faz com que Raskólnikov quase perca a cabeça. (SPIEGEL, 2000, p. 37)

O escárnio do outro é, por fim, totalmente incorporado tornando-se auto-escárnio, quando Raskólnikov divaga sobre seu crime e a teoria dos homens extraordinários: (“Ah-ah! Por que me deixaram entrar? É que eu só vivo uma vez, é que eu também quero... Ora veja, eu sou um piolho estético, nada mais – acrescentou súbito, desatando a rir feito um demente.” – p. 285). A manifestação inconsciente e certamente a mais marcante dessa auto-ridicularização se dá logo após esse longo monólogo, com o sonho em que Raskólnikov repete o crime contra a velha, mas ela, ao invés de morrer, solta gargalhadas. Assim, tem-se que a presença de Porfíri instaura o deboche, o riso capaz de reduzir as pretensões de Raskólnikov a mero

sintoma de uma época. E essa atitude irônica provoca fortes reverberações na subjetividade de Raskólnikov, o faz rever todas as idéias e eventos sob uma nova ótica. Porém, mesmo havendo tal revisão, não se pode falar em superação dessas idéias. Elas são, ao contrário, reforçadas. Raskólnikov continua transitando no eixo ordinário x extraordinário, a diferença é que dessa vez a balança pende mais do lado ordinário.

No segundo encontro com Porfíri, Raskólnikov decide para si mesmo que não há nenhuma suspeita contra ele, uma vez que o investigador não poderia tratá-lo com tanta informalidade e dar-lhe tamanha liberdade como estava acontecendo. Resolveu, então, que “tudo aquilo que na véspera acontecera com ele, Raskólnikov, fora mais uma visão, exagerada por sua imaginação exasperada e doentia” (p. 342). Não obstante, sua resposta sensível a esta figura permanecia sendo a de profunda irritação e medo, a ele não era possível manter-se indiferente em relação ao outro. O discurso de Porfíri é de intimidade, o tom é familiar, mas seu comportamento é inquieto: caminha de um lado a outro, fala sobre amenidades. Tal procedimento enfurece Raskólnikov, que imediatamente procura decifrá-lo:

Existe, parece, uma regra jurídica, um procedimento jurídico – para todos os possíveis juízes de instrução – de começar de longe, com coisas tolas, ou até do sério só que inteiramente secundário, para, por assim dizer, estimular, ou melhor, distrair o interrogado, entorpecer a sua cautela e depois, zás, da forma mais inesperada, fundir-lhe a cuca com alguma pergunta mais fatal e perigosa; não é assim? Parece que até hoje isso é lembrado de modo sagrado em todas as normas e preceitos? (p. 344-5)

A espontaneidade da interpretação de Raskólnikov provoca um riso incontido no juiz, deixando o visitante ainda mais irritado e fazendo-o exigir uma postura mais direta do outro, isto é, que o interroque conforme a praxe ou o libere. Porfíri recusa agir de acordo com o protocolo, pois, segundo ele, “esses interrogatórios desorientam mais o interrogador que o interrogado” e seu trabalho deve ser definido como “uma arte livre, ou coisa do gênero” (p. 347). O investigador fala sem parar, sua linha de raciocínio é propositadamente confusa; entre

frases sem sentido lança “certas palavrinhas enigmáticas”. A relação investigador-investigado se dá pelo avesso. Quem esconde e fala em circunlóquios é Porfíri. Jonhson aponta para a importância da manipulação do tempo nessa relação, uma vez que a estratégia de Porfíri residiria principalmente na demonstração de ter “todo o tempo do mundo” e no controle do suspense (JONHSON, 1985, p. 80). Essa extensão do tempo torna a experiência cada vez mais insuportável para Raskólnikov, a quem resta a tarefa de tentar apreender as intenções do outro. O curioso é que, apesar dos rodeios e da não linearidade do discurso de Porfíri, ele acaba por deixar à mostra todo seu raciocínio acerca de como deve ser tratado um tipo como Raskólnikov:

[...] fosse eu considerar esse, aquele ou aqueloutro como criminoso, aí eu me perguntaria: por que iria incomodá-lo antes do tempo, ainda que tivesse provas contra ele? Fulano, por exemplo, eu teria a obrigação de prender o quanto antes, mas sicrano não é do mesmo caráter, palavra; então, por que não deixar que ele bata mais um pouco de perna pela cidade, he-he! Veja só, o senhor, pelo que noto, não está entendendo inteiramente, então vou lhe ser mais claro; vá eu, por exemplo, meter o sujeito na cadeia cedo demais, que assim estarei, provavelmente, lhe dando um apoio, por assim dizer, moral, he-he! [...] Porque eu lhe concederia, por assim dizer, uma certa condição, eu o definiria psicologicamente e o tranqüilizaria, e aí ele escaparia de mim e se recolheria em sua casca: compreenderia finalmente que é um preso. [...] Pois bem, vá eu, vez por outra, deixar um fulano inteiramente só: não o segure nem incomode, mas o faça sentir a cada hora e a cada minuto, ou pelo menos suspeitar, que estou a par de tudo, de todo o segredo, de que dia e noite estou nos seus calcanhares, de que mantenho sobre ele uma vigilância infatigável, e que, de caso pensado, eu o tenho sob eterna vigilância e pavor. Pois bem, juro que ele ficará tonto, palavra, aparecerá em pessoa, e talvez ainda aponte alguma coisa que irá parecer dois mais dois, por assim dizer, terá um aspecto matemático – coisa até agradável. (p. 348-9)

A longa tirada segue e o suposto criminoso de que fala Porfíri assemelha-se mais e mais a Raskólnikov. Ele, inicialmente, opta por silenciar de modo que não se enrede e acabe fornecendo provas. Entretanto, é novamente desestabilizado pelo riso do juiz de instrução:

Porfíri Pietróvitch! – pronunciou alto e com nitidez, embora mal se sustentasse nas pernas bambas. – Finalmente estou vendo com clareza que o senhor suspeita positivamente de que cometi o assassinato daquela velha e da irmã Lisavieta.

De minha parte eu lhe declaro que já estou saturado de tudo isso há muito tempo. Se achar que tem o direito de me perseguir legalmente, então persiga; de me prender, então prenda. Mas eu não admito que rião de mim na minha cara e nem que me atormentem. (p. 353)

Até o final do encontro Porfíri mantém o jogo das alusões, recusando um tratamento formal do caso. Anuncia ainda ter uma “surpresinha”, Raskólnikov imagina tratar-se de um blefe do juiz e se fia no fato de não haver provas materiais contra ele. Entretanto, o episódio tem um desfecho surpreendente para todos, inclusive para o aparentemente onipotente investigador. A surpresa, que colocaria Raskólnikov face a face com o estranho que lhe acusara de assassinato, acaba frustrada pela inesperada confissão do pintor Nicolai. Tal movimento surpreendente das peças aturde Porfíri, a quem não resta muito a fazer diante da obstinação com que Nicolai confessava o feito. O ponto que deveria culminar com o total encurralamento de Raskólnikov termina por virar o jogo aparentemente perdido e, pelo menos em curto prazo, encerrar o caso. O desenlace fortalece Raskólnikov perante Porfíri; já em outro estado de espírito ele emprega os mesmos artifícios zombeteiros contra o juiz (“Eu lhe desejaria maiores sucessos porque, veja, como seu ofício é cômico” – p. 363). A “psicologia de dois gumes”, dessa vez, se manifestou de modo contrário aos planos de Porfíri. Apesar disso, Raskólnikov está consciente de que a história não terminou. Em sua recapitulação da cena, resta a insegurança diante da figura misteriosa do juiz e da própria fragilidade (p. 364). O ideal a que Raskólnikov aspira agora é o do isolamento total, pois os encontros com Porfíri provaram sua incapacidade de não se comprometer. Além disso, eles atestam o caráter imprevisível do encontro com o outro, uma vez que todas as tentativas de Raskólnikov de controlar suas reações ou agir dissimuladamente fracassaram. Nesse momento de “liberdade”, na ausência de fundamentos concretos para que seja perseguido depois da confissão do pintor, Raskólnikov se depara com suas forças internas que geram uma necessidade irremediável do

contato humano. Esta condição foi brilhantemente condensada por Porfíri na imagem da borboleta voando contra a vela (p. 350):

Se fosse possível ir para algum lugar nesse instante e ficar totalmente só, ainda que fosse para toda a vida, ele se consideraria feliz. O problema é que ultimamente, embora estivesse quase sempre só, não havia como sentir que estava só. Acontecia-lhe de sair da cidade, tomar a estrada real, uma vez chegou a um bosque; no entanto, quanto mais isolado era o lugar, mais fortemente ele se dava conta de algo como a presença próxima e inquietante de alguém, não é que ela fosse terrível mas de certo modo era muito agastante, de sorte que ele voltava o mais rápido para a cidade, misturava-se com a multidão, entrava nas tabernas, nos bares, ia à Feira de Usados, à Siénnaia. [...] havia algo que reclamava solução imediata, mas que não era possível nem compreender nem transmitir por palavras. Tudo se enredava em algum novelo. “Não, uma luta seria melhor! O melhor seria Porfíri de novo... ou Svidrigáilov... Algum novo desafio o quanto antes, um ataque de alguém... Sim! sim!” – pensou ele. (p. 451)

Bakhtin é certamente o crítico que trata com mais eficácia e insistência o tema da constituição do eu na e pela relação com o outro na obra de Dostoiévski. Para ele, “esse conjunto de coisas não é a teoria filosófica de Dostoiévski, é a sua visão artística da vida da consciência humana, visão personificada numa forma rica de conteúdo” (BAKHTIN, 2003, p. 343). No caso da relação com Porfíri é possível dizer, considerando a passagem citada, que ela traz à tona a necessidade do enfrentamento, da “luta”, por parte de Raskólnikov, além de revelar sua inclinação pelo desconhecido. Com a confissão de Nikolai ele acredita ter surgido uma “saída”, entretanto a lucidez de Porfíri jamais o deixa descansar em paz; fica, ao contrário, a certeza de que ele ainda desvendará a verdade, mesmo que tenha esclarecido o caso psicologicamente para Razumíkhin:

Desde quando Porfíri acreditou, ao menos por um minuto que Mikolka fosse o culpado [...] Naquele momento foram pronunciadas entre eles tais palavras, aconteceram tais movimentos e gestos, trocaram tais olhares, alguma coisa foi dita com tal voz, chegaram a tais limites que, depois disso, nem Mikolka (que Porfíri já sabia de cor à primeira palavra e ao primeiro gesto), nem Mikolka iria abalar o próprio fundamento das convicções dele. (p. 457)

Tais convicções não deixam de ser uma saída para Raskólnikov, o qual, ao receber uma inesperada visita de Porfíri pensa, sem se surpreender com sua presença, “Pode ser o desfecho!” (p. 457). A reação de Raskólnikov diante dessa sensação de “tudo ou nada” é transmitida pelo narrador por meio da seguinte metáfora: “Às vezes um homem como esse suporta meia hora de pavor mortal diante de um salteador, mas é só lhe botarem a faca na garganta de modo definitivo que aí até o pavor passa” (p. 457). Inicialmente Porfíri dá mostras de que vá recorrer ao seu “antigo formalismo” para encurralar e atormentar Raskólnikov, mas, ao ler em seu rosto uma expressão sombria, o juiz advinha-lhe os pensamentos e depõe suas armas. Já depois da acirrada batalha de nervos, da desigual queda de braços, o investigador modifica drasticamente o tom: “Devo-lhe uma explicação – continuou ele com um sorriso nos lábios e dando até uma palmadinha de leve no joelho de Raskólnikov. Nunca notara nem suspeitara de semelhante expressão no rosto dele” (p. 458). Não obstante, suas palavras não são, em princípio, totalmente claras e suscitam dúvidas em Raskólnikov: “‘De que é que ele está falando? [...] Será que ele está realmente me considerando inocente?’ [...] Raskólnikov sentiu o afluxo de algum medo novo. A idéia de que Porfíri o considerasse inocente começou repentinamente a assustá-lo.” (p. 460). Em seguida Porfíri oferece sua explicação, durante a qual demonstra uma grande sensibilidade e empatia ao tipo “irascível” de Raskólnikov, pois é capaz de reconhecer “todas as qualidades fundamentais do seu caráter e do seu coração” (p. 459). As ambivalências do caráter de Raskólnikov são captadas com bastante perspicácia pelo investigador:

[...] o senhor é muito impaciente, e doente, Rodion Románitch. Que o senhor é ousado, arrogante, sério e... sensível, muito sensível mesmo, tudo isso eu já sabia há muito tempo. Conheço todas essas sensações e li seu artiguinho como uma coisa conhecida. Ele foi urdido em noites de insônia e estado de frenesi, com o coração a elevar-se e a bater, com entusiasmo reprimido. E esse entusiasmo reprimido, altivo, é perigoso na mocidade! Na ocasião eu escarnei, mas agora lhe digo que gosto muito, sempre, ou seja, como apreciador, dessa

primeira prova, dessa prova juvenil e ardente da pena. Fumaça, neblina, a corda vibra na neblina⁵¹. Seu artigo é absurdo e fantástico, mas ele transpira sinceridade, nele existe uma altivez juvenil e íntegra, nele há a ousadia do desespero; é um artigo sombrio, mas isso é bom. Li seu artiguinho e o guardei, e... ao guardá-lo naquele momento, então pensei “Bem, esse homem não vai ficar nisso!” Pois bem, agora me diga, depois de semelhante antecedente, como não se deixar levar pelo conseqüente! (p. 461)

Raskólnikov reconhece a capacidade do outro em decifrá-lo completamente, mas sofre tentando encontrar o sentido dessas palavras, sua intencionalidade (“Nas palavras ambíguas ainda procurava e captava com sofreguidão alguma coisa mais precisa e definitiva” – p. 463). As palavras do juiz são recebidas pelo seu interlocutor como uma retratação e uma explicação psicológica do pintor, até o momento em que ele afirma a inocência de Nikolai. Se a idéia de ser considerado inocente o assustara, a repentina revelação de que o investigador está totalmente convicto de sua culpa o faz tremer da cabeça aos pés, “como se o tivessem traspassado” (p. 466). Daqui em diante, Porfíri se mostra disposto a abandonar o jogo de palavras de dois gumes⁵², mostra-se seguro quanto à culpa de Raskólnikov, mas recusa-se a prendê-lo, sugerindo que ele se entregue e oferecendo-se para criar atenuantes, por exemplo, com a alegação de perturbação mental. Com um sorriso dócil e triste, Raskólnikov recusa o atenuante. Porfíri insiste, alerta-lhe para as possibilidades que a vida ainda pode oferecer (“Procure e encontrará. Pode ser que Deus o tenha esperado nesse ponto” – p. 468; e “entregue-se à vida de forma direta, sem discutir, sem se inquietar, - será levado pela

⁵¹ Conforme Belov (1985, p. 204), trata-se de uma citação imprecisa retirada da seguinte passagem do *Diário de um louco* de Gógol: “Eis o céu em remoinhos diante de mim: uma estrela cintilando ao longe; a floresta galopando com as árvores negras e a Lua; a neblina azulada se estendendo no chão; uma corda tocando na neblina; de um lado, o mar, do outro, a Itália; lá estão as isbás russas.” (GÓGOL, 1990, p. 84-5). O excerto foi retirado do último registro do diário, no qual a loucura do personagem está em seu ápice. Tal registro constitui um clamor desesperado por ser salvo, para que parem de maltratá-lo, culminando com um apelo por ser resgatado por sua mãe. Com essa passagem de intertextualidade, Porfíri sintetiza seus sentimentos em relação ao artigo de Raskólnikov.

⁵² No qual ele reconhece a habilidade de Raskólnikov: “E quando começamos a discutir o seu artigo naquela ocasião, quando o senhor passou a exposição dele – aí se verificou que cada palavra do senhor permite dupla interpretação, como se houvesse outra por debaixo dela!” (p. 462).

margem, e colocado de pé. Para que margem? Como é que eu vou saber? Eu apenas acredito que o senhor ainda tem muita vida pela frente” – p. 469). Para Jones, Porfíri

[...] também quer desempenhar um papel na reabilitação de Raskólnikov e espera poder trazer à tona aqueles aspectos da personalidade de Raskólnikov que vão de encontro ao tipo de pessoa que imagina ser e que podem, ao mesmo tempo, prover a base para uma vida emocional estável no futuro. Seu objetivo inicial é, portanto, criar uma perturbação mental e emocional do tipo que levanta dúvidas sobre o significado do discurso e as intenções por trás dele. (JONES, 1990, p.86)

Por fim, valeria a pena refletir sobre um último ponto da relação entre esses personagens. Apesar de todo controle que Porfíri parece exercer sobre Raskólnikov, por mais que a atuação do investigador tenha sido eficaz na excitação do caráter persecutório de Raskólnikov, não é ao juiz que ele vai para a derradeira confissão. Ao contrário, quando encurralado, o suspeito declarava abertamente sua inocência. Além de Porfíri, o homem desconhecido também o acusa de ser assassino, mas, diferentemente do modo como agiu com o investigador, Raskólnikov é incapaz de negar sua culpa. A confissão se dá somente para Sônia, literalmente, e para Razumíkhin, na forma de sugestão. É possível pensar a partir destes dados que, se Porfíri tem poder algum poder, ele não é reconhecido por Raskólnikov como legítimo, e mesmo a faceta mais humanitária revelada no último encontro pelo juiz não o toca como mais tarde acontecerá com a compaixão devotada por Sônia. Johnson faz uma interessante análise da representação de Porfíri comparada às representações do homem desconhecido, de Mikolka e de Sônia. Para ela o mecanismo do último encontro revela que “o interesse próprio de Raskólnikov como condenado totalmente ordinário justificará seu ceticismo [de Porfíri]. Ele assegurará que tudo o que importa para qualquer pessoa é salvar a própria pele, de tal modo que a falta de fé de Porfíri seja realmente a mais elevada sabedoria” (JOHNSON, 1985, p. 94). Assim, desta relação fica para o leitor uma importantíssima informação acerca do aspecto moral, e não simplesmente legal, do ato criminoso para Raskólnikov, o qual não poderá encontrar ressonâncias em alguém que não trate a questão

nesses termos. Em sua atuação, Porfíri carrega nas tintas do sadismo e não utiliza o conhecimento que tem sobre Raskólnikov, sua apurada percepção sobre ele, para impulsionar a reflexão moral. Por outro lado, tal *modus operandi* contribui sobremaneira para o suspense no romance, proporcionando os desvios e contrapontos necessários para que temas como sofrimento, culpa e compaixão apareçam com força total em outros momentos.

3.5 “Há um Schiller perturbando a todo instante dentro do senhor”

Svidrigáilov e Raskólnikov

A apresentação de Svidrigáilov no romance é feita pela carta que Raskólnikov recebe de sua mãe, na qual ela conta que Dúnia, quando trabalhava como governanta na casa daquele, sofreu seu assédio. Pulkhéria ressalta que, inicialmente, o tratamento de Svidrigáilov para com Dúnia era grosseiro e hostil, mas tal descortesia revelou-se mero disfarce para a paixão que nutria por ela.

Imagine que esse insensato nutria há muito tempo uma paixão por Dúnia, mas disfarçava tudo isso com grosseria e desprezo por ela. É possível que ele mesmo sentisse vergonha e ficasse horrorizado ao ver-se, já em idade avançada e pai de família, alimentando esperanças tão levianas, e por essa razão se tomasse de fúria involuntária contra Dúnia. Mas pode ser também que com a grosseria do seu tratamento e as brincadeiras e mau gosto quisesse apenas esconder dos outros a sua verdade. (p. 48)

Assim, as primeiras palavras acerca de Svidrigáilov não são taxativas no sentido de condená-lo como um ser entregue à luxúria e sem quaisquer freios morais. Se seu comportamento é hostil, sua intencionalidade é, de certo modo, moral. Pulkhéria se mostra capaz de perceber que há uma verdade escondida em Svidrigáilov, e que, portanto, não se pode reduzi-lo impunemente, sob pena de deixar escapar as nuances de seu caráter. A mãe de Raskólnikov chega até a ser condescendente: “acabaram sendo rigorosos demais com esse extravagante” (p. 50), diferentemente do próprio Raskólnikov, que não consegue enxergar nesse homem nada além de um símbolo da devassidão. E é assim que ele se relaciona inicialmente com essa figura, isto é, como um símbolo daquilo que há de mais horrível no humano. De tal modo que, antes ainda de travar contato pessoal com Svidrigáilov, esse se faz presente como uma voz bastante ativa no diálogo interior de Raskólnikov. Como observa Keppler: “Svidrigáilov só aparece tarde na história, ainda que ele, não como pessoa, mas como um nome e um valor associado a esse nome, entre na mente de Raskólnikov muito antes, antes mesmo do assassinato.” (KEPPLER, 1972, p. 92). Tal fato é demonstrado na cena

em que Raskólnikov, ao ver um homem de uns trinta anos tentando aproximar-se de uma jovem embriagada com “certos objetivos” (p. 62), exclama: “Ei, você aí, Svidrigáilov! O que é que está querendo?” (p. 63). Para Keppler, Svidrigáilov se constitui como um duplo de Raskólnikov, do tipo *visão do horror*, cuja função é:

[...] simplesmente apresentar-se como é, freqüentemente sem conhecimento consciente tanto daquilo que é como do efeito que tem em sua vítima. O resultado é que, geralmente, há uma disparidade entre o que ele intenta fazer, ou parece estar fazendo, no nível do enredo e o papel muito mais importante que desempenha no nível da relação com o protagonista (KEPPLER, 1972, p. 91)

Mais tarde, Pulkhéria vai ao encontro do filho e inicia a conversa, de modo um tanto mórbido, comunicando a morte repentina de Marfa Pietróvna (esposa de Svidrigáilov). A culpa logo recai sobre o marido: “Imagina, aquele homem horrível parece que foi a causa da morte dela. Dizem que a espancou terrivelmente.” (p. 238). Acerca da vida conjugal do casal, relatou-se:

- Mas eles viviam assim? – perguntou ele à irmã.
- Não, era inclusive o contrário. Com ela ele sempre foi muito paciente, até gentil. Em muitos casos até condescendente demais com o temperamento dela, sete anos inteiros... Não se sabe como, de repente perdeu a paciência.
- Logo, ele não é nada tão horrível se durante sete anos se conteve, não é? Tu, Dúnietchka, parece que o absolves?
- Não, não, ele é um homem horrível! Não consigo imaginar ninguém mais horrível – Dúnia respondeu quase estremecendo, franziu o cenho e ficou pensativa. (p. 238)

Também é significativa essa passagem do histórico de Svidrigáilov, pois ficamos sabendo que sobre ele possivelmente recai o peso de um crime. A questão de Raskólnikov serve como que para testar os limites da aceitação de um tipo como aquele. Dúnia, incapaz de torcer seus princípios morais, é firme em sua avaliação de Svidrigáilov. Para ela, nada justifica a possível ação criminosa. Essas cenas, que precedem o encontro face a face entre

esses personagens, já permitem delinear paralelos entre eles. O aspecto mais sugestivo desse paralelo é precisamente a ambigüidade de seus caracteres. Em nenhum dos casos é possível chegar a um juízo de valor definitivo acerca de suas índoles. De forma que, a relação entre ambos, pautada pela *visão do horror*, deve ser compreendida, não somente como o enfrentamento por parte de Raskólnikov de sua face má e assassina, mas também de sua sensibilidade, que, ao longo da maior parte do romance, é sinônimo de fraqueza. Essa ligação de complementaridade entre ambos refere-se não somente aos aspectos internos, mas também aos físicos. Enquanto Raskólnikov é apresentado com um jovem taciturno, introvertido, de belos olhos escuros e cabelos castanho-escuros, Svidrigáilov:

Era um homem de uns cinquenta anos [...] O rosto largo, de maçãs salientes, bastante agradável, tinha uma cor fresca que não era de Petersburgo. Os cabelos, ainda muito bastos, eram completamente louros, com um leve esboço do grisalho, e a barba vasta e fechada, que descia como pá, era ainda mais clara que os cabelos da cabeça. Os olhos, azuis, fitavam com jeito frio, fixo e ponderado; um vermelho vivo lhe coloria os lábios. Em linhas gerais era um homem magnificamente conservado e aparentava uma idade bem mais jovem. (p. 254)

Entre tantos contrastes marcantes, têm-se os olhos: escuros versus azuis, beleza versus frieza, fixidez e ponderação. O ostracismo exterior de Raskólnikov contrasta com a beleza de seus olhos (revelando uma realidade profunda diferente), assim como a impulsividade, isto é, a não resistência aos desejos de Svidrigáilov contrasta com a frieza de seu olhar.

Svidrigáilov aparece diante de Raskólnikov em seu cubículo enquanto ele dorme. Está sonhando que mata a velha, mas ela, ao invés de morrer, ri diante dele. Mesmo depois de terminado, o sonho parece continuar para Raskólnikov: “‘Esse sonho continua ou não’ – pensou ele e, de leve, sem se fazer notar, tornou a erguer os cílios e dar uma espiada: o desconhecido estava no mesmo lugar e continuava a examiná-lo.” (p. 288). É como se Svidrigáilov surgisse diretamente do inconsciente de Raskólnikov e se misturasse aos seus

conteúdos. O único ser que testemunha a realidade da cena é a “mosca grande que zumbia e se debatia ao chocar-se em investida contra a vidraça” (p. 288). É possível que essa imagem represente o ímpeto de Raskólnikov em direção a um objetivo que não se concretiza por razões que ele não consegue enxergar. Embora essa metáfora possa servir para outras cenas no romance, aqui ela prefigura o movimento de Raskólnikov em relação à Svidrigáilov – vendo a si mesmo, ele investe contra a própria imagem, identificada no outro. Svidrigáilov apresenta de imediato seus interesses: conhecê-lo e pedir-lhe apoio em seu novo empreendimento com Dúnia. A recepção pouco amistosa de Raskólnikov leva Svidrigáilov a questioná-lo sem rodeios: “[...] o que há, em tudo isso, em realidade, de tão especialmente criminoso de minha parte, julgando de forma racional, isto é, sem preconceitos?” (p. 291). As palavras de Svidrigáilov ecoam diretamente o pensamento de Raskólnikov, expresso bem antes no romance:

Bem, e seu eu estiver equivocado [...] se de fato o homem, o homem em geral, de todo o gênero, isto é, o gênero humano, não for canalha? Quer dizer que tudo o mais são preconceitos, simples temores estimulados, e que não existem obstáculos de nenhuma espécie, e que é assim mesmo que deve ser! (p. 43)

O mesmo raciocínio autorizou Svidrigáilov a ceder aos seus desejos:

No entanto, suponha apenas que eu seja homem, *et nihil humanum...* numa palavra, que eu até seja capaz de me deixar seduzir e amar (o que, é claro, acontece não por imposição nossa), e então tudo se explicará da forma mais natural. Aí está toda a questão: sou um monstro ou uma vítima? Mas vítima, como? É que, ao propor ao meu objeto fugir comigo para a América ou para a Suíça, eu, é possível, nutria os sentimentos mais respeitosos, e ainda pensava em construir a felicidade dos dois!... É que a razão está a serviço da paixão: eu, vai ver, arruinei ainda mais a mim mesmo, ora... (p. 292)

De modo semelhante, Raskólnikov intentava tornar-se benfeitor da humanidade e também acaba concluindo que, no final das contas, arruinou mais a si mesmo do que à velha com o feito. Entretanto, ao olhar, como que num espelho, sua própria casuística, ele a nega: “o

senhor é pura e simplesmente repugnante, tenha razão ou não” (p. 292). Nessa passagem a razão não vale mais como justificativa. O que move Svidrigáilov é a paixão, para a qual a razão é apenas suporte. O mesmo se dá com Raskólnikov: a teoria dos Napoleões e dos piolhos aparece para encobrir um desejo de tomar o poder (e o sofrimento) e tornar-se sujeito (pelo sofrimento). A capacidade de “ler” o outro é mútua e Svidrigáilov reconhece: “[...] não dá para desnortear o senhor! [...] o senhor acertou precisamente o alvo da verdade!” (p. 292). Outro aspecto que se manifesta nessa conversa é a relação com a figura feminina. Svidrigáilov é acusado de espancar a esposa até a morte (assim como Raskólnikov, que tirou a vida de uma mulher agredindo-a fisicamente), mas, além de não reconhecer-se como culpado, justifica sua violência:

[...] entre as mulheres há aqueles casos em que elas acham muito, muito agradável serem ofendidas, apesar de toda a aparente indignação. Entre todas elas acontece isso, esses casos; o ser humano, de um modo geral, chega até a gostar muito, muito de ser ofendido, o senhor já observou isso? Mas isso acontece particularmente com as mulheres. Pode-se até dizer que só assim elas se contentam. (p. 293)

Já a explicação de Raskólnikov funda-se na “inutilidade social” da usurária. Sua pretensão é mais ampla, visa atingir toda a sociedade, ao passo que a de Svidrigáilov está restrita ao âmbito individual e a um determinismo essencialista. Adiante essa diferença torna-se mais e mais marcada e constituirá o ponto em que esses personagens se distanciam. Apesar de toda a mesquinhez de Svidrigáilov, Raskólnikov sente-se atraído por sua figura: “pensou em levantar-se e sair [...] Mas uma certa curiosidade e até mesmo uma espécie de cálculo o contiveram por um instante” (p. 293). A conversa entre eles toma rumos inesperados e, em alguns momentos, tem-se a impressão que eles se percebem com uma perspicácia, por assim dizer, inconsciente. Quando Svidrigáilov confessa ver o fantasma de Marfa Pietróvna, Raskólnikov diz: “Foi por isso que eu pensei que alguma coisa dessa natureza estava

forçosamente acontecendo com o senhor! – pronunciou súbito Raskólnikov e no mesmo instante admirou-se de ter dito isso. Estava fortemente inquieto” (p. 297). Svidrigáilov responde: “Como? O senhor pensou isso? [...] Será possível? Bem, eu não havia dito que entre nós existe algum ponto em comum, hein?” (p. 298). A ligação entre esses personagens é profunda, vai além do nível da expressão exterior (palavras, ações), e pode ser explicada pelo fato de ambos terem sensibilidades bastante aguçadas. Tal sensibilidade levou-os a romper a fronteira desse mundo e entrar em contato com outra ordem. Sobre os ombros de ambos recaem o peso de duas mortes: de uma mulher poderosa (Alíona e Marfa) e de uma figura servil (Lisavieta e Filka, criado de Svidrigáilov). A perpetração do crime os coloca em contato com a morte, isto é, com o outro lado da vida e, vivendo nesse limiar, são assombrados pelos fantasmas que não os abandonam (lembramos que a velha acabara de voltar em sonho para Raskólnikov). Essa condição psíquica, que Raskólnikov imediatamente identifica como doença, é assim compreendida por Svidrigáilov:

- [...] Eles dizem: “Tú estás doente, logo, o que imaginas é apenas um delírio inexistente”. Só que nisso não há uma lógica rigorosa. Eu concordo que os fantasmas só aparecem a doentes; no entanto isso só demonstra que os fantasmas não podem aparecer senão a doentes e não que, em si mesmos, eles não existam.

- É claro que não! – insistiu Raskólnikov com irritação.

- Não? O senhor pensa assim? – continuou Svidrigáilov, olhando lentamente para ele. – Bem, e se a gente raciocinar assim (ajude-me): “Os fantasmas são, por assim dizer, farrapos e fragmentos de outros mundos, o seu princípio. O homem sadio, naturalmente, não tem por que vê-los, pois o homem sadio é uma pessoa mais terrena, logo, deve viver exclusivamente a vida daqui, para se manter na plenitude e na ordem. No entanto basta ele adoecer um mínimo, basta haver a mais leve infração da ordem normal da terra no organismo para que logo comece a manifestar-se a possibilidade de um outro mundo, de sorte que, quando o homem morre inteiramente, aí ele vai direto para o outro mundo”. (p. 299-300)

Svidrigáilov reconhece que causar a morte no outro fez com que ele morresse também, ao menos parcialmente, pela “loucura”. Essas palavras reverberam mais tarde em Raskólnikov, quando ele admite ter matado a si mesmo (p. 428) e, antes ainda em Sônia (“o

que o senhor fez contra si próprio!”, p. 420). Além disso, pouco antes, no encontro com a mãe, Raskólnikov admite sentir-se em contato com outro mundo: “[...] tudo o que acontece ao meu redor parece não ser coisa daqui...” (p. 241). Em seguida Svidrigáilov pinta seu quadro da eternidade:

A eternidade sempre nos parece uma idéia que não se pode entender, algo enorme! Mas por que forçosamente enorme? E de repente, em vez de tudo isso, imagine só, lá existisse um único quarto, alguma coisa assim como o quarto de banhos da aldeia, enegrecido pela fuligem, com aranhas espalhadas por todos os cantos, e toda a eternidade se resume a isso. Sabe, às vezes me parece que vejo coisas desse tipo. (p. 300)

A descrição da eternidade utilizando a imagem de aranhas – em lugar de algo “mais confortante e mais justo” (p. 300), como diz Raskólnikov – demonstra o caráter das aspirações de Svidrigáilov. Ele não consegue elevá-las a um nível que transcenda o terreno, na sua forma mais asquerosa. Além disso, essa passagem permite verificar uma ligação imagética entre os personagens, como observa Matlaw (1957, p. 211): “Na ocasião [antes do crime] eu me encafuei num canto do meu quarto como uma aranha”, naquele mesmo quarto que foi comparado por Pulkhéria a um “caixão de defunto” (p. 241) e, para explicar o motivo do crime, diz à Sônia: “Eu simplesmente matei [...] agora, quanto a eu vir a ser o benfeitor de alguém ou passar a vida inteira como uma aranha, arrastando todos para a rede e sugando a seiva de todos, isso, naquele instante, deve ter sido indiferente para mim!” (p. 427). Entretanto, apesar dessa ligação, diante de Svidrigáilov, Raskólnikov recusa a mesquinhez dessas aspirações: “Uma espécie de frio apossou-se subitamente de Raskólnikov após essa resposta revoltante.” (p. 300)⁵³. Esse afastamento por parte de Raskólnikov marca sua diferença em relação à Svidrigáilov, e tal diferença pode ser devidamente compreendida analisando-se particularmente o sentido do termo “revoltante”, com o qual ele qualifica a

⁵³ No original: “Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе”. (PN, p. 221)

resposta do outro. Em russo, a oposição *образ versus безобразие* (utilizado na passagem citada) é bastante cara a Dostoiévski, pois, conforme Jackson:

O espectro moral-estético de Dostoiévski começa com *образ* – imagem, forma e personificação da beleza – e termina com *безобразие* – literalmente aquilo que é “sem imagem”, sem forma, desfigurado, feio. O homem encontra prazer (ele também chama de beleza) em *безобразие*, na desfiguração de si mesmo e dos outros, na crueldade, na violência, e, acima de tudo, na sensualidade – e “sensualidade é sempre violência”. Esteticamente, *безобразие* é a deformação da forma ideal (*образ*). A humanização do homem é a criação de uma imagem, a criação de uma forma (o verbo *образит*). Deus criou o homem à sua própria imagem. Toda a violência contra o homem é uma desumanização – uma deformação, enfim, da imagem divina. (JACKSON, 1966, p. 58)

Em Svidrigáilov, Raskólnikov vê a radicalização da perda do critério estético. Está diante de alguém cujo prazer deriva de *безобразие*, alguém que coloca o desfigurado no lugar da forma. E só assim, vendo o que é seu no outro, consegue rejeitar o que faz parte de sua própria subjetividade. Ao longo do romance, Raskólnikov se atormenta por considerar que seu crime não atingiu a forma estética adequada, e, por isso, falhou. De modo que, ele também parte da possibilidade de um ato deformador possuir uma boa forma, e, assim, poder ser aceito: “Ah! não é a forma, não é a forma esteticamente boa! [...] O medo à estética é o primeiro indício de impotência!” (p. 526)⁵⁴. É importante observar que nessa citação o termo utilizado não é *образ*, mas *форма*, fato que indica que aqui Raskólnikov separa moral de belo. O que caracteriza uma ação como correta é sua beleza externa (*forma*) e não seu sentido moral. Assim, é compreensível que Svidrigáilov conclua: “[...] entre nós existe um assunto não resolvido [...] Então, não é verdade o que eu disse, que somos vinho da mesma pipa?” (p. 300). Essa identificação entre ambos é ainda mais importante, pois deriva não só da tentativa de superar a moral, mas da incapacidade de fazê-lo pela aguçada sensibilidade estética apresentada por eles. Para Leatherbarrow:

⁵⁴ No original: “А! не та форма, не так эстетически хорошая форма! [...] Боязнь эстетики есть первый признак бессилия!” (PN, p. 400)

Assim como Ivan Karamázov, Raskólnikov é um racionalista cujo racionalismo é invalidado por uma desenvolvida sensibilidade estética. [...] Uma característica importante das dúvidas de Raskólnikov antes do crime – e este é um ponto não observado pelos críticos – é o fato de que essas dúvidas são de uma natureza estética e não moral. (LEATHERBARROW, 1976, p. 861)

Embora intelectualmente ele possa aceitar o crime, ele jamais será um super-homem enquanto sentir aversão estética pelo ato de violência. Seu senso estético o impede de completar o ato de transgressão que seu crime deseja representar. Ele tem a liberdade intelectual e ética do super-homem, mas possui as inibições estéticas de um piolho, para aplicar a terminologia por ele utilizada para dividir a humanidade. [...] Aversão estética diante de um ato imoral contribui também para a queda de Svidrigáilov. Ele não possui a indiferença estética que desejaria: demonstra seu desprezo pela beleza ideal tentando seduzir uma criança inocente que, significativamente o faz lembrar a Madona Sistina, mas evita horrorizado qualquer menção à jovem garota, cuja corrupção e morte ele provocara. (LEATHERBARROW, 1976, p. 865-6)

A intenção manifesta por Svidrigáilov para a visita era pedir a Raskólnikov que informasse Dúnia sobre seu propósito de oferecer-lhe dez mil rublos. Mas, como foi visto, muito mais foi comunicado nessa conversa. Assim Raskólnikov descreve a Razumíkhin sua impressão do encontro:

Não sei por quê, mas estou com muito medo desse homem. Ele veio imediatamente após o enterro da mulher. É um homem muito estranho e decidiu-se por alguma coisa... É como se soubesse alguma coisa... Precisamos proteger Dúnia dele... eis o que queria dizer, estás ouvindo? (p. 305)

O modo enigmático de Svidrigáilov amedronta Raskólnikov, o faz suspeitar de que ele saiba de algo. Possivelmente Raskólnikov imagina que ele seja capaz de descobrir seu segredo, dadas as suas semelhanças. Na conversa, Svidrigáilov afirma estar planejando uma viagem (*voyage*), embora diga que ela possa não se realizar. Raskólnikov pede mais detalhes sobre o assunto, e ele responde:

Ah, a *voyage*? Ah, sim!... de fato, eu lhe falei da *voyage*... Bem, essa é uma questão vasta... Ah, se o senhor soubesse, não obstante, do que está perguntando!... – acrescentou de repente em voz alta e desatou numa risada

curta. – Eu talvez me case em lugar da *voyage*; estão arranjando uma noiva para mim. (p. 304)

Só no final do romance é que se descobre que a *voyage* de Svidrigáilov é uma metáfora para seu suicídio, que acontecerá diante da impossibilidade de casar-se com Dúnia. As palavras confusas, as frases sem final de Raskólnikov expressam uma espécie de pressentimento desse sentido (“decidiu-se por alguma coisa”). E, uma vez que se verifica que a relação entre esses personagens se dá no espelhamento de um no outro, pode-se dizer que o medo que Raskólnikov tem de Svidrigáilov constitui o medo que ele tem de suas próprias possibilidades subjetivas. A ligação entre eles é tão profunda e a imagem de Svidrigáilov tão irreal que Raskólnikov chega a cogitar que ele não passa de fruto de sua imaginação: “há pouco me pareceu que eu talvez fosse mesmo louco e apenas tinha visto um fantasma.” (p. 305). Mais tarde, inteira-se sobre as outras suspeitas que recaem sobre Svidrigáilov. De acordo com Lújin, ele se envolveu com uma estrangeira, chamada Ressler, coincidentemente também usurária, e que morava com uma sobrinha, a qual tratava muito mal. A menina tinha por volta de quinze anos e foi encontrada esganada no sótão. Após admitir-se que ela havia cometido suicídio, surgiram rumores “significativos” (na avaliação de Lújin) de que Svidrigáilov a violentara. Além disso, quanto ao criado Fillip, Svidrigáilov é acusado de tê-lo torturado e impelido à morte por enforcamento. É possível supor que o tom de tais acusações deriva de certa retórica com vistas a denegrir a imagem de Svidrigáilov, haja vista que aquele que faz tais afirmações o tem como adversário na disputa por Dúnia. Além disso, mais adiante, Lújin confessa, em pensamento, temer Svidrigáilov, mais ainda do que a Razumíkhin (p. 318). Daí verifica-se que a figura de Svidrigáilov é tida como sedutora e envolta em rumores e incertezas. Para Raskólnikov, por trás de suas atitudes parece sempre haver alguma intenção maligna:

É claro que ele tem objetivos, e o mais provável é que sejam maus. Contudo, mais uma vez é um tanto estranho supor que viesse a entrar no assunto de maneira tão tola se tivesse más intenções em relação a ti [Dúnia] [...] No geral ele me pareceu muito estranho e... até... com sinais aparentes de loucura. Mas eu posso estar equivocado; pode ser que isso seja alguma espécie de embromação. Pelo visto, ele está impressionado com a morte de Marfa Pietróvna... (p. 320)

Svidrigáilov não pára de surpreender tanto Raskólnikov, quanto o leitor. Após aparecer repentinamente no meio da multidão que assistia Catierina Ivanovna enlouquecida e à beira da morte, aproxima-se de Raskólnikov para informar que o dinheiro recusado por Dúnia será investido nos cuidados dos órfãos de Marmieládov. Raskólnikov desconfia de tamanha generosidade e Svidrigáilov o questiona: “Mas será que o senhor não admite que eu possa agir simplesmente por humanidade? Bem, ela não era um ‘piolho’ (ele apontou com o dedo para o canto em que estava a morta) como certa velhota usurária” (p. 445). Assim, repetindo as palavras de Raskólnikov, ditas em sua confissão à Sônia, Svidrigáilov vira o jogo. Agora ele tem uma informação preciosa, e a usará para atingir seu objetivo. A reação, que antes era de medo e repulsa, agora é inquietação:

Svidrigáilov o inquietava particularmente: podia-se até dizer que ele parecia haver-se fixado em Svidrigáilov. Desde aquele momento no quarto de Sônia, o da morte de Catierina Ivánovna, em que ouvira de Svidrigáilov aquelas palavras ameaçadoras demais para ele e claras demais, foi como se o fluxo habitual dos seus pensamentos tivesse sido perturbado. Contudo, apesar de estar sumamente preocupado com esse fato novo, de certo modo Raskólnikov não tinha pressa em esclarecê-lo. Vez por outra, achando-se em algum ponto da cidade, distante e isolado, em alguma taberna miserável, sozinho à mesa, mergulhado em reflexões, e mal se lembrando de como havia chegado ali, vinha-lhe à mente a repentina lembrança de Svidrigáilov: reconhecia de imediato, de modo nítido demais e inquietante, que precisava o quanto antes entender-se com aquele homem e, talvez, resolver definitivamente o assunto. Certa vez, quando ia a algum lugar, fora da cidade, chegou até a imaginar que estava esperando Svidrigáilov ali e que ali eles haviam marcado um encontro. Outra vez acordou de madrugada no chão da terra, no meio de arbustos, e quase não conseguia entender como chegara ali. Aliás, nesses dois ou três dias após a morte de Catierina Ivánovna, já se encontrara umas duas vezes com Svidrigáilov, quase sempre no quarto de Sônia, onde ele aparecia como que sem objetivo mas quase sempre por um instante. Os dois sempre trocavam palavras breves e nenhuma vez tocaram no ponto central, como se houvesse entre eles a combinação de calar provisoriamente sobre isso. (p. 450)

Num breve encontro, Svidrigáilov diz à Raskólnikov: “O que é isso, Rodion Románitch? O senhor parece uma alma penada! Palavra! Ouve e olha, mas parece que não compreende. Ânimo! [...] Arre, Rodion Románitch – acrescentou – todas as pessoas precisam de ar, de ar, de ar... Antes de tudo!” (p. 450)

George Gibian analisa no artigo “Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*” (1955) o uso do simbolismo tradicional – da tradição cristã ou do pensamento e expressão folclóricos pré-cristãos ou pagãos – por Dostoiévski em *Crime e castigo*. Nesse texto Svidrigáilov é lembrado como um personagem corrompido, em quem a água (símbolo de renascimento e renovação) causa repulsa e lembra o horror da morte. Mas, além disso, é possível observar a relação que Svidrigáilov tem com outros elementos da natureza, como a terra, a vegetação e o ar. Tal relação confere ainda maior complexidade à caracterização desse personagem, pois, segundo Gibian “assim como a água e a vegetação, a luz do sol, a luz em geral e o ar são valores positivos, ao passo que a escuridão e a falta de ar são perigosas e mortais” (GIBIAN, 1955, p. 988). A passagem supracitada mostra que Raskólnikov capta a duplicidade de Svidrigáilov, pois sua figura aparece associada tanto às tabernas miseráveis quanto a lugares fora da cidade, no chão da terra, em meio a arbustos. Para ratificar essa interpretação é possível lembrar ainda que Svidrigáilov se liga a essas imagens bucólicas já pela etimologia de seu nome (Arkádi⁵⁵), mas num sentido bastante particular, numa condição pré-racional. A oposição entre Raskólnikov e Svidrigáilov ganha novos elementos: de um lado a figura eminentemente petersburguesa, urbana, sufocada, hiper-racional, de outro um personagem vindo do campo, comunicativo, sociável e “hipo-racional”, abandonado aos próprios instintos. Suas trajetórias são inversas: Raskólnikov sai do campo, onde vivia com a

⁵⁵ Do grego Arcádia. Segundo Massaud Moisés, a Arcádia era uma “região montanhosa do Peloponeso (Grécia), considerada, na poesia pastoril da Antiguidade, verdadeiro paraíso, habitada por seres eleitos, que se dedicavam à poesia e aos ingênuos prazeres domésticos [...] Durante a Renascença, tornou-se o lugar mítico para o cultivo da vida intelectual e a realização de uma felicidade plena, acima das paixões e dos impulsos materiais. (MOISÉS, 1974, p.36)

família, vem morar na cidade grande, para, no final, retornar ao campo no cumprimento de sua pena. Svidrigáilov era da cidade antes de ser resgatado por Marfa Pietróvna, e, depois da morte desta, volta à Petersburgo.

Assim, Raskólnikov vê-se ligado à Svidrigáilov, ainda que o considere um enigma: “E Svidrigáilov? Svidrigáilov é um enigma... Svidrigáilov o preocupa, é verdade, mas não nesse aspecto, de certo modo. Com Svidrigáilov, é possível, também ainda haverá de lutar. Svidrigáilov pode ser todo um desfecho também” (p. 456). Raskólnikov busca nele uma alternativa para suas preocupações mais essenciais: “atormetava-o alguma outra coisa, muito, muito mais importante, extraordinária” (p. 472):

Enquanto isso, apesar de tudo ele tinha pressa de ver Svidrigáilov; não estaria esperando dele alguma coisa *nova*, indicações, uma saída? Ora, as pessoas se agarram até a um fio de cabelo! Não seria o destino, não seria algum instinto que os colocava juntos? [...] Não, não seria melhor experimentar Svidrigáilov, sondar o que está acontecendo? E ele não podia deixar de se dar conta interiormente de que há muito tempo precisava de fato do outro para alguma coisa. (p. 472-3, grifo do autor)

Com esse espírito um tanto fatalista, sem entender o que determina os acontecimentos, Raskólnikov caminha sem rumo definido pelas ruas da cidade, até se deparar subitamente com Svidrigáilov numa taberna. Ele provoca, dizendo tratar-se de um milagre; já Raskólnikov vê no fato mero acaso. A verdade, revelada depois por Svidrigáilov, é que o encontro havia sido marcado pelo próprio Raskólnikov dias antes. Tal circunstância é sintomática do funcionamento de Raskólnikov, uma vez que se trata de alguém em busca de compreender suas próprias motivações, e que, esquecido de si, fantasia sobre o real, ilude-se. Segundo Rosset “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas” (ROSSET, 2008, p. 23). O encontro combinado funciona como um oráculo, que antecipa o que irá acontecer, e Raskólnikov aparece como Édipo, que executa o anunciado, mas não se reconhece no que fez, pois:

Entre o acontecimento anunciado e o acontecimento efetuado há um tipo de diferença sutil que basta para desconcertar aquele que, no entanto, esperava precisamente aquilo de que é testemunha. Ele reconhece sim, mas logo não o reconhece mais. Entretanto, não ocorreu nada além do acontecimento anunciado. Mas este, inexplicavelmente, é *outro*. (ROSSET, 2008, p. 28, grifo do autor)

A surpresa de Raskólnikov ao ver que o estava marcado para acontecer, de fato aconteceu, corresponde à sua surpresa ao reconhecer-se em Svidrigáilov. Para Rosset, o “outro acontecimento”, o “esperado”, constitui a estrutura fundamental do duplo: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto essa concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (ROSSET, 2008, p. 46).

Svidrigáilov atribui ao ambiente citadino o comportamento estranho de Raskólnikov:

Esta é uma cidade de semiloucos. [...] É raro um lugar em que se encontrem tantas influências sombrias, grosseiras e estranhas sobre a alma humana como em Petersburgo. Só as influências climáticas, o que não significam! Por outro lado, é o centro administrativo de toda a Rússia, e o seu caráter deve refletir-se em tudo. (p. 476)

As contradições que Svidrigáilov reconhece na cidade, são apresentadas tais e quais por Raskólnikov. E ele, por sua vez, também reconhece no outro uma duplicidade. O rosto de Svidrigáilov é descrito por Raskólnikov como “uma espécie de máscara”, e, para ele, “Havia qualquer coisa de horivelmente desagradável naquele rosto bonito e extremamente jovem para a sua idade” (p. 477). A conversa entre eles progride até o ponto em que Svidrigáilov revela aquilo que o move, que o mantém:

Diga-me, por que eu iria me conter? Por que abandonar as mulheres, se eu sou um apreciador delas? Pelo menos é uma ocupação. [...] Nessa libertinagem, ao menos, existe alguma coisa permanente, baseada inclusive na natureza e imune à fantasia, algo que permanece no sangue como um carvãozinho

sempre incandescente, que arde eternamente, que persiste ainda por muito tempo, e tão cedo não se extingue, talvez nem com o passar dos anos. Convenha, por acaso não é uma espécie de ocupação? (p. 479)

Svidrigáilov anseia por “se ocupar” de algo, haja vista todo o tédio que alega sentir. E, mais do que isso, deseja que a natureza de sua ocupação seja certa, permanente, imune à fantasia. Da mesma maneira, Raskólnikov esperava que seu crime estivesse assentado em algo permanente⁵⁶, no seu livre-arbítrio, no fato de ser senhor de si mesmo. Svidrigáilov funda sua conduta numa existência instintiva, cativa de seus impulsos sexuais, ao passo que Raskólnikov não se contenta em meramente existir: “Viver por existir? Só que antes ele já estivera milhares de vezes disposto a dedicar toda a sua existência a uma idéia, a uma esperança, até a uma fantasia” (p. 553). Svidrigáilov é perspicaz em perceber a diferença entre eles:

- [...] Já não tem mais força para parar?
- E o senhor tem pretensão à força? He-he-he! O senhor acaba de me surpreender, Rodion Románitch, mesmo eu sabendo antes que seria assim. O senhor conversa comigo sobre libertinagem e estética! O senhor é um Schiller, um idealista! Tudo isso, é claro, deve ser assim mesmo e causaria admiração se fosse o contrário, mas, não obstante, ainda assim é de certo modo um tanto estranho na realidade... (p. 480)

Em seguida, Svidrigáilov conta sua história com Dúnia, sobre como ela tentou ser sua Sônia:

A despeito de toda aversão natural de Avdótia Románovna a mim e apesar do meu aspecto então sempre sorumbático e repelente, ela acabou ficando com pena de mim, com pena de um homem perdido. E quando o coração de uma moça sente *pena*, isto, sem dúvida, é o maior perigo para ela. Aí vem forçosamente a vontade de “salvar”, e fazer criar juízo, e ressuscitar, e conclamar a objetivos mais nobres, e fazer renascer para um nova vida e uma nova atividade. (p. 483, grifo do autor)

⁵⁶ Para Holquist: “Raskólnikov procurou chegar a um conhecimento definitivo de si mesmo no crime; este foi uma tentativa de criar um *kairos* secular, um momento que garantiria a validade de todos os outros.” (HOLQUIST, 1977, p. 93).

Svidrigáilov, no entanto, brinca com a intenção de Dúnia de resgatá-lo. Finge admirar sua castidade, sua virtude, para, por meio da lisonja, conquistá-la. Vendo que Dúnia parecia cada vez mais envolvida, Svidrigáilov coloca tudo a perder oferecendo-lhe dinheiro e convidando-a para fugirem juntos. É significativo que Svidrigáilov interprete o sentimento de Dúnia como pena, pois isso indica que ele pressupõe sempre uma hierarquia na relação. Ele vê em Dúnia alguém superior pela virtude, e, incapaz de retribuir-lhe na mesma moeda, tenta recompensá-la financeiramente. Eis seu mal-entendido fundamental: tentar equivaler o espiritual e o material. É evidente um paralelo dessa relação e aquela entre Sônia e Raskólnikov. Essa também se oferece para sofrer com ele e ajudá-lo a redimir-se. Ocorre que Raskólnikov tarda, mas não falha em ser atingido por seus sentimentos, diferentemente de Svidrigáilov, que se mostra incapaz de elevar-se a suas aspirações mais elementares. Sua perdição consiste em não perseguir nenhum ideal que o faça transcender a condição do homem “animal”. E o fato de Raskólnikov rejeitar tão prontamente essa posição revela muito sobre sua subjetividade, como bem observa Svidrigáilov:

[...] o senhor está sempre soltando ais e mais ais! Há um Schiller perturbando a todo instante dentro do senhor. [...] Estou entendendo (aliás, o senhor que não se dê ao trabalho: se quiser não fale muito); compreendo que questões o senhor levanta: questões morais, não? Questões do cidadão e do homem? Deixe-as de lado; para que lhe servem agora? He-he! Porque o senhor continua cidadão e homem? Sendo assim, então não devia ter se metido nisso; nada de se meter com o que não é da sua competência. Então meta uma bala na cabeça; ou não quer? (p. 494)

Raskólnikov se propõe a compreender o inescrutável, a verdade do humano. Seu processo subjetivo é ético, por isso ele não pode ser tomado meramente como um assassino (ao passo que Svidrigáilov parece esforçar-se para ser meramente um libertino). Segundo Jackson:

A concepção de Dostoiévski de normal e anormal, de saúde e de doença moral, não consiste numa distinção entre bem e mal (o mal está em toda a parte e em todos os homens), mas numa distinção entre uma condição espiritual marcada por luta e outra marcada por inércia. O pecado capital no universo romanesco de Dostoiévski é a inércia. [...] Dostoiévski, é claro, não justifica as abominações cometidas pelas pessoas; ele simplesmente insiste que onde há luta por um ideal, o homem pode ser julgado finalmente somente em relação à totalidade do seu ser em evolução. (JACKSON, 1966, p. 61-2)

Lukács, lembrado a menção do quadro *Acis et Galatée* de Claude Lorrain em *Os demônios*, trata da importância do tema do ideal, da idade áurea na constituição dos personagens dostoiévskianos. Nem mesmo a certeza de que tal estado de “genuíno e harmonioso contato entre as pessoas genuínas e harmoniosas” (LUKÁCS, 1965, p. 162) não passa de sonho, os impedem de se verem umbilicalmente ligados a tal utopia. Não se apaga aquela chama das mais elevadas aspirações de “uma situação de mundo na qual os homens possam se conhecer e se amar, na qual cultura e civilização não sejam obstáculos à evolução íntima dos homens” (LUKÁCS, 1965, p. 162).

Depois de ter com Raskólnikov, Svidrigáilov encontra Dúnia e conta-lhe sobre o crime cometido pelo irmão. Promete salvá-lo caso ela aceite casar-se com ele. É seu último trunfo; Dúnia, contudo, não se rebaixa. Ameaça matá-lo, mas não consegue e desiste, mostrando a Svidrigáilov que seu amor não é absolutamente correspondido. Tal fato arranca qualquer sentido para a existência de Svidrigáilov. Encontra Sônia pela última vez e oferece-lhe mais dinheiro numa tentativa de ajudar indiretamente Raskólnikov. Svidrigáilov reconhece que, para Raskólnikov, só restam duas saídas – a prisão ou o suicídio – e se mostra favorável à posição de Sônia pela primeira delas: “Foi a senhora quem naquela ocasião [da confissão] lhe deu a boa orientação para que ele mesmo se denunciasse” (p. 508). Svidrigáilov não pode dizer que não recebeu as mesmas orientações. Ocorre que ele se sente incapaz de levá-las em conta e passar pela profunda transformação que elas exigiriam. Em seguida vai à casa da noiva, deixa quinze mil rublos com sua família e segue para um hotel. Acomoda-se num

quarto de péssimas condições e deixa-se levar por pensamentos diversos e pesadelos. Essa sequência é uma das poucas do romance em que Raskólnikov não está presente, e, portanto, não é narrada a partir do seu ponto de vista. Isso não acontece por acaso, mas revela, no âmbito formal, aquilo que acontece no nível da relação entre esses personagens. Depois do último encontro entre eles, cada qual dá um desfecho diferente para sua história. Com os sonhos de Svidrigáilov temos a chance de penetrar fundo em sua subjetividade⁵⁷ e perceber claramente sua diametral oposição em relação à Raskólnikov, pois que eles revelam com toda clareza seu apodrecimento moral (diferentemente de Raskólnikov, cujos sonhos muitas vezes revelam seus instintos para o bem, ou apontam os equívocos de seu caminho). Assim, como vimos, por um lado, Raskólnikov se apresenta exteriormente com aspecto sombrio, mas interiormente como alguém que possui potencialidade para a beleza; já Svidrigáilov, por outro lado, possui um aspecto exterior mais “luminoso”, mas uma interioridade em frangalhos. Por isso, é ele, que também vive no limiar entre a vida e a morte, quem acaba por romper esse limite de uma vez por todas cometendo suicídio.

Em sua última cena, Svidrigáilov se posta em frente a um prédio com a torre dos bombeiros (sede da polícia), diante de um guarda portando um capacete de cobre que, segundo comparação do narrador, era como o de Aquiles. Esse personagem sem nome (o qual passa a ser tratado por Aquiles) e estrangeiro encara Svidrigáilov com “olhar sonolento” e “frieza” e é também encarado por este. Ele quer uma testemunha oficial para seu ato, e encontra ninguém menos que Aquiles. A referência a mais esse elemento da tradição clássica (afora a etimologia do nome) é bastante sugestiva na composição da caracterização do personagem. Segundo Brandão,

⁵⁷ Vale lembrar que Svidrigáilov e Raskólnikov são os únicos personagens cujos sonhos são apresentados no romance.

O retrato de Aquiles, legado por Homero, estampa o guerreiro ideal de então: é alto, forte, louro, o mais belo dos helenos. É destemido, bravo e de uma violência que, por vezes, atinge a ferocidade. De outro lado, é sensível: capaz de emocionar-se com a beleza dos olhos agonizantes de Pentésiléia e chorar copiosamente, tocado pelo discurso de Príamo, quando este lhe foi pedir o corpo de Heitor. [...] esse paladino que nasceu “para servir” é capaz de todas as oscilações: é um ser carregado de *παθος* (páthos), dominado pela paixão. (BRANDÃO, 1991, p. 103-4)

Chama atenção, também, o fato deste personagem anônimo ser judeu. Para Goldstein essa cena possui um alcance simbólico graças à inusitada testemunha. Retomando as palavras de Steinberg, atenta para a significação alegórica do episódio:

Tudo em Svidrigáilov se insurge contra a idéia de uma eternidade ou de uma imortalidade como sendo um infinito desprovimento dos sentidos, ele recusa a imobilidade, o eterno retorno. No entanto, nada poderia evocar de forma mais surpreendente o vazio de uma existência, que não tem outro objeto senão essa existência mesma, do que o encontro com este judeu que se arrasta de século em século, como uma sombra – o encontro com o Judeu Errante! O pobre diabo só sabe repetir como um papagaio seu lastimável: “Aqui não é lugar”, aqui não é o lugar que convém morrer, rebelar-se contra a “regra” da vida e da conduta. Mas para um Svidrigáilov somente as sombras podem se resignar a tal afirmação: à maldição que é a conservação de si, um ser autenticamente vivo prefere a aniquilação total. Somente tem o dever e o direito de viver aquele que se dedica de corpo e alma a seu Deus e segue em Sua direção e ao Salvador que Ele santificou. (Steinberg apud GOLDSTEIN, 1976, p. 122)

Assim, face a face com uma representativa da ordem e da autoridade – que, na verdade, mostra-se incapaz de exercer qualquer controle –, Svidrigáilov se depara com toda a ambigüidade do próprio caráter. O que se viu até aqui foi o desenrolar de dois planos paralelos (o “apaixonado” e o “desapaixonado”) que culmina na catártica cena do suicídio em que Svidrigáilov leva ao extremo as potencialidades inerentes a cada um desses planos. É quando vemos o “místico” (como ele se autodenomina), aquele que teme a morte e que coloca os próprios desejos antes de qualquer coisa ou pessoa, perpetrar a maior violência possível contra a própria vida. Segundo Vigotski, pode-se concluir que

[...] na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre o material e a forma, que o autor escolhe como que de propósito o material difícil e resistente, desse que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer. E quanto mais insuperável, persistente e hostil é o próprio material, tanto mais aparenta estar pronto para o autor. E aquele aspecto formal de que o autor reveste esse material não se destina a desvelar as propriedades contidas no próprio material [...] mas justamente o contrário: destina-se a superar essas propriedades. (VIGOTSKI, 2001, p. 199)

Raskólnikov fica sabendo do suicídio de Svidrigáilov na delegacia, no momento em que pretendia confessar seus crimes. A notícia o faz titubear uma última vez, antes de voltar para ver o rosto de Sônia e retornar para a confissão. Mas, mesmo depois de tomada a decisão por Vladímirka⁵⁸, Raskólnikov não compreende completamente porque não tomou o outro caminho, já que até Svidrigáilov, que tinha medo de morrer, o superou. Steven Cassedy compara a trajetória de Raskólnikov à estrutura da tragédia grega antiga, cuja lógica é composta por quatro etapas: 1) o ato criminoso ambíguo; 2) reconhecimento, compreensão; 3) reversão do destino; e 4) sofrimento. De certo modo, a história de Svidrigáilov compreende também essas etapas e é concluída, diferentemente da de Raskólnikov, que precisa de um complemento (donde a necessidade irrevogável do epílogo). Para Cassedy:

É fácil perceber onde esse modelo é incompleto, e as razões para tal são tanto formais quanto históricas. Pois dizer que o sofrimento conclui as exigências lógicas da tragédia é negligenciar algo importante em *Crime e castigo*, isto é, que o “sofrimento” de que falamos não é um termo geral, nem é exclusivamente o sofrimento iluminador nascido do conflito ético que encontramos na tragédia grega. O sofrimento aqui deve ser compreendido num sentido cristão, e mais, em um sentido cristão específico que somente os próprios termos do romance podem satisfazer completamente. Mas, primeiro, deve ser mencionado que o mero fato de fornecer um contexto cristão – *qualquer* contexto cristão – para a noção de sofrimento requer certas suposições. Pois o sofrimento ou paixão cristã (*stradanie* em russo significa ambos), em termos das narrativas evangélicas, não é uma finalidade, mas um *prius* a uma finalidade: renascimento. (CASSEDY, 1982, p.183)

⁵⁸ Segundo nota da edição em russo, traduzida na edição brasileira consultada, Vladímirka é a estrada real que atravessa a cidade de Vladímir, por onde passavam os prisioneiros galês em direção à Sibéria (cf. p. 508).

**3.6 "Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei
diante de todo o sofrimento humano"**

Sônia e Raskólnikov

Raskólnikov toma conhecimento sobre a existência de Sônia em uma conversa que têm com o pai desta (Marmieládov) numa taverna logo no início do romance (Parte I, capítulo II). Fica logo sabendo que ela é a filha mais velha e que possui carteira de identidade amarela, isto é, sobrevive à custa do trabalho como prostituta. O relato do pai ainda revela que ela não foi propriamente educada, tendo lido apenas alguns livros de teor romântico, e, por intermédio de Liebeziátnikov, a *Fisiologia* de Lewis. A moça submissa, de vozinha dócil, lourinha, de rosto sempre pálido, magrinho (p. 34) foi compelida à prostituição por insistência da madrasta, Catierina Ivanovna, que se via em profunda miséria com um marido que bebia o pouco que havia.

Pouco se sabe da reação de Raskólnikov durante o relato de Marmieládov, já que quase toda a cena é dominada pelo monólogo deste último. Seu ato mais significativo ocorre quando, sem ser visto, deixa suas moedas de cobre na janela da família. Ato de solidariedade que é imediatamente seguido de ironia e arrependimento:

“Que asneira foi essa que acabei de fazer? – pensou. – Ora, eles têm a Sônia, ao passo que eu mesmo estou precisando”. Mas depois de refletir que já não era possível reaver o dinheiro e que, apesar de tudo, ele não o faria mesmo, pôs de lado o assunto e foi para casa. “Ora, Sônia precisa de cremes também – continuou, rua afora, com um riso sarcástico. – Essa pureza custa dinheiro... Hum! Sim, mas pode ser que Sónietchka fique hoje a nenhum, porque o risco é um só, a caçada ao bicho vermelho... a extração do ouro... e então eles todos vão ficar na pindaíba amanhã, mesmo sem o meu dinheiro... que coisa, hein, Sônia! Entretanto, que tesouro eles conseguiram achar! E estão aproveitando! E olhem que aproveitam mesmo! E se habituaram. Choram, mas se habituaram. O canalha do homem se habitua a tudo! (p. 42-3)

Nota-se uma profunda contradição entre a atitude compassiva de Raskólnikov e o tom frio e sarcástico de seus pensamentos sobre todo o caso. Mas aí já se tem racionalização. A história dos Marmieládov desperta em Raskólnikov o cerne de sua contradição, de sua cisão (*raskol*). De um lado, o ato impensado de compaixão, que reflete uma dimensão não

racionalizada de sua subjetividade, de outro a elucubração sem fim, a tentativa cerebral de afastar-se dessa situação pela ironia. Num procedimento tipicamente antinômico, Raskólnikov vai de um primeiro movimento (compaixão), para um segundo (ironia), e, por fim, a um terceiro:

- Bem, e seu eu estiver equivocado – exclamou de forma súbita e involuntária –, se de fato o homem, o homem em geral, de todo o gênero, isto é, o gênero humano, não for canalha? Quer dizer que tudo o mais são preconceitos, simples temores estimulados, e que não existem obstáculos de nenhuma espécie, e que é assim mesmo que deve ser!... (p. 43)

Este movimento subjetivo difere dos dois anteriores, pois aqui a reflexão atua como mediadora que o leva a observar que, diante dessa situação, não cabe uma ação impensada, ou mera racionalização. Raskólnikov conclui que o bêbado e a prostituta não têm do que se envergonharem, e que, ao chamá-los de canalhas, ainda estava se pautando por aqueles princípios morais que quer superar. Assim, enxerga no caso uma legitimação para suas formulações (que o leitor ainda desconhece) sobre o direito de cometer crimes e superar os “temores estimulados” (normas morais e punição diante da transgressão delas). De um engajamento “irrefletido”, a uma indiferença gélida, Raskólnikov cai num “engajamento gélido”.

Para Rowe, “Dostoiévski cria efeitos antinômicos por meio de uma formulação em três estágios, a qual se assemelha ao movimento de um pêndulo de um lado a outro e, por fim, parcialmente de volta” (ROWE, 1972, p. 287). Tal padrão antinômico se reflete tanto em episódios do romance, quanto no texto como um todo, e tem por função “promover harmonia à caracterização, ambivalência emocional, e uma tênue relação entre ilusão e realidade.” (ROWE, 1972, p. 295).

Não obstante, a re-contextualização do caso faz com que ele seja visto sob um novo prisma. Raskólnikov recebe uma carta de sua mãe, Pulkhéria, por meio da qual descobre que

sua irmã está prestes a se casar sem amor, numa tentativa de salvar a família, e, principalmente, o irmão das dificuldades financeiras que o levaram a abandonar os estudos na faculdade. O tema do sacrifício por outrem é colocado em perspectiva e, em nova atmosfera emocional, Sônia é evocada:

Pois bem, para um primogênito como esse como não sacrificar até mesmo uma filha como essa? Oh corações amáveis e injustos! Qual: aqui pode ser que não rejeitemos nem a sorte de Sônietchka! Sônietchka! Sônietchka Marmieládova, a Sônietchka eterna enquanto o mundo for mundo! O sacrifício, vocês duas mediram plenamente o sacrifício? Será? Estão à altura? É proveitoso? É racional? Sabe senhora Dúnietchka, que a sorte de Sônietchka em nada é menos detestável que a sorte ao lado do senhor Lújin? [...] Não quero o seu sacrifício, Dúnietchka, não quero, mamãe! Isso não vai acontecer enquanto eu estiver vivo, não vai acontecer, não vai! Não aceito! (p. 60)

Tratando a irmã e Sônia por apelidos carinhosos, Raskólnikov passa a ver a situação “de dentro”, como um elemento dela, isto é, como o outro pelo qual o sacrifício é feito. O Raskólnikov que aqui se apresenta não é mais o da compaixão, o da indiferença ou o terrorista, mas o ressentido. Para Kehl, “a raiz do seu ressentimento insinua-se a partir do contraste entre a expectativa de realização de grandes feitos e a mesquinhez de sua vida” (KEHL, 2004, p. 164)⁵⁹.

No capítulo VII da Segunda Parte do romance Marmieládov é atropelado. É Raskólnikov que o resgata e leva para Catierina Ivanovna. Nesta ocasião, já depois de ter cometido os assassinatos da usurária e de Lisavieta, vê Sônia pela primeira vez, vestida para o trabalho. Ao sair, após a morte de Marmieládov, Raskólnikov tem uma breve conversa com

⁵⁹ Kehl articula ressentimento e sentimento de privação, o qual, “segundo Lacan, se instaura a partir de uma antecipação simbólica que pré-ordena o real e institui ali uma falta. A antecipação simbólica que paralisa e lança no ressentimento o personagem de Dostoiévski é a alta expectativa da mãe a respeito do grande talento do rapaz [...] Diante da dívida instituída por tão grande aposta, na expectativa de que o mundo reconheça nele o ideal sustentando pelo olhar da mãe, Raskólnikov torna-se ao mesmo tempo pretensioso e fraco. A antecipação materna instalou o filho na espera passiva da realização prometida, na falta da qual Raskólnikov se vê privado de reconhecimento” (KEHL, 2004, p. 163-4). Sem deixar escapar o caráter social desse sentimento, a psicanalista ainda observa que “o ressentimento de Raskólnikov [...] é o ressentimento da sociedade russa conservadora, tiranizada, provinciana, diante dos novos ares vindos de uma Europa que já se modernizava desde o século anterior” (KEHL, 2004, p. 161)

Pólietchka (irmã de Sônia). Pergunta-a se ela gosta de Sônia. Ao receber a resposta afirmativa, questiona a garota se esta irá gostar dele também. Como resposta Pólietchka o abraça e beija. Conta que sabe rezar e que, todos os dias, faz uma prece pedindo a Deus que perdoe e abençoe Sônia. Raskólnikov pede para a menina rezar por ele, colocando-se no mesmo nível de Sônia: é um pecador que precisa da benção e do perdão de Deus. Rende-se diante da receptividade incondicional da criança e vê possibilidade de viver, apesar do terrível ato cometido:

Basta! – pronunciou em tom decidido e solene. – Fora as miragens, fora os falsos temores, fora os fantasmas!... Existe vida! Por acaso não acabei de viver? Minha vida não morreu com a vetusta velha! Que fique com o reino dos céus – e basta, já era tempo de descansar! Agora é o reino da razão e da luz e... da vontade, e da força... agora vamos ver! (p. 200)

Mais tarde, Sônia vai ao apartamento de Raskólnikov para convidá-lo às exéquias do falecido pai. A visão da moça simples, já sem aqueles trajes do primeiro encontro, causou-lhe impressão: “fixando melhor o olhar, viu de imediato que estava ali uma criatura humilhada, e de tal forma já humilhada que ele sentiu uma súbita pena.” (p. 246). Teve chance de observá-la melhor:

Enquanto conversavam, Raskólnikov a examinava atentamente. Era um rostinho magro, macérrimo e pálido, bastante irregular, um tanto anguloso, com um nariz e um queixo pontiagudos. Nem se podia dizer que fosse bonitinha, mas em compensação os olhos azuis eram tão claros, e quando se avivavam a expressão do rosto se tornava tão bondosa e cândida que exercia uma atração involuntária. No rosto dela, como em toda sua figura, havia um traço característico: apesar dos seus dezoito anos, ela ainda parecia quase uma menina, bem mais jovem do que realmente era, quase completamente criança, e aqui e ali isso chegava até a manifestar-se em alguns de seus gestos. (p. 248)

Na descrição de Sônia destacam-se seus olhos azuis claros, capazes de transformar completamente seu aspecto sofrido. E, mais do que transformar sua feição, esses olhos eram capazes de atrair involuntariamente. Tal observação é de grande importância, considerando o

status que a descrição do olhar tem na narrativa dostoievskiana. Rosenshield afirma que Dostoiévski “frequentemente usa os olhos como espelhos simbólicos da alma” (ROSENSHIELD, 1978, p. 87)⁶⁰ ao lembrar que a única descrição física de Raskólnikov presente no romance destaca a beleza de seus olhos: “Aliás ele era de uma beleza admirável, belos olhos escuros, cabelos castanho-escuros, estatura acima da mediana, esbelto, bem constituído” (p. 20). O mesmo autor avalia que esta descrição pode revelar o potencial de Raskólnikov para o bem (ROSENSHIELD, 1978, p. 87). Juntando essa observação à descrição do olhar de Sônia é possível acrescentar que seus olhos (portadores de um poder de atração) também antecipam o papel desta personagem na transformação de Raskólnikov. Já o fato de Sônia aparentar ser bem mais jovem do que realmente era, constitui um traço compartilhado por Pulkhéria, a qual, apesar dos quarenta e três anos,

Seu rosto ainda conservava os traços da antiga beleza e, ademais, ela aparentava uma idade bem mais jovem, o que acontece quase sempre com as mulheres que preservam até a velhice a lucidez do espírito, o frescor das impressões e o ardor honesto e puro do coração. Digamos, entre parênteses, que conservar tudo isso é o único meio de não perder a beleza nem na velhice. Os cabelos já começavam a receber os tons grisalhos e a rarear, rugas em raias minúsculas vinham aparecendo há muito tempo perto dos olhos, as faces estavam cavadas e ressecadas de preocupação e sofrimento, e ainda assim, o rosto era belo. (p. 217)

Estabelecendo um diálogo entre as duas descrições verifica-se que essas personagens femininas compartilham algumas características: ambas sofrem os efeitos da vida que levam (as rugas de Pulkhéria e a magreza de Sônia), mas foram capazes de manter um aspecto jovial. De um lado, a beleza de Pulkhéria, presente até em seu nome⁶¹, não é puramente física, mas tem sentido grego, pois é moral; e, de outro, pode-se dizer que a bondade e candidez inspirada pela expressão de Sônia tornam-na bela. É contra esses verdadeiros símbolos do

⁶⁰ Rosenshield sustenta sua afirmação citando Belkin, segundo o qual os olhos, “em todos os retratos de Dostoiévski são a parte mais importante e significativa do rosto. Por meio deles é possível penetrar a alma de alguém” (Beklin apud ROSENSHIELD, 1978, P. 88)

⁶¹ Pulkhéria, do latim *pulchra*, significa bela.

ideal moral, encarnados na figura feminina, que Raskólnikov se levanta. E, por isso, Viatcheslav Ivanov entende que *Crime e castigo* está fundado no seguinte elemento mítico: “a revolta turbulenta da arrogância e insolência humanas (*hybris*) contra a vontade primitivamente sagrada da Mãe-Terra” (IVANOV, 1989, p. 587).

Em outro momento, imerso em pensamentos contraditórios acerca do crime e de seu próprio caráter, Raskólnikov pensa: “Lisavieta! Sônia! Pobres, dóceis, de olhos dóceis... Amáveis!... Por que elas não choram? Por que não gemem?... Elas dão tudo... têm um olhar dócil e sereno... Sônia, Sônia! Serena Sônia!...” (p. 286). Para Marchant, “o desamparo infantil de Lisavieta é muito semelhante ao de Sônia e ao de todas as outras crianças desamparadas que Raskólnikov tenta proteger” (MARCHANT, 1974, p. 7). Raskólnikov mostra-se desnorteado ao reconhecer em Sônia, e aqui também em Lisavieta, de um lado tamanha bondade, e, de outro, completa passividade. Assim como na passagem em que associa Dúnia à Sônia, Raskólnikov exige, em pensamento, que elas se revoltem, que não se submetam. Em seu discurso transparece uma defesa intransigente da preservação da individualidade (no sentido moderno). A incompreensão e perplexidade de Raskólnikov diante do modelo de subjetividade apresentado por essas mulheres são cruciais para o desenvolvimento do romance. O que diferencia a individualidade moderna de Raskólnikov e a subjetividade de Sônia é que esta última não se realiza *apesar* do outro (ou o *ultrapassando*⁶²), mas *no outro*.

⁶² Vale notar que, no título original do romance *Prestuplenie i nakazanie*, o termo traduzido como “crime” (*prestuplenie*) tem sentido mais abrangente que a palavra em português, pois sua raiz (o verbo *prestupit*) remete ao ato de ultrapassar certo limite, transgredir (cf. ROSENSHIELD, 1978, p. 76). Para Shaw “a palavra traduzida por ‘crime’ (*prestuplenie*) tem caráter ainda mais sugestivo, pois pode significar ‘crime’ no sentido jurídico, ‘transgredir, transgressão’ no sentido religioso, ou um sentido figurativo de ‘passar além ou através’ qualquer fronteira ou obstáculo ou expectativa estabelecidos pelo costume, tradição ou normas aceitas. O romance questiona continuamente, de modo direto ou implícito, ‘O que é (o, um) crime? Qual é (um, o) castigo?’” (SHAW, 1973, p. 141). É significativo também que, na descrição de Pulkhéria, o narrador utilize este verbo para falar de sua robustez moral “era capaz de ceder muito, de concordar com muitas coisas, inclusive com aquelas que contrariavam suas convicções, mas sempre havia uma linha de honradez, de regras e convicções extremas que nenhuma circunstância podia forçá-la a ultrapassar” (p. 217). No original: “[...]она многое могла уступить, на многое могла согласиться, даже из того, что противоречило ее убеждению, но всегда была такая черта честности, правил и крайних убеждений, за которую никакие обстоятельства не могли

Quando Sônia visita Raskólnikov, logo após eles terem se conhecido pessoalmente, ela se mostra impressionada e constrangida com as condições de vida do jovem. Deduz que ele, quando da morte de Marmieládov no dia anterior, havia dado a sua família todo o dinheiro que possuía. A comoção de Sônia nesta cena contrasta com a reação de Raskólnikov quando, mais adiante, ele lhe faz uma visita: “Sônia olhava em silêncio para o seu hóspede, que examinara seu quarto com tanta atenção e sem-cerimônia, e por último começou a até a tremer de pavor, como se estivesse diante de um juiz e senhor do seu destino.” (p. 326).

Esse primeiro encontro de ambos a sós, começa com falas enigmáticas de Raskólnikov. Não fica claro o que o motiva à visita, mas é significativo que ela tenha acontecido logo após ter estado com sua mãe, irmã e Razumíkhin, num encontro em que Dúnia desmancha o noivado com Lújin e que Razumíkhin compartilha planos em conjunto com a família de Raskólnikov, ocupando seu lugar. O fato é que Raskólnikov “rompe” com a família, coloca um substituto para si e vai ao encontro de Sônia. Abandonando o tom obscuro e de despedida (“Vim visitá-la pela última vez [...] é possível que não torne a vê-la”, p. 326), Raskólnikov passa a expor fatos que conhece sobre a vida de Sônia, dos quais soube por Marmieládov, constrangendo a moça. Ao ser questionada sobre as atitudes de Catierina, Sônia reage:

Via-se que a haviam ferido terrivelmente no íntimo, que ela sentia uma terrível vontade de extravasar alguma coisa, dizer, interceder. Uma compaixão insaciável, se é que se pode falar assim, manifestou-se subitamente em todos os traços do seu rosto. (p. 328)

Sônia justifica o fato de Catierina lhe bater e Raskólnikov a ironiza (“Bem, depois disso dá até para entender que a senhora... viva assim. – disse Raskólnikov com um riso amargo”, p. 329). Entretanto, Sônia arranca-lhe a máscara do sarcasmo: “Mas o senhor

заставить ее переступить” (PN, p. 158). Assim, tem-se que o crime de Raskólnikov consiste, mais especificamente, no ato de ultrapassar o limite, que, neste caso, é a vida do outro.

mesmo, eu sei, o senhor lhe deu até o último centavo, ainda sem ter visto nada. Mas se tivesse visto tudo, meu Deus!” (p. 329). Mesmo assim, Raskólnikov não arrefece o tom e continua desafiando a anfitriã (“Catierina Ivanovna está com tísica, na fase aguda; logo vai morrer [...] E se, ainda com Catierina Ivanovna viva, a senhora adoecer e for hospitalizada, o que vai acontecer então?” – p. 330). Como resposta, Sônia só tem o sentimento de desespero e os apelos de que Deus não permitirá que as desgraças insinuadas aconteçam. Raskólnikov vai ainda mais fundo: “É, mas pode ser que Deus absolutamente não exista – respondeu Raskólnikov até com certa maldade, desatou a rir e olhou para ela” (p. 332). Em resposta, Sônia não o censura com palavras, mas com um olhar indescritível e um pranto amargo. E eis que Raskólnikov abandona a posição de ataque, para reverenciar a imagem de Sônia e tudo que ela simboliza:

Súbito inclinou-se todo e, abaixando-se até o chão, beijou-lhe o pé. Sônia recuou apavorada, afastando-se dele como quem se afasta de um louco. E, de fato, ele parecia um doido varrido.

- O que está fazendo, o que está fazendo? Diante de mim! – balbuciou ela, pálida, e súbito sentiu um aperto dolorido, dolorido no coração.

- Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo o sofrimento humano (p. 332)

Essa posição de admirador pelo sofrimento de Sônia mistura-se à convicção de que aquele pecado não salva ninguém, e que, afinal “seria mais justo, mil vezes mais justo e mais racional atirar-se de cabeça n’água e dar cabo de si de uma vez!” (p. 333). A profunda contradição de Sônia deixa-o perplexo: “como combines em ti tamanha ignomínia e tamanha baixeza com outros sentimentos opostos e sagrados?” (p. 333). A razão de Raskólnikov não oferece explicações para conduta de Sônia. No entanto, ele se ajoelha e beija-lhe os pés, demonstrando que a contradição está também em si mesmo. Considera existirem apenas três saídas para essa situação: loucura, suicídio e perversão. Sônia não optou pelas duas últimas, e aquilo que a sustenta – sua fé religiosa e sua espera por um milagre – são interpretados por

Raskólnikov como indícios de loucura. Assim Raskólnikov avalia essa escolha: “Ele se deteve com obstinação nesse pensamento. Esse desfecho até lhe agradava mais que qualquer outro.” (p. 334). Essa constatação permite verificar que Raskólnikov se identifica com a história e as escolhas de Sônia. De fato, ele também vive encurralado pelas dificuldades para sobrevivência própria e de sua família. Além disso, sua teorização sobre os homens extraordinários e ordinários, bem como seu teste para verificar a qual classe pertencia, não passam de tentativas de que um milagre (ser Napoleão) aconteça.

A cena tem seu ponto mais simbólico no momento em que Raskólnikov pede a Sônia que leia passagem bíblica sobre a ressurreição de Lázaro. Ele quer ouvir de sua boca uma narração sobre o milagre de Cristo e assim, conhecer sua convicção mais íntima (“Ele compreendia bem demais como era difícil para ela, nesse momento, revelar e evidenciar todo o *seu íntimo*. Compreendeu que, em realidade, esses sentimentos pareciam constituir o *segredo* verdadeiro dela”, p. 337, grifos do autor). E, enfim, Raskólnikov coloca-se ao lado de Sônia: “Agora só tenho a ti – acrescentou ele. – Vamos seguir juntos... Eu vim te procurar. Nós dois juntos somos malditos, então vamos seguir juntos!” (p. 339). Reconhece-se nela e, por isso, quer unir seus destinos:

Por acaso não fizeste a mesma coisa? Também ultrapassaste... conseguiste ultrapassar. Cometeste um suicídio, arruinaste a vida... a *própria* (tanto faz!) Tu poderias viver com espírito e razão, mas vais terminar na Siénnaia... Mas não podes agüentar-te, e se ficares só acabarás enlouquecendo, como eu. Já agora pareces uma louca; então, precisamos seguir juntos, pelo mesmo caminho. Vamos! (p. 339, grifo do autor)

Sônia é identificada aqui como criminosa (no sentido de *prestupit*, ou seja, de ultrapassar limites morais). Nessa cena, Sônia é colocada a nu, seus alicerces são expostos, para que Raskólnikov, reconhecendo-se nela (em seus meios, mas não em seus fins), possa

conclamá-la para a ação, arrancá-la da inércia e submissão⁶³. Ao aproximar-se de Sônia, Raskólnikov não é tocado no sentido de aceitar a fé que a sustenta, mas de afrontá-la novamente:

- Então, então o que fazer? – repetiu Sônia, chorando histericamente e torcendo os braços.
- O que fazer? Esmagar o que for preciso, de uma vez por todas, e só: e assumir o sofrimento! O quê? Não estás entendendo? Depois vais entender... A liberdade e o poder, principalmente o poder!... Sobre toda a canalha trêmula e todo o formigueiro!... Eis o objetivo! (p. 340)

Aqui, Raskólnikov pede a Sônia que substitua o anseio pelo milagre do perdão e da ressurreição, pela ação prática, custe o que custar. Para Motchulski, “a leitura do Evangelho provoca um acesso de orgulho diabólico. Ruína e destruição são colocadas em oposição à Ressurreição [...] o amor pelo poder permanece e desafia a humildade; a figura do homem-deus se opõe a imagem do deus-homem” (MOCHULSKY, 1989, p. 508). Seu delírio de ser extraordinário ganha novo fôlego, ainda maior por que na reunião com Porfíri, que se segue ao encontro com Sônia, o pintor Nikolai confessa o crime. Mesmo assim, anseia por encontrar Sônia e confessar-se (conforme havia prometido no encontro anterior): “É hoje! É hoje! – repetia consigo. – Sim, é hoje! Assim deve ser...” (p. 366). Mas antes acontece o episódio em que Lújin arma contra Sônia para acusá-la de roubo. O caso é esclarecido pelo testemunho de Liebeziátnikov e finalizado com a explicitação de Raskólnikov sobre os verdadeiros motivos da armação. Sônia, por sua vez, “ouvia tudo tomada de tensão, mas era como se também não compreendesse tudo, como se estivesse despertando de um desmaio. Só não desviava seus olhos de Raskólnikov, sentindo que nele estava toda a sua proteção.” (p. 412). A situação

⁶³ Para Lukács, “Atrás dos caracteres opostos, encerra-se uma profunda afinidade. Raskólnikov diz com toda razão a Sônia que ela, com sua ilimitada disposição para o sacrifício e com sua bondade desinteressada, que a tinham levado ao ponto de prostituir-se para manter a família, tinha passado dos limites, não diferentemente dele, que havia assassinado a velha usurária. Só, acrescenta Dostoiévski poeta, que a superação das etapas no caso de Sônia ocorre de modo mais autêntico, mais humano, mais imediato e mais plebeu do que com Raskólnikov” (LUKÁCS, 1965, p. 160)

serve, a um tempo, para desmascarar Lújin e interceder por Sônia, num ato de justiça e amor. Assim, Raskólnikov fortalece gradualmente sua ligação com Sônia. Mas é a confissão, e a reação de Sônia diante dela, que levará esta ligação a seu ápice: “Agora chegou a minha hora! – pensou Raskólnikov. – Bem, Sófia Semeónova, vamos ver o que você vai me dizer agora!” (p. 414). No caminho, Raskólnikov se dá conta de estar tomado pela necessidade de se confessar, mesmo sem entender o porquê. Ele apenas sente o impulso em direção a concretizar o laço entre eles. Para Motchulski nesse segundo encontro com Sônia “o indivíduo forte chega ao estágio final de seu autoconhecimento” (MOCHULSKY, 1989, p. 508) e o desnudamento das crenças e contradições de Raskólnikov se dá diante daquela que já lhe havia confiado suas convicções mais íntimas. Tendo o ouvido falar sobre seu raciocínio e sua teoria, Sônia compreende “que esse catecismo sombrio se tornara a fé e a lei dele” (p. 426) e, assim, entende que ele é animado por uma *idéia-sentimento*, tanto quanto ela.

A situação com Lújin serve também de mote para Raskólnikov iniciar a conversa. A partir da hipótese de que Lújin não fosse desmascarado, Sônia fosse presa e Catierina morresse, Raskólnikov questiona Sônia sobre quem ela permitiria continuar vivendo, se pudesse decidir a esse respeito, conferindo-lhe, assim, o mesmo direito que outorgara a si mesmo, quando planejou o crime. Quer conduzir Sônia pelos tortuosos caminhos de sua racionalidade, na expectativa, talvez, de que ela possa compreendê-lo, e, mais do que isso, perdoá-lo: “Quando falei de Lújin e da Providência, estava falando de mim... Estava pedindo desculpas, Sônia...” (p. 417). O momento é emocionalmente turbulento para Raskólnikov:

Uma sensação estranha e inesperada de algum ódio corrosivo a Sônia passou-lhe de chofre pelo coração. Meio surpreso e assustado com essa sensação, ele levantou de súbito a cabeça e olhou fixamente para ela; mas deparou com um olhar desassossegado e dorido de tão preocupado; ali havia amor; o ódio dele sumiu como um fantasma. Era outra coisa; ele confundira um sentimento com outro. Isso apenas significava que *aquele* momento havia chegado. (p. 418, grifo do autor)

No momento da confissão Raskólnikov revive o crime. Vê Lisavieta no rosto de Sônia e fulmina essa com um olhar que diz mais que qualquer declaração verbal. Não era assim que pretendia fazer a confissão. Poderia tê-la incluído num discurso grandiloquente sobre os homens extraordinários, ou vangloriar-se de seu feito, mas acabou por transmiti-la de modo pré-verbal, num nível mais profundo de comunicação. A mensagem é captada por Sônia, já que ela, que, na verdade, é pouco articulada com as palavras⁶⁴, possui grande densidade espiritual e percebe imediatamente que Raskólnikov provocou grande mal a si mesmo, sofre e por isso é digno de sua compaixão. Só que o sentimento de Sônia vem acompanhado da exigência de arrependimento e punição, de abrir mão daquela individualidade orgulhosa de si mesma. O amor de Sônia pesa, assim como pesava o amor que sua mãe e irmã devotavam a ele: “Ele olhava para Sônia e sentia o quanto do seu amor havia depositado dele e, estranho, experimentou uma súbita sensação, penosa e dolorosa, por ser tão amado.” (p. 430).

Raskólnikov não está disposto a reconhecer que fez mal e que sofre, pois quer, justamente, romper com o ciclo de sofrimento, tomar as rédeas do curso de sua vida, “queria tornar-me um Napoleão e por isso matei...” (p. 423). Tenta, não sem dificuldade, expor suas convicções acerca dos senhores e dos escravos. Seu discurso é confuso, pois seu objetivo é explicar o que há de mais obscuro no romance: os motivos para o crime. A hipótese do roubo e para o suprimento de necessidades financeiras já está descartada. Resta a justificativa da necessidade de tomada do poder, de ter razão e demonstrar que é extraordinário: “Quem muito ousa é que tem razão entre eles. [...] e quem pode ousar mais que todos tem mais razão do que todos! Assim tem sido até hoje e assim será sempre!” (p. 426). Mas mesmo essa explicação não se sustenta, pois Raskólnikov admite nunca ter acreditado plenamente que

⁶⁴ George Gibian analisa a técnica literária da apresentação oblíqua das idéias, utilizada por Dostoiévski, para apresentar temas importantes para o todo romanesco em contextos “rebaixados”, ou seja, “O diálogo acontece numa atmosfera de bebedeira e galhofa; a verdade emerge de toda a complexa estrutura, e não de uma afirmação direta ou de uma declaração abstrata” (GIBIAN, 1955, p. 981). Nesse sentido, é importante observar o caráter pouco verbal de Sônia, uma vez que, segundo Gibian “É significativo que Sônia, a personagem mais sábia do livro, seja a mais inarticulada dentre os personagens principais do romance” (GIBIAN, 1955, p. 980).

pudesse ser extraordinário: “E se eu passei tantos dias sofrendo por saber: Napoleão o faria ou não? – então eu já percebia claramente que não sou Napoleão.” (p. 427). A falta de explicações claras para os assassinatos permite que se considere a interpretação oferecida por Vigotski de que Raskólnikov (assim como Hamlet) estivesse submetido ao automatismo trágico. Suas explicações racionais são insuficientes. Seu próprio estado de ânimo no momento do crime impede que ele seja tomado como um ato consciente. E para asseverar de uma vez por todas a irracionalidade do crime, Raskólnikov mata não só a velha usurária, mas também Lisavieta (cujo assassinato tem ares de efeito colateral indesejado, que escapa ao plano meticulosamente elaborado).

Maurice Beebe identifica três motivos para a ação de Raskólnikov: 1) desejo de fazer justiça, distribuindo a riqueza adquirida e tornando-se benfeitor da humanidade; 2) a noção de homem extraordinário, segundo a qual as atitudes são legitimadas pela consciência e 3) desejo de sofrer (BEEBE, 1989, p. 592-603). Na conversa com Sônia, Raskólnikov apresenta esses três motivos em intensidades diferentes. A essa altura o primeiro tem pouca força (“Se eu tivesse matado apenas porque estava com fome [...] agora eu estaria... *feliz!*” p. 422). O segundo é mais explorado: por um lado ele afirma ter querido ousar, tomar o poder, ultrapassar o limite, por outro, sabia desde o princípio que não passava de um piolho. A existência de uma verdade mais profunda é apenas sugerida por Raskólnikov: “Aliás estou mentindo Sônia – acrescentou – faz tempo que ando mentindo... Não é nada disso; tu dizes coisas justas. As causas são inteiramente, inteiramente, inteiramente outras!” (p. 425). Embora possa reconhecer que matou a si mesmo, ainda não é este o momento em que ele se sente capaz de carregar a cruz que Sônia lhe oferece. O terceiro motivo não lhe é totalmente claro e é Sônia quem lhe apresenta essa possibilidade gradualmente. Assim termina o encontro:

- Tens uma cruz no pescoço? – perguntou ela num átimo e inesperadamente, como se acabasse de lembrar-se.

A princípio ele não entendeu a pergunta.

- Não, não é? Então toma, pega esta, de cipreste. Eu ainda tenho outra, de cobre, de Lisavieta. Eu e Lisavieta trocamos, ela me deu sua cruz, eu lhe dei um santinho. Agora vou usar a de Lisavieta, e esta fica para ti. Toma... mas é minha! Mas é minha – rogava ela. – É que vamos sofrer juntos, e juntos vamos carregar a cruz!...

- Me dá! – disse Raskólnikov. Não queria lhe causar desgosto. Mas no mesmo instante retirou bruscamente a mão estendida para receber a cruz.

- Não agora, Sônia. É melhor depois – acrescentou a fim de tranquilizá-la.

- Sim, sim, é melhor, é melhor – secundou ela com fervor – quando fores para o sofrimento tu o porás. Virás à minha casa e eu a porei no teu pescoço, rezaremos e partiremos. (p. 430-1)

A passagem sintetiza o movimento de aceitação e negação, de amor e ódio que Raskólnikov realiza na direção de Sônia. Dois elementos são importantes para determinar essa relação. Por um lado, Sônia apresenta-lhe uma saída que ele não é capaz de aceitar. Por outro, ele sabe que ao confessar-se ligou inevitavelmente o destino dela ao seu e a carrega para seu sofrimento: “tornou a sentir que talvez viesse realmente a odiar Sônia, e justo agora quando a havia feito mais infeliz. ‘Por que foi a ela pedir as suas lágrimas? Por que lhe é tão necessário devorar a vida dela? Ó, infâmia!’” (p. 434). No entanto, admite que não poderia ter-se aberto com outra pessoa. Recebe uma visita de Dúnia e especula se não deveria contar a ela sobre o crime: “‘Será que *essa* vai agüentar ou não? [...] Não, *pessoas assim* não conseguirão agüentar; pessoas desse tipo jamais agüentam...’ E ele pensou em Sônia.” (p. 435).

O casal se reencontra no funeral de Catierina Ivanovna e Raskólnikov fica apreensivo sobre qual será sua reação ao vê-lo, mas ela não o decepciona:

Depois do serviço Raskólnikov chegou-se a Sônia. Ela lhe segurou subitamente as duas mãos e lhe inclinou a cabeça no ombro. Esse gesto breve chegou a deixar Raskólnikov atônito; era até estranho: como? Nem a mínima repulsa, nem a mínima repugnância por ele, nem o mínimo tremor nas mãos dela! Isso já era levar ao infinito a própria humilhação. Ao menos foi assim que ele interpretou o gesto. Sônia não falava nada. Raskólnikov lhe apertou a mão e saiu. Para ele era terrivelmente doloroso. Se fosse possível ir para algum lugar nesse instante e ficar totalmente só, ainda que fosse para toda a vida, ele se consideraria feliz. O problema é que ultimamente, embora estivesse quase sempre só, não havia como sentir que estava só. [...] ele se

dava conta de algo como a presença próxima de e inquietante de alguém (p. 451)

Para Raskólnikov, o gesto compassivo de Sônia só pode ser entendido como humilhação. Até este momento ele não sofreu nenhuma mudança radical de perspectiva, permanece aferrado à lógica anterior ainda ao crime. Refletindo sobre o último encontro com Sônia (ocasião da confissão) avalia sua atitude como fraqueza:

[...] houve a cena em casa de Sônia; ele a conduziu e terminou de um modo que nada, nada tinha a ver com o que poderia imaginar antes... fraquejou, portanto, num abrir e fechar de olhos e de forma radical! De uma vez! E olhe, acabou concordando com Sônia, ele mesmo concordando, concordando de coração que daquele jeito, sozinho, não iria conseguir viver com uma coisa daquela na alma! (p. 456)

Mas Raskólnikov não pode deixar de notar que em si, coexistindo com essa lógica, existe uma força que o carrega para sentidos que ele mesmo não compreende. Por mais que queira ver a si mesmo como um indivíduo independente, sua sensibilidade lhe mostra que o outro se faz onipresente (“concordou de coração”). Ainda assim, quer dar uma chance para a possibilidade de ser “um homem e não um piolho” (p. 429), pois que o caminho apontado por Sônia não tem volta: “Sônia? Mais uma vez lhe pedir lágrimas? Demais, Sônia era seu pavor. Sônia era a sentença implacável, a decisão inalterável.” (p. 472). A cisão de Raskólnikov, expressa em seu nome, aparece na contradição entre o que dizem seus pensamentos e palavras, por um lado, e seus atos mais espontâneos, por outro. Na base desta contradição verificamos uma cisão entre razão e sentimento. Assim, não é possível encontrar uma passagem específica da transcrição do pensamento ou do discurso de Raskólnikov que explicita sua decisão por entregar-se para a polícia. São suas atitudes que o carregam, semi-consciente, para tal: “Ele parecia uma alma penada. Não conseguia ficar um minuto no mesmo lugar, concentrar a atenção em nenhum objeto; seus pensamentos se atropelavam, ele

divagava; as mãos tremiam levemente” (p. 530). Raskólnikov só consegue proferir as fatídicas palavras – “Vim buscas as tuas cruzes, Sônia” (p. 530) – com um risinho, como quem não se desse conta das implicações do que dizia. A necessidade de fazer graça com a situação, isto é, de despojá-la de sua seriedade oficial, constitui um movimento de aproximação da idéia de entregar-se. Para Bakhtin:

O riso é uma posição estética determinada diante da realidade mais intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade e, conseqüentemente, um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero. O riso carnavalesco ambivalente possuía uma enorme força criativa, força essa formadora de gênero. Esse riso abrangia e interpretava o fenômeno no processo de sucessão e transformação, fixava no fenômeno os dois pólos da formação em sua sucessividade renovadora constante e criativa: na morte prevê-se o nascimento, no nascimento, a morte, na vitória, a derrota, na derrota, a vitória, na coroação, o destronamento, etc. o riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral. (BAKHTIN, 2008, p. 189)

É bastante significativa e original essa mudança no tom. Como força criativa, o riso funciona como alternativa para sua apreensão tão implacável do mundo. Parece haver um meio-termo entre aquele Raskólnikov que, num impulso, doava seu dinheiro aos Marmieládov e aquele que se amaldiçoa depois de fazê-lo. Agora ele “brinca” com a situação: “Uma mulher pede esmola com uma criança: é curioso que ela me ache mais feliz do que ela. Então, seria o caso de dar uma esmola por brincadeira.” (p. 533). É então que Raskólnikov, em lágrimas, segue o conselho de Sônia, ajoelhando-se diante do povo da praça Siénnaia e beijando o chão. Esse gesto é analisado por Gibian como um momento da reconciliação de Raskólnikov consigo mesmo e com suas raízes:

Ao reverenciar a terra e beijá-la, Raskólnikov executa um ato simbólico e não-racional; o racionalista está marcando o início de sua transformação em um ser humano vivo, completo e orgânico, voltando a unir-se a todos os outros homens na comunidade. Com seu crime e suas idéias, ele se separou de seus amigos, de sua família e nação, em uma palavra, se afastou da Mãe Terra. Por

meio do gesto de beijar a terra, ele está restabelecendo todos os seus laços.
(GIBIAN, 1955, p. 991-2)

Não obstante, vale notar que o gesto de Raskólnikov não é desprovido de contradições, isto é, esse restabelecimento dos laços não quer dizer que seu caminho passará a seguir de modo linear e contínuo. Ainda que o gesto tenha sido possível, as palavras ele não pode pronunciar (“eu matei”). Em todo esse percurso Sônia é onipresente, como uma força magnética que o sustenta e impulsiona:

No momento em que, na Siénnaia, inclinou-se até o chão pela segunda vez, virou a cabeça para a esquerda e avistou Sônia a uns cinquenta passos. Ela se escondia dele atrás de umas barracas de madeira que ficavam na praça, logo, vinha-lhe acompanhando toda a marcha do calvário! Raskólnikov percebeu e compreendeu nesse instante, de uma vez por todas, que agora Sônia estava ao seu lado para sempre e o acompanharia ainda que fosse ao fim do mundo, aonde quer que o destino mandasse. Ele ficou com o coração todo confrangido... mas – eis que já chegou ao lugar fatal... (p. 534)

Aqui suas ações não seguem a aritmética que ele tanto propala em suas digressões. Mesmo tendo a possibilidade de tratar o caso com Porfíri (que acenara com a possibilidade de estabelecer atenuantes para a pena), ele prefere ir diretamente à delegacia e expor-se publicamente: “Se tenho de esvaziar essa taça, não dá tudo no mesmo? Quanto mais amarga, melhor.” (p. 535). Sem manifestar-se para conseguir os tais atenuantes, Raskólnikov é preso, julgado e transferido para a Sibéria. Sônia o acompanha e passa a visitá-lo constantemente, mas a atitude de Raskólnikov ainda é fria com ela. Sônia informava a família de Raskólnikov sobre seu estado por meio de cartas repletas de minúcias, mas sem exposição de sentimentos e esperanças. Os cuidados de Sônia deixam-no “agastado”; Raskólnikov sente necessidade de estar completamente só e tudo lhe parece indiferente: “[...] ele fugia de todos, [...] na prisão os galés não gostavam dele” (p. 552). Apesar de todo aparente alheamento, Raskólnikov adoece. É no corpo que se manifesta o afeto:

[...] que lhe importavam todos esses sofrimentos e torturas! [...] Iria envergonhar-se da cabeça raspada e da meia jaqueta? Diante de quem? De Sônia? Sônia o temia, e era dela que iria sentir vergonha? Então o que era? Ele sentia vergonha até de Sônia, que ele atormentava com o tratamento desdenhoso e grosseiro que lhe dispensava. Mas não era de cabeça raspada e dos grilhões que se envergonhava: seu orgulho estava fortemente ferido; era de orgulho ferido que estava doente. (p. 553)

Ainda aqui o afeto é sinônimo de fraqueza. Raskólnikov se envergonha “até” diante de Sônia, não por que a considera moralmente superior, mas por aparecer diante dela como escória da sociedade. Quer isolar-se para não ser obrigado a encarar no olhar do outro sua vergonha: “O que mais passou a surpreendê-lo foi aquele abismo terrível, aquele abismo intransponível que se estendia entre ele e todos aqueles homens. Parecia que eram de nações diferentes” (p. 555). O contato humano revela dimensões da subjetividade, que Raskólnikov, delirante de ser o que não é, recusa-se a enxergar. Esse mundo que ele não reconhece parece subjazer tudo que se passou até esse momento:

Viver por existir? Só que antes ele já estivera milhares de vezes disposto a dedicar toda a sua existência a uma idéia, a uma esperança, até a uma fantasia. No entanto sempre achara pouco existir; sempre quisera mais. Talvez tenha sido só pela força dos seus desejos que então ele se considerou um indivíduo a quem era permitido mais que a outros. (p. 553)

Assim, Raskólnikov aparece como um ser desejante de algo maior, de poder ser considerado sujeito de si mesmo. Diferentemente do que imagina, aquilo que o impulsiona não é somente a razão, mas *idéias-sentimentos*. Com sua presença constante, Sônia vence a rejeição e começa a atingir Raskólnikov: “no final essas visitas viraram hábito e quase uma necessidade para ele” (p. 550). Um episódio, semelhante à cena na Siénnia, na qual Raskólnikov ajoelha e vê que Sônia o espreita, marca o início dessa aproximação:

Certa vez, à tardinha, já recuperado, Raskólnikov adormeceu; ao acordar, foi inadvertidamente à janela e avistou Sônia ao longe, no portão do hospital. Ela estava em pé e parecia esperar algo. Nesse instante alguma coisa cortou o

coração de Raskólnikov; ele estremeceu e depressa afastou-se da janela. (p. 557)

Nesse momento, a imagem daquela mulher em pé, esperando algo (com o amor e a expectativa que já demonstraram sua mãe e irmã) parece começar a ser ressignificada. Então, Sônia adoece e fica dias sem aparecer. A ausência reforçou a necessidade da presença. A experiência da falta de Sônia pôde, enfim, fazê-lo entrar em contato com seus sentimentos por ela:

Ele sempre lhe segurava a mão com um quê de aversão, sempre a recebia como quem está agastado e às vezes calava obstinadamente durante toda a visita dela. Acontecia de ela tremer diante dele e ir embora em profunda aflição. Mas agora suas mãos não se separavam; ele a olhou de passagem e rápido, não disse nada e baixou a vista para o chão. Estavam a sós, ninguém os via. A essa altura a escolta havia voltado.

Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos. No primeiro momento ela levou um terrível susto, e todo o seu rosto ganhou uma palidez mortal. Ela se levantou de um salto e pôs-se a fitá-lo trêmula. Mas de imediato, no mesmo instante ela compreendeu tudo. Em seus olhos brilhou uma felicidade infinita; ela compreendeu, e para ela já não havia dúvida, que ele a amava, a amava infinitamente, e que enfim chegara esse momento... (p. 558-9)

O reencontro de ambos é epifânico para Raskólnikov. Torna-se capaz, enfim, de dar vazão ao amor que antes estava embotado. Tomado pela possibilidade de reconciliar-se com a humanidade, entrega-se ao mundo do sentimento vivo e espontâneo, encarnando por Sônia ao longo de toda a trajetória. Nesse momento Raskólnikov é capaz de apreender, em toda sua força, o significado de Sônia, literalmente expresso em seu nome:

Sônia quer dizer Sophia, que no pensamento russo ocupa uma posição muito mais importante do que meramente aquela de seu significado literal, sabedoria. [...] Sophia é o feliz encontro entre deus e natureza, criador e criatura. No pensamento ortodoxo, Sophia chega perto de ser considerado algo similar ao quarto elemento divino. O amor por Sophia é um amor extático generalizado por toda a criação, de modo que as imagens de flores, do verde, de paisagens, rios, do ar, do sol e da água ao longo de *Crime e castigo* podem

ser agrupadas no conceito de Sophia e figurativamente na pessoa de Sônia, a personificação deste conceito. (GIBIAN, 1955, p. 994)

Ele não lhe desvenda o enigma, não a compreende racionalmente, apenas se deixa tocar por sua verdade. E essa verdade é maior que o dogma religioso. Por isso, a transformação iniciada por Raskólnikov não é estritamente um processo de conversão religiosa, mas uma tentativa de assumir certos sentimentos e aspirações: “Será que as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (p. 561). Sua descoberta é profundamente humana, e, apesar disso, ou por isso mesmo, tem implicações místicas e metafísicas, na medida em que essas são, também, dimensões do humano. Belov corrobora com essa interpretação:

Nos rascunhos [de Dostoiévski para *Crime e castigo*] lê-se:

“NB A última linha do romance

Os caminhos pelos quais Deus encontra o homem são inescrutáveis”

Mas Dostoiévski concluiu o romance com palavras diferentes, que são um exemplo da vitória do artista sobre seus preconceitos e, ao mesmo tempo expressa as dúvidas que atormentaram Dostoiévski... As contradições nele são tão ardentes que toda a fé tradicional queima em seu fogo. É claro que, se a consciência vem de Deus, então o ateísmo é imoral. Mas e se a revolta contra Deus se origina na consciência em nome do homem? E se a consciência não aceita nenhuma teodicéia, ou seja, nenhuma exculpação de Deus pelo mal que existe no mundo? Isso significa que a mais elevada moralidade e o ateísmo são compatíveis? Essa é a questão central que Dostoiévski coloca e que o assusta. Muitas vezes ele respondeu: são incompatíveis, mas então existe o fato incontestável de que Dostoiévski realmente tinha dúvidas até o dia de sua morte sobre a existência de Deus, mas nunca duvidou da existência da consciência. Ele não traduzia as palavras “consciência”, “amor” e “vida” com a palavra “religião”, mas, ao contrário, traduzia a palavra “religião” com as palavras “consciência”, “amor” e “vida”. O mundo artístico que ele criou gira em torno do ser humano, não de Deus. O ser humano é o único sol, e nesse mundo, ele deve ser o sol! (BELOV, 1989, p. 493).

3.7 Επίλογο

Uma análise do epílogo de *Crime e castigo* requer, antes de qualquer coisa, que se tenha em vista a definição e função dos epílogos em geral. Para Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, “o epílogo do romance, iluminando e explicando a obra em sua totalidade, encerra-a por completo e não admite qualquer continuação: o epílogo, no caso, equivale ao derradeiro elo de uma corrente disposta em círculo” (MOISÉS, 1974, p. 192). Rosenshield lembra que ele não deve ser estruturalmente necessário ao romance, mas desempenha o papel de “tornar explícito aquilo que no romance tenha sido somente sugerido” (ROSENSHIELD, 1978, p. 117). Ainda segundo este autor, para executar tal tarefa de explicitação, o epílogo deve diferir tonal e estruturalmente do romance. Quanto à técnica narrativa verifica-se a preponderância do sumário em relação à cena, para que o narrador possa atualizar de modo mais breve e eficaz as histórias dos personagens principais (ROSENSHIELD, 1978, p. 118 e JOHNSON, 1985, p. 129). No que se refere ao tempo narrativo, observam-se mudanças importantes também. No caso de *Crime e castigo*, Rosenshield lembra que as seis primeiras partes do romance levam doze dias, ao passo que o epílogo corresponde a nove meses (simbolicamente o tempo necessário para a gestação do novo Raskólnikov, para o seu renascimento). Para Johnson, o epílogo promove para Raskólnikov uma liberação geral da tirania do tempo (1985, p. 133).

De modo geral, a crítica se divide em dois grupos, um deles rejeita o epílogo como um encerramento monológico e inverossímil para o romance⁶⁵. De outro lado estão os defensores do epílogo, os quais encontram linhas de continuidade entre o que ele apresenta e o que foi desenvolvido no romance. É possível dizer que esses grupos se caracterizam pela apreensão que fazem do conceito de polifonia. Bakhtin, ao rejeitar o epílogo, o faz por identificá-lo

⁶⁵ Para uma revisão dos críticos do epílogo de *Crime e castigo*, cf. Rosenshield (1978, p. 112).

como “retrocesso formal” à estruturação polifônica do romance⁶⁶. Já alguns dos defensores, valorizam as derradeiras páginas de *Crime e castigo* por verem continuidades temáticas, explicitação de conteúdos e, em geral, por se oporem à visão polifônica da obra de Dostoiévski. Nesse sentido, Rosenshield procura demonstrar em seu estudo que “os pontos de vista dos personagens de *Crime e castigo* são subordinados ao ponto de vista elevado do narrador” (1978, p. 127), enquanto Johnson admite abertamente que “o epílogo não pode ser desvalorizado porque é monológico, pois o romance todo é monológico do princípio ao fim” (1985, p. 127). Tendo em vista tal polêmica, nossa análise pretende resgatar as contribuições de ambos os grupos, buscando superar suas possíveis limitações. A tentativa será a de restabelecer o valor do epílogo, sem que se percam as potencialidades do conceito bakhtiniano de polifonia.

O texto se inicia com uma visão exterior de Raskólnikov, numa narração marcadamente em terceira pessoa. O espaço é descrito: “Sibéria. À margem de um rio vasto, deserto, há uma cidade, um dos centros administrativos da Rússia; na cidade uma fortaleza, na fortaleza, uma prisão” (p. 543). Em seguida o narrador atualiza o leitor sobre os fatos posteriores à confissão de Raskólnikov. Diante da incompreensão dos juízes de instrução, magistrados e psicólogos sobre o desinteresse do criminoso pelos objetos roubados e pela ausência de qualquer tentativa de autodefesa, vemos a consecução do que fora esboçado anteriormente na relação com Porfíri, isto é, à Raskólnikov não interessava atenuar sua situação. No tribunal declara-se “em tom quase grosseiro” (p. 544) arrependido. Este comentário narrativo sobre o tom revela que houve pouca ou nenhuma alteração no caráter irritadiço de Raskólnikov e que o protocolo ao qual ele se submetia não encontrava maiores ressonâncias subjetivas.

⁶⁶ “[...] quase todos os romances de Dostoiévski apresentam um fim *literário-convencional, monológico-convencional* (neste sentido é sobremaneira característico o fim de *Crime e castigo*)” (BAKHTIN, 2008, p. 46).

Outra linha de continuidade que se verifica entre o epílogo e as seis partes do romance diz respeito aos atos altruístas de Raskólnikov. O amigo Razumíkhin relata no tribunal a ajuda a um colega universitário tuberculoso e ao pai deste, já a senhoria conta do salvamento de crianças em um incêndio. No romance, têm-se as atitudes de Raskólnikov para com a família Marmieládov e a tentativa de ajudar uma jovem do assédio de um homem mais velho, além de outro fato, pouco lembrado na crítica, mas que corrobora com esta inclinação do protagonista pelos “humilhados e ofendidos”, sobre a ligação com sua noiva. Perguntado pela mãe sobre ela, responde:

[...] Ela era uma moça doente – continuou ele, como se voltasse a cair em meditação e baixando a vista – vivia doente; gostava de dar esmola aos pedintes, estava sempre sonhando em ir para um convento, e uma vez ficou banhada em lágrimas quando começou a me falar sobre isso; é, é... me lembro... me lembro muito. Feiazinha... Pra falar a verdade, eu mesmo não sei por que me afeiçoei a ela naquele momento, parece que foi porque sempre estava doente... Fosse ela coxa e corcunda, parece que eu teria gostado ainda mais dela... (Sorriu meditativo). É foi uma espécie de delírio de primavera. (p. 240-1)

Considerando a confissão e tais atenuantes, foi, por fim, condenado a trabalhos forçados de segunda categoria por oito anos. Com a decisão sobre a sentença, Dúnia, Razumíkhin e Sônia partem para a região da Sibéria com expectativas de uma nova vida. Distante da sombria e artificial Petersburgo, este espaço é descrito como o lugar em que “o solo era rico em todos os sentidos e havia escassez de mão-de-obra, habitantes e capitais” (p. 548). Tal caracterização, com destaque para a riqueza do solo, remete à noção, fundamental ao pensamento dostoiévskiano, de *ноча* (solo, em russo). Para Gibian, a terra é “mãe comum a todos os homens” e “a fonte de fertilidade” (GIBIAN, 1955, p. 991), ou ainda, “na forma da estepe siberiana [...] representa o princípio da paz e de uma nova vida de amor” (GIBIAN, 1956, p. 242). Vale lembrar ainda a associação de Dostoiévski ao grupo dos *potchvenniki*⁶⁷.

⁶⁷ Schnaiderman, tratando das revistas dirigidas pelos irmãos Fiódor e Mikhail Dostoiévski, lembra que tais publicações defendiam o *pótvienitchestvo*, tendência contrária ao desenvolvimento burguês e às

Relata-se também o adoecimento e a morte de Pulkhéria. Ela já se mostrara fragilizada diante do estado mórbido do filho, cai doente, aparentemente enlouquecida, mas sabendo intuitivamente do destino de Raskólnikov. As atualizações sobre o estado de Raskólnikov na prisão são apresentadas de modo totalmente indireto. O narrador resume o conteúdo de diversas cartas enviadas por Sônia à Dúnia e Razumíkhin. Assim, além do “filtro” de Sônia, temos o do narrador. Aqui aparece uma preocupação deste último em descrever o estilo dessas cartas, para garantir sua fidedignidade:

As cartas de Sônia estavam repletas da realidade mais corriqueira, da descrição mais simples e clara de todo o ambiente da vida de galé de Raskólnikov. Nelas não havia nem exposição das próprias esperanças dela, nem enigmas sobre o futuro, nem descrições dos próprios sentimentos. Em vez de tentativas de elucidação do estado de espírito dele e em geral de toda a sua vida interior, havia apenas fatos, ou seja, as próprias palavras dele, notícias detalhadas sobre seu estado de saúde, sobre o que ele desejara no momento da entrevista, o que pedira a ela, do que a incumbira etc. Todas essas notícias eram comunicadas com uma minúcia extraordinária. Ao término a imagem do infeliz irmão aparecia por si, desenhava-se com precisão e clareza; aí não podia haver erros, porque tudo eram fatos fidedignos. (p. 549-50)

Tal passagem metalingüística ecoa as determinações do próprio Dostoiévski para seu narrador. Nos cadernos de notas para *Crime e castigo* ele se decide por uma “narração do autor. É preciso ingenuidade e sinceridade. Supor que o autor é um ser *onisciente e infalível* que expõe aos olhos de todos um homem da nova geração” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581). Sobre a relação entre narrador e narrado, estabelece ainda: “o escritor relata como uma pessoa invisível, mas que tudo sabe, que não abandona o herói nem um minuto... tudo acontece de uma forma perfeitamente inesperada” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581). Assim, é possível

transformações revolucionárias (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 29). Para o crítico e tradutor, “havia então, nos escritos jornalísticos do romancista, uma defesa apaixonada das raízes nacionais, populares, das quais o intelectual não deveria afastar-se. Nisto, evidentemente, os irmãos Dostoiévski aproximavam-se dos eslavófilos, na grande polémica entre esses e os ocidentalistas, mas, ao mesmo tempo, tinham posição independente e dirigiam suas críticas a ambos os campos” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 8). Para Billington, “Dostoiévski trouxe consigo a fé dos *potchvenniki* de que no final das contas todos os homens estão em harmonia e que não havia barreiras intransponíveis entre um homem e outro, ou entre o mundo dos homens e aquele dos insetos abaixo ou dos anjos acima. A divisão entre o real e o ideal – o real e o mais real – é enfim artificial; mas só pode ser superada penetrando-se profundamente no problema da divisão. (BILLINGTON, 1970, p. 417).

observar que o epílogo desvela ainda essa faceta da narração, isto é, explicita a escolha do modo de narrar, tema que tanto ocupou o autor na fase embrionária do romance.

O Raskólnikov descrito nas cartas de Sônia ainda é sombrio, mudo, ensimesmado, ou seja, é consistente com aquele que as seis primeiras partes deram a conhecer. Em sua relação com Sônia, há um esperado movimento de aproximação que se segue à indiferença inicial. Ela conta que “[...] em particular no início, não só não se interessara pelas visitas dela como inclusive se sentira agastado com ela, estivera mudo e até grosseiro, mas que no final das contas essas visitas viraram hábito e quase necessidade para ele” (p. 550). No começo do segundo capítulo do epílogo, a presença daquele Raskólnikov orgulhoso é ainda mais marcante:

Ele sentia vergonha até de Sônia, que ele atormentava com o tratamento desdenhoso e grosseiro que lhe dispensava. Mas não era da cabeça raspada e dos grilhões que se envergonhava: seu orgulho estava fortemente ferido; era de orgulho ferido que estava doente. Oh, como seria feliz se pudesse acusar-se a si próprio! Aí suportaria tudo, até a vergonha e a humilhação. Mas ele fez um julgamento severo de si mesmo, e sua consciência obstinada não descobriu nenhuma culpa especialmente terrível no seu passado, a não ser uma simples *falha* que podia acontecer a qualquer um. Sentia vergonha precisamente de que ele, Raskólnikov, havia se destruído de maneira tão cega, irremediável, vaga e tola, cumprindo alguma sentença do destino cego, e deveria resignar-se e submeter-se ao “absurdo” de uma sentença qualquer se quisesse encontrar um mínimo de tranqüilidade para si. (p. 553, grifo do autor)

Atado à razão histórica, Raskólnikov verifica que a condição de prisioneiro de cabeça raspada é consequência lógica de sua falha em surgir como homem extraordinário. Não obstante, o curso dos fatos carece de sentido para ele, a sentença é considerada absurda e o destino cego. Não havendo culpa, porque teria ele confessado e se submetido à semelhante condição? Tal descompasso se refere à sintomática da cisão, que o romance explora com profundidade em todas as seis partes, e que persiste ainda em suas derradeiras páginas. O sentimento predominante não é a culpa redentora, mas o “arrependimento abrasador” (p. 554) por não ter agüentado as consequências de seu crime. Tendo exposto as inquietações de

Raskólnikov sobre ter a consciência tranqüila e não ter conseguido acabar com a própria vida, o narrador faz um comentário que alude ao que pode haver por trás de tanta intranqüilidade:

Ele se fazia essa pergunta atormentado, e não conseguia entender que, naquele momento em que estava sobre o rio, talvez pressentisse uma profunda mentira no seu íntimo e em suas convicções. Não compreendia que aquele pressentimento pudesse ser o prenúncio da futura transformação em sua vida, da sua futura ressurreição, da sua futura concepção de vida. (p. 554)

No entanto, há algo de novo na condição de Raskólnikov, que é exposto pelo narrador por meio de uma significativa justaposição de termos contraditórios na seguinte passagem: “Mas agora, já na prisão, *em liberdade*, mais uma vez analisou e ponderou todos os seus atos pregressos e de maneira alguma os achou tão tolos e vis como lhe pareciam antes” (p. 554, grifo do autor). Se antes ele era o prisioneiro da monomaníaca idéia e do segredo sobre o crime, uma vez que este foi revelado, torna-se possível uma vivência de liberdade, mesmo que na prisão. Nas duas passagens os comentários narrativos servem para tornar expresso aquilo que se passa num nível menos consciente da subjetividade de Raskólnikov. De fato, percebemos uma discrepância entre a voz do narrador – que fala da liberdade na prisão e que identifica o pressentimento de uma profunda mentira – e do protagonista, que permanece, pelo menos no nível do discurso, girando em torno das mesmas questões. No entanto, este narrador tem de lidar com as contradições entre esse sujeito do discurso e aquele da ação; precisa representar a ambos e captar suas ambigüidades. Nesse sentido, seria incorreto afirmar que ele se constitui como uma consciência totalmente independente, que paira acima de Raskólnikov, definindo-o exteriormente a partir do próprio eixo subjetivo. Ao contrário, para chegar a representar o homem cindido, é preciso dotar o narrador da capacidade de transitar entre as suas esferas consciente e inconsciente, já que o cerne da cisão reside, como foi visto nas análises anteriores, na inconsistência entre ação e discurso.

A maioria daqueles que circundavam Raskólnikov anteriormente não fazem mais parte de seu convívio (à exceção de Sônia). Em relação aos prisioneiros, constata-se a existência de um abismo entre eles e o protagonista, que admirava perplexo o apego daqueles pela vida e “por um raio qualquer de sol” (p. 555). No entanto, era capaz de vislumbrar o valor daquela gente, diferentemente de outros presos, como os poloneses, os criminosos políticos, um ex-oficial e dois seminaristas, que a desprezava. Raskólnikov “percebia nitidamente que em muita coisa esses ignorantes eram muito mais inteligentes que esses mesmos poloneses” (p. 555). Tal reconhecimento íntimo não se refletia em sua relação manifesta com os presos, os quais, ao contrário, “Desprezavam-no, riam dele, zombavam do crime dele os que haviam cometido crime muito mais grave” (p. 555). Conta-se um episódio em que ele é chamado de herege e atacado por um prisioneiro. Sua reação é de total passividade: “Ele nunca conversara com eles sobre Deus e fé, mas eles queriam matá-lo como herege; ele calou e não fez objeção. Um prisioneiro quis investir contra ele em decidida fúria; Raskólnikov o esperou serenamente e em silêncio: não pestanejou, não mexeu um músculo do rosto.” (p. 555-6). Alguns parágrafos antes são encontradas frases como “ele não se arrependia do seu crime” e “minha consciência está tranqüila”, não obstante, essa convicção e a indignação contra a punição não é sequer esboçada diante da acusação do prisioneiro. Aqui vemos reprisada a cena em que um homem desconhecido o chama, sem rodeios, de assassino (p. 282). Tanto este homem como o prisioneiro representam as pessoas comuns, os “ordinários” da teoria de Raskólnikov. Jones, referindo-se ao desconhecido da terceira parte do romance, afirma:

O ultraje moral do *meschanin*⁶⁸ e sua iniciativa de expor Raskólnikov são reminiscentes de antigas idéias comunitárias de justiça, de acordo com as quais os homens servem à lei, não como representantes de papéis institucionalizados, mas como pessoas concretas. [...] O mais surpreendente no método do *meschanin* de servir à justiça é que ele funciona. Acusado na rua pública, à luz do dia, Raskólnikov pára, condenado e sem fala, incapaz de negar a acusação.

⁶⁸ O personagem sem nome é tratado, no texto original de *Crime e castigo*, por *meschanin*, palavra russa para “pequeno burguês”.

Confrontado por semelhante líder espiritual da lei, sua mariposa não foge. (JONES, 1984, p. 84-5)

O silêncio de Raskólnikov é altamente expressivo de sua íntima aceitação desta moral popular. Dentre as várias linhas de força que se fazem agir nele, essa se faz presente e atua em pé de igualdade com as facetas de rejeição da ordem estabelecida. Dissolvida e com variações, essa polêmica entre a existência de um plano transcendental e a lógica material-utilitária aparece nas relações de Raskólnikov com todos os outros personagens e permanece não resolvida até a derradeira página do romance. A principal personagem a encarnar essa voz do universo espiritual é Sônia. Os prisioneiros a reconhecem como tal e reverenciam-na: “Mãezinha, Sófia Semeónovna, tu és nossa mãe, carinhosa, querida! – diziam os galés grosseiros, marcados a ferro a essa figura miúda e magricela. [...] Procuravam-na até para curar-se” (p. 556).

Em seguida, fica-se sabendo do adoecimento e hospitalização de Raskólnikov. Nesse período teve uma série de sonhos sobre o alastramento de uma praga por toda a humanidade que gera em cada pessoa a sensação de ser mais inteligente que os demais e deter a verdade absoluta. Esses sonhos diferem significativamente dos outros quatro presentes no romance, uma vez que eles são apresentados apenas resumidamente, não há participação de Raskólnikov e eles carecem dos detalhes sensíveis e dramaticidade dos anteriores. Trata-se, na verdade, de um “sonho-visão alegórico”, conforme Katz (1984, p. 102). O mesmo autor afirma ainda que aqui “o herói torna-se testemunha de uma demonstração gráfica das conseqüências lógicas de sua teoria” (KATZ, 1984, p. 102). O teor apocalíptico do sonho revela com toda força o espectro de implicações que o pensamento de Raskólnikov carrega. Os sonhos anteriores são manifestações inconscientes que falam da inadequação de

Raskólnikov ao papel pretendido de sujeito extraordinário⁶⁹. Para Shaw: “os sonhos do romance, tanto antes quanto depois do crime, são sintomas daquela doença que acomete o homem não-extraordinário antes e depois do crime premeditado” (SHAW, 1973, p. 142). Em face dessa realidade irremediável, ele confessa, sem qualquer sentimento verdadeiro de culpa, mas derrotado e sem forças para continuar suportando as conseqüências psicológicas que vinha sofrendo. Busca no castigo físico, na verdade, um alívio para essas perturbações: “ele estava até contente com o trabalho: exaurido fisicamente pelo trabalho, ao menos conseguia algumas horas de sono tranquilo” (p. 553). Quanto à função dos sonhos do epílogo verifica-se uma diferença, pois eles atentam não contra a pretensão de Raskólnikov, mas contra a teoria propriamente dita (SHAW, 1973, p. 143).

Para Rosenshield, “o sonho revela a ideologia subjacente a *Crime e castigo*, e, como tal, preenche a função primordial do epílogo: explicitar todas as implicações do romance” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119). Contudo, não parece correto afirmar, como o faz Rosenshield, que o conteúdo ideológico do romance representa “a afirmação mais explícita do narrador sobre as causas da doença e do crime de Raskólnikov” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119), uma vez que este conteúdo deriva diretamente dos recônditos do inconsciente do protagonista, sendo o narrador a instância responsável por sua representação. Acerca da representação da personagem no romance, Cândido afirma:

O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida a visão fragmentária é imanente a nossa própria experiência [...] No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 2007: 58)

⁶⁹ No sonho do espancamento da égua, entre muitas possibilidades interpretativas, Raskólnikov aparece como uma criança atônita diante da violência contra o animal. O sonho do Oásis fornece um contraponto mais explícito ao caos apocalíptico dos sonhos do epílogo. Ao sonhar com o espancamento da senhoria, novamente é atormentado pelo horror que a violência gratuita lhe desperta.

Assim, é possível dizer que o narrador funciona como a instância que dirige essa aventura do conhecimento do outro, e, nesse sentido, pode-se constatar a afirmação de Rosenshield, de que o narrador de *Crime e castigo* opera como porta-voz do autor implícito. O narrador constitui o elo fundador da ficcionalidade do texto, pois, por meio das diferentes técnicas empregadas, é capaz de representar a consciência e atuar como tradutor da vida mental e emocional em linguagem literária.

Tendo tomado contato com toda a potencialidade destruidora de seus pensamentos utilitário-racionalistas, Raskólnikov dá o primeiro passo para uma efetiva refutação e superação da teoria. Do sonho permanece uma forte impressão: “A Raskólnikov atormentava o fato de que o delírio disparatado se refletia de forma tão triste e torturante em suas lembranças, de que perdurasse tanto a impressão daqueles devaneios febris” (p. 557). A partir daqui uma série de pequenos acontecimentos constituirá a epifania de Raskólnikov, que lhe descortinará um universo diferente e resgatará potencialidades até então adormecidas. O primeiro deles é a aparição de Sônia, parecendo esperar algo; “nesse instante alguma coisa cortou o coração de Raskólnikov; ele estremeceu e depressa afastou-se da janela.” (p. 557). Depois, ele tem uma espécie de visão do paraíso, quando, sentado à margem de um rio ele vislumbra uma terra banhada de sol, habitada por nômades, na qual há liberdade e o tempo parece haver parado, “como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e seu rebanho” (p. 558).

Dessa sequência em diante verifica-se uma alteração formal, a qual foi entendida por Holquist como a passagem do romance policial para a forma simples do conto⁷⁰. Para o crítico, os eventos finais do romance não tratam de uma nova temporalidade, mas são narrados numa nova temporalidade, em que o passado não é contínuo ao presente, não o

⁷⁰ No original o termo usado é *wisdom tale*, que corresponde a “conto”, conforme a terminologia das formas simples catalogadas por André Jolles (1976).

explica (HOLQUIST, 1977, p. 80). Para Jolles, “existe no conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua” (JOLLES, 1976: 200). Nele deve haver, portanto, subversão da linearidade espaço-temporal da história: “quando o conto adquire traços da História [...] perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível” (JOLLES, 1976: 202) A verdade não pode ser encontrada no tempo histórico, horizontal, nos efeitos presentes dos eventos passados.

O crime como um teste para descobrir a verdadeira identidade (seria Raskólnikov um homem extraordinário?) é absurdo, pois o protagonista demonstra saber, às vezes de modo intuitivo, outras vezes literalmente, que ele não passa de um homem ordinário. Mas isso não desmonta a teoria em si, não desconstrói a idéia de que tais categorias realmente existam. Nas seis partes do romance, Raskólnikov recorre ao método histórico de investigação, para chegar a descobrir quem é. Revive o crime, retorna a esta experiência para buscar pistas que lhe indiquem, como num enredo policial, como foi capaz de levar tal ação a cabo. A confissão é a prova da derrocada de tal método, de modo que o epílogo se mostra necessário para que Raskólnikov encontre sua história, a forma capaz de lhe conferir meios de se decifrar:

As seis partes do romance contam como Raskólnikov, que se sente existencialmente fora de lugar no contexto histórico da sociedade Rússia oitocentista, tenta criar uma *nova* seqüência histórica, assim como fizeram Sólon, Maomé, etc. Assim como o trágico Barão de Münchhausen, ele tenta sair do pântano do tempo por sua própria metafísica. Entretanto ele descobre que não é um indivíduo da história mundial; ele não é um personagem *nesse tipo* de história. É somente no epílogo que ele descobre o tipo de narrativa que é apropriada para sua vida: não é a uma história secular que ele pertence, mas a um conto (*wisdom tale*). (HOLQUIST, 1977, p. 96-7)

O movimento do epílogo é análogo ao conto no sentido de apontar para a ineficácia das respostas que precedem sua insistência conclusiva no *outro* plano, *outro* tempo: a resposta “correta” não é uma solução, mas um lembrete de outro e maior mistério. Assim, o movimento histórico do romance é um passo necessário em direção à derrocada de suas suposições no epílogo. (HOLQUIST, 1977, p. 101)

Ainda na cena, à margem do rio, aparece a co-protagonista da transformação de Raskólnikov. Sua reação diante de Sônia, desta vez, difere totalmente do padrão anterior e configura o ápice de sua epifania com o ato de lançar-se aos seus pés e comunicar seu amor. Todo o passado é ressignificado, embora não explicado:

Ademais, o que significavam todos esses, *todos* os suplícios do passado? Tudo, até o crime dele, até a condenação ao exílio, agora, no primeiro impulso, pareciam-lhe algum fato externo, estranho, até como se não tivesse acontecido com ele. Alias, nessa noite não conseguia pensar de forma demorada e constante em nada, concentrar o pensamento em nada; demais, agora ele não resolveria nada de modo consciente, apenas sentia. A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente. (p. 559)

Este episódio final é considerado por alguns críticos como momento de conversão religiosa e o surgimento de Sônia como a aparição de um ícone. Não obstante, nos parece mais próxima à letra do romance a visão de Rosenshield sobre uma mudança na direção da vida de Raskólnikov, o primeiro passo de uma renovação gradual e longa. Com a Bíblia de Sônia nas mãos Raskólnikov pensa: “Será que as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (p. 561). A grande transformação que ocorre está no modo de viver, o qual antes era analítico e agora é emocional (ROSENSHIELD, 1978, p. 120), porém a história dessa renovação, segundo a afirmação do narrador no último parágrafo, é tema de outro relato.

No caldeirão ideológico de *Crime e castigo* nota-se a forte presença do universo do transcendente, do outro mundo, como se verifica em Marmieládov, Sônia e mesmo em Svidrigáilov, que se encontra sempre entre dois mundos. Raskólnikov é afetado durante todo o romance por essa questão, sendo que o próprio assassinato o impulsiona a lidar com a “passagem para o outro lado”, isto é, com a finitude. Não obstante, é no epílogo que esta realidade se descortina com toda força e Raskólnikov passa a efetivamente enxergá-la. O

reconhecimento dessa linha de força, que já fazia parte de seu processo subjetivo, permite a reintegração daquele eu cindido. Esse processo não está em oposição à forma polifônica, pois, conforme nos lembra Thaden:

Ligar Bakhtin somente aos movimentos ateístas e anti-metafísicos da semiótica e à desconstrução, ou rejeitá-lo como antitético à seriedade moral de Dostoiévski, é ignorar a profunda espiritualidade de Bakhtin. Talvez sua celebração do “eu” em comunhão com os outros pode ajudar a superar a distância entre as interpretações tradicionais e a interpretação bakhtiniana de Dostoiévski, e mostrar que o dialogismo e a carnavalização não são incompatíveis com um propósito moral. Podemos lembrar a máxima existencialista de que não tomar uma posição já é uma tomada de posição. Não julgar monologicamente é fazer uma séria afirmação sobre o valor e a dignidade do indivíduo e celebrar o nascimento, e não a morte, do “eu”, que é – ou pode ser – o resultado da comunhão espiritual com o outro. (THADEN, 1987, p. 206)

A argumentação de Thaden oferece um contraponto bastante interessante aos críticos da interpretação bakhtiniana, como Wellek no artigo “Bakhtin’s view of Dostoevsky: ‘Poliphony’ and ‘Carnavalesque’” (1980)⁷¹. Ao incorporar esse aspecto transcendente da subjetividade, Dostoiévski traz uma novidade ao romance oitocentista. Rosenshield, assim como Holquist, encontrou no diálogo dos gêneros, uma resposta para essa novidade do romance dostoiévskiano. Assim, recorre à tipologia de Northrop Frye, particularmente à categoria da *estória romanesca*, e identifica suas possíveis intersecções com o texto de *Crime e castigo* (ROSENSHIELD, 1978, p. 128). O romance apresenta-se fortemente fundado na realidade material objetiva, ao passo que

O autor romanesco não tenta criar ‘gente real’, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. [...] É por isso que a estória

⁷¹ Conforme, por exemplo, as seguintes afirmações retiradas deste artigo – sobre a polifonia: “É desconcertante pensar que Bakhtin propõe uma teoria que apresenta um Dostoiévski de certa forma inofensivo, que neutraliza seus ensinamentos, que o torna um relativista.” (WELLEK, 1980, p. 35); sobre a carnavalização: “Ele [Bakhtin] ignora a profunda seriedade, as cores sombrias de um romance dostoiévskiano, mesmo se considerarmos que haja uma vívida esperança utopista no final do arco-íris. [...] Em todos os sentidos Dostoiévski me parece representar o oposto do espírito carnavalesco. Ele era um homem de profundo comprometimento, profunda seriedade, espiritualidade e rígida ética, independentemente de quaisquer falhas em sua própria vida.” (WELLEK, 1980, p. 37)

romanesca irradia tão freqüentemente um brilho de intensidade que o romance não tem, e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. Certos elementos da personalidade são liberados na estória romanesca, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário que o romance. [...] O autor romanesco trata da individualidade, com personagens *in vácuo* idealizadas pelo devaneio e, por mais conservador que ele possa ser, algo de niilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas.” (FRYE, 1973, p. 299).

Essa mesma identificação do plano metafísico em Dostoiévski faz com que Vigotski, retomando outros críticos, aponte paralelos entre Raskólnikov e Hamlet, e mesmo entre os autores Shakespeare e Dostoiévski, os quais, para Viatchesláv Ivánov, eram “artistas-obnubiladores, servidores das revelações supremas” (VIGOTSKI, 1999, p. 195). Entre os aspectos que unem essas obras, destaca a sensação de catástrofe decisória, o aspecto místico e o automatismo trágico. Sobre os protagonistas, afirma:

Raskólnikov, que em linhas gerais não distingue a realidade do sonho e do delírio e confunde o místico com o real, em muitos aspectos aproxima-se de Hamlet. Alguma coisa “de fora deste mundo” está no que ocorre, uma luz especial “de fora deste mundo” satura todo o romance, como satura *Hamlet*. (VIGOTSKI, 1999, p. 227)

Assim, o epílogo se constitui como espaço em que os planos material e transcendental se unem, validando os conflitos das seis partes do romance e oferecendo-lhes nova significação. Tal união dos planos se dá, mais especificamente, no momento epifânico que se inicia com o sonho e culmina no encontro de Raskólnikov e Sônia, quando ele, enfim, torna-se capaz de estabelecer uma relação efetiva com o *outro*, abrindo-se em sua direção e deixando-se afetar. O conflito tem necessariamente de resolver-se por meio da epifania, pois se trata do reconhecimento de um âmbito etéreo, que não cabe nos moldes da experimentação cognoscível racionalmente. Por fim, pode-se dizer que o texto termina com a rejeição mais cabal daquele tipo de história que se desenvolve biograficamente, historicamente. A formação poética do texto revela uma noção de subjetividade particular, que reverte as expectativas do

leitor acostumado à psicologização, ao indivíduo explicável. Estamos abandonados ao mistério, a uma psicologia mais profunda, que alcança o inconsciente, mas que vai além e alcança o limite do imponderável.

4. Considerações finais

Neste derradeiro capítulo, o objetivo será esboçar algumas considerações gerais suscitadas pelo romance, tendo em vista os resultados das análises dos pares de personagens e do epílogo. Um dos primeiros pontos que pode ser destacado diz respeito ao caráter contraditório do personagem estudado, o protagonista Rodion Raskólnikov. Sua natureza camaleônica é observada por inúmeros críticos. Retomaremos aqui as palavras de Rahv, que na passagem citada expressa esse aspecto sem deixar de notar habilidade de Dostoiévski em criar um personagem detentor de unicidade:

[...] é impressionante a capacidade de Dostoiévski foi capaz preservar a unidade de seu protagonista, apresentá-lo como um indivíduo, apesar do fato de estarmos lidando não com um, mas vários Raskólnikov. Há o Raskólnikov altruísta, o egoísta, “a natureza déspota”; há o Raskólnikov cripto-revolucionário e há o gênio que exige o poder como seu direito e como garantia de sua liberdade; então, evidentemente, há o neurótico que age em função da doença por meio de um assassinato intelectualmente racionalizado, mas inexplicável, a não ser em termos de um impulso inconsciente (RAHV, 1989, p. 566-7)

A tentativa de análise de Raskólnikov levou à constatação da imprescindibilidade de que ele fosse apreendido na relação com os outros personagens e de que se levasse em conta o papel do narrador como instância mediadora em sua representação. As escolhas do autor, desde o foco narrativo, até a investigação de alguns aspectos do vocabulário, passando pela etimologia dos nomes dos personagens, constituem a *forma* pela qual Dostoiévski decidiu apresentar a *fábula* de um duplo assassinato e suas conseqüências. De modo que, por mais fragmentado que este personagem possa parecer, por mais que os outros personagens sejam díspares uns em relação aos outros, há que se levar em conta que a obra literária, como nos lembra Lukács, se constitui como uma totalidade: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência

do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Rosenfeld atenta para o fato de que a ficção é o único lugar em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão por se tratarem de “seres puramente intencionais sem referências a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações” (ROSENFELD, 2007, p. 35). O que Dostoiévski faz ao apresentar um sujeito não-transparente é aquilo que Rosenfeld considera como tarefa dos grandes autores. Estes levam a ficção às últimas conseqüências, “refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real” (ROSENFELD, 2007, p. 35). É nesse sentido que Ortega y Gasset reconhece em Dostoiévski um realista que recorre à forma da vida e não seu material:

[...] o “realismo” – chamemo-lo assim para não complicar – de Dostoiévski não está nas coisas e fatos por ele referidos, mas no modo pelo qual o leitor se vê obrigado a tratá-los. Não é o material da vida que constitui seu “realismo”, mas a forma da vida. Nessa estratégia de despistar o leitor Dostoiévski chega à crueldade. Por que não só ele evita esclarecer suas personagens mediante antecipações definidoras de como são, como a conduta desses personagens varia de um estágio a outro, apresentando-nos facetas diferentes de cada pessoa, que, assim, parecem estar sendo formadas e integradas pouco a pouco diante de nossos olhos. (ORTEGA Y GASSET, 1942, p. 247-8)

Hayman, em artigo sobre Bakhtin⁷², trata da dialética entre transparência e opacidade em Dostoiévski. Para o crítico, a teoria bakhtiniana, ao supervalorizar os aspectos desestruturadores do carnaval, seus impulsos negativos em direção ao caos, minimiza o papel de suas forças positivas, ordenadoras, uma vez que “mesmo indiretamente, as manifestações extremas de conduta negativa provocam, quase que invariavelmente, certo grau de oposição positiva” (HAYMAN, 1983, p. 103). Assim, considera que, nos personagens dostoiévskianos,

⁷² Este artigo é comentado por Bóris Schnaiderman nos capítulos “M. Bakhtin, a Poética de Dostoiévski, Polifonia” e “Estética da Obra Literária” de *Turbilhão e semente* (1983, p. 77-9 e 127-8). Nesse segundo texto, Schnaiderman contextualiza as críticas de Hayman, apontando para o fato de que, em escritos posteriores, os quais não haviam sido divulgados no Ocidente quando da publicação do artigo de Hayman, indicam a preocupação de Bakhtin com a natureza ambivalente do riso (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 127-8)

“o potencial para o caos e a ruptura é equiparado a um impulso em direção à ordem” (HAYMAN, 1983, p. 120). Mais adiante, o crítico retoma o papel do enredo na constituição da totalidade romanesca:

Os romances de Dostoiévski – caracterizados no nível do enredo por um *enchainement* de ações e motivos, um movimento por entre longas séries de resoluções parciais, desconcertantes e tematicamente inconclusivas – exibem a descontinuidade rítmica própria da farsa dentro de um quadro coerente elaborado para assegurar um efeito romântico: um efeito associado a uma afirmação e a um sistema de valores, mesmo que flexível e ambíguo. (HAYMAN, 1983, p. 119)

Uma das maneiras de decifrar a totalidade de uma obra literária é conferir-lhe uma explicação psicológica que a encerre e justifique todos seus elementos. Dauner, por exemplo, entende que *Crime e castigo* pode ser lido como uma “odisséia psíquica” (DAUNER, 1958, p. 199) constituída pelo processo de individuação junguiano e compreendendo os quatro estágios do processo analítico: confissão, explanação, educação e transformação. Entretanto, tais estágios corresponderiam somente à metade final do romance e a tentativa de identificá-los desconsidera um fato patente que surge da análise do processo de constituição da subjetividade de Raskólnikov: trata-se da representação de um momento de crise, que, portanto, não se desenvolve linearmente no tempo e que é profundamente marcado por descontinuidades e coexistência de estados contraditórios. Nas nossas análises foi possível observar que a compreensão de Raskólnikov não se dá por meio de esquemas biográficos, do estabelecimento de uma história linear. Sua voz se faz ouvir por intermédio do narrador (pelo relato dos sonhos e acesso à consciência) e principalmente pelo diálogo com o outro. Nesse diálogo todas as inconsistências e ambigüidades, isto é, todas as facetas de sua subjetividade cindida são desveladas. Nesse sentido, é bastante adequada a distinção que Bakhtin faz entre os personagens do romance de aventura e do romance biográfico, psicológico-social, familiar e de costumes, bem como a aproximação dos heróis dostoiévskianos ao primeiro. Se no

enredo sócio-psicológico, biográfico, familiar e de costumes o herói aparece como “ser personificado e rigorosamente situado na vida, na roupagem concreta e impenetrável de sua classe ou camada, de sua posição familiar, da sua idade e dos seus fins biográficos-vitais” (BAKHTIN, 2008, p. 118), no enredo de aventura ele não ocupa posição fixa, é colocado em “situações extraordinárias que o revelam e o provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de *experimental* a idéia e o homem de idéia, ou seja, ‘o homem no homem’” (BAKHTIN, 2008, p. 119). Dostoiévski, retomando elementos do romance de aventuras, pode enfim encontrar seu lugar

como precursor de toda a ficção moderna, criador que foi de obras em que o rompimento do determinismo causal do século XIX resulta numa prosa estranhamente próxima à poesia, rica de contrastes e de saltos, onde o sublime se mistura com o ignóbil e as idéias mais elevadas, com a cotidiano mais trivial. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 58)

A temporalidade dos textos de Dostoiévski, como observa Terras, tem um caráter romântico, pois é “dominada por *kairos* e não por *chronos*. O tempo é visto como criador de valores, seu fluxo é dirigido a um objetivo e é carregado estética e emocionalmente” (TERRAS, 1998, p. 39). O mesmo crítico considera que “os romances de Dostoiévski não representam ou explicam a vida, mas são tentativas de criar uma contraparte simbólica dela (a *Gegenbild* de Schelling)” (TERRAS, 1998, p. 40). Ao procurar incorporar um âmbito etéreo da existência, Dostoiévski faz com que nos deparemos com as limitações da compreensão psicológica. Ainda segundo Terras, “em *Crime e castigo* (1866) a análise psicológica celebra seus maiores triunfos, mas é neste romance que ela é colocada em seu devido lugar, exposta pelo que é, e deixada, por assim dizer, na antecâmara de um nível mais elevado de compreensão humana” (TERRAS, 1998, p. 44). Todorov também trata dessa questão na seguinte passagem:

Quando Nietzsche diz que “Dostoiévski é o único que me ensinou algo sobre psicologia”, participa de uma tradição secular que, no literário, lê o psicológico, o filosófico, o social – mas não a própria literatura ou o discurso; que não percebe que a inovação de Dostoiévski é muito maior no plano simbólico do que no plano da psicologia, que aqui não passa de um elemento entre outros. Dostoiévski muda nossa idéia da idéia e nossa representação da representação. (TODOROV, 1980, p. 138-9)

Assim, no rastro do propósito vigotskiano de pensar uma psicologia que derive do texto, faz-se necessário, diante de *Crime e castigo*, abandonar o pensamento linear, o qual pode servir para explicar o sujeito burguês, mas que se torna insuficiente no caso de Raskólnikov. Depois de cometer o crime, sua busca é justamente por recontar a própria história, reviver a cena do assassinato (em sonho, visitando o apartamento da velha) para inseri-la num encadeamento inteligível. Não obstante, nesse processo ele deixa escapar a emoção, mostra-se surdo diante dos gritos da pele, do corpo, do inconsciente. O que teria sido a história de um crime como forma de experimentação de uma teoria, torna-se, ao fim e ao cabo, a história de um homem em contato com o *outro*, de sua reconciliação com o universo do sensível. Raskólnikov todo o tempo busca esse outro, mas não é capaz de um relacionamento autêntico, pois ser afetado lhe parece sinônimo de fraqueza. O ato criminoso constitui um primeiro passo para fora do isolamento em que vivia, e ele não poderia ser outro, pois, naquele momento, sua afirmação dependia da negação do outro⁷³. A cosmovisão carnavalesca do Dostoiévski-artista, segundo Bakhtin, o permitiu superar o “solipsismo tanto ético quanto gnosiológico”, e “ampliar o cenário estreito da vida privada de uma época limitada, fazendo-o atingir um *cenário dos mistérios* extremamente universal e universalmente humano” (BAKHTIN, 2008, p. 205).

⁷³ Lukács afirma que as ações dos personagens dostoiévskianos são “ações de pessoas solitárias: pessoas que na maneira de sentirem a vida, o seu ambiente e a si mesmos, reduzem-se completamente aos seus próprios recursos, passando a viver introvertidamente com tal intensidade que o pensamento alheio transforma-se numa ‘terra incógnita’. Para eles, o ‘outro’ existe apenas como uma potência estranha e ameaçadora que ou os subjuga, ou é por eles subjugado. [...] De fato o isolamento e a solidão das pessoas reduzem as relações entre elas a uma luta pela dominação. A experiência não é nada mais que uma manifestação espiritual sublimada, a realização psíquica das lutas pelo poder.” (LUKÁCS, 1965, p. 151)

Se for possível pensar numa “determinação literária do sujeito moderno” (KEHL, 2001, p. 88) a qual nos leva, ao invés de buscar explicações sociais e psicológicas para a constituição da literatura, a encontrar na própria literatura as raízes de nosso entendimento do “eu”⁷⁴, conseguiremos nos aproximar daquilo que *Crime e castigo* oferece. Ainda que seja capaz de conferir unicidade literária ao universo representado, o narrador do romance estudado, diferentemente do narrador onisciente tradicional, não é “capaz de explicar as ações dos personagens e conferir sentido a elas”, ele nos retira a “ilusão confortadora de que existe uma certa unidade, uma certa coerência ao longo da vida de cada um, e sobretudo uma certa causalidade lógica para os atos e escolhas que se faz ao longo da existência” (KEHL, 2001, p. 85). O reconhecimento deste fato leva Adorno a elaborar sua famosa apreciação sobre Dostoiévski: “[...] se por ventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. É exatamente nisso que Dostoiévski é avançado” (ADORNO, 2003, p. 57). Embora trabalhe com esse material intangível, Schnaiderman não nos deixa esquecer a capacidade que fez de Dostoiévski o artista que conhecemos: “seu pensamento sempre concreto, sempre ligado ao humano, retira sua maior força desta união do inteligível e do sensível (como queria Hegel), desta capacidade de fazer das idéias algo vital e cotidiano, que diz respeito a todos nós.” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 247).

As implicações das diferentes dimensões da cisão subjetiva são apresentadas por meio de procedimentos cuidadosamente escolhidos para nos lançar bem no cerne do conflito do homem que deseja ultrapassar a si mesmo. Semelhante desejo corresponde à necessidade demasiadamente humana pela transcendência, que, no caso de Dostoiévski, aparece como crise, na luta entre objetivo e subjetivo, repleta de um profundo sentimento de inadequação.

⁷⁴ Para Kehl “A difusão das formas ficcionais de todos os níveis, do grande romance realista ao folhetim, produz, como efeitos no campo, todo um modo de se conceber a relação dos homens com seu destino – uma relação particularmente carregada de responsabilidade, na modernidade – e organiza *grosso modo*, a produção de ‘sentidos’ para a vida, fundamentais em uma sociedade que recentemente deixou de ser regida por crenças em uma ordem divina que predeterminaria o destino e o sentido da vida” (KEHL, 2001, p. 64-5).

Assim, o que Dostoiévski nos proporciona é a visão do “homem no homem”, dos bastidores da consciência e da constituição da subjetividade. Mais importante ainda é a clara percepção que o romance lega de que tal processo de superação de si ou de transcendência se realiza na relação humana, ou seja, com a afirmação do outro e não na sua negação. E essa não é uma verdade que aniquiladora das outras, é, ao contrário, o pressuposto para o direto de existência de múltiplas verdades. Tudo isso fala muito de perto ao homem contemporâneo, aquele que aprendeu a racionalizar, mas que continuamente se vê às voltas com as limitações desse artifício. Explica, em grande medida, o fascínio que *Crime e castigo* exerceu em mim e em tantos outros leitores mundo afora, mas não esgota os sentidos possíveis que cada leitura particular pode oferecer. Por fim, resta-nos expressar o desejo de que o esforço analítico e sensível realizado nesse trabalho possa, de alguma forma, contribuir para o enriquecimento do contato com o texto dostoiévskiano, este sim, insubstituível.

5. Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

ARBAN, Dominique. *Dostoievski*. Paris: Seuil, 1962. (Écrivains de toujours)

_____. _____. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ATSUSHI, Ando; YASUO, Urai; TETSUO, Mochizuki (editores). *A Concordance to Dostoevsky's Crime and Punishment*. Sapporo: The Slavic Research Center, Hokkaido University, 1994.

BACKÈS, Jean-Louis. *Crime et châiment de Fedor Dostoïevski*. Paris: Gallimard, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BEEBE, Maurice. The Three Motives of Raskolnikov: A Reinterpretation of *Crime and Punishment*. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1989.

BÉGUIN, Albert. Le mythe de l'inconscient (Carl-Gustav Carus). In: *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: José Corti, 1991.

BELKNAP, R. L. Dostoevskii and Psychology. In: LEATHERBARROW, W.J. *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BELOV, Serguei Vladímirovitch. *Roman F.M. Dostoiévskogo Prestuplenie i nakazanie: kommentarii*. Moskva: Prosveschenie, 1985.

_____. The History of the Writing of the Novel. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1989.

BERDIAEFF, Nicolai. *O espírito de Dostoiévski*. Tradução Otto Schneider. Rio de Janeiro: Panamericana, [s.d].

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Questões de forma e modernidade em Gogol e Dostoiévski. In: MUTRAN, M. H.; CHIAMPI, I. (orgs). *A questão da modernidade*. Caderno 1. Departamento de Letras Modernas, FFLCH/USP, 1993.

BÍBLIA. Português. *Concordância Exaustiva da Bíblia Sagrada – Nova Versão Internacional (NVI)*. São Paulo: Editora Vida, 2002. CD-ROM.

BILLINGTON, James Hadley. *The icon and the axe: An Interpretative History of Russian Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARUS, Carl-Gustav. *Psyche: On the Development of the Soul*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1970.

CARVALHO, Alex Moreira. Arte e psicologia: uma relação delicada. In: Núcleo de estudos e pesquisas psicossociais do cotidiano (org). *Introdução à psicologia do cotidiano*. São Paulo: Expressão e Arte, 2007.

CASSEDY, Steven. The Formal Problem of the Epilogue in “Crime and Punishment”: The Logic of Tragic and Christian Structures. *Dostoevsky Studies*. Vol. 3, 1982.

CHMARINOV, Dementi Alekseiévitch. “*Prestuplenie i nakazanie*” v *illiustratsiakh*. Moscou: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1985.

COLLINS, Joseph. *The Doctors Look at Literature*. Nova Iorque, George H. Doran Company, 1923.

DAUNER, Louise. Raskolnikov in search of a soul. *Modern Fiction Studies*. Vol. 04, no. 3 – Autumn, 1958.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Memórias do subsolo*. Tradução Bóris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000).

_____. *Pisma (1832-1859)*. Leningrado: Nauka, 1973a. (*Polnoe Sobranie Sotchinenii v Tridtsati Tomakh –Tom 28, kniga 1*)

_____. *Prestuplenie i nakazanie*. Leningrado: Nauka, 1973b. (*Polnoe Sobranie Sotchinenii v Tridsati Tomakh –Tom Chestoi*)

DOSTOÏEVSKI, Fédor Mikhaïlovitch. Notes et brouillons. In: *Crime et châtiment*. Tradução D. Ergaz. Paris: Gallimard, 1975.

EASTMAN, Richard. Idea and method in a scene by Dostoevsky. *College English*. Vol. 17, nº3 – December, 1955.

EVNIN, F. I. Raskolnikov's theory on the "rights" of great men and Napoleon III's *History of Caesar*. In: JACKSON, Robert-Louis (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment*. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.

FLORANCE, Edna. The neurosis of Raskolnikov. In: WASIOLEK, Edward (ed). *Crime and Punishment and the Critics*. San Francisco: Wadsworth Publishing Company, 1961.

FRANK, Joseph. *Os anos de provação (1850-1859)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Os anos milagrosos (1865-1871)*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Arte-dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928[1927]). In: *O Futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XXI).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1983.

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

GIBIAN, George. The grotesque in Dostoevsky. *Modern Fiction Studies*. Vol.4, nº3 – Autumn, 1958.

_____. Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*. *PMLA*. Vol. 70, no. 5 Dezembro, 1955.

_____. C. G. Carus' Psyche and Dostoevsky. *American Slavic and East European Review*. Vol. 14, no. 3 – Outubro, 1955.

_____. Dostoevsky's use of Russian Folklore. *The Journal of American Folklore*. Vol. 69, no. 273, Julho-Setembro, 1956.

GIDE, Andre. Dostoiévski. Paris: Gallimard, 1981.

GOLDSTEIN, David I. *Dostoiévski et les juifs*. Paris: Gallimard, 1976.

GOMIDE, Bruno Barretto. Dostoiévski sob a lente psicopatológica: antropologia criminal e literatura russa no Brasil. In: *Caderno de literatura e cultura russa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HAYMAN, David. Toward a Mechanics of Mode: Beyond Bakhtin. *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 16, no. 2 – Winter, 1983.

HOLQUIST, Michael. *Dostoevsky & the Novel*. Illinois: Northwestern University Press, 1977.

IVANOV, Vyacheslav. The Revolt Against Mother Earth. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1989.

JACKSON, Robert Louis. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study in His Philosophy of Art*. New Have and London: Yale University Press, 1966.

_____. Napoleon in Russian Literature. *Yale French Studies*. No. 26 The Myth of Napoleon, 1960.

JONES, Malcom V. *Dostoevsky after Bakhtin: readings in Dostoevsky's fantastic realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

JOHNSON, Leslie A. *The experience of Time in Crime and Punishment*. Ohio: Slavica Publishers, 1985.

KATZ, Michael R. *Dreams and the Unconscious in Nineteenth Century Russian Fiction*. Hanover and London: University Press of New England, 1984.

KEHL, Maria Rita. Um romance: *Crime e castigo*, a vingança deslocada. In: *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

_____. Minha vida daria um romance. In: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KEPPLER, Carl Francis. *Literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1972.

KOZULIN, Alex. *Vygotsky's Psychology: A biography of ideas*. Nova Iorque: Wheatsheaf, 1990.

LAVRIN, Janko. *Dostoevsky and His Creation: A psycho-critical study*. Londres: W. Collins Sons & CO., 1920.

LEATHERBARROW, William J. The Aesthetic Louse: Ethics and Aesthetics in Dostoevsky's "Prestupleniye i nakazaniye". *The Modern Language Review*. Vol 71, no. 4 – Outubro, 1976.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002. (Série Dante Moreira Leite / organizador Rui Moreira Leite)

_____. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

LINDENMEYER, Adele. Raskolnikov's City and the Napoleonic Plan. *Slavic Review*. Vol. 35, no. 1 – Março, 1976.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Dias cidades/Editora 34, 2000.

_____. Dostoievski. Tradução Élio Gáspari. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARCHANT, Peter. The Mystery of Lisaveta. *Modern Language Studies*. Vol. 4, no. 2 – Outono, 1974.

MATLAW, Ralph. Recurrent imagery in Dostoevskij. *Harvard Slavic Studies*. v. III, 1957.

MOCHULSKY, Konstantin. The Five Acts of Crime and Punishment. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1989.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NAPOLÉON III, S. M. I. *Histoire de Jules César*. New York: D. Appleton et Cie Libraires-Éditeurs, 1867.

NOYES, George Rapall. Introduction. In: OSTROVSKY, Alexander. *Plays*. Biblio Bazaar, 2006

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. Dostojewskiy y Proust. In: *Meditaciones del Quijote / La deshumanización del arte*. Buenos Aires: Espasa, 1942.

OSSIP-LOURIÉ. *La psychologie des romanciers russes*. Paris: Félix Alcan, 1905.

PIETROVSKI, N. A. *Slovar russkikh litchnikh imion* [Dicionário de nomes próprios russos]. Versão eletrônica “Gramota.ru”, 2002. Disponível em: <http://www.gramota.ru>. Acesso em: fevereiro de 2009.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antônio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSENSHIELD, Gary. *Crime and Punishment: The techniques of the omniscient author*. Lisse: The Peter Ridder Press, 1978.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROWE, W. Woodin. Dostoevskian Patterned Antinomy and Its Function in Crime and Punishment. *The Slavic and East European Journal*. Vol. 16, no. 3 (Outono, 1972).

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *O crocodilo e Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Turbilhão e semente: Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. Dostoiévski: a ficção como pensamento. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Dostoiévski Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SHAW, J. Thomas. Raskol'nikov Dreams. *The Slavic and East European Journal*. Vol. 17, no. 2 (Verão, 1973).

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1998

SIMMONS, Ernest J. The Art of Crime and Punishment. In: DOSTOEVSKY, F. M. *Crime and Punishment. (A Norton Critical Edition)*. Edited by George Gibian. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

SNODGRASS, William de Witt. Crime for punishment: the tenor of part one. *The Hudson Review*. Vol. XIII, nº2 – Summer, 1960.

SPIEGEL, John (János). *Dimensions of laughter in Crime and Punishment*. Londres: Associated University Presses, 2000.

TERRAS, Victor. *Reading Dostoevsky*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.

THADEN, Barbara Z. Bakhtin, Dostoevsky, and the Status of the “I”. *Dostoevsky Studies*. Vol. 8, 1987.

THOMAS, George. Aspects of the Study of Dostoevsky’s Vocabulary. *The Modern Language Review*. Vol. 77, no. 3 – Julho, 1982.

TOASSA, Gisele. *Emoções e vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural*. São Paulo, 2009. Tese de doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. Notas de um subterrâneo. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WASIOLEK, Edward. On the structure of Crime and Punishment. *PMLA*, vol. 74, nº1 March, 1959.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

WELLEK, René. A sketch of the history of Dostoevsky criticism. In: *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

_____. Bakhtin’s View of Dostoevsky: “Poliphony” and “Carnavalesque”. *Dostoevsky studies*. Vol. 1, 1980.

WOLF, Peter McGuire. *Dostoevsky’s Conception of Man: Its Impact on Philosophical Antropology*. Pennsylvania, 1997. Tese de Doutorado em Literatura e Filosofia – Pennsylvania State University.

ANEXOS

ANEXO 1 – Tradução de: WELLEK, René. A sketch of the history of Dostoevsky criticism. In: *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970

WELLEK, René. A sketch of the history of Dostoevsky criticism. In: *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970. Tradução: Priscila Nascimento Marques

Nota da tradutora

René Wellek (1903-1995) foi professor emérito de literatura comparada na Universidade de Yale. Publicou, entre outros, *História da Crítica Moderna* (São Paulo: Herder, 1972) e *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários* com Austin Warren (São Paulo: Martins Fontes, 2003). O presente texto foi publicado em *Discriminations: further concepts of criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1970) e apresenta uma abrangente e concisa síntese da história da crítica sobre Dostoiévski. O autor constrói um panorama das mais importantes tendências dessa crítica e permite ao estudioso observar a riqueza de interpretações que uma obra como a dostoiévskiana pode gerar. Ao texto original foram acrescentadas notas de rodapé informando a eventual existência de edições em português dos textos citados por Wellek bem como o ano do falecimento dos autores mencionados.

Um esboço da história da crítica de Dostoiévski

O efeito de um escritor sobre seus leitores pode ser analisado por meio de aspectos que, apesar de interligados, são distintos: a reputação que ele adquire (que pode assumir proporções de lenda ou mito com poucas relações com a realidade); a crítica que tenta definir seus traços característicos e debate seus significados e valores, e a real influência por ele exercida em outros escritores; e, finalmente, os pacientes estudos que tentam iluminar objetivamente sua obra e vida.

A reputação de Dostoiévski – e uma tendência principal da crítica – foi estabelecida há mais de cem anos, quando Vissarion Bielínski (1811-48), ainda reverenciado como maior

crítico russo, acolheu seu primeiro romance, *Gente pobre* (1846)¹, com elogios empolgados: “Honra e glória ao jovem poeta cuja Musa ama as pessoas dos sótãos e porões e diz aos habitantes de palácios dourados: ‘olhem, eles também são homens, também são seus irmãos’”. Mas o segundo romance de Dostoiévski, *O duplo*² (publicado apenas dois meses depois do primeiro), desapontou profundamente a Bielínski. Era fantástico, ele reclamava, e o fantástico “pode ter seu lugar apenas em asilos de loucos e não na literatura. É assunto para médicos e não para poetas”. Essas frases marcaram o tom de muito da crítica russa inclusive nos dias atuais. Dostoiévski ora é o anjo compassivo dos humilhados e ofendidos, ora o sonhador de sonhos esquisitos, dissecador de almas doentes.

Essa reputação inicial de Dostoiévski esmoreceu com seu exílio de dez anos na Sibéria. Somente aos poucos se recuperou porque ele havia desenvolvido um ponto de vista político similar àquele dos eslavófilos e parecia ter desertado dos radicais com os quais supostamente simpatizava. Na década de 1860, Dostoiévski ainda era tratado pela crítica “radical” com aprovação e respeito, embora ele agora atacasse a visão estritamente política e utilitária de literatura que esses críticos defendiam. Nikolai Dobroliúbov (1836-61) resenhou *Humilhados e ofendidos*³ (1861) num espírito semelhante ao de Bielínski. Ele foi receptivo ao *pathos* social e à compaixão pelos oprimidos, mas não conseguia considerar o livro como uma obra de arte. Dmítri Píssariiev (1840-68), o mais violento dos críticos “radicais”, percebeu que *Crime e castigo* (1866) era uma investida contra os revolucionários. Ainda que tenha elogiado a humanidade e o poder artístico do autor, ele tentou negar as implicações da mensagem antiniilista de Dostoiévski, ao argumentar que as teorias de Raskólnikov não tinham nada em comum com aquelas da juventude revolucionária e que a “raiz da doença de Raskólnikov não estava em seu cérebro, mas em seu bolso”.

¹ Dostoiévski, F. M. *Gente pobre*. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009. Todas as notas são da tradutora.

² Dostoiévski, F. M. *O duplo*. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Presença, 2003.

³ Dostoiévski, F. M. *Humilhados e ofendidos*. Tradução Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

Depois do retorno de Dostoiévski da Alemanha em 1871, com a publicação de *Os demônios*⁴ (1871), com sua atividade jornalística, e, finalmente, com *Os irmãos Karamázov*⁵ (1880) nenhuma dúvida restava de que ele se tornara o porta-voz das forças religiosas e políticas de caráter conservador. Depois de seu discurso sobre Púchkin (8 de Junho de 1880) Dostoiévski, em sua própria avaliação, era aclamado como santo e profeta (“‘Profeta! Profeta!’, gritava a multidão”). Logo depois da morte de Dostoiévski, seu jovem amigo Vladímir Solovióv (1853-1900) proferiu três discursos (1883) nos quais interpretava Dostoiévski como sendo um “profeta de Deus”, “um vidente místico”. Em 1890 V. V. Rósanov (1856-1919) –crítico que se casou com Apolinária Suslova, amiga de Dostoiévski – pela primeira vez examinou *O Grande Inquisidor* quase como texto religioso e interpretou sua relevância para uma filosofia da história.

A *intelliguêntsia* radical, entretanto, necessariamente virou-se contra ele. O famoso “populista” Nikolai Mikhailovski (1842-1904) encontrou a fórmula: Dostoiévski é um “Talento Cruel” (título do seu artigo, 1882), um sádico que gosta de sofrimento, um defensor da ordem das coisas que cria torturadores e torturados. Dostoiévski, ele declarou, é mais bem sucedido ao descrever “as sensações de um lobo devorando uma ovelha e de uma ovelha sendo devorada por um lobo”. Sua imagem da Rússia e dos revolucionários russos é totalmente falsa: ele deixou escapar “os traços mais interessantes e típicos do nosso tempo”. Assim, duas interpretações amplamente divergentes de Dostoiévski se desenvolveram na Rússia antes de 1900.

No exterior, a fama de Dostoiévski se espalhou somente lentamente. Ele foi discutido na Alemanha relativamente cedo (por Victor Hehn em 1864, por exemplo), mas o principal avanço foi feito pelo aristocrata e diplomata francês, Conde Melchior de Vogüé (1848-1910),

⁴ Dostoiévski, F. M. *Os demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁵ Dostoiévski, F. M. *Os irmãos Karamázov*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

que dedicou a Dostoiévski um capítulo de seu livro *O romance russo*⁶ (1886). De Vogüé indicou os romancistas russos como um antídoto contra os naturalistas franceses, elogiando particularmente Turguêniev e Tolstói. Ele contrastou o *pathos* ético dos russos e a caridade cristã com o pessimismo determinista de Zola. Mas tratou Dostoiévski com ar estranhamente distante, quase confuso. “Voici venir le Scythe, le vrai Scythe”⁷, são as primeiras palavras do capítulo, e expressões como “o Jeremias das prisões”, “o Shakespeare do hospício” dão o tom de sua alarmada apreensão da esquisita “religião do sofrimento” de Dostoiévski. De Vogüé falou perceptivamente de *Crime e castigo*, mas todos os romances posteriores pareciam-lhe “monstruosos” e impossíveis de serem lidos⁸. Tão fortemente eles ofendiam o senso francês de forma e estilo que ele até duvida que pudessem ser chamados *romans*: ele queria um novo termo, como “roussan”. Quase simultaneamente apareceu um ensaio (1885, reimpresso na *Ecrivains français* em 1889) do jovem e brilhante crítico Emile Hennequin (1859-88), que também se concentrou na rejeição da razão por Dostoiévski, em sua exaltação da loucura, idiotia e imbecilidade e ignorou totalmente sua perspectiva posterior. O versátil e influente crítico dinamarquês Georg Brandes, cujas *Impressões da Rússia* (1889)⁹ apareceram simultaneamente numa tradução inglesa em Nova Iorque, não foi mais longe: Dostoiévski prega a “moralidade do pária, a moralidade do escravo”.

Foi por acaso que o solitário filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) descobriu Dostoiévski. Em fevereiro de 1887 Nietzsche leu uma tradução francesa de *Memórias do subsolo*¹⁰ e, imediatamente, reconheceu uma mente semelhante: “o único psicólogo de quem ele tinha qualquer coisa a aprender” sobre a psicologia do criminoso, a

⁶ Com tradução para o português de Brito Broca. VOGÜÉ, Melchior. *O romance russo*. Rio de Janeiro: A noite, 1950. A edição conta ainda com um prefácio do tradutor.

⁷ “Eis que chega o cita, o verdadeiro cita”. VOGÜÉ, op. cit., p. 181.

⁸ De Vogüé referiu-se a *Os irmãos Karamázov* com as seguintes palavras: “pouquíssimos russos, segundo uma confissão comum, tiveram a coragem de ler até o fim essa interminável história” (1950: 221), e sobre Dostoiévski diz: “é um fenômeno de outro mundo, um monstro incompleto e poderoso, único pela originalidade e intensidade” (1950: 222).

⁹ Brandes, Georg. *Impressions of Russia*. Nova Iorque: T. Y. Crowell & Co., 1889.

¹⁰ Dostoiévski, F. M. *Memórias do subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

mentalidade do escravo e a natureza do ressentimento. Nietzsche leu ainda *Humilhados e ofendidos* e *Crime e castigo*¹¹, que fora sucesso na Alemanha desde sua tradução em 1882. Mas Nietzsche logo perdeu a razão: sua descoberta de Dostoiévski veio tarde demais para causar qualquer impressão discernível em seu pensamento. Ele viu Dostoiévski somente como mais um decadente e não pode perceber a verdadeira natureza de suas posições filosóficas e religiosas.

O padrão da crítica de Dostoiévski estabelecido no século XIX continuou substancialmente o mesmo no século XX. Na Rússia, a principal divisão ideológica tornou-se ainda mais acentuada. Na virada do século o principal simbolista russo Dmítri Mierejkóvski (1865-1941) começou a elaborar sua série de comparações entre *Tolstói e Dostoiévski* (1901) – Tolstói, o pagão, “o profeta da carne”, e Dostoiévski, o cristão, “o profeta do espírito”. Mierejkóvski argumentou contra os críticos “radicais” que Dostoiévski não era um realista, mas um simbolista. Ele não descreve uma situação social, mas apresenta tragédias de idéias: ele é o profeta de uma nova religião corporificada em obras de arte. A imagem é esquematizada e convencional: as antíteses são muito drásticas, as características de Dostoiévski assumem matizes decadentes e nietzschianos. No entanto, Mierejkóvski foi o primeiro a perceber toda a importância histórica e artística de Dostoiévski – o primeiro a libertá-lo dos julgamentos políticos simplistas dos críticos radicais e da mentalidade limitada de seus discípulos imediatos. O livro de Mierejkóvski, logo traduzido para as principais línguas européias, influenciou profundamente toda crítica posterior. Sua interpretação foi apoiada, mas também modificada pelos freqüentes comentários de Liev Chestov. Chestov (nascido Yehuda Leyb Schwartzmann, 1866-1938) inicialmente confrontou *Dostoiévski e Nietzsche* (1903) e, posteriormente, proclamou um irracionalismo radical que procurou apoio em *Memórias do Subsolo*. Sua interpretação antecipa aquela feita pelo existencialismo: a

¹¹ Dostoiévski, F. M. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

utopia e otimismo de Dostoiévski são ignorados em favor de sua visão apocalíptica da catástrofe e da decadência. Ambos os escritores exaltaram Dostoiévski como representante de uma nova e desafiadora religião anti-racionalista e anticientífica.

O outro lado, compreensivelmente, via Dostoiévski como inimigo. Em 1905, Górkí acusa-o de ser “o Gênio do mal russo”, um reacionário e apologista da rendição passiva à opressão. Após a revolução de Outubro, Dostoiévski foi destronado de sua posição de rival de Tolstói e foi discutido por críticos marxistas com grandes reservas. Durante os anos de ortodoxia stalinista, Dostoiévski foi quase proibido. Uma distinção confortável foi estabelecida, e ainda é utilizada na Rússia Soviética: havia o Dostoiévski “bom”, progressista e humanitário (nas obras até *Crime e castigo*), e havia o Dostoiévski “mau”, reacionário, religioso dos últimos dez anos. Os primeiros trabalhos foram reimpressos em edições baratas para consumo de massa, ao passo que *Os demônios* e *Os irmãos Karazmázov* estavam disponíveis somente em coleções ou em pequenas edições. Escritores soviéticos hoje podem simpatizar com Dostoiévski como crítico da Rússia tsarista e profeta da revolução, mas eles o ignoram ou condenam por suas visões políticas posteriores e descartam sua religião e filosofia como “misticismo” e “irracionalismo”. Podem admirá-lo como um repórter realista da vida russa e criador de tipos sociais, mas menosprezam ou ignoram seu simbolismo e seus constantes desvios das convenções do realismo oitocentista. Mesmo o sofisticado marxista húngaro Georg Lukács (1885-1971) pôde, em seu ensaio sobre Dostoiévski (1943)¹² utilizar uma dicotomia simplista entre as simpatias instintivas de Dostoiévski e sua ideologia manifesta e ignorar muitos momentos de sua obra que não somente carregavam seus compromissos emocionais e intelectuais mais profundos, mas também eram muito bem sucedidos enquanto arte.

¹² Lukács, G. Dostoevski. Tradução Élio Gáspari. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Apesar dessa atitude oficial, estudos históricos na Rússia Soviética contribuíram significativamente para o entendimento de Dostoiévski. “A confissão de Stavroguin”, o capítulo suprimido de *Os demônios*, foi descoberto e publicado (1922); as cartas de Dostoiévski foram coligidas e editadas por A. A. Dolinin (apesar de todos os atrasos colocados no caminho); os cadernos do escritor foram desenterrados e analisados – ainda que alguns dos comentários pudessem ser publicados somente na Alemanha. Muito foi feito para esclarecer o envolvimento de Dostoiévski na conspiração Petrachevski e sua posição entre seus contemporâneos e predecessores. Leonid Grossman (1888-1965) pode ser destacado provavelmente como o mais importante dos especialistas russos em Dostoiévski.

Os resultados, embora altamente valorosos, freqüentemente trazem um tipo de imunização, uma fria conservação do significado de Dostoiévski. Muitos dos estudos russos pedem-nos para aceitar a visão de que Dostoiévski pertenceu somente a uma situação histórica específica, que representou certos interesses de classe daquele momento; e que seu desafio, hoje em dia, pode ser tranqüilamente ignorado. Essa também parece ser a visão de alguns estudiosos soviéticos que, no encalço do movimento formalista, estudaram as técnicas e recursos estilísticos de Dostoiévski. Bakhtin, em seu engenhoso *Problemas da poética de Dostoiévski*¹³ (1929), argumentou que Dostoiévski desenvolveu um tipo especial de romance “polifônico” – um romance de muitas vozes, das quais nenhuma pode ser identificada com a do autor. Ele chega a evidentemente falsa conclusão de que “todas as definições e pontos de vista são parte do diálogo. Não há palavra final no mundo de Dostoiévski”.

Apesar das teorias do “realismo socialista” obviamente não serem receptivas à arte de Dostoiévski, quase toda literatura do século XX reflete sua influência. Não somente os decadentes e simbolistas, como Briússov, mas também alguns proeminentes escritores soviéticos, como Leonid Leónov, apresentaram as marcas da arte e da mente de Dostoiévski.

¹³ Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Nos anos recentes, Dostoiévski tem sido reimpresso mais amplamente e os estudiosos soviéticos têm discutido até mesmo as últimas obras e a ideologia hostil com maior compreensão. Uma tentativa mais deliberada tem sido feita a fim de recolocar Dostoiévski entre os cânones dos clássicos russos, para assimilá-lo à tradição geral do realismo e humanitarismo social. Tal empreitada só poderá ter êxito parcial e à custa das mais originais e seminais características de Dostoiévski, sua psicologia, seu antiniilismo, sua religião e seu simbolismo.

Enquanto questões sociais, históricas e formais estavam sendo debatidas na Rússia Soviética, os imigrantes russos adotaram Dostoiévski como profeta do apocalipse e filósofo da religião ortodoxa. Nikolai Berdiaiev (1874-1949) e Viatcheslav Ivânov (1866-1949) exaltaram Dostoiévski a alturas vertiginosas. Em *A visão de mundo de Dostoiévski* (Praga, 1923) Berdiaiev¹⁴ conclui: “tamanho é a importância de Dostoiévski que tê-lo produzido é, em si mesmo, uma justificativa suficiente para a existência do povo russo no mundo: e ele suportará testemunhar a favor deste compatriota no último julgamento das nações”. Berdiaiev tem uma compreensão inquestionavelmente profunda das implicações teológicas e filosóficas das idéias de Dostoiévski e uma visão crítica de alguns de seus ensinamentos: ele não o considera, por exemplo, um “mestre de disciplina espiritual”, mas, ao contrário, tenta fazer do conceito de liberdade, de escolha entre o bem e o mal, o centro do pensamento de Dostoiévski, e do seu próprio. Enquanto Berdiaiev quase ignora o Dostoiévski-romancista, Ivânov – ele mesmo um importante poeta simbolista – em seus ensaios (compilados em inglês como *Liberdade e vida trágica*, 1952¹⁵) interpreta os romances dostoiévskianos como um novo gênero, “o romance-tragédia”, e tenta definir suas normas peculiares. Na verdade, a

¹⁴ No Brasil esta obra ficou conhecida como *O espírito de Dostoiévski*, com tradução de Otto Schneider pela Editora Panamericana.

¹⁵ Ivanov, Vyacheslav. *Freedom and tragic life: a study in Dostoevsky*. Nova Iorque: Noonday Press, 1959.

ênfase de Ivânov recai sobre os mitos presentes nos escritos de Dostoiévski: ele vê os romances como vastas alegorias que profetizam um novo reino dos santos.

Enquanto esses dois grandes homens freqüentemente forçavam o significado de Dostoiévski para adaptá-lo aos seus próprios propósitos, outros estudiosos russos emigrantes de destaque estudaram seu pensamento e arte bem de perto. O trabalho requintado e difuso de Dmitri Tchijévski (1894-1977) ajudou a esclarecer a psicologia e a ética de Dostoiévski, assim como as relações do romancista com a história do pensamento e da literatura. O ensaio “O tema do duplo” (1929) é feliz ao combinar uma compreensão dos problemas filosóficos com o conhecimento das relações históricas. O mesmo espírito erudito perpassa o trabalho de V. V. Zenkovski (1881-1962), cuja ampla *História da filosofia russa* (1948) compara o pensamento de Dostoiévski com o de seus predecessores e contemporâneos. *Dostoiévski* (1946)¹⁶ de Konstantín Motchulski também se aproxima dos textos atuais. Seu longo livro é iluminado por uma afetuosa simpatia pelo simbolismo e pela religião ortodoxa, conclui associando Dostoiévski aos grandes escritores cristãos da literatura mundial – Dante, Cervantes, Milton e Pascal. Motchulski interpreta meticulosamente figuras, cenas e significados realmente presentes nos romances. *Dostoiévski* (1942) de L. A. Zander, por outro lado, tenta forçosamente encaixar metáforas e símbolos do autor nos moldes dos mitos. Dostoiévski deixa de ser romancista ou mesmo publicista: ele se torna um propagador de uma sabedoria indefinível sobre a boa terra e o noivo celeste, um místico na tradição ortodoxa russa.

Deste modo, as interpretações antagônicas de Dostoiévski na crítica russa permanecem divididas por um abismo intransponível. O compassivo pintor da miséria de Petersburgo confronta o produto do “paraíso logo na esquina”. Os marxistas erroneamente descartam as preocupações centrais de Dostoiévski, mas os escritores *émigré* – que acertadamente

¹⁶ Mochulsky, K. *Dostoevsky: his life and work*. Tradução Michael Minihan. Princeton: Princeton University Press, 1967.

perceberam a inspiração religiosa e mística da obra de Dostoiévski – compreendem mal sua natureza ao extraírem dela uma mensagem, um sistema de doutrinas e preceitos.

Havia, na Rússia no século XIX, muitos filósofos religiosos e profetas políticos que são quase completamente desconhecidos hoje em dia no Ocidente, apesar de terem eloqüentemente expressado muitas idéias abraçadas por Dostoiévski. No entanto, eles escreveram tratados e dissertações, não romances. As idéias de Dostoiévski ganham vida em seus personagens: a humildade cristã de Príncipe Míchkin e Aliócha Karamázov, o orgulho satânico de Raskólnikov e Ivan Karamázov, o ateísmo dialético de Kirílov, ou o eslavofilismo messiânico de Chatov. No melhor de Dostoiévski as idéias incandescem, conceitos tornam-se imagens, símbolos ou mesmo mitos. Tivesse Dostoiévski somente apresentado uma imagem da vida dos cortiços na Rússia no século XIX ou exposto uma versão peculiar da especulação mística e da política conservadora, ele não seria lido em todo mundo hoje em dia.

No ocidente, onde Dostoiévski não é um problema político, as divergências de interpretações são menos marcantes. É possível evitar os ardentes compromissos dos russos, falar de Dostoiévski de modo não passional, fazer ajustes, combinar abordagens, sugerir variações de significado. Muito da crítica ocidental tem sido prejudicada, entretanto, por sua ignorância em relação aos estudos russos sobre Dostoiévski e, ainda pior, pelas vagas concepções do mundo eslavo e da história social e intelectual russa. Para citar um exemplo flagrante, o ensaio de Thomas Mann “Dostoiévski – em moderação”¹⁷ (1945) alude em termos estupefatos à “Confissão de Stavroguin” como “inérita”, apesar de estar disponível em inglês desde 1923 e na Alemanha desde 1926. Mann confunde a cronologia dos textos de Dostoiévski e erroneamente julga a tardia pequena novela *O eterno marido*¹⁸ (1870) como sendo inicial e “imatura”. Danos ainda maiores têm sido causados pelas amplas

¹⁷ Mann, Thomas. Dostoevsky – in moderation”. In: Dostoevsky, F. M. *The short novels of Dostoevsky*. Nova Iorque: Dial Press, 1945.

¹⁸ Dostoiévski, F. M. *O eterno marido*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2003.

generalizações sobre a “alma eslava”, a qual Dostoiévski supostamente representa, e pela cegueira resoluta de muitos escritores ocidentais que insistem em ver Dostoiévski completamente fora da tradição ocidental – como caótico, obscuro e mesmo “asiático” ou “oriental”. Sem negar a relação com a igreja oriental ou a ligação com a ideologia nacionalista, e sem minimizar sua poderosa originalidade, não se pode ignorar sua associação literária com as tradições do romance europeu, particularmente Balzac, Dickens, Hugo e E. T. A. Hoffmann. Tampouco sua ideologia pode ser descolada da tradição ocidental do pensamento cristão e nacionalista. Sua tremenda ênfase na unidade substancial da humanidade é uma versão da Cristandade Franciscana que concebe homem e natureza – e mesmo animais e pássaros – como unidos no amor e misericórdia universal. A “vida dos santos” do Starietz Zossíma, que Dostoiévski considerou sua resposta final à revolta blasfemadora de Ivan Karamázov, descende diretamente do escritor russo do século XVIII Tikhon Zadonski (1724-1783), que, por sua vez, era impregnado pelos sentimentos e idéias do pietismo alemão. Lá aparecem versões do historicismo romântico e dos cultos populares que chegaram à Rússia com a popularização de Schelling e Hegel entre os membros da geração imediatamente anterior à de Dostoiévski. Mesmo a psicologia profunda de Dostoiévski, com seu interesse na vida dos sonhos e na cisão da personalidade, foi amplamente influenciada pelas teorias dos escritores e médicos românticos, como Reil e Carus¹⁹. As atitudes conscientes de Dostoiévski em relação à Europa eram geralmente ambivalentes, mas enquanto artista e pensador ele associa-se às tendências do pensamento e das tradições literárias ocidentais.

Ainda assim, existem divergências na crítica de Dostoiévski nos principais países ocidentais. Na França o interesse inicial concentrava-se na psicologia de Dostoiévski.

¹⁹ Johann Christian Reil (1759-1813) e Carl Gustav Carus (1789-1869). Sobre a relação de C. G. Carus e Dostoiévski cf. Gibian, George. C. G. Carus and Dostoevsky. *American Slavic and East European Review*. Vol. 14, nº 13 (Oct., 1955), pp. 371-382. O item 2.1 da presente dissertação também aborda essa questão.

Somente na modificada atmosfera do século XX, quando Romain Rolland, Paul Claudel, Charles Péguy e André Gide redescobriram a vida do espírito, Dostoiévski pode se tornar um mestre. Em 1908 Gide (1869-1951) viu que Dostoiévski havia tomado o lugar de Ibsen, Nietzsche e Tolstói: “É preciso dizer que um francês sente-se desconfortável no primeiro contato com Dostoiévski – ele lhe parece muito russo, muito ilógico, muito irracional, muito irresponsável”. O próprio Gide superou esse desconforto. Em *Dostoiévski* (1923) o crítico enfatiza a psicologia de Dostoiévski, sua ambigüidade e seu indeterminismo, e busca apoio para sua própria preocupação central com a liberdade humana, com o *acte gratuit*. Jacques Rivière (1886-1925), o editor de *La Nouvelle Revue Française*, expressa sua desconfiança em relação aos mistérios de Dostoiévski em um breve ensaio (1923): “Na psicologia as verdadeiras profundezas são aquelas que são exploradas”. Marcel Proust contesta, afirmando que o gênio de Dostoiévski “contrariamente ao que diz Rivière – estava no âmbito da construção”; mas, na conhecida passagem de *A prisioneira*²⁰, Proust confessa que a preocupação de Dostoiévski “com o assassinato é algo extraordinário, que o torna muito estranho para mim”. Surpreendentemente há pouca crítica francesa sobre Dostoiévski: o livro de André Suarez (1913) pode ser considerado uma rapsódia extravagante sobre um Dostoiévski místico, sensualista e sofredor. Os ataques a Dostoiévski por parte de Denis Saurat e Henri Massis devem ser vistos no contexto da “defesa do ocidente” contra as forças do caos, da anarquia e do irracionalismo oriental, as quais Dostoiévski supostamente representava.

No existencialismo francês Dostoiévski aparece como um precursor e testemunha de acusação: “Cada um de nós é responsável por todos os outros, de todas as formas, e eu mais do que todos”: o ensinamento do irmão Markel, que pediu perdão até aos pássaros é quase um *slogan* para esses escritores. *Hui clos* de Sartre é a contraparte do “Bobók” de Dostoiévski.

²⁰ Proust, M. *A prisioneira*. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Globo, 2002.

Em *O mito de sísifo*²¹ (1942) de Camus a dialética de Kirílov é usada para apoiar a tese do absurdo da criação, e em *O homem revoltado*²² (1952) Ivan Karamázov torna-se o proponente de uma rebelião metafísica. A influência de Dostoiévski em autores tão diversos como Charles-Louis Philippe, Malraux, Mauriac, Sartre e Camus é incalculável. E mal começou a ser estudada. Mas, de modo geral, a maioria dos escritores franceses parece compreender mal a posição final de Dostoiévski. Os existencialistas vêem somente o “homem do subsolo” em Dostoiévski e ignoram o teísta, o otimista, e mesmo o utopista que ansiava por uma era dourada – um paraíso na terra – enquanto depreciava os sonhos socialistas de uma utopia coletiva como um “formigueiro” monstruoso ou uma Torre de Babel.

Os alemães produziram de longe o maior corpo de interpretações e estudos sobre Dostoiévski fora da Rússia. Karl Nötzel escreveu *Vida* (1925), uma biografia totalmente documentada de Dostoiévski, afora inúmeros estudos sobre seu pensamento. O mais consciencioso é *Die Philosophie Dostojewskis* (1950) de Reinhard Lauth que analisa toda a psicologia, a ética, a estética e a metafísica de Dostoiévski, e trata todas as suas declarações como se elas formassem uma exposição coerente de um sistema consistente. A hipótese básica parece equivocada, mas o livro é o melhor e mais objetivo resultado de um longo debate entre teólogos e filósofos. Eduard Thurneysen foi o primeiro (1921) a interpretar Dostoiévski a partir dos conceitos da “teologia da crise”, que se baseava em Karl Barth, o teólogo calvinista. Já Paul Natorp, um proeminente membro do movimento neo-kantiano, descreveu Dostoiévski (1923) como um panteísta: “Ele aceita o mundo incondicionalmente: ele ama o imediatismo de cada momento vivido. Tudo vive, somente a vida existe”. Hans Prager, em seu conhecido texto *Visão de mundo de Dostoiévski* (1925), via o escritor principalmente como filósofo do nacionalismo: Deus é, para Dostoiévski, simplesmente “a personalidade sintética de uma nação”. Romano Guardini, um estudioso jesuíta alemão de

²¹ Camus, A. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

²² Camus, A. *O homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2008.

origem italiana, meditou de forma eloquente e sensível sobre os personagens religiosos de Dostoiévski (1951), profundamente preocupado com sua hostilidade à Igreja Católica Romana. Um lituano, Antanas Maceina, fez uma leitura cuidadosa de *O grande inquisidor* (1952) como um esquema de filosofia da história. Hans Urs von Balthasar, no segundo volume de *Apokalypse der deutschen Seele* (1939), discute a teologia de Dostoiévski com profundo discernimento de seu extremismo, sua fé no *salto mortale*: “Dostoiévski, atribuindo quase tudo ao inimigo [ateísmo] afim de derrotá-lo com a arma suprema, aposta tudo na última carta, a religião”. Ao rejeitar o sonho socialista por conhecer a perversidade do homem, Dostoiévski abraça o sonho religioso, que finalmente se funde ao sonho ateu de uma era dourada. Urs von Balthasar também compreende a visão de Dostoiévski de uma comunidade da culpa. Não há culpa solitária; cada homem toma parte em toda culpa; e, conseqüentemente, a Igreja se faz necessária como redentora desta na encarnação de Cristo. Não há dúvida de que essas discussões freqüentemente aproveitam Dostoiévski como suporte para convicções pessoais, mas elas apresentam uma compreensão dos problemas teológicos e filosóficos e demonstram um conhecimento da história intelectual russa que, muitas vezes, não aparece na crítica puramente literária ou social do ocidente.

Da Europa central vem outra interpretação influente de Dostoiévski: o método psicanalítico. Sigmund Freud (1856-1939) dedicou um ensaio a Dostoiévski (1928)²³ que atribui sua epilepsia (ou melhor, sua histeria epilética), e seu vício pelo jogo ao Complexo de Édipo básico. A maior parte deste ensaio explora o trauma que Dostoiévski sofreu com o assassinato de seu pai e o tema central (parricídio) de *Os irmãos Karamázov*. Mas a evidência para a redução que Freud faz das concepções de Dostoiévski – mesmo as políticas – a um desejo de submissão ao Pai parece muito tênue: a cronologia dos ataques epiléticos de Dostoiévski é completamente obscura e nenhuma prova pode ser aduzida de que Dostoiévski

²³ FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. In: *Futuro de uma ilusão / Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XXI.

sentia culpa pelo assassinato de seu pai por camponeses enquanto ele estava longe, na escola de engenharia. O famoso protesto de Ivan (não citado por Freud) no julgamento – “Quem de nós não deseja a morte de seu pai?” – refere-se antes ao reconhecimento da culpa universal. O parricídio é, para Dostoiévski, o maior sintoma da decadência social, trata-se de um rompimento dos laços humanos que contradiz a obrigação ao perdão universal e a promessa da ressurreição da carne com a qual *Os irmãos Karamázov* termina. A visão freudiana elaborada por escritores posteriores tem favorecido a redução dos romances de Dostoiévski a documentos autobiográficos e tem enfatizado os temas mórbidos, patológicos e criminais em Dostoiévski.

O efeito de Dostoiévski na literatura alemã criativa dificilmente foi menor do que na França. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*²⁴ (1912) de Rilke é impregnado de Dostoiévski. Os poetas expressionistas alemães receberam-no de forma entusiasmada como profeta de uma irmandade universal. Numa curiosa pintura do grupo expressionista, Max Ernst retratou a si próprio sentado no colo de Dostoiévski²⁵. Depois da Primeira Guerra Mundial, Dostoiévski tornou-se extremamente popular: só em 1921 mais de 200 mil cópias de seus romances foram vendidas. A edição completa de Piper Verlag em Munique, com introduções de Arthur Möller van den Bruck e de outros intérpretes apocalípticos da alma russa, difundiram ao mesmo tempo uma imagem distorcida do autor, e o conhecimento de seus textos. Kafka certamente aprendeu com Dostoiévski (embora tenha aprendido mais com Gógol e Tolstói); Jakob Wassermann escreveu imitações virtuais dos romances de Dostoiévski; e algo do espírito de compaixão e de fraternidade universal de Dostoiévski permeia os romances de Franz Werfel. Hermann Hesse (1877-1962) mostra as marcas de Dostoiévski em *O lobo da estepe*²⁶ (1927) e em outros textos, embora o panfleto *Blick ins Chaos* (1920) expresse seu temor em relação ao

²⁴ Rilke, R. M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

²⁵ *Au rendez-vous des amis* (1922) de Max Ernst. Óleo sobre tela. Museu Ludwig, Colônia, Alemanha.

²⁶ Hesse, H. *O lobo da estepe*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2000.

obscurantismo eslavo de Dostoiévski. Thomas Mann expõe a visão de Dostoiévski como uma combinação de criminoso-e-santo e pede “moderação” na admiração; mas certamente o demônio de Adrian Leverkühn em *Doktor Faustus* (1947) deriva direta e explicitamente do visitante miserável de Ivan Karamázov. Dostoiévski demorou muito a alcançar o mundo anglófono. *Os irmãos Karamázov* foi traduzido por Constance Garnett somente em 1912, quando ela começou a tradução completa dos romances de Dostoiévski que ainda é padrão e insuperada (apesar de alguns poucos erros e lapsos derivados do puritanismo vitoriano). As *Recordações da casa dos mortos*²⁷ foram traduzidas em 1881 (como *Enterrados vivos*) e *Crime e castigo* em 1886. O livro de de Vogüé foi traduzido no ano posterior e parece ter sido a fonte de muitas reações críticas a Dostoiévski na Inglaterra. R. L. Stevenson expressou entusiasmo (numa carta, 1886) por *Crime e castigo*, que ele lera em tradução francesa – e recordou alguns de seus detalhes ao escrever *Markheim* (1885), a história do assassinato de um usurário. Em 1882 Oscar Wilde considerou *Humilhados e ofendidos* como uma obra à altura de *Crime e castigo*. George Moore deprecia Dostoiévski como sendo um “Gaboriau [um antigo romancista policial francês] com tempero psicológico”, mas estranhamente escreveu um laudatório prefácio à *Gente pobre* (1894). George Gissing percebeu as afinidades entre Dostoiévski e Dickens e foi um dos primeiros a apreciar o humor de Dostoiévski. Já Henry James referiu-se aos “monstros frouxos” e “pudins fluidos” de Tolstói e Dostoiévski, apontado a “falta de composição, a provocação à economia e da arquitetura” por eles promovida, mesmo quando reconhecia a “sólida e extrema qualidade” de seus gênios. Dostoiévski despertou grande desagrado em Joseph Conrad e John Galsworthy. Conrad considerou *Os irmãos Karamázov* “uma massa impossível de substância valorosa. É terrivelmente ruim, impressionante e irritante. Além disso, eu não sei o que Dostoiévski significa ou revela, mas eu sei que ele é muito russo pra mim. Soa como um falatório raivoso

²⁷ Dostoiévski, F. M. *Recordações da casa dos mortos*. Tradução Nicolau Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

de eras pré-históricas”. Galsworthy, que não podia ter compartilhado a russofobia de Conrad, queixou-se da “incoerência e verborrêia” e considerou Tolstói e Turguêniev muito melhores. A atitude de críticos acadêmicos também era hostil. George Saintsbury, em *Historia da literatura do século XIX* (1907), menciona somente *Gente pobre* e *Crime e castigo* e considera Dostoiévski “não atraente e ‘prescindível’”. Nos Estados Unidos, William Lyon Phelps, em *Ensaio sobre romancistas russos* (1911), tratou, em seu capítulo sobre Dostoiévski, de lamentações sobre a morbidade e falta de forma: ele considerou inclusive *Crime e castigo* como “abominavelmente difuso, repleto de assuntos supérfluos e irrelevantes, e totalmente carente dos princípios da boa construção”. A arte mais serena de Tolstói e Turgueniev apelava mais intensamente ao gosto da época.

Aparentemente somente a experiência da Primeira Guerra Mundial despertou uma nova apreciação de Dostoiévski, ainda que anteriormente houvesse alguns poucos murmúrios elogiosos. *Marcos da literatura russa* (1910) de Maurice Baring traz as primeiras avaliações inglesas apuradas de Dostoiévski. Ele não vê absurdo em colocar Dostoiévski “lado a lado com Tolstói e imensamente acima de Turgueniev”, reconhece a relevância de *Os demônios* à luz da revolução de 1905, e aprecia a inspiração religiosa dos grandes romances. Os livros de Dostoiévski são um “brado de triunfo, um repique de clarim, um louvor à idéia de bondade e à glória de Deus”. Arnold Bennett, um dos comentadores do livro de Baring, compartilha a admiração por *Os irmãos Karamázov*, que lera em francês, por “conter algumas das melhores cenas jamais encontradas na ficção”.

Mas o primeiro livro inglês integralmente dedicado a Dostoiévski, *Fiódor Dostoiévski* (1916) de Middleton Murry, exalta exageradamente o romancista como profeta de uma nova revelação mística. Segundo Murry, o cristianismo de Dostoiévski “não é cristianismo, seu realismo não é realismo, seus romances não são romances, sua verdade não é verdade, sua arte não é arte. Seu mundo é um mundo de símbolos e potencialidades personificados em

vidas não passíveis de serem vividas”. Com similar displicência Murry interpreta Svidrigáilov como o verdadeiro herói de *Crime e castigo* e alegoriza *Os irmãos Karamázov*. “Pode ser que não houvesse realmente nenhum Smerdiákov, assim como nenhum diabo, e ambos residissem na alma de Ivan. Mas, então, quem cometeu o assassinato? Nesse caso, certamente, pode ter sido o próprio Ivan, ou, por outro lado, pode ser que não tenha existido nenhum assassinato”. Ainda assim, as duras palavras de D. S. Mirsky sobre o “choramingo Pecksniffiano²⁸” de Murry não são justificáveis. Murry está certo em sua principal reivindicação: de que a crença de Dostoiévski na regeneração da humanidade pressupõe um milagre. Em sua opinião, ainda que desajeitadamente elaborada, Dostoiévski “contemplou e procurou penetrar uma nova consciência e um novo modo de ser que ele considerava metafisicamente inevitável para a humanidade”. Murry sentia orgulhosamente que o “‘padrão’ objetivo de Dostoiévski declarara-se através de mim como instrumento”, embora devamos reconhecer a influência tanto de Merejkovski quanto de Chestov. A concepção de Murry sobre Dostoiévski como “Sumo Sacerdote da autoconsciência intelectual” explica a violência com que D. H. Lawrence, que então se aproximava de Murry, reagiu à adoração a Dostoiévski. “Eu não gosto de Dostoiévski. Ele é como um rato, serpenteando em ódio, nas sombras, e, para pertencer à luz, professa o amor, todo o amor”. Lawrence pensa que Dostoiévski, “misturando Deus e Sadismo”, é “infame”. Em duas cartas a Murry sua antipatia torna-se uma aguda vituperação do que ele considera ser a obsessão de Dostoiévski por ser “infinito, ser Deus”. “A questão de Dostoiévski reside no seu desejo de que o ego individual, o eu conquistado, o eu consciente torne-se infinito, semelhante a Deus, e seja absolvido de toda relação”. Para Lawrence, os romances parecem grandes parábolas, mas falsa arte. “São somente parábolas. Todas as pessoas são anjos caídos, inclusive as mais desprezíveis. Isso eu não posso suportar. As pessoas não são anjos caídos, são apenas pessoas”. Quando Lawrence recebeu o livro de

²⁸ Pecksniff é um personagem da obra *Martin Chuzzlewit* de Dickens.

Murry, ele mergulhou num acesso de desgosto. Dostoiévski “pode delicadamente enfiar a cabeça entre os pés de Cristo e balançar o traseiro no ar”. Mas quando Lawrence planejara representar Murry e Katherine Mansfield como Gerald Crich e Gudrun em *Mulheres apaixonadas*²⁹ e encontrar um antídoto para Dostoiévski no filósofo russo Rosanov e nos romances de Verga, sua visão de Dostoiévski tornou-se mais desinteressada e tolerante. A introdução por ele escrita para uma tradução de *O grande inquisidor* no ano de sua morte (1930) mostra uma apurada compreensão do argumento e sua implicação, embora Lawrence interprete mal o final quando diz que Jesus “beija de modo condescendente o Inquisidor”. Certamente Jesus Cristo não aceita os argumentos do Grande Inquisidor: ele os responde da única forma que a religião pode responder ao ateísmo – com silêncio e perdão. O Inquisidor é refutado pelo beijo silencioso. Logo em seguida Aliócha beija Ivan, da mesma forma que Cristo fez com o Inquisidor, perdoando-no por seu ateísmo e respondendo a sua “revolta” com misericórdia cristã. Ivan sabe disso quando diz: “Isso é plágio. Você roubou isso do meu poema”.

O diálogo entre Murry e Lawrence é sintomático da forte reação emocional a Dostoiévski na Inglaterra durante e logo após a Primeira Guerra Mundial. Um culto a Dostoiévski existiu por alguns anos, e, certamente, muitos romancistas ingleses demonstram terem-no lido, tentando evocar seu tom ou formular personagens dostoiévskianos. Os romances da Rússia, de Hugh Walpole (1884-1941) – *A floresta negra* (1916) e sua continuação *A cidade secreta* (1919) – podem servir de exemplo. Uma figura como Spandrell no *Contraponto*³⁰ (1928) de Aldous Huxley é inconcebível sem Stavróguin e Svidrigáilov. Mas a literatura crítica inglesa sobre Dostoiévski reflete uma reação contra a interpretação apocalíptica de Murry e dos russos (Berdiaiev e Ivânov) que foram então traduzidos para o

²⁹ Lawrence, D. H. *Mulheres apaixonadas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

³⁰ HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução Erico Veríssimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Globo, 1993.

inglês. A biografia de E. H. Carr (1931)³¹ pode ser caracterizada como excessivamente sóbria e imparcial; a fartamente lida *História da literatura russa* (1927) de D. S. Mirsky trata Dostoiévski de modo frio como um “envolvente e interessante romancista de aventura”, e aceita, de modo geral, a ênfase de Chestov em seu niilismo. Mirsky era um príncipe russo com residência temporária na Inglaterra, que importou as atitudes dos formalistas russos: sua descrença em toda ideologia, sua ênfase nas virtudes formais, seu amor por Puchkin, Liérmontov e Tolstói. O conciso estudo psicológico *Dostoiévski e sua criação* (1920) de Janko Lavrin, ou o apático levantamento *Personagens de Dostoiévski* (1950) de Richard Curle, não podem ser acusados de extravagância. O bom ensaio de Derek Traversi (1937) pode inclusive parecer excessivamente severo na crítica ao misticismo de Dostoiévski, considerando-o “infundado e falso” e ao atribuir tão duras conseqüências críticas à arte de Dostoiévski por seu dualismo entre mente e corpo, Deus e o mundo. Traversi vê apenas as polêmicas anticatólicas e ignora a paradoxal defesa que Dostoiévski faz da Igreja Ortodoxa. Recentemente a preocupação européia com a teologia de Dostoiévski e com o que pode ser chamado de concepção existencial de homem também começou a aparecer na crítica inglesa. Martin Jarret-Kerr expôs a agonia da crença de Dostoiévski em *Estudos em literatura e crença* (1954); Colin Wilson, em *The Outsider* (1956) usou os heróis de Dostoiévski como exemplos da busca pela identidade e de modo perceptivo os relacionou a Blake. D. S. Savage discutiu de modo brilhante *O Jogador* (em *The Sewanee Review*, 1950) embora tenha estranhamente ignorado a marcante figura da avó jogadora; e Michael H. Futrell estudou a relação entre “Dostoiévsky e Dickens” (em *The English Miscellany*, ed. Mario Praz, 7 [1956]) com meticulosidade e bom senso. Mas, de modo geral, a crítica de Dostoiévski na Inglaterra definitivamente se aquietou desde a agitação dos tempos de Middleton Murry.

³¹ CARR, Edward Hallett. *Dostoevsky (1821 – 1881): A new biography*. New York: Houghton Mifflin, 1931.

A situação nos Estados Unidos é um pouco diferente: uma vez que o impacto de Dostoiévski foi ainda mais tardio, seus maiores efeitos coincidem com a Segunda e não com a Primeira Guerra Mundial. A influência de Dostoiévski nos escritores americanos mal começou a ser explorada, em parte porque é difícil isolá-la de seus muitos intermediários. *Tragédia americana* (1925) de Dreiser, por exemplo, gira em torno do mesmo problema moral da culpa e do assassino inocente presente em *Os irmãos Karamázov*. Há ecos de *Crime e castigo* em *Santuário* de Faulkner, e a atmosfera de muitos de seus romances pode nos parecer dostoiévskiana. O próprio Faulkner reconheceu a influência de Dostoiévski. Em 1941, Carson McCullers fez um paralelo com a literatura do sul em termos bastante gerais: “Nesta abordagem da vida e do sofrimento os sulistas são gratos aos russos. A técnica é, em poucas palavras, a seguinte: uma nítida e extremamente insensível justaposição do trágico e do cômico, do grandioso e do trivial, do sagrado e do obscuro, a inteireza da alma do homem com detalhamento material”.

A crítica americana de Dostoiévski era quase inexistente antes da Segunda Guerra Mundial. O ensaio de James Huneker (em *Ivory Apes and Peacocks*, 1925) ainda ecoa De Vogüé e considera Dostoiévski “infinitamente inferior a Turgueniev”. Havia uma boa biografia de Avrahm Yarmolinsky (1934), que foi precedida por um estudo da ideologia de Dostoiévski (uma dissertação de Columbia, 1921). Yarmolinsky conta história desse escritor com compaixão, evitando tanto o estilo matreiro de Carr quanto o forçado tom hagiográfico adotado por muitos russos e alemães. Com a obra *Dostoiévski, a feitura de um romancista* (1940) de E. J. Simmons os americanos receberam uma compilação confiável dos estudos russos e alemães e um balanço claro da carreira de Dostoiévski como romancista e não enquanto pessoa ou filósofo.

Cada vez mais, os críticos americanos se voltam a uma discussão sobre Dostoiévski. Os três artigos de R. P. Blackmur (em *Accent*, 1942; *Chimera*, 1943 e em *The Hudson*

Review, 1948; publicados em *Onze ensaios sobre o romance europeu* [1964] com mais três novos ensaios sobre *Os irmãos Karamázov*) são meditações no estilo Henry James e perdem progressivamente contato com os textos. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o velho criticismo*³² (1959) de George Steiner recoloca de forma extensa e brilhante o velho contraste entre os dois escritores, mas prejudica seu efeito ao interpretar *O Grande Inquisidor* como uma “alegoria do confronto entre Dostoiévski e Tolstói”. Dostoiévski aparece com destaque em muitos contextos: em *Criação e descoberta* (1955) de Eliseo Vivas, em *A fênix e a aranha* (1957) de Renato Poggioli, em *Política e o romance* (1957) de Irving Howe, em *A visão trágica* (1960) de Murray Krieger e em *O significado da ficção* (1960) de Albert Cook. Uma série de artigos de Philip Rahv (*Partisan Review*, 1936, 1954 e 1960), são particularmente satisfatórios por estarem fundamentados num conhecimento das discussões russas e animados por uma visão central. Joseph Frank (em *Sewanee review*, 1961) dá uma prévia do que promete ser um distinto estudo crítico da obra de Dostoiévski³³.

Desde a Segunda Guerra Mundial e com o desenvolvimento de estudos acadêmicos sobre literatura russa, os americanos têm produzido um crescente número de ensaios, artigos, e mesmo monografias acerca de aspectos específicos das idéias, técnicas, imagens, e uso de citações por parte de Dostoiévski. A listagem de Ralph Matlaw das imagens recorrentes de insetos em Dostoiévski (publicado em *Harvard Slavic Studies*, 3 [1957]) e seu panfleto *Os irmãos Karamázov: técnica romanesca* (1957); *O homem do subsolo na literatura russa* (1958) de Robert L. Jackson, que traça a influência do herói negativo de Dostoiévski na literatura russa subsequente, e seu *A busca de Dostoiévski pela forma: um estudo em sua*

³² Com tradução para o português de Isa Kopelman e Luana Chnaiderman de Almeida: STEINER, George. *Dostoiévski ou Tolstói. Um ensaio sobre o velho criticismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

³³ Wellek refere-se ao artigo “Nihilism and Notes from Underground” publicado no volume LXIX da *Sewanee Review* (Janeiro – Março, p. 1-33). Aquilo que o autor acertadamente prevê que se torne um distinto estudo crítico é hoje conhecido do público brasileiro com a tradução feita por Geraldo Gerson de Souza do amplo estudo literário-biográfico realizado por Frank composto por cinco volumes: *Dostoiévski: as sementes da revolta (1821 – 1849)*; *Dostoiévski: os anos de provação (1850 – 1859)*; *Dostoiévski: os efeitos da libertação (1860-1865)*; *Dostoiévski: os anos milagrosos (1865 – 1871)* e *Dostoiévski: o manto do profeta (1871-1881)*, todos editados pela Edusp.

filosofia da arte (1966); *Dostoiévski: a grande ficção* (1964) de Edward Wasiolek; e os ensaios esparsos de Geroge Gibian – todos podem ser citados como evidências encorajadoras da vitalidade florescente dos estudos americanos sobre Dostoiévski. Certamente os materiais para considerável crítica estão disponíveis. Os americanos estão isentos do terrível dilema de escolher entre as interpretações marxistas e as ortodoxas. Eles conseguem enxergar Dostoiévski a partir do que ele é antes de qualquer coisa: um romancista, criador supremo de um mundo de imaginação, um artista com uma percepção profunda da conduta humana e de sua perene condição.

ANEXO 2 - Tradução de: TERRAS, Victor. Dostoevsky's Detractors.
***Dostoevsky studies*. 6, 1985.**

TERRAS, Victor. Dostoevsky's Detractors. *Dostoevsky studies*. Vol 6, 1985. Tradução: Priscila Nascimento Marques.

Nota da tradutora

Victor Terras (1921-2006) foi professor de línguas eslavas da Universidade Henry Ledyard Goddard e professor emérito de literatura comparada na Universidade Brown. Autor de *A History of Russian Literature* (Yale University Press, 1992), *A Karamazov Companion: Comentary on the Genesis, Language and Style of Dostoevsky's Novel* (The University of Wisconsin Press, 2002), e *Reading Dostoevsky* (The University of Wisconsin Press, 1998). O presente texto foi publicado em *Dostoevsky Studies* (vol. 6, 1985) e faz uma revisão de caráter sintético e panorâmico das apreciações críticas que leram a obra de Dostoiévski numa chave negativa. Além de apresentar um considerável número de referências, o autor pondera algumas dessas críticas, por vezes rebatendo-as, mas também reconhecendo o quanto elas fornecem visadas originais e sugestivas da obra dostoevskiana.

Os detratores de Dostoiévski

Ao longo de sua vida, Dostoiévski não foi consagrado com críticas laudatórias¹. Tanto que, com o tempo, ele se tornou defensivo em relação à qualidade artística de seu trabalho e se desculpou por ter tido que escrever de modo apressado, sem poder atentar para sutilezas estilísticas. Qualquer um que conheça os cadernos de notas, rascunhos e versões preliminares de Dostoiévski sabe que isso não era verdade. No entanto, gerações de críticos utilizaram esses comentários para ratificar as avaliações negativas que fizeram da arte deste escritor.

¹ Houve críticos que viram *Os irmãos Karamázov* como uma obra de “um talento em declínio” (ver F. M. Dostoiévski, *Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh* [Moscou e Leningrado, 1976], vol. 15: 501). Mas o mesmo foi dito de sua segunda obra. *O duplo* (ver V. G. Bielínski, “Vzgliad na russkuiu literaturu 1846 goda,” *Polnoe sobranie sochinenii* [Moscou, 1952-59], vol. 10: 40)

A maior parte das opiniões negativas sobre a arte de Dostoiévski se resumem à afirmação de que, ainda que suas obras sejam de algum interesse psicológico, sua qualidade artística é baixa². Dobroliúbov, de fato, afirmou que esta estava “abaixo da crítica”³. Críticos mais recentes, como Búnin e Nabokov concordam. Algumas críticas negativas eram, e ainda são, provocadas pela discordância em relação às posições ideológicas de Dostoiévski. Discutirei aqui somente as críticas dirigidas a sua arte (compreendo que seja freqüentemente difícil separar “arte” e “ideologia”).

No que se refere à estrutura romanesca, alguns críticos consideraram seus enredos caóticos e desorganizados (particularmente aqueles de *O idiota* e *Os demônios*)⁴, outros os qualificaram como “góticos” e com vistas a efeitos baratos⁵; outros ainda acusaram Dostoiévski de um naturalismo excessivo (“ao copiar registros de tribunal”)⁶. Muitos críticos consideraram os personagens de Dostoiévski não naturais, esquemáticos e falsos⁷. A

² Por exemplo, P. N. Tkachev escreveu, em sua resenha de *O adolescente*, que “a importância do Sr. Dostoiévski como artista é, do ponto de vista puramente estético, muito, muito pequena” (citado em F. M. Dostoiévski, *Polnoe sobranie sotchinenii v tridsati tomakh* [PSS daqui em diante], 17: 351. A. M. Skabitchevski disse, numa resenha da mesma obra: “como artista e romancista, este escritor é extremamente descuidado e, às vezes, mostra uma impressionante falta de habilidade” [PSS, 17: 353]. E. L. Markov sugeriu, num artigo de 1879, que *Os demônios* era o trabalho mais importante de Dostoiévski, “porém, não por conta de suas qualidades artísticas, mas por causa da importância dos problemas levantados” (PSS, 12: 268). Esses exemplos podem ser facilmente multiplicados.

³ N. A. Dobroliúbov, em seu favorável ensaio, “Povo Oprimido” (1861), disse: “O Sr. Dostoiévski provavelmente não terá nenhuma objeção contra minha declaração de que seu romance [*Humilhados e ofendidos*] está, por assim dizer, ‘abaixo da crítica estética’” (N. A. Dobroliúbov, *Sobrenie Sotchinenii v devyati tomakh* [Moscou e Leningrado, 1961-64], 7: 240).

⁴ Ver, por exemplo, a opinião de A. A. Chujko sobre o primeiro (PSS, 9: 417) e D. D. Minaev sobre o segundo (PSS, 12: 260).

⁵ V. V. Nabokov vê Dostoiévski essencialmente como um “escritor de histórias de mistério”, cujo efeito depende inteiramente do enredo. Ver Vladímir Nabokov, *Lectures on Russian Literature* (Nova Iorque, 1981), p. 109. Sobre as características “góticas” de Dostoiévski, ver George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism* (Nova Iorque, 1959), pp. 190 ff [STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoiévski: um ensaio sobre o velho criticismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007].

⁶ P. N. Tkachev, numa resenha sobre *Os demônios*, intitulada “Pessoas doentes” e publicada sob o pseudônimo de P. Nikitin, escreveu: “Em *Os demônios*, a falência criativa do autor de *Gente pobre* se torna evidente: ele começa copiando registros de tribunal, distorcendo e falseando fatos, e ingenuamente imagina que esteja criando uma obra de arte” (*Delo*, 1873, Nos. 3 and 4). N. K. Mikhailóvski, em sua reação a *Os demônios*, sugere que foi um erro fazer do caso Nietcháev o centro de uma obra que pretende ter relevância geral (“Literaturnie i jurnálne zametki,” *Otchestvennie zapiski*, 1873, No. 2).

⁷ M. A. Antonovitch, por exemplo, em seu ensaio “Um romance místico-asceta” (1881), faz uma avaliação altamente negativa das qualidades artísticas de *Os irmãos Karamázov*, cuja “absoluta falta de naturalidade dos personagens e suas ações” ele censura. Ver PSS, 15: 503.

observação de que todos falam de forma semelhante – como o autor – é freqüentemente escutada⁸.

Ainda mais intensa é a crítica dirigida à habilidade estilística do escritor. Desde o princípio, os críticos acharam seu estilo prolixo, repetitivo, e carente de refinamento⁹. Além disso, Dostoiévski foi freqüentemente considerado obscuro, pretensioso, artificial, e sentimental. Por fim, entendiam que lhe faltava equilíbrio, moderação e bom gosto. Em uma palavra, quaisquer que fossem os méritos de sua obra como um todo, seu valor estético era considerado pequeno.

Grandes falhas morais também foram encontradas nas obras de Dostoiévski. A acusação proferida com mais freqüência refere-se ao pessimismo¹⁰. Quase tão comum é a censura à natureza bizarra, histérica e mórbida de suas obras. O rótulo de “talento cruel” agregou-se a ele desde o aparecimento do ensaio de mesmo título escrito por Mikhailovski em 1882¹¹. A fascinação de Dostoiévski pelos extremos da condição humana é condenada por muitos críticos. Menos comuns são as acusações de insinceridade, melifluidade¹², e “Cristianismo cor-de-rosa”¹³. A questão da verdade nas obras de Dostoiévski também foi desafiada.

⁸ Por exemplo, ver nota 23 abaixo.

⁹ Nabókov escreve: “É, como em todos os romances de Dostoiévski, uma precipitação e confusão de palavras, com infinitas repetições, resmungos à parte, uma inundação verbal que choca o leitor depois, por exemplo, da prosa transparente e lindamente equilibrada de Liérmontov” (p. 130)

¹⁰ V. K. Petersen, por exemplo, sugeriu que o talento de Dostoiévski era limitado à negação e que ele “nunca criou um só tipo positivo” (ver PSS, 15: 506-07).

¹¹ N. K. Mikhailóvski, “Jestokii talant,” *Literaturno-kriticheskie sta'i* (Moscou, 1957), pp. 181-263. Em inglês: *Dostoevsky, a Cruel Talent*, tradução Spencer Cadmus (Ann Arbor, 1978).

¹² V.P. Burenin defende as “*lampadnoe maslo*” [lâmparas a óleo] e a “*psikhiatritcheskaia isterika*” [histeria psiquiátrica] de Dostoiévski ao sugerir que elas realmente refletem, em *Os irmãos Karamázov*, alguns fatos da vida russa. Outros críticos foram menos complacentes.

¹³ A crítica de K. N. Leontiev acerca do Cristianismo de Dostoiévski equivalia a uma sugestão de que este estava substituindo um humanismo utópico pelo verdadeiro Cristianismo: “O Cristianismo, por vezes, considerará até a desgraça, o sofrimento, a ruína e o insulto uma *provação divina*. Ao passo que, o mero humanismo quer erradicar da face da terra esses insultos, ruínas, e sofrimentos tão úteis a nós” (K. Leontiev, “Nachi novie khristiane,” *Sobranie sotchinenii* [9 vols., Moscou, 1912], 8: 183). Parece, entretanto, que ao menos em *Os irmãos Karamázov*, Dostoiévski buscou provar precisamente este ponto.

Ele é acusado de ter buscado o excepcional, ao invés do típico. Ou ainda de ter distorcido tendenciosamente a realidade¹⁴ e representado uma psicologia imperfeita. Numa época de realismo, a inclinação de Dostoiévski para o fantástico, o paradoxal e o místico encontrou forte desaprovação. Uma crítica menos freqüente é a de que Dostoiévski desenvolve seus dramas psicológicos de forma abstrata, sem um fundamento natural. Além disso, alguns críticos alegam que a análise psicológica de Dostoiévski o impede de apresentar personagens integrais e verossímeis¹⁵.

Essas opiniões, emitidas por mais de um crítico, podem ser consideradas representativas de um substancial corpo de leitores e merece atenção não só no campo da *Rezeptionsgeschichte* [história da recepção], mas também como uma via para a análise da obra de Dostoiévski. Quanto à estrutura de seus romances, a insatisfação dos críticos é fundamentada. Em termos de um enredo linear, bem espaçado e economicamente desenvolvido, o romance dostoiievskiano, com sua multiplicidade de personagens menores e subenredos, inserção de anedotas, diálogos filosóficos, ensaística do narrador e outras digressões, dificilmente pode ser considerado “bem estruturado”. Mas esta visão linear ou sintagmática ignora a riqueza das estruturas paradigmáticas que integram o texto para formar um todo orgânico, da mesma forma que num enredo elegante e linear faria: *leitmotifs*, imagens recorrentes, espelhamento, duplos, indicações simbólicas, paralelismo, rima de situações, entre outros artifícios.

A acusação de que os romances de Dostoiévski têm características góticas, apresentando paixões extremas ou perversas, intrigas, assassinatos, suicídios, etc, é certamente válida. A resposta do escritor para tal crítica era que os extremos são mais

¹⁴ A perceptiva abstração que Mikhailóvski faz da matriz dos enredos de Dostoiévski merece ser citada: Dostoiévski primeiramente priva seu personagem de Deus, e então observa o que acontece com ele. O enredo procede para demonstrar os terríveis efeitos da ausência de Deus. Mas a questão é que o autor arbitrariamente direciona e manipula os resultados de seu experimento (ver PSS, 15: 502-03)

¹⁵ Ver, por exemplo, PSS 15: 508-09.

reveladores da essência da condição humana do que a chamada “média”. Esta é uma questão fundamental sobre a qual Dostoiévski discordava da maioria dos seus contemporâneos¹⁶. Maximilian Braun sabiamente sugeriu que o ponto forte do autor era precisamente a crise, rara, mas ainda assim real, da vida humana, ao passo que a vida cotidiana lhe despertava pouco interesse: galanteio e casamento, arranjar meios de sobrevivência, criar uma família, etc. Isso depende da *Weltanschauung* que se considera mais importante¹⁷.

As acusações de “naturalismo” também são justificáveis. Devem-se tanto ao uso que Dostoiévski faz de temas e detalhes do interesse jornalístico da época, quanto à freqüente figuração do pior lado da vida e das características mais desagradáveis do comportamento pessoal, sendo esta última observada com reprovação por Leontiev¹⁸.

Quanto aos personagens, é bem verdade que muitos são baseados em identificáveis protótipos da vida real. Também procede que esses personagens, assim como alguns outros aparentemente imaginários, são prontamente percebidos como “tipos”, o que era intencional da parte de Dostoiévski. Os retratos, por exemplo, de Turguêniev em *Os demônios* ou de Eliseev em *Os irmãos Karamázov*, são claramente reconhecíveis e um tanto cruéis. Eles também são delineados de forma satírica, como tipos sociais. Mas isso dificilmente pode ser considerado defeito estético, assim como as sátiras de Eurípedes e Sócrates feitas por Aristófanes, a menos que nos aferremos à estreita concepção de romance realista, da qual se exclui a sátira sob a justificativa de que nela a realidade é distorcida.

Mais séria é a acusação de Saltikov de que em *O idiota* aparecem “de um lado personagens cheios de vida e verdade, e, de outro, títeres misteriosos precipitando-se

¹⁶ Isto é afirmado explicitamente no prefácio “do autor” a *Os irmãos Karamázov* (PSS, 14: 5).

¹⁷ Maximilian Braun, *Dostoevskij* (Göttingen, 1976), pp. 12-13.

¹⁸ K. Leontiev, *Analiz, stil i veianie: O romanakh gr. L. N. Tolstogo* (Braun University Press reprint, Providence, R. I., 1965), p. 95.

loucamente como num sonho, feitos por mãos trêmulas com fúria”¹⁹. Impressões semelhantes vêm de Mikhailóvski, Tolstói e outros que consideravam os personagens de Dostoiévski artificiais, falsos e descuidadamente executados. Kirílov, Stavróguin, Chátov, e Piotr Verkhovenski são tidos como “pálidos, pretensiosos e artificiais” por Mikhailovski²⁰, ao passo que Tolstói direciona a mesma invectiva a *Os irmãos Karamázov* como um todo²¹.

Essas opiniões podem ser explicadas pelo fato de que os personagens percebidos como artificiais e falsos tivessem sido, de fato, criados como idéias encarnadas. Eles devem suas vidas à idéia que os possui. A *gestalt* social e psicológica deles é uma função dessas idéias. A discordância entre Dostoiévski e aqueles críticos que preferem ver as idéias como função da identidade social e psicológica de um personagem é de natureza básica. Consiste, *grosso modo*, na discordância entre idealismo e positivismo.

O ataque mais prejudicial dirigido aos personagens de Dostoiévski é que “todos falam de modo semelhante” – como o autor. Isso tem sido dito como freqüência, desde Bielínski²² e por leitores competentes como Tolstói²³. Tal concepção vai de encontro à opinião de muitos críticos de que Dostoiévski é um mestre da individualização, especialmente a partir da teoria polifônica de Bakhtin²⁴. Como essa contradição pode ser resolvida? É um fato que

¹⁹ M. E. Saltikov-Shchedrin, "Svetlov, ego vzgliady, kharakter i deiatelnost': Roman v trekh tchastiakh Omulevskogo. SPb. 1871 g.", *Sobranie sotchinenii* (Moscou, 1965-77), 9: 412-13. Para considerações semelhantes sobre *O adolescente*, ver a resenha de Skabichevski, citada em PSS, 17: 348.

²⁰ Citado em PSS 12: 264-65.

²¹ Ver, por exemplo, sua carta a A. K. Chertkova de 23 de Outubro de 1910 (L. N. Tolstói, *Polnoe sobranie sotchinenii*, 88: 229).

²² Bielínski escreveu sobre *O duplo*: “Só há uma falha importante nesse romance: quase todos seus personagens, não importa quão habilmente representados, falam quase a mesma língua” (V. G. Bielínski, *Polnoe sobranie sotchinenii*, 9: 565).

²³ O registro do diário de Tolstói de 12 de Outubro de 1910 diz: “Depois do jantar eu li Dostoiévski. As descrições são boas... mas os diálogos são impossíveis, completamente artificiais” (L. N. Tolstói, *Polnoe sobranie sotchinenii*, 58: 117). V. F. Bulgákov relata que Tolstói havia lhe falado sobre os personagens de Dostoiévski “que todos falam uma mesma língua” (ibid., 58: 541). O mesmo é confirmado pela carta de Tolstói a A. K. Tchertkova (ver nota 21 acima) e pela anotação do diário de 18 de Outubro de 1910 feita por sua esposa, A. Tolstaia, *Dnevnik*, Moscou, 1936), 4: 234. Entre outros que afirmaram que os personagens de Dostoiévski falam a mesma língua estão Dobroliúbov (ver *Sobranie sotchinenii*, 7: 239) e V. G. Avseenko (ver PSS, 14: 347).

²⁴ M. M. Bakhtin, *Problemi poetiki Dostoevskogo*, 2d ed. (Moscou, 1963) [*Problemas da Poética de Dostoiévski*, Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997].

Dostoiévski, nunca tendo sido um escritor “vindo de seus cadernos de notas”, não tivesse um estilo cuidadoso no que se refere a criar um discurso social, regional ou ocupacional para seus personagens.

Ele também deixa alguns de seus personagens expressar pensamentos que parecem estar “acima de suas capacidades”, e que são evidentemente parte do argumento ideológico do autor²⁵. Além disso, Dostoiévski tende, mais do que a maioria dos escritores, a introduzir um subtexto literário em seu diálogo, traço esse que desconstrói sua autenticidade. A justificativa para tudo isso é que os romances de Dostoiévski não são fundamentalmente romances de costumes, ou mesmo romances sociais realistas, mas estão, ao contrário, próximos à tradição que tem início com o diálogo platônico. Trata-se de romances não só sobre pessoas, mas também sobre idéias.

A fama de ser um escritor pobre em termos estilísticos acompanhou Dostoiévski desde a publicação de seu primeiro trabalho. Nesse caso, as opiniões negativas dos críticos resultam de um mal-entendido que desaparece com as idéias de Bakhtin. Ele mostrou que os textos de Dostoiévski criam um concerto polifônico de vozes vivas, sendo que uma delas é a do narrador. Conseqüentemente, um estilo narrativo que fosse controlado, econômico e bem integrado não era o que Dostoiévski procurava. Ele irá escrever de modo elegante somente quanto a voz em questão o exija²⁶. Se desconsiderarmos o argumento “polifônico”, o modo distintamente popular, meio coloquial, meio jornalístico de Dostoiévski, que coloca suas obras como um todo nas categorias *roman-feuilleton* e *Trivialliteratur*, pode ser legitimamente visto como uma falha estética, ou um traço inovador.

²⁵ “O alfaiate mais parece um orador do que um narrador simplório, atrás dele aparece incessantemente o próprio autor, que o usa como instrumento de algo como um *tour de force* narrativo”, escreveu P. V. Annenkov sobre a estória “Um ladrão honesto” de Dostoiévski em janeiro de 1849, publicado em *Sovremennik* (*O contemporâneo*).

²⁶ A história de *Noites Brancas* é um exemplo característico.

As alegadas falhas morais de suas obras são uma função da visão de mundo (*Weltanschauung*) do crítico. Acredito que uma visão cristã próxima à de Dostoiévski fazem com que essas falhas desapareçam. Isto é verdade para o pessimismo atribuído ao escritor. Assim, uma crítica comum sobre *O idiota* é de que o Bem, personificado pelo Príncipe Míchkin, parece completamente ineficaz e o Ideal, perseguido por ele, absolutamente incompatível com a vida²⁷. Tal crítica é inválida do ponto de vista cristão de Dostoiévski, como claramente demonstra o teólogo suíço Walter Nigg²⁸. Nesse mundo, diz Nigg, “um cristão *deve* falhar”. A esperança e alegria de um cristão não podem ser alimentadas por nenhum “viveram feliz para sempre” mundano, mas pela fé na ressurreição. Uma defesa semelhante pode ser estendida à acusação de que a atmosfera criada por Dostoiévski seja doentia, histérica, *outré* (como ele mesmo disse). Nietzsche, certa vez, referiu-se ao mundo evangélico como uma mistura do doentio, do pueril e do sublime. A fervente excitação que permeia o mundo dostoiévskiano é um traço compartilhado com qualquer ambiência de comoção religiosa ou política, como nas Epístolas Paulinas, por exemplo.

Sobre a “crueldade” do talento de Dostoiévski, mesmo a acusação levantada por V. P. Burenin²⁹ – antes ainda do celebrado artigo de Mikhailóvski, e que foi reiterada por Nabókov – o qual trata do Dostoiévski “chafurdando nas desventuras da dignidade humana”³⁰, também é uma questão que depende do ponto de vista do crítico. Um comentário de Saltikov, ao invés de provocar o mesmo efeito, pode colocar essa característica em seu contexto apropriado. Falando de *Memórias do subsolo*, Saltikov sugere que o principal desta obra é mostrar que todo homem é escória, e que ele jamais se tornará bom até que se convença de que, de fato, é escória. Saltikov acrescenta: “No final, ele chega ao verdadeiro tema de sua reflexão. Tira

²⁷ Mais recentemente cf. Dennis Patrick Slattery *O idiota, O príncipe Fantástico de Dostoiévski: uma abordagem fenomenológica* (Nova Iorque, 1984).

²⁸ Walter Nigg, “Nur schön, weil er lächerlich ist: Dostojewskijs 'Idiot',” in: *Der christliche Narr* (Zurique e Stuttgart, 1956), pp. 349-403.

²⁹ Ver PSS, 15: 498.

³⁰ Nabokov, p. 104.

suas provas principalmente de São Tomás de Aquino, mas, uma vez que ele deixa de revelá-lo, seus leitores podem pensar que esses pensamentos são do próprio narrador”³¹. O sentido deste comentário esópico de Saltikov é, certamente, que Dostoiévski tirou seu herói das profundezas da abjeção e degradação com o exclusivo propósito de conduzi-lo à fé e salvação. Sob o prisma cristão, não há nada errado com isso. É difícil para um leitor que não compartilhe as convicções cristãs de Dostoiévski ver Marmieládov, sua imagem de abjeção e degradação, como o personagem mais positivo de Crime e castigo (excetuando Sônia, que é uma santa), mas do ponto de vista cristão de Dostoiévski ele é exatamente isso.

Outras acusações ao aspecto moral dos trabalhos de Dostoiévski são também uma questão de ideologia. Tais são as acusações de melifluidade e “Cristianismo cor-de-rosa”. A primeira refere-se à fé: um incrédulo, como Nabókov, considerará totalmente intolerável a leitura do Evangelho que associa “o assassino e a prostituta”³²; já o crente a considerará edificante. A acusação de Leontiev sobre o “Cristianismo cor-de-rosa” é aparentemente correta para alguns escritos de Dostoiévski, embora não para o espírito de toda sua obra.

Sobre a questão da verdade nos romances de Dostoiévski, a principal acusação é de que ele lida com o excepcional, ao invés do típico: uma afronta séria, dada sua insistência de que fosse um escritor realista³³. Bielínski disse que os loucos (nesse caso, Goliádkin), sendo atípicos, “pertencem a manicômios, não a romances”³⁴. Dostoiévski, comentando anos mais tarde esse romance, disse que previra, precisamente com esse personagem, um novo tipo social importante³⁵. Dostoiévski e seus críticos repetiram discordâncias análogas em quase todas as suas obras. O escritor estava confiante de que o futuro lhe daria razão: seus personagens “excepcionais” seriam, um dia, reconhecidos como profetas do futuro russo,

³¹ Saltikov-Shchedrin, "Striji: dramaticheskaja bil'" (1864), *Sobranie sochinenii*, 6: 493.

³² Nabokov, p. 110.

³³ Ver Sven Linnér, *Dostoevskij on Realism* (Uppsala, 1967)

³⁴ Bielínski, *Polnoe sobranie sochinenii*, 10: 41.

³⁵ F. M. Dostoiévski, *Dnevnik pisatelja*, 1877, Novembro, Capítulo I, PSS, 26: 25.

enquanto aqueles de Gontcharóv, Turguêniev e Tolstói apareceriam como eram: representações do passado da Rússia³⁶.

As incriminações de total distorção da realidade relacionam-se principalmente à compreensão de Dostoiévski sobre a disposição e atitude moral da jovem geração da *intelligentsia* russa. Essas acusações tinham, e ainda têm, motivações políticas³⁷. Significativamente, a imagem de Dostoiévski do povo simples russo não é questionada.

Desde os anos 1840, Dostoiévski tinha fama de ser um sagaz psicólogo. Mesmo então houve alguns críticos que consideraram seu psicologismo excessivo. Nos anos 1860 e 1870 as invectivas contra a excessiva psicologização eram freqüentes³⁸. Invariavelmente um crítico, Dobroliúbov, por exemplo³⁹, alegava que a psicologia de Dostoiévski era defeituosa e esquemática, mas sugeria-se, sobretudo, que os personagens morbidamente conscientes e dilacerados não eram representativos da real condição da sociedade russa, mas, ao invés disso, eram projeções da mente doentia de Dostoiévski⁴⁰.

A resposta para essa acusação particular é a mesma que para aquela da qualidade excepcional e fantástica dos personagens e enredos dostoiévskianos: o homem do subsolo continuou a existir como um tipo vivo por todo um século depois de sua primeira aparição.

³⁶ Ver registro do caderno de notas de Dostoiévski, PSS 17: 350.

³⁷ Para os adversários de Dostoiévski tratava-se do “engodo barato do chamado niilismo” (Saltikov-Shchedrin, *Sobranie sotchinenii*, 9: 413).

³⁸ Turguêniev, particularmente, considerava ofensiva a psicologização feita por Dostoiévski, chamando-a de “manejo rançoso do self” (*preloe samokoviriane*) quando discutia *Crime e castigo* numa carta à A. A. Fet (de 6 de abril de 1866; I. S. Turguêniev, *Polnoe sobranie sotchinenii i pisem*, 6: 66), e de “minuciosidade psicológica” (*psikhologicheskoe koviriane*) em relação à *O adolescente*, numa carta à Saltykov-Shchedrin (de 25 de novembro de 1875; *ibid.*, 11 : 164).

³⁹ Dobroliúbov, *Sobranie sotchinenii*, 7: 239.

⁴⁰ Um crítico, G. A. Lopatin, comparou Dostoiévski a um “bicho-de-seda ou uma aranha, que puxa de dentro de si mesmo as linhas de seu tecido mágico” e sugeriu que Dostoiévski “representou a alma tal qual ela se apresentou à sua imaginação doentia” (citado em PSS, 12: 267). Muitos outros, incluindo Strakhov e Tolstói, disseram exatamente o mesmo.

Quanto à acusação de que o autor desenvolveu seus dramas psicológicos no vácuo, sem um pano de fundo natural⁴¹, acredito que não haja fundamento para tal.

Um leitor cuidadoso perceberá que cada cena é munida de detalhes de estilo mais habilmente escolhidos do que na maioria dos romances de sua época. Alguns críticos disseram que os detalhes externos, tais como comida, bebida, vestimenta e paisagens da cidade ou campo estão ausentes em Dostoiévski. Isto simplesmente não é verdadeiro. Haveria vasto material para um possível artigo “Sobre Comida e Bebida em *Os irmãos Karamázov*”, por exemplo. Cada grande romance contém uma vasta quantidade de detalhes topográficos, detalhes do modo de vida (*bit*) e muitos personagens secundários personalizados e perfeitamente “normais”. Os muitos críticos que enfatizaram a qualidade dramática dos romances de Dostoiévski, particularmente Nabókov⁴², são freqüentemente cegos à profusão de características puramente romanescas nos trabalhos deste escritor.

⁴¹ Nabokov afirma: “Se examinarmos de perto qualquer de seus trabalhos, *Os irmãos Karamázov*, por exemplo, notaremos que o pano de fundo natural e todas as coisas relevantes à percepção dos sentidos quase não existem. Qualquer paisagem que exista será uma paisagem de idéias, moral. O clima não existe em seu mundo, assim como não importa muito como as pessoas se vestem” (Nabokov, p. 104). Eu acredito que cada ponto de dessa frase pode ser rebatido por um catálogo de passagens em que comida, bebida, vestimenta e detalhes topográficos são mencionados.

⁴² Nabókov, p. 104

**ANEXO 3 - Tradução de: BELKNAP, R. L. Dostoevskii and Psychology.
In: LEATHERBARROW, W.J. *The Cambridge Companion to Dostoevskii*.
Cambridge: Cambridge University Press, 2002**

BELKNAP, R. L. Dostoevskii and Psychology. In: LEATHERBARROW, W.J. *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Tradução: Priscila Nascimento Marques.

Nota da tradutora

Robert Belknap é professor emérito de línguas eslavas na Universidade Columbia desde os anos 50 e membro de um seminário sobre psicanálise aplicada na mesma universidade. Publicou *The Genesis of 'The Brothers Karamazov': The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text* (Evanston: Northwestern University Press, 1990) e *The Structure of 'The Brothers Karamazov'* (The Hague: Mouton, 1967). O presente texto aparece no volume *The Cambridge Companion to Dostoevskii* (Ed. W. J. Leatherbarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 2002) e trata das relações de Dostoiévski com a psicologia de sua época, e de como a psicologia aparece em seus romances. O texto se destaca por não “psicologizar” a obra dostoiévskiana, ao manter seu status ficcional. Além disso, contém observações sobre procedimentos e estruturas recorrentes na obra do autor russo.

Dostoiévski e a Psicologia

O conhecimento de Dostoiévski em Psicologia

Na época de Dostoiévski, a fronteira entre ciência e filosofia era tão indistinta quanto fora antes de Sócrates, e o estudo do psiquismo estava inseparavelmente ligado aos estudos de religião, política e sobre a natureza. Como homem de seu tempo, Dostoiévski conhecia um certo número de sistemas psicológicos: alguns adentraram sua consciência imagética e cultural; alguns moldaram sua maneira de descrever suas personagens; e a luta entre dois

desses sistemas interagiu com suas idéias sociais mais básicas. Conhecia, por exemplo, a teoria renascentista dos quatro humores que inferia o caráter, o comportamento e o estado mental do homem a partir do equilíbrio ou desequilíbrio dos quatro fluídos do corpo: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra, os quais tornavam os homens sanguíneos, fleumáticos, coléricos ou melancólicos. Isso pode explicar, direta ou indiretamente, porque o fígado do herói é caracterizado como doente no início de *Memórias do subsolo* (p. 15)¹. Dostoiévski também teve acesso à ciência antiga da fisiognomonía, que determinava o caráter por meio dos traços faciais, e à popular teoria da frenologia de Joseph Gall (1758-1828), a qual remetia nosso caráter à anatomia o cérebro, refletida nas protuberâncias ou depressões do crânio. Ele conhecia a teoria de Pitágoras e asiática sobre as almas reencarnadas, e a teoria platônica da alma tripartida em razão, emoção e apetites. Mas, assim como a maioria dos seus contemporâneos, ele criou suas doutrinas psicológicas centrais a partir de duas grandes tradições, ambas centenárias, mas desenvolvidas no pensamento do século XVIII: a tradição dos neurologistas e dos alienistas.

Filosoficamente, os neurologistas eram materialistas, como Leucipo, Demócrito e os antigos epicuristas, mas esses pensadores levaram o materialismo muito além do que suas contrapartes modernas e acreditavam que as próprias percepções e idéias eram na verdade feitas de átomos que se descolavam dos objetos para o mundo, mantendo seu arranjo até que se chocassem contra nossos olhos, ao passo que, um *philosophe* do século XVIII, como Diderot, acreditava que a percepção e a consciência residiam em nossos nervos ou em sua atividade. No famoso *Discurso com D'Alambert*, Diderot compara os poderes associativos da mente às ressonâncias harmônicas que fazem com que algumas cordas de instrumentos vibrem quando tocadas, ao passo que outras não vibram. Os positivistas do século XIX eram mais ingênuos e tentaram concretizar essa metáfora, ao procurar com seus microscópios os

¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000. (nota da tradutora)

axônios dos nervos e as cargas elétricas que faziam os músculos contraírem-se. Os filósofos admitiram ainda não terem visto os músculos vibrarem, mas acreditavam que brevemente a ciência reduziria a totalidade da mente humana a um conjunto de vibrações observáveis. Claude Bernard (1813-78), que conduziu famosos experimentos com sapos e outros animais, também escreveu a mais eloqüente exposição do método científico atribuído ao pensamento positivista. O expoente russo mais influente dessa abordagem neurológica sobre o funcionamento da mente nunca existiu: Bazárov de Turguêniev pode ter sido ficcional, mas o “niilismo” que ele propagou moldou a compreensão e as atitudes da geração posterior ao aparecimento de *Pais e filhos* em 1862. Entre os cientistas reais, Ivan Setchenov (1829-1905) era o mais proeminente na geração de Dostoiévski, e seu seguidor, Ivan Pavlov (1849-1936), lançou as bases de todo o movimento behaviorista da psicologia mais recente.

Filosoficamente, Dostoiévski rejeitava essa psicologia neurológica, assim como toda variedade de niilismo, racionalismo, positivismo, cientificismo, ateísmo, socialismo, internacionalismo e feminismo que os materialistas daquele momento tendiam a favorecer, apesar disso, a curiosidade pela própria epilepsia e pelas teorias de seus oponentes ideológicos o mantinha alerta em relação aos desenvolvimentos médicos na área da neurologia². Em *Os irmãos Karamázov*, o insensível sarcasmo de Dmítri dá vazão à impaciência do próprio autor em relação à complacência simplista da psicologia positivista que ele ouviu de Rakitin, um seminarista detestável e oportunista:

- [...] fico com pena de Deus, eis o porquê!
- Como pena de Deus?
- Imagina: isso é lá nos nervos, dentro da cabeça, ou seja, lá dentro do cérebro há esses nervos (o diabo que os carregue!)... há uns rabinhos, esses nervos têm uns rabinhos, pois bem, é só eles começarem a tremer... ou seja, fito alguma coisa com os olhos, assim, e eles, os rabinhos, começam a tremer [...] eis porque eu contemplo e depois penso... porque há os rabinhos, e nunca porque

² James, L. Rice. *Dostoevsky and the Healing Art: An Essay in Literature and Medical History* (Ann Arbor: Ardis, 1985)

eu tenha uma alma e seja uma imagem qualquer e semelhança sei lá do que, tudo isso são tolices. (p. 764-5)³

Dostoiévski sentia-se muito mais próximo do trabalho dos curandeiros de doenças mentais, conhecidos como alienistas no século XIX e cuja tradição também tinha raízes no século XVIII, embora estas não fossem totalmente respeitáveis. A idéia de “magnetismo animal” popularizou-se por toda Europa com Friedrich Anton Mesmer (1733-1815), o qual era ou uma fraude consciente, ou um auto-propagandista entusiasta. Ele afirmava ter técnicas para controlar um fluído magnético semelhante àquele que fazia os imãs funcionarem, de acordo com a física daquele tempo, contudo, o fluído de Mesmer funcionava somente em plantas e animais. Ele conduzia sessões, nas quais hipnotizava pessoas, e, às vezes, produzia curas comprovadas. No século XIX, seus sucessores, trabalhando na Escócia, Bélgica, e em outros lugares, rejeitaram a idéia de um fluído magnético, mas exploraram o fenômeno do sono hipnótico, que, naquela época, era freqüentemente chamado de sonambulismo. Nos anos 1830 médicos descreveram a amputação da perna de um paciente sob anestesia hipnótica, o qual, depois de ser acordado, perguntava quando seria operado. Hipnotizadores exploraram sonhos, alucinações, memórias latentes, ações aberrantes, e usaram o conceito de inconsciente para explicar doenças e comportamentos estranhos. Quando Sofia Kovalevskaia acusou Dostoiévski de criar Aliócha Karamázov a partir do herói de “Mikhail”, texto escrito por sua irmã Anna Korvin-Krukovskaia na estória “Mikhail”, que Dostoiévski publicara em sua revista *Época*, ele franziu a testa e disse, “Você está certa, mas foi completamente inconsciente”⁴. Os periódicos russos geralmente traziam artigos sobre os progressos científicos deste ramo da psicologia, mas Dostoiévski pouco precisou ler os cientistas; seus escritores favoritos já haviam captado o sensacionalismo sinistro do assunto. E.T.A.

³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. (nota da tradutora)

⁴ S. V. Kovalevskaia. *Vospominaniia i pisma* (Reminiscências e correspondência) (Moscou: Goslitizdat, 1956), p. 96.

Hoffmann, Dumas, Dickens, Edgar Allan Poe e os romancistas góticos ingleses, todos utilizaram a tradição da hipnose para criar suas histórias, imagens e os relacionamentos entre seus personagens. O olhar aterrador de Murin de *A senhoria*, de Rogójin em *O idiota*, ou de Stavróguin em *Os demônios*, portanto, não precisou vir diretamente da contemplação descrita ou praticada por qualquer hipnotizador; foi o ar literário que Dostoiévski respirou. *O duplo* constitui a primeira figura elaborada de um homem desintegrando em sua loucura, e de um médico tentando tratá-lo, mas toda a série de histórias de Petersburgo que Dostoiévski escreveu na década de 1840 lida com personagens que parecem precisar de ajuda psicológica, cada qual com um conjunto diferente de sintomas, como se Dostoiévski estivesse explorando o mundo da psicopatologia de um modo científico. Tanto n' *O duplo* e nas outras primeiras histórias, quanto nas obras maduras de Dostoiévski, a psicopatologia segue a tradicional sintomatologia daquele momento: incapacidade de ver o todo, foco numa estrela, num botão ou num conceito; atribuição de vontade às coisas inanimadas; atuação de posições teóricas; criação de e interação com um personagem não existente, que freqüentemente incorporava alguns componentes da identidade do doente; obscurecimento da fronteira entre fantasia e realidade; e, finalmente, perda total de contato com a realidade.

Perto do final de sua carreira, quando Dostoiévski começou a descrever a febril alucinação de Ivan Karamázov com o diabo, ele tentou fazer um texto sobre um alienista que desconsiderava as doutrinas dos neurologistas, da mesma forma que, por outro lado, Bazárov rejeitava a base intelectual de curandeiros como seu pai. Dostoiévski cresceu num hospital de caridade e, mais tarde, dividiu um alojamento com um médico; e sua simpatia pelos curandeiros era muito maior do que pelos pesquisadores científicos que estavam recriando a psicologia na sua época. Mas, diferentemente de Bazarov ou dos alienistas, ele não ignorava nenhuma dessas escolas oponentes da psicologia. A lista das leituras que pretendia fazer freqüentemente incluía os nomes de Carl Gustav Carus (1789-1869), George Henry Lewes

(1817-78) e outros estudiosos do psiquismo. Dostoiévski era mais parecido com seu contemporâneo, Jean-Martin Charcot (1825-93), que fazia uso tanto da hipnose quanto da neurologia na Salpêtrière de Paris a fim de produzir a grande síntese dessas duas escolas psicológicas. Quando o aluno de Charcot, Freud, criou um dos principais sistemas psicológicos do século XX, ele deu créditos não só aos seus mentores da Medicina, mas também aos *insights* de Dostoiévski, provavelmente sem perceber que eles tinham a mesma base intelectual.

O romance psicológico

O intelecto de Dostoiévski operava muito melhor literariamente do que sistematicamente. Em assuntos psicológicos, assim como políticos, religiosos, educacionais e outros, seus escritos jornalísticos contribuíram para nosso pensamento principalmente na forma anotações ou notas de rodapé à sua ficção, e não como a exposição de um corpo coerente de conhecimento. O romance psicológico tem um passado rico nos séculos XVII e XVIII com os trabalhos de Madame de Lafayette, Abade Prévost, Samuel Richardson, Jean-Jacques Rousseau, entre outros, tendo sido constantemente “desinventado” por ideólogos, e reinventado por seus oponentes, pois as sutilezas da psicologia desafiam a maioria das ideologias. No começo dos anos 1860 o romance *Que fazer?* de Tchernichévski chamou a atenção do público. Dostoiévski se opôs a ele não somente por sua política utópica e utilitária, mas também por seu aspecto literário. Consideremos a cena em que o narrador de Tchernichévski pergunta que tipo de pessoa seu herói Lopakhin é, e responde que ele é do tipo que, empobrecido e vestindo trapos, recusa-se a abrir caminho a um oficial dominador e convencido, que encontra caminhando a passos largos pela rua. Ao invés disso, Lopakhin pega o homem, joga-o na lama, ameaça afundá-lo ainda mais, em seguida, levanta-o, comportando-se como se o homem tivesse tido um acidente, e colocando-o de volta em seu

caminho. Literariamente Dostoiévski se opôs de modo irritado ao fato de Lopakhin atender às necessidades da política igualitária e das teorias da dignidade humana de Tchernichévski, mas não ter nenhuma profundidade psíquica ou motivação interior. Ele se questionava se o ser humano, nos tempos modernos, se importaria em defender seu direito de caminhar na calçada, ou se, na verdade, estaria mais preocupado com sua vestimenta enquanto caminhasse. Robin Hood em Merrie England, ou Tebaldo na justa Verona poderiam se importar com isso, mas um russo do século XIX que se preocupasse daquela maneira com a dignidade parecia-lhe muito estranho. Então, Dostoiévski inventou uma psicologia para o protagonista de Tchernichévski: um homem tão insignificante que tendia a ser ignorado, e tão inseguro sobre o próprio fato de existir, que exigia atenção de modo constante e ofensivo. O Homem do Subsolo desafia a doutrina de Tchernichévski de muitas maneiras, mas a infantilidade da psicologia do primeiro questiona toda a idéia de escrever um romance feito de personagens exemplares e ações exemplares, mas sem nada daquilo que Dostoiévski considerasse uma vida interior. Para o Homem do Subsolo abrir caminho na rua adquire uma enormidade, cuja morbidade ressalta a falta de qualquer psicologia em Lopakhin.

Tchernichevski podia ignorar a psique e isolar os motivos sociais de seus heróis, mas Dostoiévski não podia deixar de lado o social, ele percebia que a maioria das nossas ações emergia do interjogo entre nossa identidade social e psicológica; apesar disso, enquanto romancista, ele descobriu muitas maneiras de explorar a psique isolada do social. O Homem do Subsolo teorizava sobre o determinismo e sua implicação de que nossas ações são inteiramente externas em origem, e que nós somente reagimos como teclas de um piano, tão previsíveis quanto os logaritmos; mas ele se deparava com a afirmação de que, na realidade, nós freqüentemente agimos de modo contrário aos nossos interesses externos, ou os ignoramos completamente. Essa afirmação do gratuito abre um campo em que o romancista pode explorar a psique em sua ação pura, não diluída pela reação. Nas palavras de Emily

Zola, em seu último ensaio, “O romance experimental” (1880), o ato gratuito permite ao romancista conduzir uma parte do seu experimento com substâncias químicas puras, e revelam a verdadeira natureza do psiquismo de um dado personagem. Dostoiévski utiliza a investigação da gratuidade para explorar a identidade de seus personagens irracionais. Goliádkin por vezes responde às palavras ou ações de seus colegas no escritório ou de seu médico, mas ele se faz conhecer melhor quando simplesmente examina seu próprio nariz, aluga uma carruagem, entra numa loja e não compra nada ou desastrosamente entra numa festa para a qual não foi convidado. Essas ações não têm causa, e, por isso, esboçam a preocupação extraordinária com a própria aparência, que faz com que a ilusão, a realidade ou o truque do duplo o destrua. Em outros personagens, os atos gratuitos podem ser raros, mas eles revelam o psiquismo com a mesma clareza. Fiódor Karamázov geralmente age como um empresário astucioso, bem sucedido, é até mesmo auto-indulgente, mas quando perturba uma reunião importante com uma série de histórias infames, ele revela a grande criatividade cômica de sua mente corrompida. Da mesma forma, o crime de Raskólnikov é excessivamente determinado; nós sabemos sua reação ao noivado da irmã com Lújin, sua reação supersticiosa ao encontro casual com a idéia de tal crime, seu desejo de ser parte da elite autorizada a cometer crimes, etc, mas conhecemos Raskólnikov realmente quando ele emerge, no fim do romance, com presentes para os Marmieládov, ao ajudar um estranho na rua, correr na direção de um prédio em chamas para salvar crianças que não conhece, ou mesmo em seu noivado com uma garota próxima da morte.

Estes atos gratuitos revelam Raskólnikov mais claramente do que os atos cujas causas são identificáveis. Eles também revelam uma interessante diferença entre Dostoiévski e Freud. Para Freud, o inconsciente não tem habilidade para analisar e moralizar. Em *Crime e castigo*, o inconsciente é profundamente moral; os sonhos de Raskólnikov e suas ações impulsivas lutam contra a rejeição dos valores morais por sua mente racional. Não há nada de

original no uso que Dostoiévski faz da gratuidade para exploração de psicologias incomuns. Poe, Laclos, Balzac e inúmeros outros a utilizaram antes dele, mas Dostoiévski a tornou um importante instrumento para investigação de um dos elementos chave da psicologia, o qual Poe chamou de perverso, e Dostoiévski chamou de paradoxal.

Uma segunda forma de explorar o psiquismo fora do âmbito das relações causais é colocar o personagem numa posição de desamparo absoluto, em que nenhuma ação sua fará qualquer diferença. O que alguém faz nesse momento expressa sua identidade pura. Marmieládov coloca-se nessa posição e diz a Raskólnikov, “você sabe, por exemplo, de antemão e em detalhes que essa pessoa, o mais bem-intencionado e mais útil dos cidadãos, não lhe vai emprestar de jeito nenhum [...] pois bem, mesmo sabendo de antemão que não vai emprestar, ainda assim você se põe a caminho e...” (p. 31)⁵. A criatura dócil da estória homônima se casa com o horrível usurário, quando a alternativa é, aparentemente, igualmente horrível. A criança que Stavróguin estupra ou a criança abusada descrita por Ivan Karamázov experimentam esta situação de total desamparo, que as permite expressar um desespero suicida, a fé no Deus de uma criança, ou o que quer que constitua o centro da identidade da personagem criada por Dostoiévski. Um importante personagem como Dmítri Karamázov revela seu padrão de dependência particular e credulidade infantil quando visita Kuzma Samsonov e Madame Khokhlakova, num momento quando não havia qualquer chance de que eles, ou qualquer outro, pudessem oferecer-lhe dinheiro para salvar o que restava de sua honra. Tais situações são cruéis e muitos leitores atribuíram a Dostoiévski uma mórbida fascinação pela crueldade. Maksim Górkii disse que o sadismo era o traço central de seus romances e sua motivação para escrevê-los, e que ele era “nosso gênio mal”⁶.

⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. (nota da tradutora)

⁶ Maksim Gorkii, “O Karamazovshchik” (On Karamazovism) in A. A. Belkin (ed.), *F. M. Dostoevskii v russkoi kritike* (Dostoevskii in Russian Criticism) (Moscou: Goslitizdat, 1956), p. 391.

A psicologia de Dostoiévski

Em geral, os leitores de Dostoiévski têm tido dificuldade para explicitar a psicologia própria deste autor. Normalmente eles a subentendem a partir do comportamento ou do discurso de seus personagens – um grande engano, porque a ficção de Dostoiévski existe por si mesma, não se constituindo como uma emanção de seu espírito. Quando Gorki chama Dostoiévski de sádico, ele não se reporta a nenhuma informação biográfica. Dostoiévski poderia, às vezes, ser detestável, mas não há qualquer evidência de que ele gostasse de infligir dor ou tivesse qualquer tipo de prazer sensual com a dor que ele tão freqüentemente presenciou em sua vida. Outros leitores afirmam que Dostoiévski acreditava que sofrer era bom para o psiquismo, e, por isso, fazia com que seus personagens sofressem. Na maioria dos seus escritos, entretanto, a dor entra no romance por motivos literários. De fato, pode ser argumentado que os personagens que sofrem em seus romances tornam-se moral e espiritualmente piores depois de sofrerem. Certamente Varvára de *Gente pobre* era heroicamente generosa em seu amor pelo moribundo Pokrovski, e, depois de sofrer, tornou-se muito mais prática na maneira de lidar com a adoração de Dievuchkin e de Bikov. A esposa de Marmieládov em *Crime e castigo* era uma garota provinciana comum e frívola que se casou por pena, e que, com o sofrimento, tornou-se um monstro aos berros cercado de ares pretensiosos, exagerava a abstinência alcoólica de seu marido, conduziu sua enteada à prostituição, e gastou todo dinheiro que precisava desesperadamente em ridículas exéquias. Muitos dos personagens de Dostoiévski falam em prol do sofrimento, mas as críticas de Mikhail Bakhtin deixam claro que nunca se pode dizer “Dostoiévski diz”, completando a frase com uma citação de algum de seus personagens. Dostoiévski não utiliza *raisonneurs*, ou porta-vozes para suas próprias idéias, embora alguns comentários se aproximem mais delas do que outros. Seu significado deve emergir do interjogo das falas e ações de muitos personagens. Dentre seus personagens literários, apenas um grupo defende o benefício do

sofrimento na configuração geral de suas vidas: os assassinos. Raskólnikov sofre e é salvo. Svidrigáilov não sofre e se destrói horivelmente. Dmítri Karamázov quer sofrer numa prisão, mas Aliócha implora para que ele não o faça, pois não é um assassino.

Uma explicação mais simples para muito da crueldade da ficção de Dostoiévski reside na psicologia de seus leitores e de seus personagens. As vítimas da crueldade tornam-se psicologicamente transparentes em seu desamparo, e nós entendemos suas ações imotivadas como expressões puras de seu psiquismo. Ademais, a injustiça de sua trágica situação, associada à nossa simpatia natural por certos tipos de vítimas, envolve-nos mais violentamente na ação do texto do que situações mais facilmente aceitáveis. A explicação literária para essas passagens parece mais persuasiva do que qualquer tipo de explicação biográfica desprovida de confirmação.

Sigmund Freud acreditava que todas as ações, paixões e produções humanas são partes de um todo, e, se conhecemos o suficiente, é possível deduzir suas interconexões. Em seu artigo sobre Dostoiévski e o parricídio, ele utiliza a ficção que lera e as informações biográficas que pode obter (muitas delas por meio de Jolan Neufeld, um psiquiatra que atuava na Rússia, e algumas por meio de um de seus mais famosos pacientes, o Homem dos Lobos, o qual era russo) para formular uma imagem de Dostoiévski⁷. No campo biográfico, ele se concentrou na epilepsia de Dostoiévski, em sua compulsão pelo jogo e no assassinato de seu pai; no campo da ficção ele usou *Os irmãos Karamázov* e outros materiais relacionados ao parricídio. Supôs que a epilepsia de Dostoiévski era de origem psicológica e, de certa forma, uma maneira de punir a si próprio por ter desejado a morte de seu pai, que então ocorreu. James Rice argumenta vigorosamente que Freud não sabia dos sintomas epiléticos de Dostoiévski antes da morte de seu pai e não compreendeu que epiléticos histéricos jamais

⁷ “Dostoevskii and Parricide” in Sigmund Freud, *Complete Psychological Works* (Londres: Hogarth Press, 1961), vol. 21, pp. 177-94. [FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. In: *Futuro de uma ilusão / Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XXI.]

sofrem ataques durante o sono ou que o doente nunca se machuca durante um ataque, ou se sente horrível após o mesmo, sendo que todas essas eram características da doença de Dostoiévski; assim, argumenta que Freud estava especulando desnecessariamente sobre assuntos já conhecidos. Outros estudiosos inclusive levantaram dúvidas acerca do assassinato do pai de Dostoiévski, embora evidências, prós e contras um encobrimento por parte da burocracia corrupta, que vieram à tona há mais de 80 anos, pareçam ser de pouca importância. De qualquer forma, do ponto de vista psicológico, a convicção de Dostoiévski sobre como seu pai morreu importa mais do que aquilo que aconteceu de fato, e Freud não discute isso. Os *insights* de Dostoiévski certamente ajudaram Freud a formular a idéia de que uma educação normal leva um garoto a querer matar seu pai. Alguns desses *insights* provêm da leitura que Dostoiévski fazia, de suas observações e das profundezas de seu psiquismo, mas o artigo de Freud deve nos alertar sobre os riscos de tomar a obra dostoiévskiana como autobiográfica.

A psicologia do crime

No início do século XX, surgiram muitos artigos sobre a psicologia do crime de Dostoiévski, especialmente nos periódicos franceses de psicologia e criminologia. Dostoiévski conheceu mais criminosos do que a maioria dos autores, já que passou meia década num campo de trabalhos forçados, e suas *Recordações da casa dos mortos* oferecem muitos *insights* sobre a mente criminosa. Um dos casos mais significativos apresenta um homem que assassinou um estranho para roubar algo sem valor, e depois voltou para abusar do cadáver, pois o ato de matar suscitou-lhe muita fúria. Por muitos séculos a Rússia exilou muitas de suas pessoas mais articuladas e um imenso volume de literatura de memórias registra essas experiências; mas Dostoiévski escreveu um dos poucos relatos de prisão que adentra a mente dos prisioneiros e oferece material de boa qualidade para o estudo do crime. Em seus outros escritos, ele colocou sua compreensão direta da psicologia criminal em

contato com àquela dos grandes mestres do romance europeu, com os quais ele aprendera sua profissão: Hugo, Dickens e Balzac. A revista que pertencia a Dostoiévski trouxe as primeiras traduções de Edgar Allan Poe, o qual freqüentemente é considerado o inventor da estória de detetive moderna, e Porfíri Pietróvitch de *Crime e castigo* aparece entre os melhores desses primeiros detetives. Porfíri leu a teoria que Raskólnikov produziu a partir da obra *Vida de Júlio César* de Napoleão III, segundo a qual o crime é prerrogativa de uma pequena elite, cujo valor para a humanidade coloca-a acima da punição e da culpa. Mas a teoria do próprio Porfíri sobre os grandes crimes confronta de modo provocativo a tese de Raskólnikov: o comportamento criminoso é resultado de uma doença que tem dois sintomas, a necessidade de cometer um crime e de ser descoberto. Por essas razões, os criminosos se vangloriam de seus delitos, voltam à cena do crime, ostentam sua riqueza, provocam a polícia, ou, se tudo isso falhar, se entregam. Porfíri está completamente convencido de sua teoria. Ao sair com Raskólnikov após seu último interrogatório, afirma que ele muito provavelmente irá se entregar, mas que, se não o fizer, pede-lhe um grande favor: que deixe um bilhete. Dostoiévski parecia também acreditar nessa teoria; ou pelo menos ele elegantemente a confirma fazendo com que Raskólnikov, depois de muitos ensaios, se entregue, e Svidrigáilov, o assassino do “controle”, cometa suicídio.

O pensamento de Dostoiévski sobre a psicologia do crime não pára em *Crime e castigo*. Como jornalista, ele assistiu a julgamentos impressionantes, como o da mulher que esfaqueou sua rival enquanto esta dormia, ou daquela que jogou seu filho pela janela do quarto andar (a criança não sofreu ferimentos). Ele escreveu sobre esses casos e usou seus elementos na ficção. Gradualmente, a questão da culpa veio ocupar o centro de seu pensamento. Ele sempre rejeitou a idéia de que o meio social pudesse explicar ou mesmo justificar o crime. Sua compreensão do ser humano como um agente paradoxalmente livre num mundo de profundo determinismo tornou essa idéia da moda repugnante para ele. Em *Os*

demônios, ele explorou um crime político que foi planejado para que a culpa compartilhada garantisse a lealdade dos companheiros de conspiração. As psicopatologias dos criminosos políticos continuam o padrão que Dostoiévski utilizou em *Memórias do subsolo*, em que a ânsia de um homem por reafirmar-se em relação à própria existência produz seu horror pelas doutrinas deterministas e de subordinação do homem à natureza. Os conspiradores de *Os demônios* têm um psiquismo e ideologias mórbidas, cada um, de certa forma, dramatizando o outro. O suicídio de Kirílov constitui o *reductio ad absurdum* das afirmações pré-nietzschianas da vontade, levando as inseguranças existenciais do Homem do Subsolo às suas conclusões lógicas, trata-se ainda de um suicídio psicológico e filosófico, de um personagem que perdeu a maioria das habilidades para viver e permitiu que suas obsessões cortassem seu contato com a realidade. É um homem louco com uma teoria louca. Mas a loucura permite que nos livremos de alguns enigmas impostos pela obra de arte, e Dostoiévski não queria tornar a experiência de *Os demônios* tranqüila para o leitor. No final do romance, um médico examina o cérebro de Stavroguin e declara que não há qualquer loucura presente. Hoje em dia nenhum médico poderia fazer isso, mas os neurologistas de século XIX e seus seguidores jornalísticos, como Dobroliúbov, defendiam que todo caso de loucura estava associado a uma lesão observável no cérebro. Com Stavroguin, Dostoiévski está prosseguindo suas investigações do surto de loucura aberrante, da mente de um aristocrata mimado que procura quebrar todos os tabus, em troca, não de prazer, mas talvez da própria culpa, uma modificação das motivações de Raskólnikov, a idéia de um crime que demonstre a excepcionalidade de alguém.

O estudo de Dostoiévski sobre a psicologia do crime culmina em *Os irmãos Karamázov* com a elaboração de uma psicologia da culpa. Ivan argumenta que a excomunhão dos criminosos seria a maior sanção contra o crime, mas Zossima encontra uma mulher que aparentemente assassinou seu marido e garante-lhe que a misericórdia divina se estende para

todos os crimes se houver verdadeiro arrependimento. Ele também encontra um visitante misterioso profundamente afetado pela culpa por ter cometido um assassinato e vacilante entre confessar-se publicamente e matar Zossima para impedir uma possível tentativa de confissão a ele. Essa figura leva adiante a árdua tarefa de Raskólnikov, com a culpa semiconfessa levando-o não ao suicídio, mas a outros crimes. Mas o próprio Zossima ensina que a culpa é uma experiência universal que unifica a humanidade. Ivan pergunta por que Deus permite o sofrimento de inocentes, e Zossima descreve um mundo em que de todas as boas e más ações derivarão uma cadeia de efeitos que eventualmente influenciarão os rumos finais do mundo, de tal modo que a responsabilidade de Deus pelo crime é transferida para cada um de nós que já machucou alguém ou deixou de fazer o bem. Essa culpa universal torna-se a experiência moral central da humanidade, e expande a psicologia do crime de modo a abarcar a todos.

A psicologia da arte, da criação e da percepção

Dostoiévski escreveu sobre a psicologia da criação em suas cartas, textos jornalísticos e ficção. Na correspondência suas atitudes variam conforme o interlocutor. Com sua esposa ou irmão Mikhail, ele discute a criação como um assunto profissional prático, considerando seus direitos autorais, os prazos, etc. Para Pobiedonostsev, o procurador do Sínodo Sagrado, ele pede orações para ajudá-lo a responder aos argumentos do Grande Inquisidor. Para o poeta Apollon Máikov, ele descreve os momentos em que um escritor (em geral ele utiliza o termo “poeta” independentemente do gênero literário) se vê diante de um “diamante” que constituirá o coração de uma obra de literatura. A descoberta é casual e imprevisível, mas é apenas o início do processo criativo, que, então, exige elaboração e aperfeiçoamento. Na correspondência com sua esposa, ele discute a importância da “idéia” de uma obra de arte e ela faz fortes recomendações para que ele não se precipite até que ela esteja devidamente

acabada, lembrando-o da ocasião em que ele precisou descartar cem páginas por ter começado prematuramente. Esta idéia de um momento não-programável e provavelmente inconsciente no processo criativo que seja fundamental para a excelência do todo subjaz seu estudo jornalístico mais significativo sobre a psicologia da criação, o artigo intitulado “Sr. ---bov e a questão da arte”. Neste artigo Dostoiévski ataca Dobroliúbov por afirmar que as histórias de um escritor radical ucraniano, Marko Vovchok, embora fossem mal escritas, eram politicamente corretas. Dostoiévski reconhece que toda arte deva ser socialmente engajada, a menos que tenha sido escrita por um louco, mas argumenta que será ineficaz se não for bem escrita. Ele continua dizendo que nunca será bem escrita se estiver limitada pela censura ou ideologia. Essa forte ligação entre a liberdade e o momento criativo central também fundamenta o pensamento sobre a criação na ficção de Dostoiévski.

Dois romances de Dostoiévski podem ser vistos como manifestos de estética: *Gente pobre* e *O idiota*. O Makar de *Gente pobre*, um explorado copista, é um escritor no sentido literal, que aspira sê-lo no sentido criativo. A pureza de coração com que ele reage aos grandes autores de seu tempo, Púchkin e Gógol, pertence a um mundo de total falta de sofisticação, mas, enfim, ele cria um dos romances mais social e sensivelmente tocantes do século XIX. Ele acredita que a arte seja algo maravilhoso e passa a adquirir um estilo imitativo, mas sua mistura particular de estilos, burocrática e literariamente pretensiosa, de narrativa simples e profundamente pessoal, torna-se a voz de um personagem cujos sentimentos crescem como resposta à literatura na medida em que ele alivia a vida do pobre funcionário de Gógol ou do chefe da estação de Púchkin e nos faz experimentar como deve ter sido para eles viver suas vidas como vítimas. *Gente pobre* investiga a psicologia da recepção artística como criadora da identidade humana. *O idiota* leva essa psicologia da recepção muito além e também explora a psicologia da criação. Príncipe Míchkin imita os calígrafos do passado, e Aglaia, juntamente com suas irmãs, recorre a ele para ter o

“diamante” criador com o qual elas teriam as habilidades para elaborar uma obra de arte. O general Ivolguin busca nos jornais e em outras fontes o germe das histórias incríveis que conta, e Liébediev mostra uma mente criativa mais original, embora ainda derivativa. Entretanto, a principal investigação da psicologia da arte neste romance não envolve a criação, mas o que a arte e a beleza fazem ao psiquismo. Quando Míchkin, Rogójin, Gania ou Totski olham Nastácia Filíppovna ou mesmo uma foto sua, a história de suas vidas muda. Míchkin tem visões quase místicas quando vê uma paisagem espetacular, ou quando vê um homem perto de ser enforcado, Rogójin e Gania são filisteus e Totski é um sensualista mimado, mas todos reagem com o mesmo desejo pela posse da beleza. Quando tais pessoas vêem a *Deposição de Holbein*, elas reagem com igual poder. A obra de arte tem a capacidade de destruir a fé de alguém, operando diretamente no psiquismo, assim como a visão de Hipólito sobre a pura feiúra reflete tanto suas idéias quanto seu estado psicológico. A compreensão de Dostoiévski sobre o processo criativo era essencialmente romântica e sua compreensão sobre a psicologia da percepção de certa forma aproximava-se mais da escola de pensamento realista; mas, nessa área, assim como em sua psicologia criminal, sua contribuição ao nosso entendimento reside mais na clareza e integridade de impacto do que em novos *insights* sobre a psicologia da arte e da beleza.

Amor e violência

A psicologia em Dostoiévski é freqüentemente relacionada àquela qualidade especial que os russos chamam de *dostoiévshina*. Ela envolve melancolia, paradoxo, sofrimento, obstinação, autopiedade, histeria e outras emoções exageradas e, por vezes, patológicas, que freqüentemente aparecem na ficção de Dostoiévski. Curiosamente esses elementos estão entre os menos exclusivos de seu repertório. Eles são o material típico dos escritores de prosa mais populares do século XIX: Hoffmann, Dickens, Hugo, Sue, e todos os romancistas góticos e

sensacionalistas deste período. Contudo, certos padrões são genuinamente característicos de Dostoiévski e merecem mais atenção psicológica do que têm recebido. Tomemos a violência como exemplo. Não há escassez dela. Só em *Crime e castigo*, Aliona e Lisavieta têm seus crânios esmagados; a senhoria é violentamente agredida num sonho, um cavalo espancado até a morte em outro; a esposa de Marmieládov agarra-o pelos cabelos e atira sua cabeça contra o chão; um cocheiro furioso chicoteia Raskólnikov; Razumíkhin agride um guarda; uma prostituta, uma criança abusada e Svidrigáilov tentam suicídio, sendo os dois últimos bem sucedidos na tentativa; e, no sonho final de Raskólnikov, o mundo inteiro é subjugado por uma violência lucidamente farisaica. Entretanto, curiosamente, toda essa violência não inclui ao menos uma disputa em pé de igualdade. Com exceção da carnificina totalmente abstrata do sonho final, todos os ataques consistem em agressões. O mais próximo de uma luta em *Crime e castigo* é a briga entre os pintores depois de um dia de trabalho juntos: “eu agarrei Mitka pelos cabelos, derrubei ele, e comecei a sovar ele, e Mitka, que estava por baixo de mim, também me agarrou pelos cabelos, mas a gente não fazia aquilo por raiva mas por gostar um do outro, por brincadeira.” (p. 150). Lisavieta nem ao menos levanta a mão para proteger-se do machado, e “o próprio Marmieládov lhe facilitava os esforços [de sua esposa]”, ainda no chão, olha para Raskólnikov e diz que aquela surra dava-lhe “prazer” (*naslajdenie*, p.42).

Obviamente essa unilateralidade da violência não provém de nenhuma incapacidade inerente dos personagens de Dostoiévski de resistir à agressão, ou de qualquer masoquismo universal. Como mostra sua carreira jornalística, Dostoiévski era hábil na hostilidade mútua. O número de pelejas verbais em suas obras é pelo menos igual ao número de agressões físicas. Raskólnikov insulta Razumíkhin, Porfíri e o explosivo tenente da delegacia, e todos eles respondem à altura. Lújin e Svidrigáilov respondem a seus insultos com repressão ou ironia ainda maiores, mas certamente nunca poderiam ser considerados complacentes tal qual Lisavieta ou Marmieládov. Nesse romance, e, em geral, nas outras obras, se a violência é

recíproca, ela não é física, se é física não é recíproca. O inverso dessas afirmações não é verdadeiro. Se um ataque não é físico, pode ou não ser correspondido: Razumíkhin nem sempre responde aos ataques verbais de Raskólnikov e Sônia nunca o faz. Se um ataque não é correspondido, este pode ou não ser físico: Marmieládov acolhe tanto os ataques verbais quanto físicos.

Os leitores freqüentemente observam quão raros são os maridos e esposas felizes na obra de Dostoiévski, embora ele mesmo tivesse sido um chefe de família dedicado e carinhoso. Rima Shore destaca que em *Crime e castigo* os dois casais infelizes, os Marmieládov e os Svidrigáilov, morrem no decorrer do romance, e que Raskólnikov se confessa ao último pai sobrevivente, o tenente explosivo, e não ao enfaticamente solteiro Porfíri, como se poderia esperar (dissertação de Columbia não publicada). Essa ausência de casamentos felizes pode ser atribuída a uma tradição romanesca segundo a qual os personagens se casam somente no final do livro, após uma série de impedimentos e árduo trabalho que constituem o enredo da obra. Em Dostoiévski não há, tampouco, sexualidade honesta e saudável fora do casamento, e a tradição romanesca de sua época certamente aceitava isso. A ausência de casamentos felizes e vida sexual extraconjugal saudável pode ser atribuída ao puritanismo, mas essa explicação também não é eficiente, pois em muitos romances de Dostoiévski não falta sexualidade corrompida, a qual está sujeita a tabus ainda mais rigorosos. Em *Crime e castigo*, Svidrigáilov estupra uma garotinha, e alguém como ele abusa de uma garota que Raskólnikov tenha resgatar na rua; Sônia e as prostitutas perto de seu apartamento ganham a vida com a venda sem amor e eventualmente fatal de seus corpos para satisfazer desejos alheios.

Essa limitação dos encontros sexuais à perversão persiste em todas as histórias e romances de Dostoiévski. É difícil encontrar casamentos felizes ou relações sexuais mutuamente satisfatórias em qualquer de suas obras. Mas tal limitação não provém de

nenhuma hostilidade ao casamento ou ao amor por parte de Dostoiévski. Razumíkhin e Dúnia são dois dos mais vigorosos e graciosos amantes de toda literatura; Raskólnikov e Sonia salvam um ao outro através de seu amor, mas esses relacionamentos não são consumados ao longo de todo o romance, assim como tende a acontecer com o amor feliz em todas as outras obras de Dostoiévski.

Há muitas definições para perversão, mas para os propósitos desse estudo eu gostaria de defini-la como desejo consumado e não recíproco. Essa definição conduz a um enigma que exige atenção. Assim como a agressão, o desejo, na obra de Dostoiévski, caso seja fisicamente consumado, não é correspondido, e, caso seja correspondido, não é consumado. Assim como na violência, esse padrão não é reversível; desejo não correspondido pode tanto ser consumado, como no caso dos clientes de Sônia, ou não, como no caso de Lújin; enquanto o desejo não consumado pode ser recíproco, como de Razumíkhin por Dúnia, ou não como o de Lújin. Resumindo, nessas duas regiões aparentemente não relacionadas da obra de Dostoiévski, desejo e violência, o que se torna físico, não é recíproco, e o que é recíproco, não é físico.

Esse padrão tem ao menos quatro explicações possíveis. Numa sociedade como a russa, na qual algumas pessoas pertenciam a outras, a consumação do desejo não correspondido torna-se parte das relações interclasses, e não das relações interpessoais e pode irradiar daquele centro para toda a sociedade. Numa sociedade em que a nobreza temia os poderes corporais da burocracia czarista, como mostra Irina Reyfman, o duelo tornou-se uma prerrogativa da nobreza, que praticamente não é representada em *Crime e castigo* e se faz pouco presente nos trabalhos de Dostoiévski. Essas explicações podem desempenhar um pequeno papel na compreensão do número de espancamentos e encontros sexuais pervertidos, mas é de pouca utilidade para explicar semelhante ausência de lutas e de mutualidade sexual, que transcende todas as limitações sociais.

Psicologicamente, Dostoiévski pode ter acreditado que, nas relações sexuais, um sempre será mais forte, mais sofisticado, e estará numa posição em que pode explorar os mais inocentes e fracos. A idéia de que sua irmã Varvára tenha sido vitimada por seu marido mais velho e rico amalgamou-se com muito de suas leituras de George Sand, De Quincey, dos romancistas góticos e de todos os herdeiros de Richardson para fundar uma imagem difusa do amor físico explorador – às vezes recíproco em nível comparável, como parece ser a afeição prática de Samsonov por Grushenka em *Os irmãos Karamázov*, mas freqüentemente depravado, como a afeição de Bykov por Varvára em *Gente pobre*. A visão psicológica de Dostoiévski certamente prestou devida atenção ao fenômeno da dominação pela força e da submissão por parte daqueles que devem submeter-se. Sua psicologia do desejo pode ter simplesmente ampliado essa consciência tornando-a um padrão universal. Em relação à violência, entretanto, esse padrão não é válido. De fato, os mais fracos freqüentemente atacam os mais fortes, que não retrucam. Marmieládov, Fiódor Karamázov, Maksímov e outros não são frágeis, mas apanham de suas esposas. Aqui Dostoiévski está explorando um tipo de dominação moral que não se enquadra no âmbito tradicional da investigação psicológica.

Se tanto a explicação social quanto a psicológica parecem inadequadas para essa mútua exclusão do físico de do recíproco, uma explicação literária ainda merece ser explorada. A tradição romanesca surge das antigas tradições do amor não correspondido ou não satisfeito. As histórias de amor gregas deixavam seus heróis fisicamente vitimados e seu amor não consumado até o epílogo. As histórias de amor medievais tendiam a ser parecidas, assim como os romances posteriores que Bakhtin caracteriza como romances de provações. Além disso, uma surra ou um ataque unilateral pode produzir um senso moral de comportamento errôneo, ao passo que uma luta justa estimula emoções muito diferentes. Tanto os ataques quanto a consumação do desejo pervertido conseguem apelar à nossa indignação moral de maneiras que uma luta justa ou um amor feliz não conseguiriam. Esse

não é o espírito da provação, mas do melodrama, em que a bondade da vítima envolve o leitor na estória. Em cada momento do enredo literário é necessário haver um erro que precisa ser corrigido. O leitor deseja justiça, e, independentemente de o autor enfim satisfazer esse desejo, o leitor continua virando as páginas na esperança de ter essa satisfação. Essa explicação aplica-se a muito da violência e do amor pervertido na obra de Dostoiévski, mas não a sua totalidade. Os encontros de Raskólnikov com a garota abusada ou com a prostituta são muito pontuais para criar qualquer tipo de expectativa no leitor. A maioria dos ataques a Fiódor Karamázov parece eminentemente satisfatória, e Marmieládov certamente merece o tratamento que sua mulher lhe dá, embora ele não funcione como um reforço negativo.

A fim de encontrar uma solução para este enigma das estruturas paralelas do desejo e da violência em Dostoiévski, voltemo-nos a um dos muitos momentos em que esses dois elementos dividem o palco: a visita de Dúnia a Svidrigáilov em seu apartamento. Svidrigáilov, no passado, foi ao mesmo tempo vítima e beneficiário do desejo não correspondido de Marfa Pietróvna, vendendo-se assim como faz Sônia profissionalmente ou como Dúnia tentou fazer na condição de vítima e beneficiária do desejo não correspondido de Lújin. Primeiramente, Svidrigáilov tentou lançar mão de seu poder provinciano típico de um lorde com Dúnia, afirmando que sua vivacidade “mesmo na aldeia [...] fez mais mal a mim do que eu à senhora” (p. 496). Agora ele tem um novo poder de barganha: ameaça denunciar seu irmão como assassino, e, além disso, afirma ser duas vezes mais forte que ela (p. 502), ambos num apartamento completamente isolado, um cenário padrão para vitimização melodramática. Svidrigáilov não é Lújin; para ele o poder é um instrumento da luxúria, e não um objeto dela, mas ele está preparado para usá-lo de forma cruel, até que Dúnia aponta-lhe uma arma, ao que ele responde: “Bem, isso muda inteiramente o curso das coisas” (p. 503). Certamente uma arma altera as relações de poder. A violação pode, à primeira vista, parecer o encontro mais claro entre violência e desejo, no entanto parece ser mais freqüentemente motivada pelo poder

do que pelo desejo. O ataque a Dúnia pensado por Svidrigáilov pode ser excepcional no uso da violência em prol do desejo, e não do poder. De todo modo, ele continua, “a senhora mesma me facilita extremamente a questão, Avdótia Románovna” (p. 503). “A questão” provavelmente não é o suicídio antecipado de Svidrigáilov; já que esta decisão não é tomada até que Dúnia o rejeite completamente. Ao invés disso, ele está dizendo que sua fraqueza recém-adquirida confere-lhe algum poder sobre Dúnia, assim como a impotência desta na aldeia combinada com um pouco de sorte conferiu-lhe o poder de rejeitá-lo. De fato, com esses dois fatores ele transforma aquele ataque armado unilateral, numa derrota completa quando ela se livra da arma e retorna à condição de desamparo. Nesse momento ela retoma aquele mesmo poder que possuía na aldeia. Ele coloca os braços em sua cintura e ela suplica: “Deixa-me sair”, ele estremece e pergunta: “Então não me amas?”, ela balança negativamente a cabeça e ele sussurra desesperado: “E... não poderás?... Nunca?”. Quando ela responde: “Nunca”, ele a deixa partir. Aqui temos o desejo que pode, em algum momento, ter sido correspondido; o texto não oferece nenhuma evidência sólida para a negação raivosa de Dúnia ou para afirmação insinuante de Svidrigáilov. Desde a morte de sua esposa, em todo o caso, seu desejo não foi correspondido, e somente o poder levaria à sua consumação física. Mas o poder, nessa cena, funciona pelo avesso, como tende a acontecer na vida de Svidrigáilov. Ele mata a mulher que tem poder sobre ele, e as pessoas que ele mata assombram-no com a total ineficácia da morte, assim como acontece com Raskólnikov em relação a Lisavieta e à usurária.

Sendo o poder aquilo que liga os mecanismos paralelos da violência e do desejo em Dostoiévski, trata-se de um poder paradoxal. Os derrotados e os explorados sexualmente herdaram a terra. Em ambos os casos o poder da fraqueza torna-se central. Eu sugeriria que o elemento unificador que explica a incompatibilidade da reciprocidade e do físico possa ser justamente esse paradoxo do poder nessas duas áreas, desejo e agressão. Para Dostoiévski, as

vítimas tornam-se vencedoras. Se a tragédia fala da fraqueza do forte, os romances, ou pelo menos esse tipo de romance, trata do poder do fraco.

Esse *insight* não foi original com Dostoiévski; Jesus, por exemplo, tivera-o antes, e Dostoiévski era profundamente cristão. Mas sua contribuição à história da psicologia não reside na originalidade de suas descobertas. Consiste na forma pela qual ele coloca os *insights* de seu tempo diante do tipo de leitor que apaixonadamente intelectualiza um mundo ficcional. Ele transformou o romance psicológico em um instrumento filosófico ao explorar as relações entre as idéias dos personagens e suas pulsões e personalidades.

E por que seus imperativos literários, religiosos, sociais e psicológicos reforçavam-se mutuamente, ele pôde controlar todos os elementos de sua ficção e alcançar uma totalidade de impacto que tornou sua visão da humanidade particularmente contagiosa. Ele nos faz sentir a psicologia como parte do todo romanesco.

ANEXO 4 - Tradução de: MATLAW, Ralph. Recurrent imagery in Dostoevskij. *Harvard Slavic Studies*. v. III, 1957

MATLAW, Ralph. Recurrent imagery in Dostoevskij. *Harvard Slavic Studies*. v. III, 1957. Tradução: Priscila Nascimento Marques.

Nota da tradutora

Ralph E. Matlaw (1927-1990) foi professor emérito de línguas eslavas na Universidade de Chicago e era especialista em literatura russa do século XIX. Foi editor de muitas traduções de ficção russa para o inglês. É autor de *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique* (The Hague: Mouton, 1957). O presente texto foi publicado em *Harvard Slavic Studies* (v. III, 1957), e parcialmente re-publicado no volume da Norton Critical Edition de *Crime e castigo*, editado por George Gibian (Nova Iorque, W.W. Norton, 1989). O artigo faz um levantamento minucioso de imagens recorrentes no texto de Dostoiévski, fornecendo um material rico e específico para o estudioso. A consistência do estudo permite verificar o uso de certas imagens como procedimento característico da prosa dostoiévskiana.

Imagens recorrentes em Dostoiévski

A publicação da *Confissão de Stavróguin* reabriu especulações interessantes, embora não necessariamente frutíferas, sobre a possibilidade de Dostoiévski ter descrito um evento de seu próprio passado sob o disfarce de ficção. Inicialmente, tal especulação adquiriu considerável importância. S. V. Kovalevskaja em suas *Reminiscências de Juventude* (1890) escreveu: “Dostoiévski recordou-se de que, certa vez, depois de uma noite de dissipação e sob a provocação de seus companheiros bêbados, ele estuprara uma jovem garota”¹. Aparentemente, este incidente fora completamente esquecido. Mas, uma vez tendo se lembrado dele, Dostoiévski quase imediatamente percebeu suas possibilidades artísticas, já

¹ Citado por A. L. Bem, *Dostoiévski* (Berlim, Petrópolis, 1938), p. 75.

que uma outra testemunha relata a ocasião em que ele narra o trecho de uma nova história, “em que um proprietário de terras, rico e tranqüilo, subitamente recorda-se que, duas décadas antes, depois de uma noite de bebedeira com companheiros devassos, estuprara uma garota de dez anos”². A publicação da carta de Strákhov à Tolstói, em 1913, proporcionou mais evidências de um evento particularmente repulsivo da vida de Dostoiévski, mas o depoimento completo é contraditório³. A recorrência desta idéia na obra de Dostoiévski pode parecer confirmar os rumores, mas dificilmente pode explicar a função dessas cenas em sua obra. Tal desejo aparece sob diferentes formas e em diversas circunstâncias: é quase claramente expresso por Stavróguin; Svidrigáilov considera-o sua forma favorita de devassidão; é exibido por outra pessoa ainda em *Crime e castigo*, suscitando forte indignação de Raskólnikov; Trussóctzki (*O eterno marido*) demonstra uma afeição por jovens garotas; Tótski (*O idiota*) muito provavelmente seduziu Nastácia Filíppovna quando esta tinha quatorze anos e, com isso, produz o mais óbvio (mas não o único) determinante de seu caráter adulto. Nelli (*Humilhados e ofendidos*) é resgatada de uma carreira de prostituição forçada, e, não fosse por isso, teria compartilhado o destino de garotas vendidas por suas mães no Mercado do Feno, conduta esta que Dostoiévski considerava pavorosa (*Notas de inverno sobre impressões de verão*); uma dica sobre esta atração tão desproporcional aparece na forma inversa e reversa em *O pequeno herói*; e, nas notas preliminares de *Os irmãos Karamázov*, Mitia teria cometido um crime semelhante ao de Stavróguin⁴. Matriócha, a vítima de Stavróguin, o acusa de “ter matado Deus”, o que também implica em autodestruição e rompimento com seus semelhantes. Personagens que cometem um crime parecido compartilham desta alienação, e todos cogitam, tentam ou de fato cometem suicídio. Outros suicidas, bem ou mal sucedidos,

² Thomas Mann, “Dostoiévski - em moderação”, *As novelas de Dostoiévski* (Nova Iorque, Dial Press, 1945), p. xi.

³ Cf. A Iarmolinski, *Dostoiévski* (Nova Iorque, 1934), pp. 415-420.

⁴ *Ibid.*, p. 419. Eu não pude encontrar o episódio nas notas (*F. M. Dostoiévski, material i issledovan*, pod red. A. S. Dolina, Leningrado, 1935).

que não compartilham desta predileção por jovens moças – Terentiev, Kirílov, Smerdiákov – envolvem-se com a “morte de Deus”, com o Mal, de outra maneira.

A prova mais clara desse parentesco fundamental entre os personagens demoniacamente devassos de Dostoiévski é encontrada no fato de todos estarem associados à imagem de uma aranha. De modo geral, a menção a formas mais baixas de vida animal – insetos, moscas, besouros, baratas e répteis – amplia a imagem da aranha e serve para indicar um conceito particular ou séries de conceitos⁵. Este complexo de imagens é central e recorrente no trabalho de Dostoiévski, mas, assim como suas outras imagens, passou quase sem menção. A famosa descrição de Svidrigáilov da eternidade como “um único quarto, alguma coisa assim como o quarto de banhos da aldeia, enegrecido pela fuligem, com aranhas espalhadas por todos os cantos” (p. 300)⁶ é crucial para a estrutura de *Crime e castigo*, e foi, de fato, bastante observada⁷. O animal de Terentiev é considerado por um crítico o símbolo central de *O idiota*⁸. A “insetologia” de *Os irmãos Karamázov* foi investigada, e sua fonte e significado foram ligados ao uso poético e à noção filosófica da classificação dos insetos na ordem moral, conforme Schiller⁹. Um escritor e crítico, que, possivelmente, é mais justo com Tolstói do que com Dostoiévski, nota, de modo no mínimo eloqüente, se não inteiramente acertado, a existência dessa imagem:

Os heróis de Dostoiévski praticamente nunca estão em contato com animais elevados. Por outro lado, um inacreditável número de todo tipo de animal

⁵ Ao longo deste ensaio as seguintes traduções serão utilizadas: *bábotchka*, “borboleta”, *gad* ou *gadina*, “réptil”, *múkha*, “mosca”; *voch*, “piolho”; *klop*, “inseto”; *zmei*, “serpente”; *komár*, “mosquito”, *bukachka*, “besouro”; *nasekômoe*, “inseto”; *tcherv*, “minhoca”; *koziavka*, “besouro”; *tarakan* ou *tcherni tarakan*, “barata”; *juk*, “besouro”. Dostoiévski usa o termo *tarakani-prussaki* somente uma vez, ao descrever o quarto de Smerdiákov (*Pol. sob. khud. Proiz.* [Leningrado, 1926-30], X, 278); *koziavka* é utilizado uma vez em *Memórias do subsolo* (IV, 144) e *juk* apenas para descrever o prendedor de gravatas de Rogójin (VI, 144). A partir daqui, esta edição da obra de Dostoiévski será citada somente pelo número do volume e da página no texto.

⁶ Para as citações desta obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra São Paulo: Editora 34, 2001.. (N. da T.)

⁷ Cf. particularmente R. Poggioli, “Kafka e Dostoiévski”, *O problema Kafka* (Nova Iorque, New Directions, 1946), pp. 97-107.

⁸ K. Motchulski. *Dostoiévski* (Paris, YMCA Press, 1947), pp. 297-298.

⁹ D. Tchijevski, “Schiller e *Os irmãos Karamázov*”, *ZfslP*, VI (1929-30), 1-42.

baixo, de cobras e répteis, aparece diante deles – criaturas das mais desarmoniosas, que inspiram no homem enorme terror e repugnância. Tarântulas, escorpiões, falanges e aranhas, um sem-fim de aranhas. Eles continuamente surgem em sonhos e assomam a quase todos os heróis de Dostoiévski, sem exceção. Como o frio, a melancolia e o nevoeiro da natureza sem vida, estes monstros da vida animal rastejam em direção à alma do homem para separá-lo e excluí-lo do mundo da luz e da vida¹⁰.

Um estudo completo desses pequenos monstros não esclarecerá o envolvimento do próprio Dostoiévski com crime. De fato, outro autor, cujo narrador qualifica seus comentários quase como um narrador de Dostoiévski, oferece a seguinte sugestão:

“Mais est-ce qu’il jamais assassiné quelqu’un, Dostoïevski? Les romans que je connais de lui pourraient tous s’appliquer l’Histoire d’une crime. C’est une obsession chez lui, ce n’est pas naturel qu’il parle toujours de ça”. “Je ne crois pas, ma petite Albertine, je connais mal sa vie. Il est certain que comme tout le monde il a connu le péché, sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent. En ce sens-là il devait être un peu criminel, comme ses héros, que ne le sont d’ailleurs pas tout à fait, qu’on condamne avec des circonstances atténuantes. Et ce n’était même peut-être pas la peine qu’il fût criminel. Je ne suis pas romancier; il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu’ils n’ont pas personnellement éprouvées”^{11/12}

¹⁰ V. V. Verseaiev. Sotchinienia (Moscou, 1947), II, 434.

¹¹ M. Proust, *La Prisonnière* (Paris, Gallimard, 1923), II, 240. Há uma situação recorrente em Dostoiévski, menos óbvia que o uso de imagens de insetos, mas que provavelmente é mais importante para determinar seu perfil psicológico. Trata-se de uma série de eventos e sonhos em que o protagonista é apresentado como culpado de um crime não especificado, que, entretanto, é do conhecimento de todos. A. L. Bem, *Dostoiévski*, pp. 111-161, aponta similaridades nos dois sonhos de Veltchaninov (*O eterno marido*) – um cômodo cheio, uma contínua chegada e saída de pessoas por uma estreita escadaria, uma figura central que é, no final, tanto o acusador quanto o juiz, calor ou quentura intensa (também expressos pelo fogo no olhar do juiz). A mesma situação é repetida duas vezes em *O duplo* e a esmagadora imagem final desta obra são os olhos flamejantes do homem que conduz Goliádkin a um hospício. A esta altura Goliákin sabe por que está sendo punido, e aceita seu destino. Novamente, uma pessoa aparentemente tão inocente com Sr. Prokharitchin, enquanto estava em meio a uma vasta multidão, assistindo à conflagração, subitamente se recorda do único ato desonesto de sua vida: ter enganado um cocheiro deixando de pagar-lhe. A situação se repete em *Krotkaia* (*Uma criatura dócil*) e encontra sua última e mais profunda exposição quando Dmítri Karamázov é forçado a despir-se na presença de seus interrogadores e de camponeses reunidos.

¹² Em francês no original. “Mas Dostoiévski algum dia assassinou alguém? Os romances dele que conheço poderiam todos se chamar a História de um Crime. É uma obsessão nele, não é natural que fale sempre disso.” “Não creio, minha Albertine, conheço mal a vida dele. É certo que, como todo mundo, conheceu o pecado, sob este ou aquele aspecto, e provavelmente sob um aspecto que as leis interdizem. Neste sentido deveria ser um tanto criminoso, como os seus heróis, que não o são aliás totalmente ou o são com circunstâncias atenuantes. E talvez não valesse mesmo a pena que fosse criminoso. Eu não sou romancista; é possível que os criadores sejam tentados por certas formas de vida que não experimentaram pessoalmente.” Proust, Marcel. *A Prisioneira*. Tradução: Manuel Bandeira, Revisão: Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2002, p. 353 (*Em busca do tempo perdido*, vol. 5) (N. da T.)

Ficará claro que Dostoiévski constantemente associa certas idéias a imagens de animais baixos. O uso e o significado de uma imagem particular serão, na medida do possível, discutidos neste ensaio essencialmente descritivo. Tais imagens receberam significações adicionais em trabalhos posteriores e, tanto a implicação, quanto as ramificações de seus usos crescem progressivamente. Todos esses prolongamentos não podem ser abordados aqui, pois um exame completo das idéias envolvidas em cada imagem requereria uma abrangente análise de cada obra.

Aranhas são mencionadas primeiramente em *Noites brancas*, que apresenta ainda extensas descrições de Petersburgo e o tipo psicológico que, de modo diferente, dominará a ficção posterior de Dostoiévski. “Examinava com perplexidade minhas paredes verdes enegrecidas”, escreve o sonhador, “o teto coberto por teias de aranha, que Matriôna cultivava com grande êxito” (p. 13)¹³. Aqui a teia é simplesmente um detalhe significativo na descrição e talvez notável apenas porque já exista um paralelo implícito entre o quarto e o protagonista. Entretanto, ela é assunto de uma discussão entre o sonhador e sua criada: “Cheguei ao ponto de chamar Matriôna e dar-lhe uma bronca paternal por causa das teias de aranha e pelo desmazelo geral; mas ela apenas me olhou surpresa e foi embora, sem responder nenhuma palavra, e as teias de aranha ainda estão bem firmes no lugar” (p. 13-4). A teia de aranha é indicativa da indiferença do sonhador às realidades físicas da vida. Mas, quando ele explica a Nástienka o prazer resultante da fantasia transmutando uma cena e seus habitantes, a imagem assume uma qualidade mais nefasta. Ecoa a redução de tudo à visão do sonhador, e o perigo inerente a tal progresso: “aquela mesma fantasia arrebatou tudo em seu vôo jovial [...] maliciosamente ela envolveu em sua trama a tudo e a todos, como moscas na teia de aranha” (p. 36). Parte do efeito da imagem aqui depende de seu uso prévio. O sonhador, contudo, está envolvido em toda imagem: a teia, tecida por sua imaginação; a aranha, o elemento ativo; a

¹³ Para as citações desta obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Noites brancas*. Tradução Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007. (N. da T.)

mosca indefesa, que, em certo sentido, o representa (Matriôna o domina, como faz a aranha com a mosca). Durante o breve período em que ele imagina o casamento com Nástienka, a casa está limpa. Imediatamente depois de o sonhador receber a fatídica carta anunciando o retorno de Nástienka ao seu amor antigo, Matriôna o informa: “Eu já retirei toda a teia de aranha do teto; agora você já pode casar, convidar umas visitas, agora mesmo...” (p. 80). O parágrafo seguinte condensa todo o desenvolvimento da imagem e faz um resumo da história:

Olhei para Matriôna... Era uma velha ainda *jovem*, bondosa, mas, não sei por quê, de repente ela me apareceu com o olhar apagado, com rugas no rosto, encurvada, decrépita... Não sei por quê, pareceu-me de repente que meu quarto envelhecera tanto quanto a velha. As paredes e o piso haviam perdido a cor, tudo se apagara; as teias de aranha tinham se proliferado. Não sei por quê, quando olhei pela janela, pareceu-me que a casa em frente também ficara decrépita, apagada, que o reboco das colunas tinha descascado e caído, que as cornijas estavam enegrecidas e rachadas, e que as paredes, de um amarelo forte e brilhante, estavam todas manchadas... (p. 80-2)

Embora o sonhador insista em que não saiba o motivo, o leitor sabe. E um dos fatores precipitantes para a visão do sonhador de seu futuro é a eliminação daquilo com que ele foi simbolicamente identificado na história: a teia de aranha.

Algum crédito deve ser dado ao alegado intervalo de vinte anos entre o suposto ato criminoso de Dostoiévski e sua recordação, particularmente se este crime estiver associado à imagem da aranha. Ela freqüentemente reaparece nas obras de 1861 e é sempre utilizada com o mesmo propósito. Na longa exposição das visões do Príncipe Valkovski (*Humilhados e ofendidos*) – a qual Leo Chestov considerou uma virada de Dostoiévski em relação aos ideais humanitários da Escola Natural da década de 1840¹⁴ – o personagem aponta o vício e o mal na humanidade:

[...] se fosse possível a cada um de nós descrever todos os nossos podres, sem medo, e não só aquilo que temos medo de dizer aos outros, aos amigos, mas

¹⁴ Leo Chestov, *Dostoiévski e Nietzsche*, (Köln, 1928), pp. 60 ff.

até aquilo que às vezes não confessaríamos a nós mesmos... pois então, o mundo teria tanto fedor que nos sufocaria. (p. 233)¹⁵

À medida que Valkovski indica a amplitude de sua depravação, o narrador relata que ele “lembrava um réptil qualquer, uma enorme aranha que dava vontade de esmagar” (p. 230). Este é o primeiro uso da imagem que será mais proeminente em *Crime e castigo* e dominará *Os demônios*. Ela reaparece e é desenvolvida na representação de Gazin, um dos criminosos de *Recordação da casa dos mortos* (também publicado em 1861):

Parecia-me, às vezes, que estava à frente de uma aranha enorme, gigantesca, do tamanho de um homem. [...] cabeça disforme, desmesurada [...] Contava-se também que ele se divertia outrora em massacrar criancinhas: arrastava-as para um lugar propício, atormentava-as, martirizava-as, e depois de lhes gozar amplamente o pavor, o pânico, matava-as lentamente, deliberadamente saboreando o seu prazer. Tudo isso talvez fossem apenas contos da carochinha, engendrados pela desagradável impressão que Gazin provocava em todos nós, mas aquelas invenções se casavam bem com os seus modos, com a sua cara. (p. 72-3)¹⁶

A perversão de Gazin difere da de Valkovski, mas não fundamentalmente. E, uma vez que Dostoiévski associou a imagem de uma aranha com o conceito de violação de crianças; já que ele afirma que, embora essas impressões *possam* ser falsas, *é provável* que elas tenham sido verdadeiras, indicando, com isso, o tipo de homem-monstro que foi capaz de tal ato, a passagem mostra a estreita ligação entre imagem e ato na mente de Dostoiévski. Deste momento em diante, a aranha estará, na sua obra, inevitavelmente conectada com o mal, não só no sentido lascivo, mas também de modo mais amplo, num âmbito ético e moral. Quando o homem do subsolo (que, por sinal, também é afeito a crianças) liga sexo e vício, a imagem da aranha é quase inevitável:

¹⁵ Para as citações desta obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Humilhados e ofendidos*. Tradução Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. (N. da T.)

¹⁶ Para as citações desta obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Recordações da casa dos mortos*. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962. (N. da T.)

Agora, porém, surgia-me de repente com vivacidade a idéia absurda, repugnante como uma aranha, da devassidão que, sem amor, grosseiramente e desavergonhadamente, começa direto por aquilo com que o verdadeiro amor é coroado. (p. 103)¹⁷

Muitos anos depois, em “O camponês Marei”, que, entre outras coisas, é um comentário sobre *Recordações da casa dos mortos*, Dostoiévski novamente faz rápida menção a Gazin, logo depois de descrever seu próprio prazer de infância em colecionar bichos e insetos. Mas, mesmo naquela época, ele considerava cobras repulsivas.¹⁸

Todavia, *Recordações da casa dos mortos* também indica uma fonte literária para a imagem da aranha. Ao descrever o trabalho pessoal dos prisioneiros, o narrador observa “sem ele [o trabalho], se entredevorariam, como aranhas fechadas num frasco” (p. 42). L. Grossman¹⁹ mostra que esta expressão foi tirada de *O pai Goriot*, em que Vautrin comenta com Rastignac, “Il faut vous manger les uns les autres, comme des araignées dans un pot”²⁰. A duplicação literal da expressão não constitui prova conclusiva de sua origem em Balzac, mas um peso maior ainda é conferido à idéia quando Grossman traça a semelhança ideológica entre *O pai Goriot* e *Crime e castigo*: a germinação da idéia em Rastignac e Raskólnikov, a discussão desta com um colega estudante numa taverna e, finalmente, sua completa exposição a Vautrin na famosa conversa sobre o mandarim²¹. Assim, é possível que haja, mesmo aqui, um empréstimo da imagem da aranha com sua concomitante idéia do mal. A correlação de ambos e sua dependência de Balzac não terminam aqui. No mesmo ano,

¹⁷ Para a citação foi usada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Memórias do subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000. (N. da T.)

¹⁸ Sua esposa relata semelhante reação na Alemanha, *O diário da esposa de Dostoiévski*, editado por R. Fülöp-Miller (Nova Iorque, 1928), pp. 255, 298.

¹⁹ L. Grossman, *Tvorchestvo Dostoevskogo* (Moscou, 1928), p. 89.

²⁰ “Terão de se comer uns aos outros, como aranhas em um pote” (p. 120-1), Balzac, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. (N. da T.)

²¹ *Ibid.*, pp. 89 ff. Grossman também aponta para o uso do “*assez causé*” de Vautrin por Svidrigáilov, Versilov, Raskólnikov e em artigos de Dostoiévski; mostra semelhanças nas descrições – a casa de Rogójin e a de Grandet. Deixa escapar outros paralelos, incluindo o gesto característico do Bispo em *Bom cura* para indicar que ele seriamente considera uma proposta. Liagavi em *Os irmãos Karamázov* copia este gesto. A. L. Bem, *O. Dostoevskom*, III (Praga, 1929-36), 45ff. apresenta muitas passagens de *A dama de espadas* claramente semelhantes à *Crime e castigo* tanto em pensamento quanto em imagem.

numa brilhante análise das *Noites Egípcias* de Púchkin, Dostoiévski descreve Cleópatra como uma hiena, uma sádica, uma perversora da carne. Desnecessário dizer que ela é “como uma aranha que destrói o macho depois do acasalamento” (XIII, 217). Quando Dostoiévski retornou a esta obra em seu “Discurso sobre Puchkin”, em 1880, ele repete esta crítica quase textualmente:

Vede [...] os deuses terríveis que dominam os povos à semelhança das divindades, desprezando, já, o gênio e as aspirações de sua gente. Não acreditam mais em seu povo e são deuses solitários, enlouquecidos pela solidão, agonizantes de tédio. Acalentam sua tristeza com bestialidades fantásticas; tem a luxúria dos insetos, a volúpia da aranha fêmea que devora seu macho (p. 479)²²

Na versão final do discurso foi omitido um parágrafo. Tratava de Balzac, mais especificamente da história do trigésimo terceiro mandarim de Vautrin²³.

Assim, a imagem da aranha representa o mal e é associada aos personagens mais demoníacos de Dostoiévski. Tornar-se demoníaco e excluir-se da humanidade pressupõe uma sociedade em relação a qual é possível sentir-se superior, uma sociedade de seres encurralados, indefesos e insignificantes. Dostoiévski expressa essa última idéia de muitas formas, mas uma das mais significativas é o uso de insetos para caracterizar a insignificância. Suas teias de aranha não ficam simplesmente penduradas: elas são armadilhas e são bem populosas. Para apreciar mais completamente uma imagem, a outra também deve ser determinada.

Antes do exílio em 1849, a não ser pela única menção em *Noites brancas*, Dostoiévski recorre a imagens de insetos somente em *O duplo*. Nas primeiras reuniões noturnas na casa de Andrei Filippovich “quem está mais perto dele é um oficial, rapaz alto e bonito, perante o

²² Para citações do discurso foi utilizada a seguinte edição: Dostoiévski, F. M. *Diário de um escritor*. Rio de Janeiro: Vecchi, [s.d.]. (N. da T.)

²³ Grossman, *Tvortchestvo Dostoevskogo*, p. 75.

qual o senhor Goliádkin se sente um verdadeiro insecto” (p. 38)²⁴. Esta metáfora pode ser uma projecção da paranóia de Goliádkin já exibida na carruagem, mas também enfatiza sua insignificância, uma vez que, mais tarde, Dostoiévski comenta, “até uma simples melga, se fosse possível haver uma em Petersburgo nessa estação do ano, o conseguiria derrubar facilmente com um golpe de asa” (p. 117).

Depois do retorno de Dostoiévski da Sibéria, as imagens de insetos adquirem uma importância simbólica e psicológica maior. Em *Aldeia de Stiepanchikov*, Ejevikin, um monomaniaco autodeclarado, constantemente olha atrás de si, por sentir “que alguém vem atrás de mim para dar-me um piparote como a uma mosca” (p. 176)²⁵. Em *Memórias do subsolo* essa imagem é usada de forma ainda mais extensiva: “Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem insecto.” (p. 17) Quando o homem do subsolo se imagina diminuído no escritório ele descreve a situação da seguinte maneira: “Fui tratado como uma mosca” (p. 63). Esta obra, que constitui o mais abrangente tratamento da insignificância e superfluidade do homem feito até hoje, também indica o intelecto como aquilo que torna o homem superior aos animais. Um homem inteligente, pensante não pode se reduzir à insignificância: “Tenho agora vontade de vos contar, senhores, queirais ouvi-lo ou não, por que não consegui tornar-me sequer um insecto. Vou dizer-vos solenemente que, muitas vezes, quis tornar-me um insecto. Mas nem disso fui digno” (p. 18)

A primeira tentativa do homem do subsolo de afirmar sua individualidade e seu valor ocorre num encontro na Avenida Nievski. Lá, ele sempre tem que dar passagem às pessoas influentes: “eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária (p. 66)”.

Dar passagem a outrem é um evento recorrente em Dostoiévski. A mesma ideia é expressa

²⁴ Para citações desta obra foi utilizada a seguinte edição portuguesa: Dostoiévski, F. M. *O duplo*. Tradução Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Presença, 2003. (N. da T.)

²⁵ Para citações dessa obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *A aldeia de Stepanchikovo e seus moradores*. Trad. Olivia Kähenbühl. In: *Noites Brancas e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960. (N. da T.)

por Arcadi, em *O adolescente*, e é associada especificamente a conotações sexuais; a recusa em dar passagem precipita a demissão do tutor em *O jogador*. Num certo sentido há resignação ou renúncia nesta ação. As cenas mais importantes em Dostoiévski que tratam deste aspecto da ação são: o momento em que Svidrigáilov dá passagem a Dúnia; Mavriki abrindo caminho para Lisa em direção a Stavróguin e Mítia concedendo passagem ao antigo amor de Grushenka. Representa um retraimento psicológico motivado por diferentes fatores; tem conotações sexuais e até perversas; e, mais importante, tem implicações simbólicas. Andrei Biéli, em sua obra sobre Gógol ressaltou os movimentos laterais, exemplificados por Manilov e Tchitchikov entrando pela porta, como característicos de *Almas mortas* – Tchitchikov nunca atinge seu objetivo²⁶. Em Dostoiévski o ato de dar passagem adquire maior importância. Trata-se de um símbolo freqüentemente utilizado para a falta de valor humano e de consideração, para a insignificância, e, por isso, a imagem do inseto é um adjunto necessário a este símbolo.

O homem do subsolo tenta projetar insignificância em sua crítica ou caracterização dos outros. Ele chama Zvierkóv (p. 77)²⁷ e Fierfitchkin (p. 84)²⁸ de insetos, mas em seu momento de maior desconforto no jantar, ele diz de si para si: “Zvierkóv examinava-me calado, como se eu fosse algum bicharoco” (p. 91). Daí em diante as imagens de aranha e de outros insetos estarão intimamente relacionadas em Dostoiévski. Elas suplementam e amplificam umas as outras, como dois pólos da condição humana fundamental.

1. *Crime e castigo*

²⁶ A. Biéli, *Masterstvo Gogolia* (Moscou, 1934), p. 96.

²⁷ “Os nossos patifes aplaudiram-no, mas eu me atraquei com ele, e não foi de modo algum porque tivesse compaixão pelas moças e seus pais, mas simplesmente porque estavam aplaudindo um inseto daqueles”. *Op. cit.* (N. da T.)

²⁸ “[...] de modo maldoso e insolente haveria de rir de mim o inseto Fierfitchkin, procurando agradar a Zvierkóv” *Op. cit.* (N. da T.)

O simples fato de que quase todas as obras importantes de Dostoiévski se passam no confinamento de cidades feitas por homens afeta o uso que ele faz das imagens de insetos. Desse ponto de vista, a escolha do “piolho” como símbolo para a idéia de Raskólnikov é particularmente oportuna. Pois um piolho, diferentemente de um inseto ou uma mosca, requer sangue humano ou animal para se alimentar. De fato, em seu último momento de hesitação antes da confissão, Raskólnikov pergunta “Crime? Que crime?... piolho nojento, nocivo... que sugava a seiva dos pobres” (p. 524). A palavra “piolho” é usada quinze vezes ao todo: treze por Raskólnikov, ao meditar sobre sua teoria, e uma vez por Sônia, quando ela fala do erro de sua idéia. Pois o crime de Raskólnikov, segundo Rosanov (e Sônia), consiste em considerar o ser humano como um piolho²⁹. Em sua confissão a Sônia há o seguinte diálogo:

- [...] Agora, o fato de eu ter matado a velha, é claro – nisso eu fiz mal [...]
- Oh, não é isso, não é isso – exclamou Sônia com tristeza – por acaso pode ter sido assim?... não, não é assim! [...]
- Acontece, Sônia, que matei apenas um piolho, inútil, nojento, nocivo.
- A pessoa é um piolho!?
- Ora, eu também sei que não é um piolho – respondeu ele, fitando-a de maneira estranha. (p. 425)

A rejeição da teoria por Raskólnikov segue o ponto de vista de Porfíri, e não o de Sônia. A simples consideração de uma divisão da humanidade entre “homens” e “piolhos” traz o embrião da dúvida, pois alguém pode enquadrar-se em qualquer das categorias. Raskólnikov freqüentemente se questiona: “se eu me fazia a pergunta: o homem é um piolho? [...] eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem? [...] porque eu sou um piolho exatamente como todos os outros! [...] Se eu não fosse um piolho, teria vindo para o teu lado?” (p. 427-8) “[...] Eu, vai ver, *ainda* me caluniei [...] Eu, vai ver, *ainda* sou um homem e não um piolho.” (p. 429)

²⁹ V. Rosanov. *Legenda o velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo* (SPb., 1906), p. 57.

O piolho tem diferentes atributos em momentos distintos, pois depende dos problemas ideológicos do romance. Inicialmente, Raskólnikov sustenta que a vida da usurária “não [é] mais que a vida de um piolho, de uma barata” (p. 80). No caminho a Porfíri ele volta a imagem para si mesmo, quando se autodenomina “um piolho estético, nada mais [...] Sim, eu sou realmente um piolho – continuou ele agarrando-se com maldade a esse pensamento, escarafunchando nele, brincando e distraíndo-se com ele – [...] de todos os piolhos eu escolhi o mais inútil [...] Porque eu sou definitivamente um piolho [...] porque eu mesmo, é possível sou ainda pior e mais torpe que o piolho morto, e *pressenti* de antemão que viria a dizer isso a mim mesmo *depois* que o matasse!” (p. 285). Quando Raskólnikov atribui torpeza e vileza ao piolho, é possível reconhecer as mesmas conotações éticas e emocionais atribuídas ao inseto pelo homem do subsolo, assim como aquelas das imagens de aranhas. De fato, Raskólnikov descreve a usurária como um piolho sugador de sangue, mas ao confessar seu crime à Sônia, ele atribui a si próprio o mesmo caráter devastador, socialmente danoso e eticamente mau: “[...] eu me encafuei num canto do meu quarto como uma aranha” (p. 425), “[...] quanto a eu vir ser benfeitor de alguém ou passar a vida inteira como uma aranha, arrastando todos para a rede e sugando a seiva de todos, isso, naquele instante, deve ter sido indiferente para mim!” (p. 427). Essa passagem assume particular importância não somente porque, em partes, iguala Raskólnikov à usurária, mas também porque aparece depois da famosa descrição que Svidrigáilov faz da eternidade aracnídea. O uso que Raskólnikov faz dessa imagem novamente indica e justifica a alegação de Svidrigáilov de que “entre nós existe algum ponto em comum” (p. 298). Uma outra ligação imagética entre os dois está na revelação de Svidrigáilov sobre ter ouvido a confissão de Raskólnikov. Quando o jovem atribui motivos ao outro para dar dinheiro às crianças de Marmieládov, Svidrigáilov pergunta: “Mas será que o senhor não admite que eu possa agir simplesmente por humanidade? Bem, ela não era um ‘piolho’ [...] como certa velhota usurária.” (p. 445)

Outras duas imagens semelhantes completam o complexo de *Crime e castigo*. A primeira é a da borboleta, que, como tudo na vida da cidade, adquire um caráter diferente daquele do interior; particularmente quando Porfíri lamenta a falta de exercícios e ar fresco, e ainda aconselha Raskólnikov a tomar parte na natureza. A caminho da investigação preliminar, Raskólnikov subitamente imagina-se como “a própria mariposa voando contra a vela” (p. 256). Porfíri, este grande psicólogo criminal, usa exatamente a mesma imagem para explicar a Raskólnikov que o criminoso é incapaz de escapar-lhe (p. 350). Finalmente, há a imagem da mosca. Depois do primeiro exame, Raskólnikov assegura-se de não ter sido observado – “Uma mosca voava, ela viu! Isso lá é possível?” (p. 283). Pouco depois, Raskólnikov tem um sonho que sintetiza muito dos problemas de *Crime e castigo*. De certa forma, o sonho simboliza os processos inconscientes de Raskólnikov, como indica a substituição de “Uma lua imensa, redonda, de um vermelho acobreado [que] espia direto pelas janelas. ‘Esse silêncio é por causa da lua [...] ela, neste momento, certamente está propondo alguma adivinhação’” (p. 287) por um sol poente, com seus raios oblíquos do começo do livro, quando Raskólnikov pela primeira vez embarca em seu crime. Uma mosca zune contra a janela imediatamente antes de seu sonho com o assassinato³⁰ e assume claramente o papel de testemunha:

A muito custo tomou fôlego mas, estranho, era como se o sonho ainda continuasse: a porta do quarto estava escancarada e à entrada, postado, um homem inteiramente desconhecido o examinava fixamente [...] Passaram-se uns dez minutos. Ainda estava claro, mas já anoitecia. No quarto o silêncio reinava absoluto. Nem da escada chegava um único som. Apenas uma mosca grande zumbia e se debatia ao chocar-se investida contra a vidraça. Por fim isso se tornou insuportável: Raskólnikov soergueu-se num repente e sentou-se no sofá. – Então, fale, o que o senhor deseja?
– Eu bem que sabia que o senhor não estava dormindo, e apenas fazia de conta – respondeu estranhamente o desconhecido, rindo calmamente. – Arkadi Ivánovitch Svidrigáilov, permita-me apresentar-me... (p. 287-8)

³⁰ Bem, *O Dostoiévskom*, pp. 45ff, nota a existência dessa mosca em *A Dama de espadas*.

Svidrigáilov, pouco antes de suicidar-se, tem um sórdido sonho com camundongos, ratos e perversão. Ao acordar e perceber a própria depravação, começa a pensar:

Moscas que haviam acordado grudavam na porção intocada de vitela que estava ali mesmo na mesa. Ele olhou demoradamente para elas e por fim começou a tentativa de pegar uma mosca com a mão direita livre. Levou muito tempo nesse esforço exaustivo, e não houve meio de apanhá-la. Por último, surpreendeu-se nessa interessante ocupação, voltou a si, estremeceu, levantou-se e saiu decididamente do quarto. (p. 517)

No epílogo, a peste cataclísmica que destrói a humanidade é provocada por seres microscópicos, “mas esses seres eram espíritos dotados de inteligência e vontade” (p. 556).

2. O idiota

Em “Minha explicação necessária”, Hippolit Terentiev relata um sonho seu:

Eu adormeci – acho que uma hora antes da chegada dele – e vi que estava em um quarto (não o meu). O quarto era mais alto e maior que o meu, melhor mobiliado, claro; armário, cômoda, sofá e minha cama, grande e larga e coberta por um cobertor de seda verde e acolchoado. Mas nesse quarto eu notei um animal terrível, um monstro. Era uma espécie de escorpião, mas não era escorpião, era mais nojento e muito mais horrendo e, parece, justamente porque esses bichos não existem na natureza, e porque ele me apareceu *de propósito*, e porque nisso existiria como que algum segredo. Eu o examinei muito bem: era marrom e cascudo, um bicho réptil, de uns quatro *verchoks* de comprimento, a cabeça com uns dois dedos de espessura que afinava gradualmente na direção do rabo, de maneira que a ponta do rabo não tinha mais do que um décimo de fração de *verchok*. Do peito, a um *verchok* da cabeça, saíam duas patas a quarenta e cinco graus, uma de cada lado, cada uma de dois *verchoks* de comprimento, de sorte que todo o bicho, visto de cima, parecia um tridente. Não examinei a cabeça mas vi dois bigodinhos, não longos, na forma de duas agulhas fortes, também marrons. Tinha dois bigodinhos iguais na ponta do rabo e na ponta de cada uma das patas, logo, oito bigodinhos ao todo. O bicho corria muito rápido pelo quarto, apoiando-se nas patas e no rabo, e quando corria o tronco e as patas serpenteavam com uma rapidez incomum, apesar da casca, e dava muito nojo olhar para aquilo. Eu estava com um terrível medo de que ele me picasse; ouvi dizer que era venenoso, no entanto eu me angustiava mais com o fato de saber: quem o teria enviado ao meu quarto, o que queriam fazer comigo e qual era o segredo daquilo? Ele se escondia debaixo da cômoda, debaixo do armário, arrastava-se para os cantos. Eu me sentei numa cadeira com as pernas encolhidas. Ele atravessou rapidamente todo o quarto de banda e sumiu em algum lugar perto da minha cadeira. Eu olhava ao redor tomado de pavor, porém como estava

sentado com as pernas encolhidas, esperava que ele não subisse na cadeira. Súbito ouvi atrás de mim, quase junto a minha cabeça algum sussurro crepitante; olhei para trás e vi que o bicho subia pela parede e já estava da altura da minha cabeça e tocava inclusive os meus cabelos com o rabo, que girava e serpenteava com uma rapidez extraordinária. Levantei-me de um salto, e o bicho desapareceu. Eu temia me deitar na cama para que ele não se metesse debaixo do travesseiro. No quarto entraram minha mãe e um conhecido qualquer seu. Meteram-se a agarrar o bicho, porém estavam mais tranquilos do que eu e nem sequer tinham medo. Mas eles não compreendiam nada. Súbito o réptil reapareceu se arrastando; desta vez se arrastava muito devagarinho e como se estivesse com alguma intenção especial, serpenteando lentamente, o que era ainda mais repugnante, e outra vez de banda pelo quarto, em direção à porta. Nisso minha mãe abriu a porta e gritou por Norma, a nossa cadela – uma enorme terra-nova, preta e peluda; havia morrido cinco anos antes. Ela se precipitou pra dentro do quarto e postou-se sobre o réptil côm se estivesse plantada. O réptil também parou, mas ainda serpenteando e dando estalos pelo chão com as pontas das patas e do rabo. Os animais não podem sentir medo místico, se não estou enganado; mas nesse instante me pareceu que no medo de Norma havia alguma coisa como que muito fora do comum, como que até quase mística, e ela, por conseguinte, também pressentia, como eu, que no animal havia algo fatídico e algum mistério. A cachorra recuou lentamente diante do réptil, que se arrastava lenta e cuidadosamente contra ela; parece que queria lançar-se de repente contra ela e mordê-la. Porém, apesar de todo o susto, Norma olhava de um modo terrivelmente furioso, embora tremessem todos os seus membros. Súbito ela rangeu lentamente os seus terríveis dentes, abriu toda a imensa boca vermelha, pegou o réptil, tomou a posição apropriada, decidiu-se e de repente agarrou o bicho com os dentes. Pelo visto o réptil deu um arranco com o fim de soltar-se, de modo que Norma tornou a agarrá-lo, já no ar, e em dois tempos o aspirou com a boca, tudo no ar, com o se o engolissem. A casca crepitou nos dentes dela; o rabo e as patas do animal, que saíram pela boca, mexiam-se com uma terrível rapidez. De repente Norma ganindo de dor: o réptil acabara conseguindo morder-lhe a língua. Com um ganido e um uivo ela abriu a boca de dor e eu vi que o réptil esfaqueado ainda se mexia atravessado na boca da cadela, lançando-lhe do seu tronco meio esfaqueado na língua uma grande quantidade de secreção branca, parecida com a secreção e uma barata preta esmagada... Nisso eu acordei e o príncipe entrou. [...] Esse sonho [...] Aí há coisa pessoal demais, concordo, isto é, no fundo é sobre mim...” (p. 434-6)

A confissão de Hippolit constitui o ponto crucial de *O idiota* e supera a revolta do homem do subsolo com a de Ivan Karamázov. Seu sonho representa simbolicamente a luta do homem contra o Mal e suas limitações nessa luta³¹. O sonho resulta, em parte, de um exame do “Cristo morto” de Holbein, que, tanto Hippolit quanto Míchkin, vêem na casa de Rogójin.

³¹ Motchulski, *Dostoiévski*, pp. 298-298.

Sabe-se quão comovente foi a experiência de ver essa imagem em Basel para o próprio Dostoiévski³². Hippolit descreve a pintura em detalhe, e pergunta:

[...] se a morte é tão terrível e as leis da natureza tão fortes, então como superá-las? Como superá-las se agora elas não foram vencidas nem por aquele que em vida vencida até a natureza, a quem esta se subordinava, aquele que exclamou: ‘Talita cumi’ – e a menina se levantou, ‘Lázaro, vem para fora’ – e o morto não saiu? Quando se olha esse quadro a natureza nos aparece com a visão de um monstro imenso, implacável e surdo, ou, mais certo, é nem mais certo dizer, mesmo sendo também estranho – na forma de alguma máquina gigantesca de construção moderna, que de modo absurdo agarrou, moeu e sorveu, de forma abafada e insensível, um ser grandioso e inestimável – um ser que sozinho valia toda a natureza e todas as suas leis, toda a terra, que possivelmente fora criada unicamente para o aparecimento dele! É como se esse quadro exprimisse precisamente esse conceito de força obscura, insolente, absurda e eterna, à qual tudo está subordinado [...] Pode deixar entrever-se em imagem o que não tem imagem? Mas de quando em quando era como se me parecesse ver em alguma forma estranha e impossível aquela força infinita, aquele ser surdo, obscuro e mudo. Lembra-me que alguém parece que me conduziu pela mão, com uma vela na mão, mostrou-me uma tarântula imensa e repugnante, assegurou-me que ela era aquele mesmo ser obscuro, surdo e onipotente, e ria de minha indignação [...] súbito a porta do meu quarto se abriu e entrou Rogójin [...] Súbito me ocorreu uma idéia: e se não fosse mesmo Rogójin mas tão somente uma visão? [...] não foi a lógica nem a convicção lógica, mas a repulsa que contribuiu para a decisão definitiva. Não posso continuar em uma vida que assume formas tão estranhas e ofensivas para mim. Aquele fantasma me humilhou. Não estou em condição de me sujeitar a uma força obscura que assume a feição de tarântula. (p. 457-61)

Nesse caso, o animal aparece especificamente como uma tarântula, e não uma aranha qualquer, mas não se trata de um caso excepcional. Enquanto escrevia *O idiota* em Florença em 1870, Dostoiévski teve seu primeiro contato direto com essa espécie. Em *Diário de um escritor* ele relata essa experiência, e, após minimizar o perigo de uma picada, fala do desconforto de eventualmente dormir num quarto em que houvesse a *piccola bestia*:

Inicialmente eu tentei afastar o pensamento; até ria ao lembrar e recitar de cor a fábula didática de Kozma Prutkov “O condutor e uma tarântula” (uma perfeita pérola *sui generis*), até que finalmente dormi. Mas meus sonhos eram decididamente desagradáveis. Com a tarântula eu não sonhei, mas com algo ainda mais desagradável, doloroso e aterrorizador; eu acordei muitas vezes, e

³² *O diário da esposa de Dostoiévski*, p. 419.

somente pela manhã, depois do nascer do sol eu passei a dormir mais tranquilamente. (XI, 385-6)

No *Diário*, Dostoiévski usa a *piccola bestia* como analogia à perturbação provocada pelas questões orientais na Europa (1877). Mas obviamente também a incorporou na obra que estava desenvolvendo no momento. Ademais, a imagem da aranha também está presente na primeira parte do romance que Dostoiévski escreveu inicialmente na Suíça.

Príncipe Míchkin, em sua brilhante *causerie* na casa dos Iepantchin, menciona duas possíveis opiniões sobre a vida na prisão. A primeira é a rica vida interior ou reflexiva. A segunda ele relata como uma experiência de um paciente amigo na Suíça: “A vida dele na prisão era muito triste, isso eu lhes posso assegurar, mas não era uma vida barata. Todas as suas relações eram com uma aranha e com uma árvore que nasceu debaixo da janela (p. 82). Míchkin imediatamente muda de assunto, mas tanto a aranha quanto a árvore adquirem importância simbólica com Hippolit, que chega a ver as “árvores de Pávlovsk” antes de morrer. Míchkin novamente faz uso da aranha ao relatar a história da queda da ingênua Marie. Pois, quando do seu retorno “todos ao redor olhavam para ela como se olha para um réptil” (p. 93)³³. Somente Míchkin toma seu partido, e é responsável por sua reabilitação na mente das crianças da aldeia.

As polaridades expressas por Rogójin e Míchkin são, em certa medida, unidas por Terentiev, e o problema ético é expresso por meio de seu escorpião e sua tarântula. O romance contrasta os valores físicos de Rogójin com os valores éticos de Míchkin, coloca de um lado o conceito de natureza do príncipe, e, de outro, a indiferença de Rogójin a ela e sua existência urbana. Terentiev vai a Pávlovsk para ver as árvores antes de morrer, mas no final prefere a parede verde e suja que vê em seu quarto. Confronta sua visão do mal: “eu podia me

³³ Nessa passagem o autor do artigo se equivoca ao incluir essa citação (no original “Все кругом смотрели на нее, как на гадину”) como exemplo de utilização de imagem de aranha, pois o termo *gadina* significa réptil, conforme consta na tradução utilizada em português, ver também nota 5. (N. da T.)

enfurecer com a sorte obscura e surda, que decidira me esmagar como uma mosca” (p. 437) e decide combatê-la cometendo suicídio. Terentiev agora se considera um proscrito e o expressa fazendo analogia com a imagem da mosca: “De que me serve toda essa beleza [Pávlovsk] quando em cada minuto, em cada segundo eu devo e agora sou forçado a saber que até essa minúscula mosquinha ali, que está zunindo ao meu lado numa réstia de sol, até ela participa de todo esse banquete e desse coro, conhece seu lugar, ama-o e é feliz” (p. 463-4). Míchkin é particularmente afetado por esta formulação, pois ela expressa plenamente suas próprias idéias informes de quando sofria na Suíça. É a essência da experiência do próprio Míchkin, sua união com a natureza e os profundos efeitos de suas reminiscências. (p. 474).

A imagem da mosca também é usada com outros propósitos no romance. Não é simplesmente um símbolo paradoxal da união com a natureza, ou da separação desta. Quando Iepantchin conta o mais repreensível ato de sua vida, ele compara a velha em sua solidão a “uma mosca qualquer, carregando nos ombros a maldição do século” (p. 181). É usada coloquialmente: “Se bem que aqui basta que uma mosca passe voando e já se fica sabendo” (p. 625). E faz sua mais significativa aparição quando o zunido de uma mosca é o único som no quarto enquanto Rogójin e Míchkin observam o corpo de Nastácia Fillippovna (p. 672)³⁴.

3. *Os demônios*

Depois da noite com Stavróguin que explicita para Lisa o vazio absoluto do herói de *Os demônios*, ela comenta, antes de sair, “sempre achei que você me levaria para algum lugar onde morasse uma enorme aranha má, do tamanho de uma pessoa, e que ali passaríamos toda

³⁴ Para comentários sobre essa cena ver Allen Tate, “A mosca pairante de Dostoiévski”, *Sewanee Review*, 51 (1943), 353-369.

a vida olhando para ela com medo. É assim que passará o nosso amor recíproco” (p. 512)³⁵. Essa imagem é extraordinariamente apropriada para caracterizar Stavróguin e traz à tona a insinuação de que ele seja responsável pelo assassinato de Liebiádkin. A aranha do tamanho de uma pessoa fora vista antes na descrição de Gazin, em que estava associada ao possível abuso de crianças. N’*Os demônios* essa imagem carrega, além desse significado, um outro mais amplo. As aranhas têm uma importância irrevogável na mente de Stavróguin e são repetidamente utilizadas para lembrá-lo da sua inerente falência espiritual. “A confissão de Stavróguin” é crucial para a compreensão desta faceta de seu caráter. Enquanto Matriócha está se enforcando, Stavróguin tenta passar o tempo sem nenhuma demonstração de envolvimento pessoal. “Uma mosca zumbia sobre minha cabeça e insistia em me pousar no rosto. Apanhei-a, segurei entre os dedos e soltei-a pela janela” (p. 672-3). O episódio difere consideravelmente daquele em que Tio Toby liberta uma mosca em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*³⁶, pois aqui a mosca encontra uma libertação que Stavróguin não concederá ao infinitamente mais importante ser humano. Ele se retira da janela para permanecer despercebido; tenta, sem sucesso, ler um livro; depois começa a olhar para uma minúscula aranha vermelha numa folha de gerânio³⁷. Cochila brevemente. Ao acordar, lembra-se imediatamente do zunido da mosca e da aranha. Mais tarde, na confissão, ele sonha com a Idade de Ouro, e, no momento em que é tomado por uma alegria sem precedentes, acorda. Tenta manter o sentimento de êxtase. Os raios oblíquos do sol poente infiltram-se através de uma folhagem verde da floreira. Um ponto de luz assume para ele a forma de uma aranha vermelha (p. 677) e, a partir deste momento, ele se dá conta de sua própria ruína. A justaposição do bem supremo na Idade do Ouro e do mal supremo (ou seria simplesmente um vazio absoluto?) em Stavróguin é claramente criada pelo símbolo da aranha. Que o uso desta

³⁵ Para citações desta obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. *Os demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2005. (N. da T.)

³⁶ Edição em português: Sterne, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (N. da T.)

³⁷ *Kratchetnogo krasnenkogo pautchka*. O uso de diminutivo aqui pode decorrer da atitude de Stavróguin.

imagem é proposital pode ser facilmente demonstrado pela sua ausência na narrativa de Versilov sobre a Idade de Ouro (*O adolescente*) e pela troca da imagem da corrupção por uma “triquina nojenta” na última versão do sonho do *Homem Ridículo* (p. 117)³⁸, em que, de modo bastante significativo, ao pensar em uma jovem criança, este homem decide não se suicidar. E Stavróguin só pode caracterizar seu ato como “vil, rastejante e abominável”.

A imagem da aranha é usada com efeito similar na primeira conversa de Kirílov com Stavróguin. Kirílov descobre que tudo é bom e que o homem somente é infeliz por não saber que é feliz. Stavróguin contesta, e o cerne de sua questão remete à “Confissão”: “E se alguém morre de fome, se alguém ofende e desonra uma menina, isso é bom?” (p. 239). Kirílov responde que sim, e, ampliando seu conceito, afirma: “‘Rezo por tudo. Veja, aquela aranha está subindo pela parede; olho agradecido por estar subindo’ [...] Stavróguin o acompanhava com ar carrancudo e enjoado, mas não havia galhofa em seu olhar.” (p. 240). Não obstante, a imagem de aranha não é somente um símbolo do mal ligado a Stavróguin. Representa também o mal político dos revolucionários. O destino de Chatov está traçado, mas os membros do grupo suspeitam que Piotr Stiepanovitch está simplesmente brincando com eles. Assim Dostoiévski descreve as reações destes membros: “Sentiam que de repente haviam caído como moscas na teia de uma enorme aranha; estavam furiosos, mas tremiam de medo” (p. 536). E, logo depois, continuando a imagem, Piotr despeja sua raiva em Kirilov pela deserção de Stavróguin. Ameaçando-o com terríveis conseqüências se ele não cometesse suicídio, Piotr grita: “vou [...] enforcá-lo como uma mosca, esmagá-lo... está entendendo?” (p. 546). A imagem reaparece como símbolo da falência espiritual no discurso maníaco sobre a degeneração da Rússia: “As estradas de ferro comeram todos os capitais e envolveram a Rússia como uma teia de aranha” (p. 475). Em *O idiota*, Dostoiévski expressou essa idéia de forma diferente, nos seguintes termos: “as fontes da vida” e “‘a estrela Absinto’ do

³⁸ A página corresponde à seguinte edição em português: Dostoiévski, F. *Dois narrativas fantásticas*. A dócil e O sonho de um homem ridículo. Tradução Vadim Nikitim. São Paulo: Editora 34, 2003. (N. da T.)

Apocalipse, que caiu na terra sobre as fontes das águas” (p. 344). Liébediev expande sua interpretação para igualar as estradas de ferro à falta de valores espirituais: “As estradas de ferro propriamente ditas não vão turvar as fontes da vida, mas em seu conjunto tudo isso é maldito, tudo isso é o estado de espírito dos nossos últimos séculos, no seu âmbito geral, científico e prático, tudo isso pode ser efetivamente maldito” (p. 416).

O episódio da “Confissão” e a conversa de Stavróguin com Kirílov determinam ainda um esquema de cores simbólico em *Os demônios*. A pequena aranha avermelhada de Stavróguin, que podemos considerar como símbolo de sua maldade, repousa sobre uma folha verde. Kirilov também menciona uma folha (posteriormente Ivan Karamázov terá uma lembrança semelhante); e, embora negue implicações alegóricas, a folha representa a visão ideal do bem na ideologia invertida de Kirilov:

Você já viu uma folha, uma folha de árvore? [...] Há poucos dias vi uma amarela, meio verde, com as bordas podres. Arrastada pelo vento. Quando eu tinha dez anos fechava os olhos de propósito no inverno e imaginava uma folha – verde, viva, com as nervuras, e o sol brilhando. Eu abria os olhos e não acreditava porque era muito bonito, e tornava a fechá-los [...] A folha é bonita. Tudo é bonito. (p. 238)

Talvez por coincidência, mas provavelmente intencionalmente, Lisa vai a Stavróguin, é vista pela última vez e morre, trajando “o vestido da véspera [...] verde-claro, elegante, todo rendado [...] e um xale vermelho” (p. 507).

Chatov, no momento do nascimento do bebê de sua esposa (cujo pai é Stavróguin), tem uma epifania. Mas a parteira nega sua nova crença, e o faz recorrendo a imagem de uma mosca: “Que asneira! Trata-se simplesmente do desenvolvimento ulterior do organismo e aí não há nada, nenhum mistério – gargalhava em tom sincero e alegre Arina Prókhorovna. – Assim qualquer mosca é um mistério” (p. 574). Stavróguin freqüentemente usa imagens de insetos para descrever atitudes e pessoas. Assim, ele fala para Chatov: “parece que você me

olha como se eu fosse algum sol e a si mesmo como um inseto qualquer comparado a mim” (p. 244). Piotr, no capítulo “Ivan Czariêvitch”, ao expressar sua necessidade pessoal e política por Stavróguin, diz: “Sem você sou uma mosca, uma idéia dentro de uma garrafa, um Colombo sem América” (p. 409). Na sua carta de despedida para Daria, Stavróguin novamente remete à imagem: “Sei que preciso me matar, varrer-me da face da terra como um inseto torpe; mas tenho medo do suicídio porque temo mostrar magnanimidade” (p. 652).

Outras três imagens são usadas em *Os demônios*. A primeira é a barata. Lebiádkin a utiliza simbolicamente (e Dostoiévski alcança um efeito cômico) no poema que pretende descrever a si próprio, bem como o estado político e espiritual da Rússia (p. 181-2). Stiepán Trofimovitch a utiliza para descrever sua derrota: “eu mesmo já estou totalmente esmagado como... como uma barata” (p. 127). A segunda imagem é da cobra ou serpente. O capítulo “A sapientíssima serpente” caracteriza Stiepan Stiepanovitch. Quando Chatov pega a mão de Erkel, imediatamente antes deste último conduzi-lo à morte, ele “estremeceu, como se tivesse tocado em algum réptil horrível” (p. 556). A terceira imagem, e possivelmente a mais importante, é a do verme. É utilizada primeiramente por Lebiádkin, o qual indicou sua relação com o movimento e menciona sua fonte: “sou um escravo, sou um verme e não Deus, e só isso que me distingue de Dierjávín” (p. 269). A palavra “verme”, aqui, é usada com uma conotação totalmente diferente do que em Dierjávín e outros escritores do século XVIII, que a utilizam como a mais baixa ligação na “Grande Cadeia do Ser”³⁹. Piotr Stiepanovitch usa a imagem com as nuances psicológicas de Lebiádkin quando diz a Stavróguin: “Você é o chefe, o sol e eu sou seu verme...” (p. 408). Maria Lebiádkina lança mão da imagem mais

³⁹ Em Dierjávín, os versos são: “Ia tsar – ia rab – ia tcherv – ia Bog!” [Sou tsar – sou servo – sou verme – sou Deus]. Tal uso é quase um lugar-comum na expressão poética do século XVIII: em “An Gott” de Klopstock – “... *dem Wurm, der Mensch heisst*”; em “Night Thoughts” de Young – “Midway from nothing to the deity! / A worm! A God!”; em “An die Freude” de Schiller – “*Wollust ward dem Wurm gegeben, / Und der Cherub steht vor Gott*”. A primeira frase deste conceito está provavelmente em Jó, 25: 6 [“Se nem a lua é brilhante e nem as estrelas são puras aos olhos dele / muito menos será o home, que não passa de larva, o filho do homem, que não passa de verme!”].

ativamente. Suas cenas com Stavróguin têm profundo significado religioso e folclórico⁴⁰. Ela considera seu verdadeiro salvador (o Stavróguin que ela uma vez conheceu?) um falcão. Mas Stavróguin traz o mal e a destruição mesmo para ela, e ela reconhece: “Assim que vi tua cara vil quando caí e tu me seguraste, foi como se um verme se metesse em meu coração: mas não é *ele*, pensei, não é *ele*!” (p. 277).

4. *O adolescente*

O adolescente é geralmente considerado um fracasso, mas, a despeito de suas improbabilidades e inépcia, é extremamente rico e significativo ao recapitular idéias que aparecem anteriormente na obra de Dostoiévski, e ao apresentar novas. Dolgoruki é, de muitas formas, parecido com o homem do subsolo e com Raskólnikov, mas ele percebe ter-se reeducado no próprio processo de escrita de suas memórias. Ele cresce para além de sua distorção pueril das idéias e aprende um novo equilíbrio das relações com as pessoas. Mais importante ainda é a reavaliação de seu relacionamento com Versilov, a qual, em grande medida, resulta do fato de serem rivais na disputa por uma mesma mulher. A relação de Dolgoruki com ela – ou sua visão desta relação – é freqüentemente expressa em termos de aranhas. Depois do primeiro encontro, ele se apaixona, mas suspeita que ela o destruirá: “Pergunto-me se a aranha pode odiar a mosca que ela espreita e apanha. Querida mosca! Parece-me que se ama sua vítima; pelo menos, pode amá-la. Assim sendo, amo minha inimiga (p. 39)⁴¹. Quando Dolgoruki finalmente percebe, pela simbologia de um sonho, que a base de seu amor é o desejo sexual, ele associa o sonho com a vergonha. A explicação para a existência do sonho aparece logo em seguida: “Era que eu tinha uma alma de aranha!” (p. 361). De modo semelhante, o Príncipe Serguei, que é uma cópia muito fraca de Stavróguin,

⁴⁰ Ver, respectivamente, V. Ivanov, *Liberdade e a vida trágica* (Londres, Harvill Press, 1952), pp. 42-45, e W. L. Komarowitsch, *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff* (Munique, 1928), pp. 141 ff.

⁴¹ Para citações dessa obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *O adolescente*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962. (N. da T.)

doente e perdendo o sono, subitamente esclarece a Dolgoruki, “Estou sempre a sonhar com aranhas” (p. 395). Novamente há uma associação entre mal e sexo, representada em termos agora familiares.

5. *Os irmãos Karamázov*

O nome Karamázov se tornou na Rússia um símbolo de devassidão e dissipação. Duas personagens no romance estão especificamente ligadas à imagem da aranha, embora de formas muito distintas. Dmítri tenta descrever a si mesmo e o mal quando conta a Aliocha sobre a primeira visita que recebeu de Katierina Ivanovna. A idéia subjacente poderia ter sido explicitamente expressa pelo homem do subsolo, mas Dmitri somente a cogita:

A primeira idéia que tive foi uma idéia karamazoviana. Uma vez, meu irmão, uma lacraia me picou, e isso me fez passar duas semanas acamado e com febre; mas dessa vez sinto de repente a lacraia, esse inseto perverso, me picar no coração, estás entendendo? Eu a medi com o olho. Tu a viste? É bela. É, mas não era desse jeito que ela estava bela naquele momento. Estava bela naquele instante porque era nobre, enquanto eu era um patife, porque ela estava na grandeza de sua generosidade e do sacrifício pelo pai, ao passo que eu era um percevejo. E eis que de mim, um percevejo e um patife, ela dependia toda, toda, inteirinha, de corpo e alma. Em todos os detalhes. Eu te digo francamente: essa idéia, a idéia da lacraia, apossou-se de tal forma de meu coração que ele por pouco não se esvaiu só de angústia. Pareceria que não havia mais lugar para nenhuma luta: era agir precisamente como um percevejo, como uma tarântula perversa, sem nenhuma dó... (p. 169-71)⁴²

A falange é um tipo de aranha do grupo *phalangidea*⁴³. Sua presença nesta situação é comparável ao uso da pequena aranha vermelha no episódio de Stavróguin. De fato, as notas manuscritas para *Os irmãos Karamázov* indicam que Dmítri teria cometido uma violação semelhante à de Stavróguin. Mas este plano foi suspenso, certamente para permitir uma

⁴² Para citações dessa obra foi utilizada a seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. (N. da T.)

⁴³ Conforme o *Russian-English Biological Dictionary* (Ed. C. W. Dumbleton. Edinburgo e Londres: Oliver & Boyd, 1964, p. 455) o termo utilizado no original (*фаланга*) indica uma ordem de aracnídeos chamada *solifugae*. Sendo assim, as opções utilizadas tanto na edição em português (lacraia) quanto por Rosenshield (*phalange*) não são totalmente precisas. (N. da T.)

caracterização mais ampla, capaz de manter lado a lado o ideal da Madona com o de Sodoma. Mas restou uma pista do plano original: Fiódor, na presença de Zossima, chama Dmítri de “corruptor da inocência” e Dmítri informa a Aliocha, “Embora o velhote tenha mentido sobre a sedução de inocentes, no fundo, porém, isso de fato aconteceu em minha tragédia, ainda que só uma vez, e mesmo assim sem se consumir. O velhote, que me censura com invencionices, não conhece esse fato” (p. 165). Fiódor poderia facilmente ser associado com o ato, pois sua acusação é claramente um mecanismo “projetivo”.

A luxúria tão característica de todos os Karamázov é indicada, em partes, pela associação de cada membro (e o meio-membro Smerdiákov) com insetos⁴⁴. Dmitri desenvolve longamente esta idéia em sua “Confissão de um coração ardente”. Cita o que acredita ser “An die Freude” de Schiller (na verdade, trata-se de uma mistura de dois poemas de Schiller) na tradução de Jukovski, que termina com os versos: “Lascívia aos insetos,/ E colocou o anjo perante Deus.” (p. 162). Dmítri desenvolve a idéia em seguida: “Meu irmão, eu sou esse inseto, isso foi dito especialmente ao meu respeito. E todos nós, Karamázov, somos assim; até em ti, anjo, esse inseto vive e em teu sangue gera tempestades. São tempestades, porque a lascívia é uma tempestade, é mais que uma tempestade!” (p. 162). Aliocha admite ser também consumido pela luxúria (p. 165). As palavras “inseto” e “percevejo” são bastante recorrentes e sempre associadas à vileza e à luxúria: “Eu gostava da devassidão, gostava da desonra da devassidão. Gostava da crueldade: por acaso eu não sou um percevejo, não sou um inseto perverso? Está dito – um Karamázov! [...] Da torpeza do campo emporcalhado pelas moscas, passaremos à minha tragédia, também ao campo emporcalhado pelas moscas, ou seja, por todo tipo de baixeza.” (p. 164-5). O campo, deve ser lembrado, é o próprio homem, pois, na formulação de Dmítri, “Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens” (p. 162).

⁴⁴ Tchijevsji, *ZfsIP*, VI, 21-22.

O narrador descreve Fiódor Pavlovitch nos mesmos termos: “depravadíssimo e freqüentemente cruel em sua lascívia como um inseto perverso” (p. 142). Embora Fiódor não considere Ivan um Karamázov em espírito, o comportamento deste com Katierina mostra a falsidade de tal visão, além do que, ele próprio se autodenomina um inseto. Fiódor também usa uma imagem de inseto para expressar seus sentimentos por Dmítri: “Quanto a Mitka, vou esmagá-lo como uma barata. De noite esmago as baratas pretas com o sapato: estalam assim que a gente pisa. Teu Mitka também vai estalar. [...] vou esmagá-lo como uma barata” (p. 246-7). Mitia usa a mesma imagem quando espera pelo resultado da missão de Aliocha: “Bem, anuncia a verdade, esmaga-me como uma barata” (p. 220). Smerdiákov, em quem a sensualidade se expressa tão somente pela crueldade, e ainda, não contra humanos, mas contra animais, também usa esta imagem em sua solução casuística do problema do soldado que morre por sua fé. Smerdiákov apelaria a Deus para mover a montanha, que “se moveria no mesmo instante e o esmagaria [o verdugo] como uma barata” (p. 193). Dmítri torna a imagem para si mesmo e seu pai de uma forma brilhantemente ambígua, quando, um pouco antes de sua partida para Mokroe, ele diz: “É preciso exterminar um inseto fedorento para que não se arraste, não estrague a vida dos outros” (p. 540). Pouco depois ele, assim como muitos personagens de Dostoiévski, se oferece para dar passagem, e assegura aos que processam Grushenka: “Mas um verme, um verme desnecessário se arrastará pelo chão e não sobreviverá!” (p. 555).

Neste sentido, os insetos também aparecerão com referência a Dmítri e Smerdiákov. Grigóri, comentando de esguelha a afetação de Smerdiákov ao examinar a comida, pergunta: “‘Será barata?’ [...] ‘Talvez uma mosca’ – observou Marfa” (p. 184). Smerdiákov, que vive com medo de Ivan e de Dmítri, envolve o último no crime, ao revelar que ele conhece os sinais que apresentam Grushenka a Fiódor. Ele teme que Dmitri o mate primeiro “como se mata uma mosca” (p. 373) e que depois do crime ambos iriam se unir para esmagá-lo como

uma mosca (p. 796). Ele diz a Ivan: “[...] a vida inteira me considerou um mosquito, e não gente” (p. 816). Uma mosca aparece como figura de linguagem no começo do julgamento: “Na sala ficou tudo em silêncio, dava pra ouvir o vôo de uma mosca” (p. 855-6), mas, mesmo aqui, ela tem valor simbólico. Até as referências aparentemente “realísticas” aos piolhos tem sentido mais profundo. A tripla menção aos mujiques piolhentos (p. 553, 576 e 866) por Trifon Borisovitch, indica sua indiferença a qualquer coisa que não seja ganho monetário. Grigori, durante o julgamento, relata que, não fosse por ele, Mitia teria sido devorado pelos piolhos (p. 859), e que Dmítri lhe é agradecido por este serviço (p. 863). A afirmação inicial de Mitia é obviamente uma consequência do descuido engendrado pela luxúria de Fiódor. Além disso, é particularmente apropriada a recusa de Dmítri em falar com o promotor em Mokroe, o qual “se encravava nele como percevejos” (p. 628)

Uma outra série de imagens começa com a execração de Fiódor e Dmítri freqüentemente repetida por Ivan: “um réptil devorando outro réptil” (p. 205, 262, 791, 888). Ivan aplica o mesmo termo a Smerdiákov (p. 805) e, ao tocar o dinheiro roubado por Smerdiákov, “Ivan [...] pegou o embrulho, fez menção de desfazê-lo, mas de repente retirou os dedos como se houvesse tocado em algum réptil repugnante, horrendo” (p. 808). Dmítri faz uso semelhante da imagem quando alega ser o mais baixo de todos os répteis, não por conta do assassinato, mas por ter tomado o dinheiro de Katierina (p. 665). Para a própria Katierina seria “terrível tocar nesse monstro... como num réptil” (p. 777), mas ela se associa às imagens ao dizer a Aliocha, “O senhor talvez vá querer me pisotear depois do interrogatório de amanhã” (p. 776). E, num outro comentário de duplo sentido, depois do depoimento de Katierina, Grushenka grita para Dmítri: “[...] tua serpente te arruinou” (p. 895). Talvez todos os habitantes da cidade estejam envolvidos, não somente no brado de Ivan – “Quem não deseja a morte do pai?” (p. 888) – mas também na relutância do narrador em revelar o nome da cidade, Skotoprigonevsk, “estábulo”.

Mesmo o monastério não está isento de imagens de insetos. O padre Ferapont, cujo asceticismo resulta em orgulho arrogante, mata demônios como aranhas. Ao fazer o sinal da cruz sobre o diabo, “ele morre como uma aranha esmagada” (p. 240). Ferapont se expressa quase nos mesmos termos que Svidrigáilov. Ao recusar honrar o morto Zossima, ele repreende o monge por não acreditar no diabo: “Dava purgantes contra os diabos. Pois aqui eles proliferam como aranhas espalhadas pelos cantos. Mas ele mesmo começou a feder um dia. Nisto vemos um grande sinal de Deus.” (p. 454). Os demônios de Ferapont são ainda mais obviamente alucinações do que algumas das aranhas vistas por outros personagens.

Parte da resposta para o problema do mal é dada por Aliocha por meio do uso de imagens de insetos, em sua versão da vida de Zossima, que, às vezes, faz lembrar estranhamente os pronunciamentos de Kirilov:

Qualquer relva, qualquer inseto, formiga, abelha dourada, todos conhecem admiravelmente seu próprio caminho, mesmo desprovidos de inteligência testemunham o mistério de Deus, eles mesmos o realizam [...] tudo é bom e magnífico porque tudo é a verdade. Olha para o cavalo [...] olha para o boi que o alimenta e trabalha para ele, cabisbaixo e pensativo [...] ele não tem nenhum pecado, porque tudo, absolutamente tudo, exceto o homem, é sem pecado [...] toda criatura, todo bicho, toda folhinha aspira ao Verbo, canta a glória de Deus, chora a Cristo sem o saber (p. 402-4)

Amai toda a criação de Deus, no conjunto e em cada grão de areia. Amai cada folha, cada raio de Deus. Amai os animais, amai as plantas, amai todas as coisas. Amarás toda e qualquer coisa e nas coisas alcançarás a compreensão do mistério de Deus. (p. 433)

Esta é uma solução, uma solução mística. Mas, embora a visão de Dostoiévski fosse essa, sua mente era racional e seu método dramático. Muito do seu pensamento culmina neste, seu maior romance, mas nem sempre encontra solução aí. Ao contrário, encontra seu refinamento máximo numa série de brilhantes paradoxos, dos quais a vida de Zossima e “O grande inquisidor” são os principais exemplos. As imagens que traçamos na obra de Dostoiévski são utilizadas de modo mais extensivo em seu último romance e adquirem

significado ainda maior. O mal é apreendido por Dmítri de forma diferente de qualquer outro personagem, mas ele encontra em si mesmo uma força para equilibrar aquela representada pela aranha. Sua associação mesma com uma série de imagens utilizadas por Svidrigáilov, Stavróguin e outros personagens demoníacos envolvidos no abuso de crianças (pelo menos como parte de sua destruição moral) tem sua contraparte na façanha das crianças com as quais Aliocha é visto, graças às quais, numa conversa com Ivan, ele renunciaria à religião. Dmítri, que é mais culpado, e culpado em vários sentidos, também encontra uma visão redentora, diferente das de Zossima e Ivan, em seu sonho com o bebê nu e faminto, que chora:

[...] por que estão aí em pé essas mães vítimas de incêndio, por que as pessoas são pobres, por que o bebê é pobre, por que a estepe é nua, por que eles não se abraçam, não se beijam, por que não cantam canções alegres, por que a desgraça negra as deixou tão escuras, pó que não alimentam o bebê?

E ele sente em seu íntimo que, embora fique perguntando feito louco e à toa, quer sem falta perguntar justamente assim e é justamente assim que precisa perguntar. E sente ainda que em seu coração se agita um enternecimento que jamais o habitara, que tem vontade de chorar, que quer fazer algo em prol de todas as pessoas para que a criança pare de chorar, para que a mãe do bebê, de rosto ressequido e escuro, também pare de chorar e a partir desse instante ninguém mais derrame lágrimas, e que isso seja feito agora, nesse exato momento, sem demora e apesar dos pesares, com toda a impetuosidade dos Karamázov. [...]

- Tive um sonho bom, senhores – pronunciou de um modo meio estranho, de cara nova, como que iluminada pela alegria.”(p. 663-4)

ANEXO 5 - Tradução de: ROSENSHIELD, Gary. *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author*. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. (Capítulos 1, 9 e 10)

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

Nota da tradutora

Gary Rosenshield é PhD pela Universidade de Wisconsin-Madison e professor emérito do departamento de Língua e Literatura Eslavas na mesma universidade. Autor de *Western Law, Russian Justice: Dostoevsky, The Jury Trial, and the Law* e *Pushkin and the Genres of Madness: The Masterpieces of 1833*, publicou o estudo *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author* (Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978), do qual foram traduzidos a introdução e dois capítulos: “O narrador, Raskólnikov e o epílogo” e “O ponto de vista elevado”. Joseph Frank, no capítulo em que aborda o processo de criação de *Crime e castigo*, cita, em nota, esse estudo, recomendando-o como uma “análise cuidadosa e perspicaz” e “um dos melhores estudos dedicados ao romance” (FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os anos milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 125). Victor Terras engrossa o coro elogioso ao afirmar tratar-se de uma “excelente análise” (TERRAS, *Reading Dostoevsky*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998, p. 63)

Capítulo 1 - INTRODUÇÃO

Não é surpreendente que o papel do narrador em *Crime e castigo* tenha recebido pouca atenção dos estudiosos¹. Enquanto outros grandes romances de Dostoiévski têm narradores

¹ O artigo de Pierre R. Hart, “Looking over Raskol’nikov’s Shoulder: The narrator in ‘Crime and Punishment’”, *Criticism*, 13 (1971), 166-79, é, até o momento, o trabalho mais informativo sobre o assunto. A maioria dos outros trabalhos sobre a narração em *Crime e castigo* pode ser encontrada em comentários esparsos em muitos livros e artigos. Ver, por exemplo, Julius Méier-Graefe, *Dostoevsky: The Man and His Work*, traduzido por Herbert H. Marks (New York: Harcourt: 1928, p. 112; Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel*:

personais e dramatizados, o narrador de *Crime e castigo* é comparativamente inconspícuo. Ele não é nem o herói, como em *O adolescente*, nem mesmo um personagem da história, como em *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*, e está longe do tagarela narrador intruso de *O idiota*. Seu sucesso relativo em escapar à detecção, entretanto, levou a uma injustificável negligência crítica; pois, entre todos os narradores de Dostoiévski, ele é, talvez, o mais crucial para nossa percepção dos personagens e eventos. De fato, pode-se argumentar que o mundo de *Crime e castigo* é o mundo do narrador. Compreender seu papel não só possibilita uma apreciação mais profunda do texto, mas uma investigação do romance como gênero literário. Como afirma Wolfgang Kayser, a força vital do romance é o narrador, sem o qual ele não passa de uma concha vazia².

Infelizmente, o pouco que tem sido feito sobre os narradores dos outros grandes romances de Dostoiévski tem aplicação bastante limitada a *Crime e castigo* por dois motivos. Primeiro, o narrador neste romance difere muito dos narradores de outras obras de Dostoiévski. Ele raramente usou narradores objetivos de terceira pessoa, tendo preferido o narrador em primeira ou terceira pessoa altamente dramatizado. Por isso, observações, por exemplo, acerca do narrador em primeira pessoa de *O Adolescente* dificilmente podem esclarecer o uso do narrador em terceira pessoa de *Crime e castigo*. Segundo, a maior parte das análises do ponto de vista nos romances de Dostoiévski falhou na apreciação da

Studies in Technique (New York: Appleton, 1932), pp. 155-7, 194-6; F. I. Evnin, "Roman 'Prestuplenie i nakazanie'" em *Tvortchestvo Dostoevskogo*, editado por N. L. Stepanov. (M.: AN SSSR, 1959), p. 169; László Karantchi, "K problematike pisatelnoi manery Dostoiévskogo", *Slavica*, 1 (1961), 135-55; Ia. O. Zundelovitch, *Romany Dostoiévskogo: Stat'i* (Tachent: Sredniaia i vischaia shkola, 1963), pp. 10-61; G. M. Fridlender, *Realizm Dostoiévskogo* (M. L.: AN SSSR, 1964), pp. 170-4, 190-1; F. I. Evnin, "O nekotorykh voprosakh stilii i poetiki Dostoevskogo". *Izvestia Akademii nauk*, 24, nº 1 (1965), 68-80; Edward Wasiolek, *F. M. Dostoevsky, The Notebooks for "Crime and Punishment"* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), pp. 9-10, 100-2; V. I. Etov, *Dostoiévski, Otcherk tvortchestva* (M.: Prosveschnie, 1968), p. 195; L. D. Opulskaia, "Istoria sozdania romana", em *F. M. Dostoiévski, "Prestuplenie i Nakazanie"*, editado por L. D. Opulskaia e F. G. Kogan (M.: Nauka, 1970), p. 688; A. A. Belkin, *Tchitaia Dostoevskogo i Tchekhov* (M. Khudojestvennaia lit., 1973), p. 73-4; V. N. Toporov, "O strukture romana Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" em *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Ed. Jan van der Eng e Mojmir Grygar (The Hague: Mouton, 1973), pp. 225-302; V. A. Misliakov, "Kak rasskazana 'istoria' Rodiona Raskol'nikova", em *Dostoiévski: Materiali i issledovanie*, Ed. G. M. Fridlender (L.: Nauka, 1974), pp. 147-63.

² Ver Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* [Formação e crise do romance moderno], 2ª edição (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955).

sofisticação de suas técnicas. Elas raramente, se é que alguma vez o fizeram, distinguem autor implícito, narrador e o Dostoiévski histórico, descuido crítico este que levou a graves interpretações errôneas. Poucos identificariam o narrador de *O adolescente*, Arkadi Dolgoruki, com o autor implícito ou o Dostoiévski histórico; mas críticos têm visto Dostoiévski não somente no narrador de *Os demônios*, como também em Makar Diévuchkin, o herói de *Gente pobre*³. Tampouco o autor implícito dos romances de Dostoiévski é sempre idêntico ao autor histórico. Quando artisticamente necessário, Dostoiévski apresenta suas idéias mais estimadas numa chave ambígua. As idéias de Chatov sobre a Ortodoxia Russa – virtualmente idênticas às de Dostoiévski – são apresentadas com tanto ceticismo quanto o delírio suicida de Kirilov.

A visão mais difundida sobre os narradores de Dostoiévski consiste em que eles são essencialmente objetivos, servindo a assim chamada “função informativa”⁴. De acordo com essa opinião, Dostoiévski é um romancista dramático, que prefere mostrar a contar, e quando, ocasionalmente, narra, seus relatos são meramente resumos sóbrios e concisos das informações necessárias. Em outras palavras, diferente de escritores como George Eliot, Dickens ou Gógol, Dostoiévski raramente assume o papel de um autor onisciente intruso. Contudo, a afirmação de que os narradores de Dostoiévski são objetivos é uma posição que não resiste à análise crítica. Se por objetividade compreendemos pouca intrusão autoral, então é verdade que *Crime e castigo* é mais objetivo de que a maioria dos romances russos e europeus contemporâneos à Dostoiévski. Mas não é tão objetivo quanto muitos romances em

³ Para uma identificação explícita entre Dostoiévski e Diévuchkin ver Likhatchóv, “Letopisnoe vremia u Dostoiévskogo”, em *Poética drevnerusskoi literatury* (L.: Nauka, 1967), pp. 321-2.

⁴ Ver, por exemplo, Lunatchárski, “O ‘mnogogolosnosti’ Dostoiévskogo”, em *F. M. Dostoiévski v russkoi kritike: Sbornik statei*, Ed. A. A. Belkin (M.: GIXL, 19560), p. 413; G. I. Tchulkov, *Kak rabotal Dostoiévski* (M.: Sov. Pisatel’, 1939), pp. 81, 146; Evnin, “*Prestuplenie i nakazanie*”, p. 109; L. P. Grossman, “Dostoiévski – khudojnik”, em *Tvortchestvo Dostoiévskogo*, pp. 353-4 [*Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.]; Karantchi, p. 142; M. M. Bakhtin. *Problemi poetiko Dostoiévskogo*, 2ª edição (M. Sov. Pisatel’, 1963) p. 336 [*Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.]; Fridlender, p. 190; V. I. Etov, “Manera povestvovaniia v romane Dostoiévskogo *Idiot*”, *Vestnik Moskovskogo universiteta*, 21, nº 1 (1966), 74.

terceira pessoa escritos durante o século XX, ou mesmo tão objetivo quanto freqüentemente se defende. De fato, eu pretendo demonstrar que o narrador em *Crime e castigo*, por uma variedade de meios, sendo alguns sutis e outros óbvios, desempenha um papel essencial na estrutura retórica do romance.

Mesmo as melhores análises dos narradores dostoievskianos são arruinadas por sérias falhas analíticas. Van der Eng, por exemplo, argumenta que Dostoiévski usa técnicas diferentes para protagonistas e personagens secundários⁵. Ele sustenta que o autor emprega onisciência tradicional ao lidar com personagens menores e que protagonistas são apresentados por meio do discurso, ação e transcrição da consciência, ou seja, objetiva e dramaticamente. Muito embora a confusão que van der Eng faz entre narrador e autor implícito torne seu argumento inaplicável para o todo da obra de Dostoiévski, sua descrição parece, à primeira vista, um tanto adequada para o narrador de *Crime e castigo*. Entretanto, a divisão dos personagens em dois grupos é altamente discutível. São Marmieládov, Svidrigáilov e Porfíri Pietróvitch realmente mais importantes que Katierina Ivanovna, Lújin e Razumíkhin? Além disso, van der Eng deixa de observar que Dostoiévski freqüentemente utiliza técnicas tradicionais para os ditos personagens principais e técnicas dramáticas para os menores.

A abordagem mais radical dos romances de Dostoiévski foi formulada por Mikhail Bakhtin, o qual, já em 1929, defendeu que o tratamento da narração feito por Dostoiévski marcou um estágio revolucionário no desenvolvimento do romance⁶. Embora as generalizações de Bakhtin sejam exageradas e sua terminologia imprecisa, sua obra é, não obstante, provocativa. Bakhtin vê a diferença essencial entre o romance dostoievskiano (polifônico) e o tradicional (monofônico) na relação entre a *dramatis personae* e aquilo que

⁵ Johannes J. van der Eng, *Dostoievskij romancier: Rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires* (The Hague: Mouton, 1957), pp. 75-91.

⁶ A segunda edição do trabalho de Bakhtin (ver nota 4) difere pouco no argumento essencial em relação à edição de 1929.

ele denomina voz do autor. Enquanto no romance tradicional, a voz do autor é um centro dominante estrutural e avaliativo ao qual todas as outras vozes (pontos de vista) estão subordinadas; no romance polifônico, a voz do autor é igual, e não mais importante, do que as vozes dos principais personagens. Para Bakhtin, Dostoiévski criou um novo tipo de romance ao incorporar o ponto de vista do narrador monofônico à consciência de seu herói, equipando-o, assim, com a perspectiva e o conhecimento do narrador intrusivo tradicional. Uma vez que a primazia da voz do autor teve de ser eliminada para que o herói se tornasse completamente independente, Dostoiévski transformou seu narrador num narrador objetivo, um mero disseminador de informações.

Considerando que Bakhtin raramente distingue os termos “autor”, “voz do autor” e “narrador”, é difícil, em muitas situações, entender seu sentido exato⁷. Além disso, os problemas criados por essa imprecisa terminologia são acrescidos de sua falha em aplicar essas visões sistematicamente à principal ficção de Dostoiévski. Quando usamos suas teorias para elucidar o ponto de vista nos últimos romances, chegamos a resultados decepcionantes. Pode o narrador ter um ponto de vista igual àquele dos personagens e ainda ser simplesmente um disseminador de informação? Em *Os demônios*, qual ponto de vista do narrador é igual ao de Stavróguin? O do cronista? O autor onisciente? Embora seja possível argumentar que o ponto de vista de Stavróguin é tão importante quanto o do cronista, certamente não é tão válido quanto o do autor onisciente. É verdade que o ponto de vista do narrador-protagonista de *O adolescente*, Arkadi Dolgoruki, possa não ser mais válido do que o de outros personagens, mas o narrador aqui é extremamente subjetivo, longe de ser um mero disseminador de informações. De fato, pareceria que os narradores de Dostoiévski simplesmente reduziram o impacto de seus pontos de vista ao tentar abertamente impô-los aos outros. É o narrador aparentemente objetivo de *Crime e castigo*, o narrador que menos visivelmente tenta submeter

⁷ Os termos em russo são *avtor* (autor), *golos avtora* (voz do autor), *rasskazchik* ou *povestvovatel'* (narrador).

o ponto de vista dos personagens ao seu próprio, que acaba sendo o mais bem sucedido em fazê-lo. Tudo que acontece em *Crime e castigo* está subordinado a um ponto de vista elevado decifrável e cuidadosamente trabalhado, e, ao contrário do que Bakhtin defende, o romance não é mais polifônico do que as obras dos contemporâneos de Dostoiévski. Assim, a alegação de que Dostoiévski aumentou a objetividade de seu narrador para assegurar a mesma validade a todos os pontos de vista do romance é errônea no caso de *Crime e castigo* e tem pouca, senão nenhuma, aplicabilidade aos outros grandes romances de Dostoiévski.

Na verdade, as observações do próprio Dostoiévski na escolha do narrador para *Crime e castigo* são mais elucidativas de que as dos críticos. Num apontamento de seu caderno feito um mês antes da primeira parte do romance ser mandada para o editor, Dostoiévski cogitou a possibilidade de uma narração em terceira pessoa⁸. Até então, *Crime e castigo* havia sido uma confissão em primeira pessoa. Neste apontamento, Dostoiévski propõe um narrador onisciente, infalível e invisível que não deixaria seu herói (Raskólnikov) por um momento sequer. Na versão final do romance, o narrador é, de fato, onisciente e infalível; não é um personagem na história, mas uma consciência divina superior, que, em consonância com a prática ficcional estabelecida no século XIX, sabe tudo que acontece tanto no mundo externo quanto nas mentes dos personagens. As informações e opiniões do narrador simplesmente não são passíveis de questionamento. Elas são confirmadas pelo enredo, pelo simbolismo e pela estrutura do romance. Dessa forma, o narrador é, em todo romance, um porta-voz do autor implícito.

Este narrador, contudo, não é invisível; nem fica com Raskólnikov do início ao fim.

Dostoiévski deve ter mudado de idéia em relação ao plano original algum tempo antes de

⁸ Nesta nota Rosenshielld informa que as citações do romance e do caderno de notas foram por ele traduzidas a partir da seguinte edição original: F. M. Dostoievski, *Prestuplenie i nakazanie*, Ed. L. D. Opulskaiia e G. F. Kogan. Literaturnie pamiatniki; M.: Nauka, 1970, p. 541. Me nossa tradução recorreremos à edição em português: Dostoiévski, F. M. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. Assim como no texto de Rosenshielld, pontos não espaçados serão utilizados para indicar as elipses de Dostoiévski (*pontos de supressão*); pontos espaçados indicarão minhas elipses. Todas as traduções do russo são minhas. (N. da T.

submeter a primeira parte ao editor, porque, na versão final do romance, o narrador é significativamente personalizado, senão dramatizado, e freqüentemente deixa seu herói para fornecer material do pano de fundo e transcrever cenas em que Raskólnikov não está presente. Diferentemente do maduro James, Dostoiévski não tenta filtrar todos os eventos por meio de uma inteligência central.

Capítulo 9 - O NARRADOR, RASKÓLNIKOV E O EPÍLOGO

Muitos dos comentários mais evidentes do narrador em *Crime e castigo* relacionam-se a personagens como Pulkhéria Alexandrovna, Lújin e Razumíkhin. Contudo, o principal propósito destes comentários não consiste na avaliação de personagens secundários, mas do protagonista. Afirmações explícitas – freqüentemente bruscas e pungentes – sobre outros personagens constituem uma das técnicas mais eficazes do narrador para revelar sua atitude em relação à Raskólnikov.

Ainda assim, há uma grande quantidade de comentários avaliativos direcionados a Raskólnikov. Estes são observados com menor freqüência porque tendem a ser mais implícitos do que explícitos, mais sutis do que intrusivos, e porque geralmente são incorporados à transcrição da consciência de Raskólnikov. Eu mostrei como uma leve imitação ou um ocasional “assim lhe parecia” são suficientes para conferir aos pensamentos de Raskólnikov um aspecto irônico. De fato, virtualmente todas as passagens longas de consciência narrada e todas as análises mentais são batalhas polêmicas entre o narrador e seu protagonista. E essa batalha é claramente desigual. Não sendo visto por seu oponente e impérvio ao contra-ataque, o narrador marca todos os pontos. Ao final do romance, o efeito combinado destas incontáveis alfinetadas pesa contra Raskólnikov tanto quanto os comentários indiretos.

Foi mencionado que o escasso uso de comentários fortes sobre Raskólnikov torna a apresentação do protagonista mais dramática e vívida. Outra razão relaciona-se com a maneira pela qual Raskólnikov é desenvolvido ao longo da obra.

É um lugar-comum da crítica a afirmação de que o romance realista russo do século XIX enfatiza a caracterização à custa do enredo¹. Tal julgamento tem obviamente menos relevância para Dostoiévski do que para escritores como Gontcharóv, Tolstói e Turguêniev, mas poucos questionariam sua aplicabilidade à *Crime e castigo*. Ainda assim, poderia surpreender muitos leitores anglo-americanos o fato de que o drama psicológico de *Crime e castigo* quase nada tem a ver com desenvolvimento de caráter – para alguns, condição *sine qua non* da grande ficção. Realmente, não há qualquer desenvolvimento do caráter no romance. É claro que Raskólnikov passa por uma mudança inquestionável no epílogo, no entanto, trata-se mais de uma transformação miraculosa do que um processo psicologicamente motivado e demonstrado. Raskólnikov não se emenda gradualmente, ele ressurge dos mortos, passa por uma transformação que desafia as leis do tempo e de causalidade às quais a maioria dos romances oitocentistas adere. Ele é essencialmente a mesma pessoa cativa de antes do crime. Apesar de debilitado e abatido, ele preserva seu orgulho ilimitado e sustenta suas teorias racionalistas até o último capítulo do epílogo. O drama de *Crime e castigo* resulta não do desenvolvimento do caráter, mas de uma longa e lenta revelação da personalidade de Raskólnikov. E aí reside a explicação para Dostoiévski ter restringido o uso de comentários fortes sobre Raskólnikov. Pois fica claro que qualquer tentativa por parte do narrador em categorizar muito rigidamente ou explicar de modo muito simplório a essência de seu herói

¹ D. S. Mirsky, em *History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoevsky* (Nova Iorque: Knopf, 1927), p. 218-19, afirma que “outra característica que . . . lhes é típica [aos realistas] como escola é a relativa negligência da construção e do interesse narrativo, e a concentração nos interesses extra-narrativos, nos personagens e na introspecção. A esse respeito, o romance russo, especialmente Tolstói, estava muito longe do romance europeu da época e foi superado pelos romancistas ocidentais somente na obra final de Henry James, na obra de Proust e de James Joyce.”

resolveria o enigma da personalidade de Raskólnikov, e, assim, removeria a pedra fundamental da estrutura dramática do romance.

Contudo, em *Crime e castigo*, os comentários diretos sobre Raskólnikov – as análises das motivações do herói, os apartes irônicos, os epítetos descritivos, as reminiscências sugestivas e, finalmente, as famosas seções retóricas do epílogo nas quais o narrador muda subitamente e torna-se direto – todos eles desempenham um papel crucial².

Um exemplo bastante notável de comentário direto é o relato do narrador sobre as reflexões de Raskólnikov imediatamente antes do assassinato. Esse comentário não é nem de longe tão pesado quanto àquele sobre Lebeziátnikov, nem tão aberto e franco como no epílogo. Ainda assim, embora seja menos intenso, ele é, aqui e ali, inequívoca e notavelmente eficiente em minar o herói.

Mas isso ainda eram minúcias sobre as quais ele nem tinha começado a pensar, e também não tinha tempo para isso. Pensava no principal, e adiava as minúcias até o momento em que ele mesmo *estivesse convencido de tudo*. Mas este último lhe parecia terminantemente inexecutável. Pelo menos era o que parecia a ele mesmo. Nunca podia, por exemplo, imaginar que um dia parasse de pensar, se levantasse e simplesmente caminhasse para lá... até mesmo aquele seu *ensaio* recente (isto é, a visita que fizera com a intenção de estudar definitivamente o lugar) ele apenas *esboçara*, mas nem de longe para valer, fizera por fazer: “deixa eu ir lá, articulou ele, experimentar, por que ficar nesse devaneio!?” – e no mesmo instante não se conteve, mandou tudo às favas e saiu de supetão, furioso consigo mesmo. Enquanto isso, porém, parecia que já havia concluído toda a análise no sentido da solução moral da questão: sua casuística estava afiada como uma navalha, e em si mesmo ele já não encontrava objeções conscientes. Mas no último caso ele simplesmente não acreditava em si mesmo e procurava de modo obstinado e servil objeções por todos os lados e às apalpadelas, como se alguém o forçasse e o arrastasse para tal. O último dia, que começara tão por acaso e resolvera tudo de uma só vez, agia sobre ele de maneira quase inteiramente mecânica: como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, como uma força antinatural, sem objeções. Como se uma nesga de sua roupa tivesse caído debaixo de uma roda de máquina e esta começasse a tragá-lo. (p. 84-5)³

² Para exemplos de comentários narrativos diretos sobre Raskólnikov discutidos em capítulos anteriores, ver pp. 21-2, 53-4, 57-8, 63-7, 87-8.

³ As citações de *Crime e castigo* foram retiradas da seguinte edição em português: Dostoiévski, F. M. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001, com tradução de Paulo Bezerra (N. da T.)

A essa altura Raskólnikov não havia se comprometido irrevogavelmente com o assassinato. Embora já tivesse feito muitos preparativos importantes, como arrumar um penhor falso e costurar um laço dentro do casaco para o machado, ele ainda não conseguia acreditar que superaria sua paralisia intelectual e realmente realizar a façanha. Essa passagem difere da maioria das seções em que os pensamentos de Raskólnikov são expostos, no sentido de que tudo aqui é contado do ponto de vista do narrador. De fato, é mais uma análise do narrador do que uma transcrição. Não há uma frase sequer em que ele não coloque seriamente em questão os motivos de Raskólnikov ou sua compreensão da situação.

No início do parágrafo, Raskólnikov rejeita os detalhes do plano de seu crime como minúcias que podem ser adiadas até que ele chegue a uma decisão final – matar ou não matar. Ele mal pode conceber, contudo, que o momento está chegando, que ele vai cometer o assassinato em questão de horas, e que essas minúcias, que ele sumariamente se recusa a considerar, estão destinadas a desempenhar um papel crucial na bem-sucedida perpetração do crime. O narrador, dotado de percepção tardia, sabe disso muito bem, e não podemos deixar de perceber sua ironia no tratamento dos erros de cálculo de Raskólnikov. Num certo sentido, o assassinato de Aliona Ivanovna por Raskólnikov é uma absurda comédia de erros, na qual o assassino tem êxito apesar de seu descuido. Todos os seus cálculos estão errados, desde esperar encontrar o machado na cozinha, até presumir que a irmã da usurária estaria fora durante o assassinato. Ele é salvo de seus erros de cálculo não por sua perspicácia, da qual ele tanto se orgulha, mas pela mais extraordinária concatenação de circunstâncias: ele encontra o machado por acaso no apartamento do zelador; entra no apartamento da usurária protegido por uma carruagem; não encontra ninguém no caminho; escapa escondendo-se num apartamento vazio – convenientemente esvaziado minutos antes –; vai embora sem ser percebido pelas pessoas reunidas na frente do prédio; retorna com segurança para sua casa; devolve o machado; e entra em seu quarto sem encontrar uma única alma. Ironicamente, as

minúcias cuidaram de si mesmas; se ele tivesse planejado com mais cuidado, ou errado menos, dificilmente teria tido mais sucesso. Mas Raskólnikov não é grato por seu sucesso, uma vez que este sarcasticamente revela sua inépcia e insignificância: ele provou a si mesmo ser uma mera paródia do seu ideal napoleônico.

Entretanto, a ironia do narrador se torna evidente somente na quarta frase. Depois de afirmar que Raskólnikov não conseguia acreditar que era capaz de levar o plano a termo, o narrador comenta: “Pelo menos era o que parecia a ele mesmo”. A implicação é clara: Raskólnikov está tão equivocado em relação a suas próprias capacidades quanto sobre o que vai acontecer. O comentário interpolado, chamando atenção para a patente falta de autoconhecimento de Raskólnikov, claramente revela a atitude condescendente do narrador em relação a seu herói e, ao mesmo tempo, possibilita uma introdução irônica ao comentário mais importante que se segue.

O narrador reserva sua mais forte censura para justificativa moral de Raskólnikov para seu crime. Ele parece ter dúvidas apenas sobre a execução do ato e não sobre suas implicações morais. Aqui, da mesma forma que na quarta frase, uma expressão avaliativa – “parecia” – revela a atitude irônica do narrador em relação à posição moral de Raskólnikov. Mas a expressão pode ser também uma forma de criar surpresa retórica. É como se o próprio narrador se impressionasse com o fato de que, para Raskólnikov, as questões morais são mais fáceis de resolver do que as práticas. O uso da palavra casuística tem sentido especialmente condenatório; pois o termo russo (*kazuistika*) tem toda a força negativa de sua contraparte em inglês: a aplicação equivocada de princípios éticos para casos individuais de conduta ou consciência. A aproximação que o narrador faz entre a casuística de Raskólnikov e uma navalha sugere seu perigo potencial e, pelo menos metaforicamente, liga o pensamento distorcido de Raskólnikov ao assassinato que ele em breve cometerá.

Tendo desafiado as racionalizações de Raskólnikov sobre o assassinato contemplado, o narrador passa a detonar as pretensões napoleônicas de seu herói. Mesmo antes de o vermos agir de modo desajeitado no crime, Raskólnikov é apresentado não como um homem que dá forma aos eventos, à exemplo das figuras da história mundial com as quais ele se compara, mas como um objeto passivo, manipulado por forças além do seu controle. Sua impotência e passividade são claramente refletidas na estrutura gramatical das frases. Ele não age, mas sofre os efeitos das ações. Não é ele que decide o curso dos eventos, mas o dia. Ele é conduzido cega e irresistivelmente. Raskólnikov tornou-se não aquele que molda a história, mas seu material.

A última frase do parágrafo é uma conclusão conveniente, pois soluciona com uma metáfora as posições aparentemente contraditórias do narrador: Raskólnikov está enredado em forças além do seu controle; mas ele, não obstante, é totalmente responsável pelo assassinato. Primeiramente, a frase, mais do que qualquer outro material precedente, chama atenção para a passividade de Raskólnikov. Ele é como um homem cuja roupa está presa na roda de uma máquina. Ele também será capturado; é inevitável, a resistência será em vão. Mas ao enfatizar a passividade de Raskólnikov para desacreditar suas ilusões de grandeza, o narrador não torna seu herói uma vítima desamparada dos eventos; pois a máquina da metáfora foi feita e projetada pelo próprio Raskólnikov. É a casuística que ele usou para justificar seus planos para o crime e que removeu todas as barreiras, a não ser pelos “meros” detalhes mecânicos. Uma vez que Raskólnikov foi seduzido pelos argumentos ilusórios do racionalismo, o assassinato tornou-se não só possível, mas, de acordo com a lógica do romance, inevitável. Vistos por esta perspectiva, o tempo, lugar e modo do crime são atributos acidentais; ao passo que a casuística de Raskólnikov é sua força motora necessária. Dostoiévski, então, o retrata como uma vítima, não de forças que estão além do seu controle, mas de idéias por ele mesmo tramadas. A máquina impessoal é um símbolo da natureza

mecanicista e inorgânica do intelecto racional de Raskólnikov. Ela usurpou o lugar de seu mestre, virou-se contra ele, e usou-o como uma ferramenta para satisfazer seus próprios fins. É como se ele tivesse sido tomado por uma força estranha, assim como as pessoas no sonho do epílogo. Talvez por isso, a caminho do apartamento da usurária, ele se sinta como um homem condenado à morte, e, mais tarde, confesse à Sônia que, ao matar a velha, ele matou somente a si mesmo. Embora Raskólnikov freqüentemente tente culpar o destino por seu infortúnio, Dostoiévski constantemente mostra que ele é vítima somente num sentido muito especial, uma vítima que quis matar e, por isso, deve suportar toda a responsabilidade por sua própria queda.

Embora o comentário citado seja devastador, é essencialmente implícito e mesmo de baixa intensidade. O narrador faz poucas afirmações sobre Raskólnikov que sejam mais intrusas que essas. Jamais recorre ao tipo de invectiva usada na descrição de Lebeziátnikov. Além do mais, ele raramente pára a narrativa para expressar suas visões sobre o herói; ao invés disso, incorpora suas observações à ação, em alguns casos, tomando uma posição tão obviamente sensata e justificada pelas circunstâncias que a falta de comentário seria provavelmente mais conspícua do que sua presença. Prova disso, por exemplo, é a forma pela qual ele descreve a condição de Raskólnikov imediatamente após o assassinato de Lisavieta, a meia-irmã da usurária.

O pavor se apoderava dele cada vez mais, principalmente depois desse segundo assassinato totalmente inesperado. Queria correr dali o mais rápido possível. E se nesse instante ele estivesse em condição de ver e raciocinar de modo mais correto; se pudesse ao menos perceber todas as dificuldades da situação, todo o desespero, toda a hediondez e todo o absurdo que havia nela, compreender quantas dificuldades e talvez até quanta crueldade ainda teria que superar e praticar para escapular dali e chegar em casa – é bem possível que ele largasse tudo e dali mesmo fosse denunciar-se, e não por temer por si próprio mas pelo simples horror e repugnância pelo que havia praticado. Nele a repugnância crescia particularmente e aumentava a cada instante. Agora ele não voltaria ao baú e nem ao quarto por nada desse mundo. (p. 94)

Não é possível concordar totalmente com Pierre Hart, o qual argumenta que o narrador insere um comentário neste ponto para enfatizar o caráter repulsivo e a monstruosidade do feito de Raskólnikov⁴. Certamente, há sangue suficiente para tornar esse comentário supérfluo. Interromper a ação neste ponto para moralizar sobre o óbvio parece muito pouco característico do método de Dostoiévski com Raskólnikov. Nesta passagem, Raskólnikov está tão revoltado com os eventos quanto o narrador. Este diz que Raskólnikov foi incapaz, naquele momento, de ver e julgar a situação mais corretamente, mas não que ele não tivesse sido afetado por seu feito repulsivo. De fato, ele experimenta essa repugnância em muitas ocasiões, mesmo antes do crime. Aliás, esta parece ser a principal força impedindo-o de cometer o crime. Ao deixar o prédio da usurária depois da “visita-ensaio”, Raskólnikov exclama: ““Oh, Deus! Como tudo isso é repugnante! Será possível, será possível que eu... Não, isso é um absurdo, um contra-senso! – acrescentou decidido. – Será possível que tamanho horror me tenha ocorrido? Contudo, de que baixeza meu coração é capaz! O principal: isso é sórdido, nojento, abjeto, abjeto...”” (p. 26). E, em seu pesadelo da égua cruelmente espancada, Raskólnikov experimenta um terror comparável àquele que sentiu no assassinato real. Ele acorda do sonho gritando: “Meu Deus! [...] Será, será que eu vou pegar mesmo o machado, que eu vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela... vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebentar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado de sangue... com o machado... Meu Deus, será possível?” (p. 75). Essa repulsa continua muito depois do assassinato. Por isso, uma vez que os sentimentos do narrador não são essencialmente diferentes dos de Raskólnikov, seu comentário naquele ponto não parece particularmente intrusivo.

A função desta passagem, então, deve ser procurada em outra parte. Deve-se reconhecer que ela contém um comentário, mas este é daquele tipo com o qual já estamos

⁴ Pierre R. Hart, “Looking over Raskol’nikov’s Shoulder: The Narrator in *Crime and Punishment*”, *Criticism*, 13 (1971), 170.

familiarizados: de modo sutil, mas certo, o narrador enfraquece a exaltada auto-imagem do seu herói. Raskólnikov perde totalmente o controle sobre si mesmo no momento mais crucial. Mais do que isso, suas faculdades racionais, das quais ele tanto se orgulha e as quais ele acredita irão assisti-lo com sucesso no momento do crime, ficam totalmente paralisadas. Ao repetir de modo eficaz todos os verbos de julgamento e percepção, o narrador novamente enfatiza o eclipse da razão de Raskólnikov durante o assassinato: “[...] E se nesse instante ele estivesse em condição de ver e raciocinar de modo mais correto; se pudesse ao menos perceber todas as dificuldades da situação [...] compreender quantas dificuldades e talvez até quanta crueldade ainda teria que superar e praticar para escapular dali”.

Mas essa passagem faz mais do que esvaziar as pretensões de Raskólnikov; ela funciona, paradoxalmente, como um ponto de alívio psíquico. Passamos por uma descrição de dez páginas de um assassinato e dos eventos que culminaram nele, a qual foi construída com uma intensidade quase não suavizada e impessoalidade cuidadosamente cultivada. Sem dúvida, essa impessoalidade é essencial para dramatizar os eventos no maior grau possível. Trata-se de uma das principais razões pelas quais Dostoiévski rejeitou a narração em primeira pessoa em favor de uma narração em terceira pessoa. Mas, ao mesmo tempo, essa impessoalidade contrasta marcadamente com o tom dos trechos anteriores. É como se o narrador estivesse tão mesmerizado quanto o leitor por este espetáculo tão repulsivo, como se ele não mais fosse um meio pelo qual o leitor percebesse a ação, mas um espectador como nós. A passagem é como uma irrupção de um observador que não suporta mais o horror incessante do que vê e precisa dar vazão às suas emoções. O narrador em certa medida usurpou, por assim dizer, o papel do leitor. E é precisamente por isso que não sentimos a passagem como particularmente intrusiva. De fato, ela parece perfeitamente apropriada, pois é neste sentido que o narrador tem nos conduzido. Seu comentário meramente dá voz aos nossos próprios julgamentos e emoções.

Embora o ponto de vista do narrador nesta passagem tenha muito em comum como o do leitor, há também muitas diferenças significativas. Já foi mencionado o sutil enfraquecimento da enfatuada auto-imagem de Raskólnikov pelo narrador. Além disso, ele parece mostrar compaixão por este jovem rapaz, que ele sabe ter entrado em um processo de sofrimento, do qual o crime não passa de um estágio. “se [Raskólnikov] pudesse ao menos perceber todas as dificuldades [...] é bem possível que ele largasse tudo e dali mesmo fosse denunciar-se”. Sentimos que o narrador está nos contando que Raskólnikov está violentando tanto a si mesmo quanto a sua vítima. O herói pode afirmar que não sente a menor ponta de culpa, mas ele recua com horror e repugnância diante de seu ato; é esta violência que Raskólnikov perpetra contra si mesmo e o sofrimento que ela vaticina que suscitam a compaixão do narrador.

Dostoiévski, entretanto, não restringiu o comentário narrativo sobre Raskólnikov somente ao “eu” da experiência. Se o fizesse, a obra provavelmente teria resultado mais regular, mas certamente teria sacrificado algo de sua riqueza e complexidade. O narrador em *Crime e castigo* fala não de um Raskólnikov, mas de dois: daquele que vivencia os eventos, e daquele que está separado do crime pelo tempo e por um novo mundo de experiência. As passagens de reminiscências e os comentários explícitos do epílogo nos introduzem em um âmbito temporal totalmente diferente; mudam não apenas nossa perspectiva temporal, como também nossa visão de Raskólnikov.

Ao longo do romance encontramos vinte afirmações em que o narrador alude a um tempo no qual os eventos são lembrados muito depois. Essas passagens de reminiscências variam de tamanho, conteúdo e estilo: algumas são curtas e sutilmente integradas à narrativa; outras chegam a um parágrafo inteiro e distinguem claramente passado e presente.⁵ Embora seja possível interpretar essas afirmações como vestígios do antigo plano de narração em

⁵*Crime e castigo* p. 28, 75, 78, 81, 89, 92, 95-6, 100, 107, 123, 131, 131, 175, 324, 360, 407, 420, 449, 473, 520.

primeira pessoa, um exame atento mostra que elas diferem de suas contrapartes do caderno de notas tanto na forma quanto na função.

Conforme foi ilustrado no Capítulo 2, o principal foco dos cadernos de notas está no “eu” que recorda; conseqüentemente, o momento da escrita é sentido de forma mais vívida do que o momento do crime. Na versão final, a situação se inverte: o passado (momento do crime) ofusca consideravelmente o momento em que Raskólnikov olha para suas experiências anteriores, período este realmente nebuloso, que pode ser um passado mais recente, o presente ou mesmo o futuro. Além disso, os narradores são bastante diferentes: nos cadernos de notas Raskólnikov nos relata suas lembranças; na versão final essas recordações são reportadas por um narrador onisciente. A menor ênfase que a versão final concede ao Raskólnikov que recorda, entretanto, não deve nos levar a subestimar a importância dessas passagens de reminiscências, pois elas exercem um papel crucial na estrutura avaliativa e temporal do romance.

Talvez a passagem de reminiscência mais impressionante seja aquela que introduz a última parte do romance. Svidrigáilov acaba de revelar que escutou a confissão de Raskólnikov à Sônia. Os fatos pressionam. Não causa espanto que Raskólnikov se lembre de ter vivido esse período como se tivesse envolto numa névoa impenetrável. Seu encontro com Porfíri Petrovitch e Svidrigáilov somente afrouxam sua já tênue ligação com a realidade.

Para Raskólnikov começou um tempo estranho: era com se num átimo houvesse baixado uma névoa à sua frente e o encerrasse em uma solidão pesada e irremediável. *Ao relembrar esse período mais tarde, muito tempo depois*, ele percebia que, às vezes, era como se a sua consciência se turvasse e assim tivesse continuado, com alguns intervalos, até o desastre final. Estava positivamente convencido de que, naquele período, havia-se equivocado em muita coisa, por exemplo, na duração e no momento de alguns acontecimentos. *Ao menos ao recordar mais tarde* e esforçar-se por esclarecer para si mesmo o *memorizado*, descobria muita coisa sobre si mesmo já guiado por informações obtidas de estranhos. Confundia, por exemplo, um acontecimento com outro; considerava outro a conseqüência de um acontecimento que só existia na sua imaginação. Vez por outra via-se dominado por uma inquietação mórbida e torturante, que degenerava até em

pavor ou pânico. Mas ele também se *lembrava* de que havia minutos, horas e, talvez, até dias cheios de uma apatia que se apoderava dele como se fora em contraposição ao pavor anterior – uma apatia semelhante ao estado de indiferença mórbida dos outros mortais. (p. 449, grifos nossos)

Como as passagens em itálico indicam, o narrador insiste em fazer o leitor perceber o Raskólnikov que recorda. Ele usa diferentes formas do verbo recordar quatro vezes e deixa claro que o tempo passado se refere não ao momento dos acontecimentos, mas a um tempo em que estes são lembrados. Além disso, enfatiza que essa recordação se dá não simplesmente depois, mas “muito tempo depois” do crime: o suficiente para Raskólnikov ter se tornado um ser humano mais maduro, que tivesse aprendido com a experiência e percebido as idéias que o levaram a desencaminhar-se tanto.

Contudo, o Raskólnikov que recorda não está no mesmo plano intelectual do narrador: eles estão separados por uma considerável distância irônica. Tal distância é claramente ilustrada na seguinte passagem da Primeira Parte, na qual Raskólnikov lembra que, ao caminhar pela Praça Siénnaia, ele fica sabendo que Lisavieta, a irmã da usurária, não estaria em casa às sete horas da noite seguinte.

Mais tarde, quando rememorava esse período e tudo o que lhe aconteceu nesses dias, minuto a minuto, ponto por ponto, traço por traço, sempre o invadia uma perplexidade que chegava à superstição, devido a uma circunstância que, no fundo, embora não fosse muito incomum, depois lhe pareceu constantemente uma espécie de predestinação do seu destino. Não havia meio de entender e explicar para si mesmo porque ele, cansado, atribulado, voltou para casa pela praça Siénnaia, por onde lhe seria dispensável passar, já que era muito mais vantajoso retornar pelo caminho mais curto e direto. A volta era pequena, mais indiscutível e totalmente desnecessária. É claro que dezenas de vezes lhe acontecera voltar para a casa sem se lembrar das ruas por onde passara. Mas por que, sempre se perguntava, por que aquele encontro na Siénnaia (por onde ele não tinha nenhuma necessidade de passar), tão importante, tão decisivo para ele e ao mesmo tempo tão sumamente casual, coincida agora com essa hora, com esse minuto de sua vida, justamente com esse seu estado de ânimo e precisamente com essas circunstâncias em que só ele, o tal encontro, poderia produzir o efeito mais decisivo e mais definitivo em todo o seu destino? Como se ali estivesse de propósito à sua espera! (p. 75-6)

O Raskólnikov mais velho obviamente ainda não compreende completamente seu crime; ele ainda parece acreditar que não foi o único autor de seu destino. A estranha combinação de circunstâncias que selaria seu destino parece-lhe ter sido pré-ordenada. Era como se o destino tivesse-lhe preparado uma armadilha, como se toda a tragédia fosse parte de um plano elevado sobre o qual ele não exercesse qualquer controle. Essa visão do crime como uma virada do destino é mantida por Raskólnikov até o epílogo, em que o encontramos sentindo-se envergonhado, mas não culpado: “Mas ele fez um julgamento severo de si mesmo, e sua consciência obstinada não descobriu nenhuma culpa especialmente terrível no seu passado, a não ser uma simples *falha* que podia acontecer a qualquer um. Sentia vergonha precisamente de que ele, Raskólnikov, havia se destruído de maneira tão cega, irremediável, vaga e tola, cumprindo alguma sentença do destino cego, e devia resignar-se e submeter-se ao ‘absurdo’ de uma sentença se quisesse encontrar um mínimo de tranquilidade para si” (p. 553). Embora aceitemos que o Raskólnikov mais velho veja o assassinato como um crime, e não uma mera falha, ele ainda se recusa a assumir total responsabilidade por suas ações. Podemos estar certo, entretanto, que, se tudo tivesse ocorrido conforme suas expectativas, Raskólnikov teria se oposto veementemente a qualquer sugestão de que o destino, e não ele mesmo, tivesse determinado o curso dos acontecimentos.

Uma vez que sabemos que Raskólnikov não só quis, mas, em certo sentido, planejou longamente o assassinato, podemos sentir a ironia do narrador à custa mesmo do Raskólnikov mais maduro. A preocupação de Raskólnikov com a moralidade do crime e a psicologia do criminoso se prolonga por muitos meses antes da ação começar. Na Primeira Parte, Capítulo VI, ele se recorda de ter ouvido, seis meses antes, uma conversa entre um estudante e um funcionário sobre a moralidade de assassinar a velha usurária; ele também se lembra de ter ficado supersticiosamente impressionado pelo fato de ter acabado de retornar do apartamento desta mesma velha exatamente com a mesma idéia. Embora pareça que Raskólnikov tenha

escolhido sua vítima somente um mês e meio antes do início do romance, sabemos que a justificativa moral para o crime contemplado estava estabelecida num artigo que ele terminou antes de deixar a universidade – seis meses antes do crime. E ainda mais impressionante é a confissão de Raskólnikov à Dúnia de ter explicado todas as suas idéias a sua antiga noiva, cuja morte data de mais de um ano antes dos eventos do romance.

Mesmo que os acontecimentos ao redor do crime não passem de coincidência, o próprio assassinato era inevitável. Se não fosse Aliona Ivanovna, teria sido outra pessoa. Mais um mês trancado naquele sótão, faminto, deprimido e febril, Raskólnikov teria afiado tanto sua casuística a ponto de racionalizar o assassinato de alguém muito menos repulsivo física e moralmente do que a velha usurária. Não espanta que haja uma ponta de ironia na afirmação do narrador de que Raskólnikov acreditava que um incidente, embora não muito incomum, tivesse determinado seu destino.

O narrador também alude a reminiscências de outros personagens. Embora estas não sejam tratadas com a mesma ironia que as de Raskólnikov, parecem cobrir o mesmo período. Por exemplo, Razumíkhin lembra-se por toda a vida do momento no corredor em que Raskólnikov o encarrega de cuidar de sua mãe e irmã. Zamiétov recorda a estranheza do seu encontro com Raskólnikov no Palácio de Cristal e Sônia lembra-se do momento em que Raskólnikov confessa pela primeira vez ter assassinado Lisavieta: “Até mesmo depois, mais tarde, quando ela recordava esse instante, sentia-se estranha e maravilhada: por que naquela ocasião justamente ela percebera de forma tão imediata que já não havia quaisquer dúvidas?” (p. 420). Expressa quase exatamente como a de Raskólnikov, a recordação de Sônia projeta sua vida tão longe no futuro quanto a dele. Mais do que isso: a própria aplicabilidade do mesmo sistema temporal a Sônia e outros personagens garante sua realidade objetiva para o romance como um todo. Não se trata de um mero instrumento para enfatizar a confusão do Raskólnikov da experiência, mas uma parte integral da estrutura retórica do romance.

Essas passagens de reminiscência podem, de fato, indicar que o texto é uma confissão, conforme relatada a uma terceira pessoa. Tomemos, por exemplo, um breve trecho de reminiscência que introduz a cena na qual o camponês Nicolai aparece diante de Porfíri e Raskólnikov e confessa ter cometido o crime: “Mais tarde, ao rememorar esse instante, Raskólnikov viu toda a cena da seguinte maneira” (p. 360). Podemos, a partir dessa afirmação, concluir que o narrador seja, talvez, um escritor para quem um Raskólnikov regenerado tenha reportado todas as suas experiências e o autorizado a escrever sua biografia como lição para outros? Seria *Crime e castigo* uma tentativa inicial de Dostoiévski em escrever a primeira parte de seu estimado projeto *A vida de um grande pecador*? As amplas implicações dessa visão são, de fato, intrigantes, e é certamente uma área que exige mais estudos.

Além de projetarem os eventos para longe do escopo do romance, as passagens de reminiscências prefiguram o epílogo, que, por sua vez, torna explícita as implicações das lembranças de Raskólnikov. Assim, juntamente com o epílogo, elas formam um sistema temporal coerente e irônico que atravessa todo o romance e responde suas questões implícitas: Qual o destino de Raskólnikov? Haverá alguma esperança para aqueles que foram corrompidos pelo orgulho e as heresias racionalistas do Ocidente? Raskólnikov, ao fim e ao cabo, é mais do que um assassino isolado ou mesmo um tipo social; ele é o símbolo de um estágio na vida espiritual e intelectual do desenvolvimento do homem. Ele é a tentativa mais bem sucedida de Dostoiévski de construir, não um super-homem, mas um homem comum.

A relação entre o epílogo e as passagens de reminiscências é complexa. Embora sejamos informados logo no começo de que o herói está recordando os acontecimentos muito depois de sua ocorrência, apenas gradualmente percebemos que tais passagens levam-nos muito além do tempo do epílogo, em direção a um âmbito temporal nebuloso, que o narrador diz pertencer a uma outra história. Portanto, elas pressupõem não só a prisão de Raskólnikov,

mas, também, o longo processo de regeneração. Não obstante, este processo está longe de completar-se. O Raskólnikov que recorda ainda não possui a percepção do narrador sobre o crime e suas causas; pois esse conhecimento só poderá vir depois dos vários anos de sofrimento profetizados pelo narrador na última página do epílogo.

A regeneração de Raskólnikov, certamente, não está explícita nas passagens de reminiscências; está implícita e só pode ser percebida no conjunto com outras cenas e afirmações do romance. E isso dificilmente poderia ser diferente. Insistir na ressurreição de Raskólnikov nas passagens de reminiscências reduziria o suspense psicológico e destruiria o efeito da conversão miraculosa, e até inesperada, do epílogo. Entretanto, se tomadas junto com certos acontecimentos e cenas, as passagens de reminiscências formam um esboço mais do que sugestivo do destino de Raskólnikov, a tal ponto óbvio que torna o epílogo um sumário – como provavelmente foi planejado – e não um choque. Conhecemos os traços religiosos de Raskólnikov: suas orações quando criança, seu sentimento inexplicável diante da catedral de São Isaac, sua crença literal na Nova Jerusalém e seu desejo de ouvir a passagem da ressurreição de Lázaro. Também testemunhamos sua necessidade compulsiva de confessar, ou mesmo expiar, seu crime: seu desmaio na delegacia, seu desafio aos pintores no apartamento de Aliona Ivanovna; suas revelações à Sônia e, finalmente, sua confissão a Iliá Petrovitch. Também estamos cientes todo o tempo do quase alegórico papel da salvadora de Raskólnikov, Sônia Marmieládov, e sentimos que seu esforço não será vão. Essas cenas dão substância para as vagas insinuações contidas nas reminiscências do futuro de Raskólnikov. Mas o efeito é recíproco. Visto em termos da perspectiva temporal dupla criada pelas passagens de reminiscências, todo o simbolismo, fatos e episódios que indicam a transformação de Raskólnikov no epílogo adquirem maior credibilidade artística. O simples fato de sabermos que o Raskólnikov que recorda é significativamente diferente daquele que vivencia faz com que a esperança que Sônia sustenta em relação a ele seja seriamente

considerada pelo leitor. Nossas sensibilidades estão preparadas, ao menos levemente, para o renascimento de Raskólnikov no epílogo.

Se a principal função das passagens de reminiscências é prefigurar o epílogo, qual será então a função do epílogo propriamente dito? Será apenas a de confirmar nossas intuições, ou ele acrescenta algo à nossa compreensão da personalidade de Raskólnikov e das implicações do seu destino? E quão importante é o papel do narrador no epílogo? O que, por exemplo, ele faz no epílogo que deixa de fazer antes no romance? A maioria dos críticos tem demonstrado, compreensivelmente, pouca preocupação pelo narrador no epílogo; em geral, eles mostram-se insatisfeitos com os fatos em si, e, conseqüentemente, sentem pouca necessidade de examinar como eles são apresentados⁶. A maioria dos críticos obviamente se opõe à “falha” de Dostoiévski em não apresentar a conversão de Raskólnikov de modo detalhado e psicológico, como fizera com o plano do crime, sua execução e a provação subsequente. Mas, considerando que uma conversão miraculosa dificilmente pode ser representada assim, o que os críticos do epílogo estão, de fato, dizendo é que a própria conversão carece de

⁶ Não conheço nenhum crítico soviético que tenha considerado o epílogo artisticamente satisfatório. Críticos ocidentais tampouco ficaram particularmente contentes com ele. Cf., por exemplo, John Middleton Murry, *Fyodor Dostoevsky: A Critical Study* (Londres: Martin Secker, 1923), pp. 122-3; Julius Meier-Graefe, *Dostoevsky: The Man and His Work*, trad. Herbert H. Marks (Nova Iorque: Harcourt, 1928), pp. 134-8; Ernest J. Simmons, *Dostoevsky: The Making of a Novelist* (1940; reedição Londres: John Lehmann, 1950), pp. 152-5. Konstantin Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work*, trad. Michael A. Minihan (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 312, embora um adepto da antropologia cristã de Dostoiévski, considera o epílogo uma “mentira devota”. Há também aqueles que acreditam que todos os epílogos são artisticamente inadequados. V. B. Chklovski, *Povesti o proze: Razmichlenia i razbori* (M.: GIXL, 1966), II, 220-1, sustenta que os romancistas usam epílogos por serem incapazes de completar suas histórias adequadamente. Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nova Iorque: Appleton, 1932), p. 249, afirma que “o leitor do século XX não aprecia esse tratamento esboçado [do epílogo] de acontecimentos futuros, ele não se importa em saber como cada personagem recebeu a devida recompensa por sua vida virtuosa. Ele gosta de um desfecho claro e definitivo.” As observações do narrador em *A aldeia Stepantchikovo* sobre o epílogo desta obra indicam que Dostoiévski estava bastante consciente das armadilhas dos epílogos, e, portanto, podemos supor que ele teve boas razões para incluí-lo em suas duas maiores obras, *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*. “A novela chega ao seu término. Os noivos se casaram, e o gênio do Bem impera como senhor absoluto na casa, encarnado na pessoa de Fomá Fomitch. Poderíamos, ao chegar aqui, espriarmos-nos em explicações; mas realmente, todo esclarecimento será demais. Pelo menos essa é a minha opinião. Em lugar das aludidas explicações, ainda direi umas palavras acerca da sorte ulterior de todos os heróis de meu relato: sem esse pormenor, sabe-se, não se pode dar como concluída nenhuma novela, pois assim o ordenam os cânones” (Dostoiévski, F. M. *Noites Brancas e Outras Histórias*. Trad. Olívia Krähenbül. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960).

verossimilhança: é implausível que o orgulhoso e desconfiado Raskólnikov do romance pudesse sofrer tamanha virada, apesar mesmo de Sônia Marmieládova.

Em resposta a tal crítica, eu apontei, neste e nos capítulos anteriores, alguns dispositivos estruturais, senão psicológicos, que Dostoiévski usa para motivar o epílogo. Cenas, fatos e afirmações desde o princípio prefiguram os eventos vindouros. Nesta seção a discussão será restrita às diferenças na estrutura narrativa do epílogo e do romance, de modo a esclarecer os laços orgânicos entre ambos, particularmente na natureza da transição de Raskólnikov de uma velha para uma nova vida.

Os comentários narrativos do primeiro e de metade do segundo capítulos do epílogo diferem pouco daqueles do romance. No primeiro capítulo o narrador descreve o julgamento de Raskólnikov e relata em ordem cronológica: Sônia o acompanha à Sibéria, Dúnia e Razumíkhin se casam, Pulkhéria enlouquece e morre. Assim como no romance, o narrador vez por outra trata seu material com variados graus de ironia. O julgamento de Raskólnikov é um bom exemplo. Embora gostasse de assistir a julgamentos, especialmente aqueles que envolviam assassinato, Dostoiévski permaneceu a vida toda cético em relação ao sistema jurídico ocidental, que se estabelecera na Rússia em consequência das grandes reformas de 1864. Tal ceticismo certamente foi expresso com todo vigor no gênio satírico de Dostoiévski na última parte de *Os irmãos Karamázov*, mas também está presente em seu tratamento das tentativas por parte dos juízes e advogados de entender o crime de Raskólnikov.

Por último, alguns (particularmente os psicólogos) admitiram até a possibilidade de que ele realmente não tivesse examinado a bolsa e por isso mesmo não sabia o que havia nela e, sem saber, acabou metendo-a debaixo da pedra, mas daí mesmo concluíram que o próprio crime não podia haver sido cometido senão em algum estado momentâneo de loucura, por assim dizer, de monomania mórbida de assassinato e saque, sem outros fins e cálculos de vantagem. Aqui, a propósito, veio a calhar a moderna teoria em moda sobre a loucura momentânea, que atualmente se procura aplicar com frequência a outros criminosos. (p. 544)

A ironia do narrador é evidente. A loucura momentânea, pelo menos do ponto de vista psicológico, parece uma explicação superficial para as complexas atitudes mentais que levaram ao crime – trata-se de uma teoria em moda, uma abstração, e, por esta natureza mesma, incapaz de descrever com precisão um processo vivo. Além disso, Raskólnikov não estava momentaneamente louco, a menos que se argumente que todos os homens que cometem assassinatos estão loucos no momento do crime. Se, por outro lado, a insanidade for tomada como uma visão distorcida da realidade, então Raskólnikov deve ser considerado louco, não momentaneamente, mas ao longo de quase todo o romance. Os psicólogos são capazes de categorizar o caso de Raskólnikov com base na evidência menos substancial, ao passo que o romancista, mesmo com acesso direto à consciência do herói, deixou a motivação – pelo menos em seu aspecto puramente psicológico – essencialmente não resolvida. O narrador também descarta o modo pelo qual os psicólogos chegam à sua teoria: eles interpretam o fato de Raskólnikov não olhar a bolsa como uma prova de que ele não estava totalmente em posse de suas faculdades, como se o assassinato por si só não fornecesse razões suficientes. E, ainda assim, é compreensível que eles cheguem a conclusões tão superficiais; afinal, eles não possuem qualquer conhecimento real das motivações de Raskólnikov: ele não matou para roubar, mas roubou para matar.

Embora comentários narrativos estejam presentes ao longo de toda descrição do julgamento, eles são relativamente inconspícuos. Não diferem significativamente das formas mais sutis de ironia do romance. Além disso, há poucos comentários no restante do capítulo. A maior parte do reportado pelo narrador sobre Razumíkhin, Dúnia, Pulkhéria Alexandrovna, Sônia e Raskólnikov é factual. Ele mostra alguma compaixão pela demência de Pulkhéria e apresenta as ações de Dúnia, Razumíkhin e Sônia em uma chave positiva, mas não mais do que nos capítulos anteriores. De fato, os sumários aqui são dos menos avaliativos do romance.

A primeira metade do capítulo II também é como o restante do romance em relação aos comentários. O narrador nos fala longamente sobre Raskólnikov, mas geralmente abstém-se de censurá-lo abertamente. Somos informados de que ele inicialmente não se adapta à vida na colônia penal, mas este fato poderia ser confirmado por qualquer um da prisão. Ainda assim, a freqüente crítica do narrador pode ser percebida. Ao transcrever ostensivamente somente a consciência, ele constantemente ataca a imagem enfatuada do herói sobre sua autoflagelação:

Há muito ele andava doente; mas não eram os horrores da vida de galé, nem o trabalho, nem a comida, nem a cabeça raspada, nem o uniforme de retalhos que o quebrava: oh! que lhe importavam todos esses sofrimentos e torturas! Ao contrário, ele estava até contente com o trabalho: exaurido fisicamente pelo trabalho, ao menos conseguia algumas horas de sono tranqüilo. E que significava a comida para ele – essas sopas de repolho sem nada e com baratas? Freqüentemente nem isso tinha antes, quando era estudante. A roupa agasalhava e estava adaptada ao seu modo de vida. Os grilhões ele nem chegava a sentir em seu corpo. Iria envergonhar-se da cabeça raspada e da meia jaqueta? Diante de quem? De Sônia? Sônia o temia, e era dela que ele iria sentir vergonha? Então o que era? Ele sentia vergonha até de Sônia, que ele atormentava com o tratamento desdenhoso e grosseiro que lhe dispensava. (p. 553)

Os elementos do discurso oral – a imodéstia, exclamações, e perguntas retóricas – todos indicam tratar-se de consciência narrada. Apesar das humilhações e privações da vida na prisão, Raskólnikov ainda é o mesmo homem. Os grilhões, ao fim e ao cabo, não podem aniquilar seu espírito ou golpear sua exaltada auto-imagem; já que ele afirmou a Porfíri que “o sofrimento e a dor são sempre obrigatórios para uma consciência ampla e um coração profundo” e que “os homens verdadeiramente grandes [...] devem experimentar uma grande tristeza no mundo” (p. 273-4)

Ainda que a passagem seja relatada do ponto de vista de Raskólnikov, a presença do narrador é discernível, arremedando Raskólnikov com vistas a obter efeito irônico. A negação das privações e degradações da vida na prisão é convencimento orgulhoso. Ele finge não

envergonhar-se de sua cabeça raspada ou de sua roupa em retalhos; mas, como o narrador perspicazmente aponta, numa afirmação que coloca todo o precedente em chave irônica, Raskólnikov estava envergonhado até mesmo diante de Sônia, e a torturava por estar consciente disso. O uso desta técnica no epílogo indica que mesmo nesse ponto o herói não sofreu nenhuma mudança significativa. Ironia sutil e mordaz continua sendo a forma mais apropriada para o ainda impenitente e infinitamente orgulhoso Raskólnikov.

Em algumas passagens posteriores, o narrador aumenta sua distância em relação ao protagonista, apresentando os pensamentos deste em monólogo interior. Raskólnikov permanece impenitente e, mais do que nunca, convencido de estar perecendo sem razão; de que seu feito é criminoso somente sob a perspectiva legal, e, ainda, somente por não ter sido coroado com sucesso. Ele acredita, como antes, que o poder faz a razão: “No entanto, aqueles homens agüentaram os seus passos e por isso *estavam certos*, mas eu não agüentei e, portanto, não tinha o direito de me permitir esse passo” (p. 554). Assim como na passagem anterior, o narrador imediatamente rebaixa a posição do herói depois de transcrever seus pensamentos: “Eis em que ele não reconhecia seu crime: apenas no fato de não o ter agüentado e ter confessado a culpa” (p. 554). Novamente, o narrador condena a desvirtuada escala de valores de Raskólnikov. Para enfatizar ainda mais a crítica do narrador, Dostoiévski destaca o breve comentário fazendo dele um parágrafo independente. Trata-se de um comentário indubitavelmente forte, mas está longe de ser raro. O narrador trata Raskólnikov da mesma forma no restante do romance.

Na segunda página deste último capítulo (na verdade, imediatamente depois da observação do narrador discutida acima) há uma passagem de ordem totalmente distinta.

Ele sofria também ao pensar: por que não se matara naquele momento? Por que ficou parado acima do rio e preferiu confessar sua 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?

Ele se fazia essa pergunta atormentado, e não conseguia entender que, naquele momento em que estava sobre o rio, talvez pressentisse uma profunda mentira no seu íntimo e em suas convicções. Não compreendia que aquele pressentimento pudesse ser o prenúncio da futura transformação em sua vida, de sua futura ressurreição, da sua futura concepção nova de vida. (p. 554)

Primeiro o narrador nos conta que o início do renascimento de Raskólnikov e sua concepção nova da vida já estavam presentes muito antes da confissão do crime. Mas mesmo aqui ele não é completamente explícito; ele não diz que Raskólnikov “pressentiu” a falsidade em si mesmo, mas “talvez [a] pressentisse”. Entretanto, essa reserva é, de certa forma, neutralizada pela afirmação seguinte, em que o narrador fala explicitamente sobre a ressurreição e a nova vida – motivo dominante das últimas páginas do epílogo. Não apenas o conteúdo, mas o tom é inteiramente diferente do que vimos antes. Sentimos imediatamente que a ressurreição de Raskólnikov e sua nova concepção da vida representam uma dramática mudança para melhor. Pode-se argumentar que as referências do narrador ao renascimento de Raskólnikov não passam de fatos, não constituindo comentários explícitos, mas poucos deixariam de notar a aprovação no tom do narrador e a crítica que a palavra *loj* – que em russo combina o significado de “falsidade” e a força de “mentira” – imprime sobre as convicções anteriores de Raskólnikov.

Nas duas últimas páginas do romance, contudo, o comentário se torna perfeitamente explícito. É como se o narrador não sentisse mais necessidade de esconder, mesmo parcialmente, seus sentimentos sobre a perspectiva modificada de Raskólnikov. Novamente o tema da ressurreição ressoa: “Eles queriam falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro.” (p. 559). O surpreendente aqui não é o que é dito, mas quem o diz. O narrador não mostra sua aprovação dessas idéias de forma tão explícita desde a cena em que Sônia lê a passagem sobre Lázaro.

Mas esse trecho é muito mais que um eco; ele confere a essa cena um sentido de conclusão, de profecia realizada. As esperanças mais acalentadas de Sônia se realizaram; além disso, os argumentos de Raskólnikov contra sua fé em Deus foram esmagados quando ele tenta considerar seu ponto de vista. A ressurreição de Lázaro se tornou uma realidade vital para a Petersburgo do século XIX, e, por conseguinte, para todos os tempos.

O narrador parece exultar com a ressurreição de Raskólnikov, assim como havia mostrado afinidade com fé de Sônia na leitura da passagem sobre Lázaro; igualmente nesta cena, o tom é perfeitamente harmonizado com a mensagem: é completamente desprovido da ironia com a qual Raskólnikov é tratado ao longo do romance. Se a passagem de Lázaro prefigura essas afirmações explícitas do epílogo, elas, por sua vez, conferem às profecias anteriores maior credibilidade artística.

O comentário mais franco do narrador sobre Raskólnikov aparece na última página do epílogo. Aqui ele toma o partido da emoção e do sentimento em detrimento da lógica estéril: a aprovação aberta do novo Raskólnikov é evidente em cada palavra.

Aliás, nessa noite ele não conseguia pensar de forma demorada e constante em nada, concentrar o pensamento em nada; demais, agora ele não resolveria nada de modo consciente; apenas sentia. A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente. [...] Ele não sabia nem que essa nova vida não lhe saíria de graça, que ainda deveria pagar caro por ela, pagar por ela com um grande feito no futuro... (p. 559-61)

Esse tipo de comentário sobre Raskólnikov naturalmente levanta questões sobre o julgamento artístico de Dostoiévski. Teria ele falhado em perceber a inadequação de tal elogio; ou seria esse um artifício com função não menos importante do que os comentários sutis e, em sua maioria, implícitos do romance? Um exame atento do texto mostra que a mudança no tratamento do narrador em relação à Raskólnikov se encaixa perfeitamente na função do epílogo.

Embora haja poucos trabalhos teóricos sobre o epílogo como dispositivo narrativo, considera-se, em geral, que ele não deva ser estruturalmente necessário à história. Na prática, a função da maioria dos epílogos é tornar explícito aquilo que no romance tenha sido somente sugerido. Mas o epílogo não é somente uma conclusão explicativa, é uma conclusão que difere do romance tanto tonal quanto estruturalmente; pois tudo nele é elaborado para conferir uma nota de finalidade e um senso de resolução àquilo que precede. Também funciona como garantia de que aquilo que estava sugerido no romance não seja mal compreendido – alguns podem até dizer, e têm dito sobre *Crime e castigo*, que é uma concessão para leitores menos perceptivos⁷. Em todo caso, trata-se do momento em que todas as coisas se tornem evidentes, e, nesse sentido, o epílogo de *Crime e castigo* não é uma exceção.

Talvez a característica estilística mais notável do epílogo que o distingue do romance é a preponderância do sumário. Enquanto a maioria das cenas do romance é concebida dramaticamente, o epílogo é, em grande medida, dedicado a reportar o que acontece depois que Raskólnikov entrega-se para a polícia. Embora contenha uma quantidade considerável de discurso narrado e mesmo uma passagem de monólogo interior, ele inclui somente três linhas de diálogo, o que talvez explique porque os leitores sentiram que o epílogo difere tão radicalmente de tudo que o precede. O uso intenso do sumário no epílogo é deliberado: é a única forma de o narrador poder atualizar de modo conciso as histórias dos personagens principais, especialmente daqueles cujo destino é importante para a estrutura temática do romance. Aqui também o epílogo não traz surpresas, mas torna explícito o que estava sugerido no romance: Sônia segue Raskólnikov para Sibéria e se torna instrumento de sua ressurreição; Dúnia e Razumíkhin se casam e Pulkhéria Alexandrovna morre sofrendo pelo filho.

⁷ Simmons, p. 152; Mochulsky, p. 312.

A estrutura temporal do epílogo também é afetada pela técnica do sumário. Enquanto as seis primeiras partes do romance levam apenas doze dias, o epílogo (que corresponde a aproximadamente um quinto do romance) leva mais de nove meses – evidentemente o suficiente para Raskólnikov renascer. O ritmo do epílogo é lento; os eventos não são amontoados como freqüentemente o são no romance. Há longos períodos sobre os quais não sabemos nada. Enquanto, no romance, Dostoiévski constantemente nos lembra a hora e local exatos dos acontecimentos, no epílogo somos introduzidos num domínio temporal especial que tende mais para as verdades da Bíblia do que para as realidades existenciais da vida nas favelas da Petersburgo oitocentista: “Ali havia liberdade e vivia outra gente, em nada parecida à de cá, lá era como se o próprio tempo houvesse parado, como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e o seu rebanho.” (p. 558)

A apresentação da psicologia de Raskólnikov no epílogo também contrasta nitidamente com aquela do romance. O primeiro capítulo mal chega a mencioná-la. Em sua maior parte trata de Razumíkhin, Dúnia e Pulkhéria Alexandrovna, e os trechos que tratam de Raskólnikov apresentam somente seu comportamento exterior. A descrição do narrador sobre o julgamento, por exemplo, foca o processo judicial e não a psicologia do acusado; e nosso conhecimento sobre os primeiros dias de Raskólnikov na prisão é restrito às cartas de Sônia, que, como o narrador diz: “estavam repletas da realidade mais corriqueira, da descrição mais simples e clara de todo o ambiente da vida de galé de Raskólnikov [...] havia apenas fatos, ou seja, as próprias palavras dele, notícias detalhadas sobre seu estado de saúde” (p. 550).

O capítulo final, excetuando-se as primeiras páginas, trata a psicologia de Raskólnikov somente em termos gerais, contrastando claramente com o restante do romance, no qual cada ato e pensamento do herói são submetidos a uma detalhada análise interior. Neste último capítulo o narrador sintetiza as observações de Raskólnikov sobre a vida na prisão e o comportamento de seus companheiros, mas nos diz pouco sobre suas experiências internas.

A conclusão contém um sonho que também difere significativamente dos outros. Em primeiro lugar, não se trata de um sonho experimental – de fato, Raskólnikov nem participa dele⁸. Enquanto os outros sonhos são bastante vívidos e sutilmente integrados ao romance – a ponto de o leitor freqüentemente sentir que está vivenciando, não um sonho, mas a própria realidade –, o sonho do epílogo é uma recordação. Além disso, não é apenas um sonho, mas uma composição de uma quantidade não especificada de sonhos que presumivelmente têm conteúdo quase idêntico. Assim como muito do material do epílogo, trata-se de um sumário, mas de um tipo muito especial; pois representa a afirmação mais explícita do narrador sobre as causas da doença e do crime de Raskólnikov. Ele tornou-se vítima do racionalismo, uma doença infecciosa, que eventualmente resulta na morte de quase todos, exceto de algumas almas puras, cujo destino é construir uma nova raça humana. Desse modo, o sonho revela a ideologia subjacente a *Crime e castigo*, e, como tal, preenche a função primordial do epílogo: explicitar todas as implicações do romance.

O restante do capítulo relata os sentimentos de Raskólnikov de esperança renovada – um estado psicológico que, certamente, vem à tona somente no epílogo.

Ademais, o que significavam todos esses, *todos* os suplícios do passado? Tudo, até o crime dele, até a condenação e o exílio, agora, no primeiro impulso, pareciam-lhe algum fato externo, estranho, até como se não tivesse acontecido com ele. [...] A dialética dera lugar à vida [...] Mas aqui já começa outra história, a história de renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído. (p. 559-61)

Esta, certamente, não é mais a psicologia do velho Raskólnikov impenitente; ela tampouco é apresentada da mesma forma. O narrador diz que Raskólnikov é um novo

⁸ Para uma discussão sobre as diferenças entre os sonhos de Raskólnikov no epílogo e os outros quatro do romance, ver J. Thomas Shaw, “Raskol’nikov’s Dreams”, *Slavic and East European Journal*, 17 (1973), 139-44. [Ainda sobre esse assunto, cf. Katz, M. *Dreams and the unconscious in nineteenth century Russian fiction*. Hanover and London: University Press of New England, 1984. – N. da T.]

homem, e o afirma com evidente aprovação. A mudança na técnica corresponde à mudança no próprio Raskólnikov. Mas ela não é abrupta, improvável ou insuficientemente motivada, mesmo de um ponto de vista psicológico, como os críticos tentaram fazer crer. A crítica de que o lado religioso de Raskólnikov não é suficientemente desenvolvido no romance deixa de considerar que tais traços religiosos devem ser latentes. Caso contrário, ele jamais teria entrado num caminho de tamanha destruição.

O fato de esses traços serem latentes não significa, contudo, que eles não sejam vigorosamente sugeridos e em alguns casos dramaticamente representados. Cenas como o sonho da infância de Raskólnikov, o desejo de ouvir a passagem sobre a ressurreição de Lázaro, e sua crença literal na Nova Jerusalém, todos esses exemplos constituem o outro lado de sua personalidade; e não teriam sentido de outro modo.

Os detratores do epílogo também deixaram de perceber que a miraculosa conversão de Raskólnikov deve ser compreendida tanto em termos metafísicos como práticos⁹. Ele não se transforma em um santo no epílogo. No máximo, a direção de sua vida foi modificada. De uma perspectiva metafísica, trata-se realmente de um milagre e uma justificativa suficiente para considerar Raskólnikov um novo homem; mas em termos práticos, ele está longe de uma recuperação completa, a qual, como o narrador afirma explicitamente, pertence a um futuro distante e pela qual ele pagará caro. O sentimento de Raskólnikov de uma nova vida manifesta-se mais claramente em sua apreciação de Sônia, que pacientemente o viu passar por muitas crises sem pressioná-lo indevidamente com a religião. É incorreto chamar esse renascimento no epílogo de conversão religiosa, pois ele não troca suas visões ateístas pela ortodoxia de Sônia, mas começa a viver de modo emocional, ao invés de analítico. “Será que agora as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (p. 561). A expressão “ao menos” indica que Raskólnikov

⁹ Para uma interessante discussão sobre a natureza da conversão de Raskólnikov no epílogo, ver A. Boyce Gibson, *The religion of Dostoevsky* (Londres: SCM Press Limited, 1973), pp. 88-103.

descarta a possibilidade de aceitar imediatamente as visões religiosas de Sônia. Ao invés disso, pergunta se poderá compartilhar seus sentimentos, especialmente seu grande amor e devoção e suas aspirações, sua esperança pela felicidade futura deles. Se Raskólnikov poderá algum dia aceitar as crenças de Sônia é uma questão que o narrador relegou a outro tempo e lugar – e a outra história. Raskólnikov está simbolicamente reformado no epílogo, mas, em termos mundanos, como afirma o narrador, sua renovação será lenta e gradual, poderia constituir um novo relato, que requereria uma apresentação detalhada da psicologia de Raskólnikov, tão característica do romance.

Poderíamos, certamente, aceitar os eventos do epílogo e ainda assim ter reservas sobre a forma como eles são apresentados. A aprovação quase extasiada do novo caminho que Raskólnikov inicia pode constituir, para alguns leitores, um choque maior do que sua própria renovação. Mas, se o epílogo serve para esclarecer aquilo que no romance aparece principalmente de modo implícito, então os comentários explícitos e francamente expressos tornam-se não só apropriados, mas essenciais.

Capítulo 10 - O PONTO DE VISTA ELEVADO

Os últimos capítulos, em que foram enfocados os vários métodos usados pelo narrador para influenciar o julgamento do leitor sobre os personagens e acontecimentos, não foram construídos para demonstrar que *Crime e castigo* é relatado de modo mais subjetivo do que a maioria dos romances escritos no mesmo período. Mesmo se a objetividade for definida como a ausência de um narrador que faz generalizações acerca da vida e que comenta os méritos e fraquezas de seus personagens, *Crime e castigo* deve ainda ser considerado um dos romances mais objetivos da segunda metade do século XIX.

Embora Dostoiévski não despersonalize seu narrador, nem reduza sua função à transcrição da consciência, ele, em geral, deixa a estória contar-se a si mesma. A narração em terceira pessoa acelera significativamente o fluxo dos eventos, enquanto que a ampla utilização de consciência narrada e monólogo interior conferem uma aura objetiva à apresentação que o narrador faz da psicologia de Raskólnikov. Além disso, a grande quantidade de diálogos no romance oferece-lhe, em certa medida, a aparência e sensação de uma verdadeira peça teatral¹. Como diria Percy Lubbock, ao fazer-nos suspender nossa descrença, Dostoiévski nos obriga a encarar sua história como algo mostrado, não contado.

De fato, basta comparar *Crime e castigo* com os romances mais proeminentes escritos no mesmo período para ver quão objetivo ele é para a época. É certamente mais objetivo que os romances de Dickens, Balzac e George Eliot. Tolstói e Turguêniev, os maiores rivais de Dostoiévski em seu país, não escreveram romances tão “impessoais” quanto *Crime e castigo*. Mesmo em *Madame Bovary* de Flaubert, muito elogiado por sua objetividade, emprega um narrador mais subjetivo e pessoal. Embora o narrador de *Crime e castigo* por vezes se permita fazer generalizações filosóficas, ele o faz muito menos freqüentemente do que sua contraparte de *Madame Bovary*. Esses romances diferem também no tratamento da vida interior dos personagens, especialmente na transcrição da consciência. Em *Crime e castigo*, os sentimentos e pensamentos dos personagens são, no todo, registrados em sua própria linguagem. Em *Madame Bovary*, por sua vez, o estilo polido da prosa do narrador se revela sempre que são transcritas as mentes vulgares de Carlos e Emma.

Pode-se argumentar que a transcrição da consciência parece mais objetiva em *Crime e castigo* porque os personagens são articulados e próximos do nível intelectual do narrador. A objetividade de alguns romances de Henry James, por exemplo, tem mais relação com a

¹ Essa é a tese central do texto pré-revolucionário de Viatcheslav Ivánov, *Freedom and Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, tradução Norman Cameron (Nova Iorque: Noonday, 1957). Nos últimos doze anos esse texto tornou-se amplamente aceito na União Soviética, com indubitável influência da segunda edição de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963) de M. M. Bakhtin, embora sua tese tenha sido apresentada praticamente da mesma forma que na primeira edição do livro (de 1929).

semelhança entre as sensibilidades do narrador e dos personagens do que com a inteligência central de James. Mas a linguagem do narrador em *Madame Bovary* vai muito além de uma representação neutra do psiquismo dos personagens; de fato, às vezes ela se envolve em metáforas elaboradas, estranhamente incompatíveis com as sensações e pensamentos que deve transmitir. O método metafórico de transcrição da consciência, como vimos, também está presente em *Crime e castigo*; mas ele é utilizado somente aqui e ali. A seguinte passagem, que mostra a crescente desilusão de Emma com Carlos, é típica do método de Flaubert para apresentar os pensamentos de Emma.

Se, entretanto, Carlos quisesse, se ele suspeitasse de semelhante coisa, se o seu olhar, uma única vez, fosse ao encontro do seu pensamento, talvez que uma súbita riqueza se lhe destacasse do coração, como caem os frutos de uma árvore que se sacode. Mas, à proporção que mais se apertava a intimidade da sua vida, mais aumentava essa espécie de desapego interior que a desligava dele.

A conversa de Carlos era plana como o passeio da rua, e as idéias de toda a gente desfilavam nela com o seu feitio vulgar, sem provocar como cão, riso ou devaneio. Carlos nunca tivera curiosidade, dizia ele, enquanto residia em Ruão, de ir ao teatro ver os atores de Paris. Não sabia nada, nem esgrimir, nem atirar, e não pôde um dia explicar-lhe certo termo de equitação que ela encontrara num romance (p. 37)²

Emma se sente traída: ela pensou que, ao menos no casamento, seus sonhos mais acalentados se realizariam. Mas Carlos não é nenhum Príncipe Encantado. Para sua tristeza, ele não usa um casaco preto de veludo de cauda longa e tampouco possui um chalé suíço com sacada. Para mostrar que Emma acredita não ser culpada por sua crescente insatisfação com Carlos, Flaubert emprega muitas comparações elegantes. Ele compara o que seria a resposta afetuosa e plena de Emma, caso Carlos fizesse o gesto correto, a uma fruta caindo da árvore quando sacudida. Certamente não é Emma que faz essa comparação; uma vez que ela chama atenção por ser bastante diferente dos milhares de clichês que Emma absorveu com a leitura

² Para citação foi utilizada a seguinte edição em português: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970. (N. da T.)

de ficção romântica e sentimental. Mas não se pode ter certeza. Entretanto, a última frase do parágrafo, que trata da crescente indiferença de Emma por Carlos, claramente representa o ponto de vista avaliativo do narrador.

O segundo parágrafo contém dois métodos contrastantes de transcrição. As últimas duas frases, por exemplo, representam com bastante acuidade o que Emma está pensando; é concebível que ela possa usar exatamente as mesmas palavras: “Carlos nunca tivera curiosidade [...] enquanto residia em Ruão, de ir ao teatro ver os atores de Paris”. Na primeira frase, contudo, a descrição, feita pelo narrador, da conversa de Carlos dificilmente poderia ser atribuída a Emma. Tanto a estrutura da frase quanto o conteúdo da comparação estão além de sua capacidade. Pois, a esta altura do romance, a rua simboliza, para Emma, não a grosseria da cidade, mas seu refinamento cultural. Mais tarde, ela chegará a se orgulhar de caminhar pelas ruas de Ruão nos braços de seu amante – somente no final do romance ela percebe que a cidade, assim como Carlos, não é mais uma solução para seus problemas. Estilisticamente, a comparação também aponta para a presença do narrador. Flaubert realiza a metáfora ao fazer as idéias de todos caminharem pela rua plana da conversa de Carlos. Os três substantivos, cuidadosamente localizados no final da frase, levam o pensamento à sua conclusão com uma cadência elegantemente entoada.

Freqüentemente Flaubert não procura ocultar a personalidade do narrador na descrição da consciência de Emma: “Quanto à lembrança de Rodolfo, enterrara-a bem no fundo do coração; e lá estava, mais solene e imóvel que uma múmia real num subterrâneo. Mas uma exalação escapava desse grande amor embalsamado, atravessava tudo, perfumava de ternura a atmosfera de pureza em que ela pretendia viver.” (p. 163). Esta pode ser uma paródia, mas é possível suspeitar que a passagem reflete o romantismo do narrador mais do que o sentimentalismo de Emma. Embora passagens como essa não apareçam em cada página de

Madame Bovary, elas existem em número suficiente para fazer com que o romance seja narrado de forma menos objetiva do que *Crime e castigo*.

Se considerarmos *Madame Bovary* nosso teste de objetividade, podemos dizer que *Crime e castigo* é realmente objetivo. De fato, é difícil conceber um romance narrado de forma mais objetiva, dado o período em que foi escrito, visto que a maioria dos romances do século XIX apresenta, como parte de sua estrutura básica, um narrador significativamente personalizado, senão dramatizado. O que impressiona no narrador de *Crime e castigo* é que Dostoiévski o entrelaçou tão habilmente no texto, que ele, às vezes, é completamente negligenciado. Somente certa quantidade de exames críticos pode revelar que ele, de fato, carrega todas as funções tradicionais do narrador onisciente.

O narrador de *Crime e castigo* não apenas comenta a ação dos personagens, mas confere ao romance uma unidade de visão, freqüentemente ausente em obras construídas com estilo mais conscientemente objetivo e impessoal. O simbolismo, o enredo e a caracterização não são os únicos elementos ficcionais que garantem essa unidade e a fazem pulsar com a vida. Talvez tão vital seja o tom da voz do romancista, a presença dramática, que E. M. Forster³ e Wolfgang Kayser⁴ argumentaram ser tão importante.

Estudiosos e críticos de *Crime e castigo* elogiaram-no repetidamente por sua notável unidade, que impressiona ainda mais quando comparada com outras grandes obras de Dostoiévski⁵. A maioria dos comentadores defende que essa unidade resulta da concentração

³ *Aspects of the novel* (Nova Iorque: Harcourt, 1927), p. 125-6. [*Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005].

⁴ *Entstehung und Krise des modernen Roman*, 2º ed. (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955), p. 34: "Ein für den Roman wesentliches Formprinzip... ist der Erzähler, vielleicht das wesentlichste." ["Um princípio formal essencial do romance... é o narrador, talvez o mais essencial."].

⁵ Cf. Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nova Iorque: Appleton, 1932), p. 157-161; G. I. Tchulkov, *Kak rabotal Dostoiévski* (M.: Sov. Pisatel, 1939), p. 141-2; Konstantin Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work*, trad. Michael A. Minihan (Princeton: Princeton Univ. Press, 1967), p. 298-300; V. B. Chklovski, *Za i protiv: Zametki o Dostoiévskom* (M.: Sov. Pisatel, 1957), p. 173-4; L. P. Grossman, "Dostoiévski – khudojnik". In: *Tvortchestvo F. M. Dostoiévskogo*, ed. N. L. Stepanov (M.: AN SSSR, 1959), p. 392 [*Dostoiévski Artista*, trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967]; F. I. Evnin, "Roman 'Prestuplenie i nakazanie'" in: *Tvortchestvo F. M. Dostoiévskogo*, p. 165-6; M. M. Bakhtin, p. 20-31; V. I. Etov, "Priemi psikhologicheskogo analiza v romane 'Prestuplenie i nakazanie'" *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Serii 10, Filologiya, nº 3 (1967), p. 3.

quase exclusiva do autor no herói. Mochulsky, talvez o proponente mais articulado dessa posição, vê Raskólnikov como o centro dinâmico a partir do qual todos os outros elementos do enredo, tema e caracterização, recebem suas definições⁶. Embora essa interpretação seja um tanto óbvia, ela permanece válida: *Crime e castigo* foi concebido como a história de um homem e um destino, e a opinião crítica aceitou essa visão.

Alguns estudiosos consideraram essa resposta muito simplista. L. P. Grossman, por exemplo, mostrou que, embora *Crime e castigo* nos deixe com a impressão de um todo admiravelmente unificado, ele é constituído por um amálgama de materiais heterogêneos. Aspectos de esboço psicológico, de mistério do assassinato e de romance gótico são livremente combinados com confissões, passagens bíblicas, cartas e debates filosóficos. Como Dostoiévski pôde – ele se pergunta – de maneira tão fácil e bem sucedida combinar elementos dos mais discrepantes e aparentemente incompatíveis tanto da narrativa ficcional quanto não-ficcional? A resposta – ele afirma – deve ser encontrada no enredo, e não na caracterização. Dostoiévski cria unidade artística ao submeter os materiais heterogêneos de sua estória ao dinamismo de seu enredo. Desse modo, é capaz de construir um romance de grande importância metafísica em torno das impressionantes intrigas do *roman feuilleton*. Para Grossman, a velocidade estonteante dos acontecimentos não permite ao leitor focar os tijolos individuais da estrutura. É quase como se o enredo fosse um cadinho no qual os elementos se fundem, perdendo sua forma e função originais⁷. De fato, qualquer um que tenha sido apanhado pelo enredo de *Crime e castigo* pode facilmente apreciar a hipótese original de Grossman. Embora seja difícil de demonstrar, trata-se de um complemento interessante e necessário à interpretação, talvez um tanto unilateral, de Mochulsky.

⁶ Mochulsky, p. 298.

⁷ L. P. Grossman, *Poética Dostoiévskogo* (M.: Gos. akad. khud. nauk, 1925), p. 74-80; e “Dostoiévski – khudojnik”, p. 371-85.

A abordagem mais ousada a *Crime e castigo* é a de Bakhtin, que vê sua unidade não nas formas tradicionais de enredo e caracterização, mas em seu ponto de vista polifônico. Conforme esbocei anteriormente, Bakhtin defende que, em todos os romances de Dostoiévski depois de *Memórias do subsolo*, cada personagem representa uma visão do mundo igualmente válida, que de modo algum é subordinada àquela do narrador ou autor. A unidade de *Crime e castigo* é, portanto, uma unidade paradoxal de diversidade e mesmo de discórdia, é a unidade de uma dialética sem fim de visões de mundo, cada qual tateando em direção de sua própria compreensão da realidade. É, assim, uma unidade dinâmica, pois que é processo, não idéia⁸.

Os críticos de Bakhtin, entretanto, defendem, de modo convincente, que as vozes dos romances de Dostoiévski não possuem de forma alguma a mesma validade e independência⁹. Simbolismo, enredo e caracterização em *Crime e castigo*, assim como na maioria de seus romances, estão todos subordinados a um quadro de referência superior cuidadosamente trabalhado. Não obstante, as teorias de Bakhtin ao menos nos obrigam a lidar com o papel do narrador como elemento unificador do romance. Pois nem a teoria de Grossman sobre o enredo, nem a de Mochulsky sobre a personagem explicam completamente a unidade do romance – especialmente à luz do epílogo.

Em contraste direto com a tese de Bakhtin, o objeto desse estudo é demonstrar em que medida os pontos de vista dos personagens de *Crime e castigo* estão subordinados ao ponto de vista elevado do narrador. A estrutura avaliativa subjacente de *Crime e castigo* deve, certamente, ser encontrada no simbolismo e em outros procedimentos de caracterização e enredo que podem ser atribuídos ao autor implícito. Mas Dostoiévski, vez por outra, faz uso do narrador pessoalizado para transmitir essas normas para o leitor. Justamente por não recuar aos fatos anteriores, ele pode servir como uma espécie de inteligência central que subordina

⁸ Bakhtin, p. 20-1.

⁹ Cf. A. V. Lunatchárski, “O mnogogolosnosti Dostoiévskogo” In: *F. M. Dostoiévski v russkoi kritike: Sbornik statei*, Ed. A. A. Belkin (M.: GIXL, 1956).

todos os pontos de vista ao seu. Por fim, é a esse ponto de vista elevado e pessoalizado que *Crime e castigo* deve sua admirável unidade.

Essa unidade é altamente intensificada pela habilidade do narrador de usar o epílogo, não só como meio de tornar explícito o que estava implícito no romance, como de sintetizar o material heterogêneo da história. Pois é somente no epílogo que o passado, o presente e o futuro aparecem como um padrão cuidadosamente arranjado por um ponto de vista elevado. O epílogo conclui o jogo moral do narrador; é o momento da revelação de toda a amplitude de seu conhecimento. E isso inclui o conhecimento de tudo o que se passou e do que virá.

O ponto de vista elevado de *Crime e castigo* compreende não somente um sistema de valores pelo qual os personagens são julgados, mas a visão de mundo que subjaz esse mesmo sistema. Pois, ainda que sejam relatados de modo objetivo, os acontecimentos de *Crime e castigo* não se passam somente no mundo objetivo. Nas últimas frases da passagem final do romance, o narrador fala do encontro de Raskólnikov com uma forma de ser desconhecida para a dialética do intelecto racional fechado em si mesmo: “Mas aqui já começa outra história, a história de renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído” (p. 561).

O novo mundo e a realidade não sonhada não existem somente no futuro de Raskólnikov, eles estão na fundação de todos os acontecimentos do romance. Trata-se de uma realidade superior que é a um tempo transcendente e imanente, e que se revela com toda força no epílogo. Não constitui, todavia, um plano de existência encontrado com frequência no romance oitocentista, e isso talvez explique porque tantos críticos consideraram imperfeita a caracterização de Sônia, rejeitaram o epílogo como artisticamente injustificado e ignoraram a

importância da realidade metafísica na obra. Para eles, *Crime e castigo*, como qualquer romance do século XIX, tem seu fundamento no mundo dos fenômenos.

Para maioria da crítica dos gêneros narrativos, o romance é definido não somente em termos formais de caracterização, enredo, simbolismo e afins, mas pela natureza de seu universo ficcional. É considerado, em geral, uma narrativa em prosa que apresenta seus personagens em papéis sociais – como diz Fielding, trata-se de um épico cômico em prosa. E, como tal, é freqüentemente visto, diferentemente da estória romanesca, como tendo um forte fundamento na realidade material objetiva. Nesse sentido, a estória romanesca tem uma latitude muito maior do que o romance. Assim, Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica*, eloqüentemente expressou a diferente abordagem da caracterização entre os gêneros:

O autor romanesco não tenta criar “gente real”, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. [...] É por isso que a estória romanesca irradia tão freqüentemente um brilho de intensidade subjetiva que o romance não tem, e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. Certos elementos da personalidade são libertados na estória romanesca, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário do que o romance.¹⁰

Seria certamente um exagero, senão incorreção, classificar *Crime e castigo* como estória romanesca e não romance; ainda assim seu universo tem muitas afinidades com a primeira, na qual as leis da realidade objetiva são suplantadas. Embora o mundo social contemporâneo desempenhe um papel importante em *Crime e castigo*, ele é, ao fim e ao cabo, menos crucial para o romance do que a ordem metafísica que o sustenta¹¹. Esse certamente não é o caso da maioria dos romances oitocentistas, nos quais as vidas dos personagens estão totalmente encerradas na realidade material objetiva. Jane Austen e Emile Zola, guardadas as

¹⁰ *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 299.

¹¹ Dostoiévski sempre foi profundamente consciente de que, no fundo, seu realismo estava mais próximo do idealismo do que do realismo de seus contemporâneos. Como todos os idealistas, ele defende que seu idealismo é mais real do que o realismo dos chamados realistas. Para suas inúmeras afirmações sobre o realismo em sua própria obra e nas obras de outros, cf. Sven Linnér, *Dostoevskij on Realism* (Estocolmo: Almqvist and Wiksell, 1967).

devidas proporções, compartilham pressuposições filosóficas sobre o mundo que os separam de escritores idealistas como Hoffmann, Gógol e Dostoiévski.

É função do narrador pessoalizado persuadir o leitor a aceitar, pelo menos artisticamente, a validade do universo ficcional de *Crime e castigo*. Se o romance se mantém como um todo orgânico, o leitor deve estar convencido de que a realidade religiosa, que se manifesta tão vigorosamente no epílogo, não é uma superposição gratuita, mas uma força objetivamente existente que, não somente influencia os personagens, mas oferece-lhes escolhas concretas e significativas. O narrador garante que isso seja assim. Um narrador totalmente objetivo, por outro lado, teria certamente nos deixado com a forte possibilidade que o Deus de Sônia fosse, como Raskólnikov sugere, simplesmente um sintoma de sua mania religiosa.

A subestrutura religiosa do romance não é meramente sugerida, mas se sustenta por inúmeros detalhes ao longo do romance. Mesmo críticos ocidentais tenderam a ignorar as evidências. Pouca atenção foi dedicada, por exemplo, às causas latentes da regeneração de Raskólnikov; ainda assim, talvez seja um tanto injustificado da nossa parte admitir que Dostoiévski tenha simplesmente deixado de ancorar a ressurreição na personalidade de Raskólnikov; que ele tenha colocado todo o fardo da prova na natureza inescrutável do milagre religioso – o que certamente seria uma saída filosoficamente plausível, mas dificilmente crível e satisfatória esteticamente¹². Sabemos, por exemplo, a partir da carta de sua mãe, que Raskólnikov teve uma criação religiosa rígida, que ele balbuciava suas orações no colo da mãe, e que acreditava na misericórdia de “nosso Criador e Salvador”. Naquele tempo ele era inquestionavelmente feliz. No primeiro sonho, lembra-se que, quando criança, sempre que visitava o túmulo de seu irmão menor, costumava benzer-se de forma religiosa e

¹² Para uma discussão da representação artística do milagre em Dostoiévski ver L. A. Zander, *Dostoevsky*, trad. Natalie Duddington, (Londres, SCM Press, 1948), p. 15-25.

respeitosa, fazer-lhe reverência e beijá-lo. Ele se lembra de como amava a igreja para a qual era levado duas ou três vezes por ano para assistir a uma missa em memória de sua avó.

Também não é estranho que ele parasse no meio do caminho para a universidade precisamente no local onde a cúpula da Catedral de São Isaac brilhasse com o mais deslumbrante esplendor. Paralisado, ele olha admirado esse “panorama realmente magnífico e sempre chegando quase a surpreender-se com uma impressão vaga e sem solução” (p. 128). Embora esse espetáculo lhe causasse frio depois do assassinato, estamos conscientes de que Raskólnikov carrega dentro de si as sementes de uma nova realidade, as quais, no passado, foram lançadas por esta bela visão, e que irão florescer quando ele tiver expiado sua transgressão¹³.

Especialmente significativa, em relação às crenças de Raskólnikov, é a cena em que ele explica seu artigo sobre o crime à Porfíri. Ele menciona a Nova Jerusalém e pergunta se Raskólnikov acredita nela. Porfíri pressiona:

- E... e... e... em Deus, acredita? Desculpe tanta curiosidade.
- Acredito – repetiu Raskólnikov, levantando a vista para Porfíri.
- E... e na ressurreição de Lázaro, acredita?
- Ac-acredito. Por que lhe interessa tudo isso?
- Acredita literalmente?
- Literalmente.
- Então é assim... eu estava curioso. Desculpe. (p. 270)

Críticos soviéticos interpretaram a Nova Jerusalém dessa passagem como uma alusão à utopia socialista de Saint-Simon¹⁴. Mas essa interpretação não explica satisfatoriamente as outras respostas de Raskólnikov para as questões que lhe são colocadas; pois ele diz a Porfíri que não apenas acredita em Deus, mas também na ressurreição de Lázaro dos mortos. Porfíri

¹³ Há outros fatos importantes que apontam para o lado religioso latente de Raskólnikov. Depois do sonho com o espancamento da égua, Raskólnikov reza a Deus para mostrar-lhe o caminho pelo qual ele pudesse renegar esse “maldito... sonho meu” (p. 75). Ele pede a Políétchka (p. 200) para rezar por ele quando ela o convida para as exéquias de seu padrasto (Marmieládov). No fim do romance, com profunda seriedade, ele pede à mãe que reze por ele (p. 522).

¹⁴ Cf., por exemplo, V. Ia. Kirpotin, *Razotcharovanie i kruchenie Rodiona Raskolnikova* (M.: Sov. Pisatel, 1972) p. 111; G. F. Kogan, *CP*, p. 756.

obviamente compartilha as mesmas dúvidas do leitor, por isso, Dostoiévski o faz perguntar a Raskólnikov se ele acredita na ressurreição de Lázaro literalmente. Raskólnikov responde afirmativamente. Além disso, a cena em que Sônia lê essa passagem mostra que, pelo menos alguma parte dele, está falando a verdade quando ele diz acreditar literalmente. O pedido de Raskólnikov para que Sônia leia o excerto constitui uma evidência psicológica de seu anseio, ainda que reprimido, por acreditar na possibilidade de salvação.

Mas a cena de Lázaro faz mais do que simplesmente oferecer uma prova da religiosidade latente de Raskólnikov; ela revela a visão religiosa subjacente ao romance por meio do narrador:

- Eis tudo sobre a ressurreição de Lázaro – sussurrou ela com voz entrecortada e severa, e ficou imóvel, virada para um lado, sem se atrever e como se sentisse vergonha de levantar os olhos para ele. Seu tremor febril ainda continuava. O toco de vela há muito se extinguia no castiçal torto, iluminando frouxamente naquele quarto miserável um assassino e uma devassa, que se haviam unido estranhamente durante a leitura do livro eterno. Transcorreram uns cinco minutos ou mais. (p. 338-9)

Conforme foi mostrado no Capítulo 6, essa passagem claramente indica que o narrador acredita na validade da Bíblia e, conseqüentemente, nas implicações que ela tem tanto para o herói quanto para a heroína. A linguagem é solene, não há ironia. Uma vez que ele provou ser absolutamente confiável anteriormente, o leitor é compelido a aceitar as verdades bíblicas como válidas, não somente para a cena de Lázaro, mas para todo o romance. Suspendemos nossa descrença, pois o ponto de vista do narrador não é, como defende Bakhtin, apenas mais uma opinião, mais um ponto de vista elevado, que o leitor passa a aceitar e confiar.

As frases do narrador no epílogo com relação à experiência de Raskólnikov de uma realidade até então desconhecida constituem a visão de mundo metafísica do romance. Seu relato exultante da transformação de Raskólnikov e a visão menos crítica das crenças de Sônia garantem ao leitor que a realidade religiosa, ainda que sutilmente representada no romance, é,

não obstante, vigorosa; eles asseguram que esta é a realidade fundamental. O narrador onisciente pessoalmente atesta a autenticidade dos eventos. Portanto, ele não apenas unifica *Crime e castigo* ao subordinar todos os pontos de vista ao seu, com também valida o universo ficcional do qual a máxima relevância desses pontos de vista é derivada.