UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RONIS FARIA DE SOUZA

***CRIME E CASTIGO*: UMA LEITURA**
(da menipéia ao dialogismo)

VITÓRIA – ES
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RONIS FARIA DE SOUZA

CRIME E CASTIGO: UMA LEITURA
(da menipéia ao dialogismo)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza

VITÓRIA – ES
2009

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S729c

Souza, Ronis Faria de, 1976-
Crime e castigo : uma leitura : (da menipéia ao dialogismo) / Ronis Faria de Souza, 2009.
137 f.

Orientador: Marcelo Paiva de Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Dostoiévski, Fidor Mikhailovitch, 1821-1881 – Crítica e interpretação. 2. Literatura russa – História e crítica. 3. Carnavalização (Literatura). 4. Análise do discurso. 5. Dostoiévski, Fiódor Mikhailovitch, 1821-1881. Crime e Castigo. 6. Estudos literários. I. Souza, Marcelo Paiva de. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82.0

RONIS FARIA DE SOUZA

CRIME E CASTIGO: UMA LEITURA
(da menipéia ao dialogismo)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 29 de setembro de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

_____

Profª. Drª. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

_____

Prof. Dr. Pedro José Mascarello Bisch
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

_____

Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

A meus pais Adenir Faria de Souza e Elza Maria de Souza.

A minhas irmãs Marly Faria de Souza Trindade e Raulianes Alves de Souza (citadas por ordem de nascimento).

A minha esposa Adelúcia A. Suprani Faria.

A minha filha Vitória Suprani Faria (com dois anos, já não suportava mais me ver trabalhando neste projeto).

AGRADECIMENTOS:

A Deus

pela proteção durante as incontáveis viagens entre Colatina e Vitória.

A Adelúcia

por ter dividido comigo o peso dos momentos mais difíceis.

A todos os professores

por terem passado pela minha vida de modo tão decisivo.

[...] é precisamente a partir de tal tentativa de apreender as implicações morais da realidade social e cultural de seu tempo que Dostoiévski produziu uma obra cuja oportunidade aumenta, em vez de diminuir com os anos, e cujo poder artístico dificilmente tem sido igualado desde que foi primeiramente publicada em 1866 (FRANK, 1992, 136).

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar uma leitura do romance *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski a partir da perspectiva de vários comentadores brasileiros e estrangeiros, partindo de uma visão atual daquilo que já se produziu sobre o autor russo. Nesse sentido, a obra crítica e teórica de Bakhtin será revisitada sob várias óticas, sempre valorizando aquilo que é imprescindível em seu trabalho sobre Dostoiévski. Essa abordagem gerará desdobramentos que levarão à análise: dos discursos ideológicos que circularam pela Rússia dostoievskiana, do papel de Dostoiévski como escritor, da sua posição frente aos desafios de seu tempo e de uma miríade de relações que sua obra estabelece. Enfim, busca-se trazer à tona, por meio da leitura do romance, um conjunto de formulações teóricas relevantes para a análise da ficção dostoievskiana.

Palavras-chave: Dostoiévski. *Crime e Castigo*. Sátira Menipéia. Polifonia. Carnavalização. Dialogismo.

RESUMEN

El objetivo de esta pesquisa es realizar una lectura de la novela *Crimen y Castigo* (1866), de Dostoiévski, a partir de la perspectiva de varios comentadores brasileños y extranjeros, partiendo de una visión actual de lo que ya se produjo sobre el autor ruso. En ese sentido, el trabajo de Bakhtin será revisitado bajo varias ópticas, siempre valorando lo que es imprescindible en su trabajo sobre Dostoiévski. Ese abordaje generará desdoblamientos que llevarán el análisis: de los discursos ideológicos que circularon por la Rusia dostoievskiana, del papel de Dostoiévski como escritor, de su posición delante de los desafíos de su tiempo y de una miríada de relaciones que su obra establece. En fin, traer a flote por medio de la lectura de esa novela, un conjunto de formulaciones teóricas relevantes para el análisis de la obra de Dostoiévski.

Palavras-llave: Dostoiévski. *Crimen y Castigo*. Sátira Menipea. Polifonia. Carnavalización. Dialogismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO I

A SÁTIRA MENIPÉIA, A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA, A POLIFONIA E O DIALOGISMO EM PERSPECTIVA 25

CAPÍTULO II

A POLIFONIA DA ÉPOCA EM DIÁLOGO COM O ROMANCE: FONTES E MOTIVOS..... 34

CAPÍTULO III

POLIFONIA E DIALOGISMO EM *CRIME E CASTIGO* 60

CAPÍTULO IV

O DIÁLOGO VELADO E O APELO NO DISCURSO DAS PERSONAGENS..... 78

CAPÍTULO V

O HOMEM DO SUBTERRÂNEO: NATURALISMO E CARNAVALIZAÇÃO 90

CAPÍTULO VI

CENAS DE ESCÂNDALO E DESTRONAMENTO 109

PARTE FINAL, (A)FINAL 124

REFERÊNCIAS 134

INTRODUÇÃO

> "Já não se ousa dizer nada com convicção; e para dissimular as incertezas, as pessoas refugiam-se nos diversos graus de citação: já não falamos senão entre aspas."
>
> ***Tzvetan Todorov***

Por que um leitor brasileiro do século XXI se dedicaria à leitura de Dostoiévski? Há, sem dúvida, muitas respostas para essa pergunta. Todas girarão em torno da importância, da universalidade e da atemporalidade do autor, da diversidade de temas e de abordagens e da revolução formal que provocou nos quadros da literatura russa e universal. Em 2005, o Departamento de Letras Orientais da USP, por meio do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, organizou um colóquio internacional sobre o escritor. Entre outros benefícios do evento, dois se destacam: o atestado de atualidade do autor e mais uma edição do *Caderno de Literatura e Cultura Russa* (399 páginas), inteiramente destinado a Dostoiévski. O objetivo da publicação é "[...] oferecer ao leitor um amplo e denso painel das aproximações atuais de Dostoiévski, procurando ressaltar as principais tendências de interpretação de sua obra e a interação existente entre elas em diferentes áreas das humanidades" (Caderno de Literatura e Cultura Russa, 2008), afirmam seus organizadores. Paralelos literários, problemas de teoria, estudos interdisciplinares formam os eixos do dossiê. Em todo o Brasil, as universidades contam com pesquisadores que têm se dedicado à obra do criador do romance polifônico. Uma certeza une todos: A ATUALIDADE E A RELEVÂNCIA DA OBRA DO ESCRITOR. Veja-se o que diz a esse respeito Otto Maria Carpeaux:

> Existem poucos escritores cuja obra tenha sido tão tenazmente mal compreendida como a de Dostoiévski. Dostoiévski é, senão o maior, decerto o mais poderoso escritor do século XIX; ou do século XX, pois a sua obra constitui o marco entre dois séculos de literatura. Literariamente, tudo o que é pré-dostoivskiano é pré-histórico; ninguém escapa à sua influência subjugadora, nem sequer os mais contrários. Parece, porém, que toda a Europa tenta resistir-lhe, instintivamente e obstinadamente; e como esse bábaro barbado, com a face sulcada de sofrimentos, parece irresistível, os europeus entrincheiram-se, ao menos, num baluarte de interpretações erradas (CARPEAUX , 1942, p. 176).

No fato de ter sido tão mal compreendido, reside parte importante da relevância de se estudar, pesquisar e reler Dostoiévski. O abismo formal que cria no século XIX e que se estende ao século XX chega a este século merecendo um olhar perscrutador. Carpeaux é muito agudo quando afirma a influência subjugadora desse autor. Além de influenciar profundamente o que se produziria depois dele, Dostoiévski faz enorme sombra sobre os que ficaram antes dele e sobre os que foram do seu tempo. Dostoiévski faz Tolstói parecer velho. No prefácio à edição francesa do *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin, Tzvetan Todorov, ao se referir à revolução provocada pelo autor de *Crime e Castigo,* compara-a às revoluções provocadas por Copérnico e Einstein. A escolha dessas imagens liga-se à relatividade generalizada provocada pelo romance polifônico e o consequente dialogismo.

Respondida a questão sobre por que ler Dostoiévski, uma outra se impõe: como lê-lo? Como um brasileiro contemporâneo, sujeito de um processo cultural tão peculiar como o nosso, pode ler um russo do século XIX com as características intelectuais, psicológicas e pessoais como as que esse gênio tem? Como deve lê-lo, a fim de obter resultado compatível com as exigências de uma dissertação de mestrado?

Uma convicção: a resposta para essa questão traz uma imposição teórica, a leitura de Bakhtin. A forma como se lê Dostoiévski, sendo-se brasileiro ou não, passa pelo que o estudioso russo escreveu. A forma como leu esse escritor e os apontamentos que seus estudos nos propõem, levam a uma série de conceitos norteadores. Outra convicção: é preciso ler os críticos brasileiros e estudiosos espalhados pelo país. Todos têm contribuições que derivam de um olhar que se construiu sob o prisma do nosso processo cultural, mesmo naqueles casos em que também tenham se servido no manancial bakhtiniano. Vale mencionar, por exemplo, Cristóvão Tezza, pois a ele recorremos, com sua tese de doutorado, agora publicada em livro. Nessa obra, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo,* está um bom exemplo de como o caminho que leva a Dostoiévski passa pelas aragens bakhtinianas. Outra obra que nos deu um suporte valioso é *Crítica e Profecia – a filosofia da religião em Dostoiévski*, do professor Luiz Felipe Pondé. Obra notavelmente densa, dela vão algumas citações espalhadas por esta pesquisa. O professor Pondé nos ajuda a situar num contexto mais contemporâneo os trabalhos de Bakhtin e de Joseph Frank. Para ele, este último seria o melhor biógrafo de Dostoiévski e o outro, uma fonte a que se recorre com naturalidade. Frank e Bakhtin são, aliás, os nomes a que o professor Pondé recorre para trilhar o seu caminho na análise de Dostoiévski.

Crime e Castigo (1866) é o segundo romance de Dostoiévski escrito após seu exílio na Sibéria e o primeiro realmente notável da fase de sua maturidade. Desde sua publicação, ocupa uma posição de centralidade na discussão crítica da obra do escritor. O ponto de partida de seu autor são as doutrinas dos niilistas russos dos anos 60 e sua vontade de neutralizar as consequências nefastas oriundas dessas doutrinas sobre a juventude. A criação de Raskólnikov tem por fito, entre outros,

exemplificar os perigos imanentes aos ideais russos que foram reformulados por uma imaginação escatológica e levados a consequências extremas. Portanto, é com olhos voltados para sua época e para as nuanças existenciais de então que Dostoiévski cria a saga de Raskólnikov.

Este romance dostoievskiano tem uma estrutura essencialmente tradicional, pelo menos no que concerne à *casca*. Dividido em seis partes, incluindo o epílogo (formado por dois capítulos), foi publicado gradualmente à medida que ia sendo produzido. Com essa forma de publicação folhetinesca, entre uma remessa e outra que mandava para seu editor e amigo Katkov, Dostoiévski acabava sofrendo influências externas inerentes à reação de seus leitores e críticos. A reação ao livro foi viva e recrudescente. Os radicais ligados ao periódico *Contemporâneo* foram inflexíveis na crítica, mas não impediram com isso o retumbante sucesso da obra. Ela representou um acréscimo de pelo menos quinhentos novos assinantes para o *Mensageiro Russo.* Strákhov, um importante crítico da época, defende-a dizendo: “o único livro que se leu em 1866 foi *Crime e Castigo”*; e acrescenta: “só falavam dele os amantes da literatura, que se queixaram muitas vezes da força sufocante do romance e da dolorosa impressão que deixou, o que fez com que muitas pessoas de nervos fortes ficassem doentes e aquelas de nervos fracos desistissem da leitura”. Para esse crítico, o aspecto mais surpreendente de todos é a consonância com a realidade que o texto projeta. É um romance completamente voltado para o momento presente.

A obra e a época de Dostoiévski mereceram do americano Joseph Frank mais de três décadas de dedicação direta. Ao longo desse tempo, o crítico e professor

emérito de Literatura Comparada da Universidade de Princeton e professor de Literatura Comparada e Língua e Literatura Eslava na Universidade de Stanford estudou em cinco volumes, que somados chegam ao impressionante número de aproximadamente cinco mil páginas, tudo o que é inerente a Dostoiévski e a seu tempo. A respeito de uma suposta prolixidade, o professor defende-se dizendo que sua obra não é apenas a biografia do escritor russo, mas um painel histórico de uma época em que Dostoiévski tem um papel central. A Rússia dostoievskiana está representada em sua extensa pesquisa. O pleito do crítico consistiu em examinar todas as relações da obra com a época em todas as suas faces dialógicas.

Crime e Castigo é abordado no quarto volume, cujo título é *Os anos milagrosos* – 1865 a 1871 (2003). Podendo ser lido por meio de muitos pontos de partida, o romance, de mais de quinhentas páginas, traz uma variedade consistente de temas. Escolhemos lê-lo sob alguns aspectos, tendo como principal referência a teoria de Bakhtin a respeito da sátira menipéia, da carnavalização, da polifonia e do dialogismo. Tais conceitos de Bakhtin criam inúmeras possibilidades de relações e desdobramentos. Considerando as atualizações do olhar da crítica nacional e internacional mais recentes, teremos a nossa leitura do romance. Nessa empresa, os trabalhos de Mikhail Bakhtin vão ter um lugar preponderante, assim como toda a pesquisa de Joseph Frank. No Brasil, as publicações da Edusp, os colóquios e pesquisas dos professores e estudiosos do curso de russo da USP também serão fontes importantes a que recorreremos.

Esta pesquisa goza do privilégio de ler Dostoiévski a partir de tudo aquilo que se escreveu sobre ele (o que foi possível revisitar neste contexto de trabalho de tempo

tão controlado e reduzido) e tem a perspectiva que os comentadores do passado não tiveram. Pôde-se reunir aqui um conjunto de colaborações que sustentam nossa incursão pelos capítulos sinuosos de *Crime e Castigo*. A obra de Dostoiévski não se dá ao encaixe de rótulos e modelos definitivos, sua leitura pede uma busca múltipla e rigorosamente irrequieta, como atestam seus melhores críticos.

Para realização de nosso trabalho escolhemos a tradução de Ivan Petrovitch e Irina Wisnik Ribeiro, publicada em 2007 pela Martin Claret, que também publica outras obras do autor. George Steiner, que voltará a nos dar o seu auxílio mais à frente, afirma que "[...] Traduções são, em maior ou menor escala, meios flagrantes de traição. Mas é a partir delas que captamos o que podemos e, mais que isso, o que precisamos, de obras compostas em línguas que não as nossas" (STEINER, 2006, p. 32). Na seqüência o crítico completa afirmando que na prosa, na maioria dos casos, a arte não sucumbe a essa traição. Se a questão é definir quem trai mais ao traduzir Dostoiévski, a tradução com a qual trabalhamos trai um pouco, mas a obra resiste. As traduções contemporâneas já superaram aquela etapa inicial em que os franceses tornavam Dostoiévski um escritor de estilo elegante e apurado, com frases ao gosto popular e sem nenhuma marca de sua aspereza.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin apresenta a teoria do romance polifônico. Passadas algumas décadas, essa abordagem já se tornou um clássico ao qual invariavelmente se recorre para qualquer estudo da obra de Dostoiévski. Katerina Clark e Michael Holquist, na obra *Mikhail Bakhtin,* trazem uma informação relevante para salientar a importância desse livro no conjunto da obra do crítico:

> [...] Quando da primeira edição, a crítica favorável de Lunatchárski ajudou os amigos de Bakhtin em seus esforços para reduzir a sentença, que de uma morte certa no campo de trabalho forçado se converteu em um exílio relativamente brando no Cazaquistão. Três décadas depois, o mesmo livro inspirou a um grupo de jovens estudiosos do Instituto Gorki a procurar o autor, já entrado em anos, em seu retiro mordoviano, iniciando um processo que haveria de resgatar do esfarelamento num chalé de Saransk as outras obras inéditas de Bakhtin. *A primeira publicação o salvou da morte física em Solóvski; a segunda, da morte literária por negligência* (CLARK E HOLQUIST, 2004, p. 257, grifo nosso).

No prólogo da edição brasileira da obra desses críticos, Boris Schnaiderman faz uma consideração que é importante trazer à tona neste trabalho. Ele lembra, como apontam os críticos na obra sobre Bakhtin, que a adoção de um paradigma crítico não pode eliminar outros modelos, pois isso afigurar-se-ia uma solução monológica. Aqui, não fizemos isso, como também não o fizera Bakhtin, pois seu livro:

> [...] abre-se com uma demonstração de dialogismo em trabalho. Bakhtin procede com os outros críticos de Dostoiévski como este procede com suas personagens. Deixa que todos falem com voz própria, através de longas citações de cada um, mas, assim agindo, os críticos expõem as posições que ele, Bakhtin deseja que exponham (CLARK E HOLQUIST, 2004, p. 259).

Demos, portanto, lugar a um conjunto de vozes de pesquisadores que, paralelamente à obra de Bakhtin, foram formando o discurso deste trabalho a respeito de *Crime e Castigo.* Cristóvão Tezza também tem uma pequena, mas fundamental restrição a apresentar; segundo o crítico, os principais conceitos apresentados em *Problemas* não são conceitos “reiteráveis”. Não são conceitos que poderiam ser instrumentalizados para a análise literária de outrem:

> [...] *polifonia* e *carnavalização*, assim, surgem como expressões únicas de momentos históricos, categorias não reiteráveis ao acaso, que só com muito cuidado serão redutíveis a um esquema abstrato; daí a inadequação de tentar dar a elas um uso *instrumental*. Talvez parte das dificuldades que se encontram na busca de uma compreensão melhor de Bakhtin decorra da atitude tomar pontos de chegada como pontos de partida (TEZZA, 2003, p. 27, grifo do autor).

Como já afirmamos alhures, nossa empreitada não é uma busca miraculosa de usar alguns conceitos norteadores num autor estranho ao objeto inicial de Bakhtin, continuamos na companhia de Dostoiévski, onde tais conceitos têm vida bastante útil. Mesmo que décadas mais tarde o crítico apresente alguns acréscimos ao seu pensamento inicial e tenha dificuldade em encontrar outros polifonistas originais, para ficar em apenas um dos conceitos.

Nossa retomada desses conceitos se dá numa perspectiva diferente, pois abre a possibilidade de uma atualização que se vale do confronto entre conceitos formulados no passado e o que se diz deles hoje. Nosso mérito – esperamos – é a atualização, ao passo que o mérito de tais conceitos é a sua validade operacional indiscutível. Do mesmo modo que consideramos o trabalho de Bakhtin, ou seja, com seriedade, consideramos as ponderações daqueles que lhe sucederam na análise de Dostoiévski. Tezza, no mesmo trabalho que citamos acima, faz uma consideração importante sobre a obra de Bakhtin. O crítico diz que tudo que aconteceu com Bakhtin foi de uma “lentidão exasperante” e que só na virada do século XX é que se teve acesso ao conjunto de sua obra. Assim, fica justificada a atitude de retomar, ainda hoje, parte de seus conceitos para compor uma leitura de um romance dostoievskiano.

Desse modo, nosso empreendimento será associar o conceito de polifonia a outros conceitos e apresentar uma leitura de *Crime e Castigo.* Vamos identificar e analisar os elementos da menipéia, da carnavalização da literatura e do dialogismo presentes no romance. Buscar e trazer à tona peculiaridades estruturais que derivam da genialidade de Dostoiévski, pois seu romance não pode ser visto como uma

forma de pregação monológica. Isso seria uma redução simplificadora de todo o complexo arquitetônico que esse gênio russo urdiu.

Sua obra está impregnada de elementos da menipéia e da carnavalização. Ela foi o apogeu dessas fontes antigas, embora as realizações anteriores desses gêneros não sejam inferiores artisticamente ao romance dostoievskiano. Vale notar, entretanto, que o uso feito por ele se dá de modo renovado. Dois mil anos o separam dessas fontes. O uso de materiais heterogêneos não é marca exclusiva de seu estilo. Todas essas fontes já foram combinadas na obra de outros autores antes e depois dele.

A polifonia é, grosso modo, um conjunto de vozes presentes no texto. No caso de Dostoiévski, a peculiaridade reside no fato de essas vozes serem plenivalentes, de funcionarem como pontos de vista acerca do mundo paralelos aos pontos de vista do autor. A voz de Raskólnikov, por exemplo, não é para Bakhtin uma transposição da voz de seu criador. Ela tem independência dentro da obra e soa ao lado da palavra do autor. Ou seja, o estudante não é um objeto que serviria aos propósitos de um discurso monológico de um autor demiurgo. Assim, é criada a relação dialógica das múltiplas vozes presentes no texto. O conceito de romance polifônico e dialogismo estão, sob tal ótica, diretamente relacionados. Para usar um vocábulo tão caro ao crítico russo, poder-se-ia dizer que são conceitos imiscíveis. Na forma composicional desse tipo de romance, o autor atua como um organizador e participante do diálogo das vozes polifônicas. No entanto, não lhe é reservada a palavra final.

Outra marca dessa relação dialógica provocada pela polifonia é o entrecorte da voz do interlocutor na voz do herói. O discurso do outro aparece no discurso do herói dostoievskiano por meio de uma série de sinais: uma palavra, um acento, uma ressalva, uma reticência ou uma repetição. Na observação de Bakhtin, o discurso desse herói é sempre marcado pelo apelo, contatando dialogicamente com outro discurso, ou seja, um discurso sobre outro discurso. Segundo o plano de Dostoiévski, a polifonia de vozes, que se apresenta como um coro, aparece em seus romances em luta e cindida. O fenômeno pode ocorrer entre a voz do autor e do herói como também entre a voz do herói e seu antagonista e outras personagens. Em *Crime e Castigo,* Porfiri é portador de um discurso penetrante, pois seus diálogos com Raskólnikov interferem objetivamente no interior deste. Porfiri quer revelar a própria voz do estudante. Todos os encontros que têm ao longo da trama são absolutamente perturbadores para Ródia.

Há ao longo da obra de Dostoiévski muitos momentos em que as experiências reais de sua vida tumultuada são a fonte inesgotável de onde vem a matéria para seu trabalho. A transposição autobiográfica seria, nesse contexto, um ponto básico da teia dialógica, um canal aberto para toda a comunicação que a obra propõe. Aqueles quatro anos que passou na Sibéria são, por exemplo, como o reservatório secreto onde o seu gênio se alimentará daí para o futuro. Nosso romance de análise tem com *Recordações da Casa dos Mortos* uma relação de espelho. Além dessa experiência marcante, muitas outras situações de sua vida são transpostas para as suas obras. A relação com o pai e o suposto complexo edipiano devido ao sofrimento da mãe estão em várias delas. Até a morte do pai, assassinado por camponeses da própria propriedade, o pequeno Fiódor teria alimentado um ódio

parricida, teria desejado o desaparecimento da figura paterna. A confissão ficcional surge, já na maturidade, no romance *Os Irmãos Karamássovi*, com a abordagem do tema. “Desejaria eu a esse ponto a morte de meu pai?” – pergunta Ivan Karamássov. A relação com o jogo está em *O Jogador*, a experiência infeliz do primeiro casamento está em *Humilhados e Ofendidos* e *Crime e Castigo*. Às experiências pessoais somam-se as incursões que o autor fazia pelas zonas mais pobres e populares, a fim de conhecer a alma do povo russo.

Enfim, Dostoiévski incorre em diversos campos semânticos que estão reunidos sob a égide da chave de leitura que ora apresentamos. Um de nossos objetivos é abordar o circuito realizado pelo autor entre ficção, memória, contexto histórico e as principais vozes culturais e ideológicas da geração de 60 do século XIX na Rússia, que se oferece como um espaço de imensos contrastes e transformações:

> As realidades que se ofereciam aos escritores russos do século XIX eram, de fato, fantásticas; um despotismo aterrorizador; uma Igreja para a qual se rezava pelas expectativas apocalípticas; uma *inteligentsia* imensamente talentosa mas desenraizada, buscando salvação no exterior ou na sombria massa da classe camponesa; a legião de desterrados tocando seu *sino* (o nome do jornal de Herzen) ou acendendo sua *centelha* (o nome do jornal de Lênin) a partir de uma Europa que ambos amavam e desprezavam; os debates raivosos entre os eslasófilos e ocidentalistas, entre populistas e utilitários, reacionários e niilistas, ateus e crentes; e pesando sobre todos os espíritos, como uma das tempestades iminentes de verão tão belamente evocadas por Turguêniev, a premonição da catástrofe (STEINER, 2006, p. 30-31, grifo do autor).

Todos esses contrastes e todos esses embates ideológicos vão encontrar no complexo polifônico de Dostoiévski um lugar para se manisfestar plenivalentemente. Desse modo, nossa leitura vai articular os conceitos da menipéia, da carnavalização, da polifonia e do dialogismo a fim de identificar e analisar a presença de seus elementos constituintes na estrutura de *Crime e Castigo*. Nossa perspectiva tenciona

dar conta de como a realização desses três conceitos iniciais desemboca no conceito de dialogismo.

Dessa forma, os seis capítulos que compõem este trabalho estão diretamente vinculados com os quatro conceitos citados. O primeiro apresenta nosso embasamento teórico e reitera a pertinência de se ler Dostoiévski por esse prisma. O capítulo é baseado na teoria bakhtiniana a respeito das fontes da linguagem ficcional do escritor russo e funciona como forma de aprofundamento desta introdução. O segundo capítulo, o mais denso de todos, parte dos conceitos supracitados para pesquisar as fontes sócio-históricas da literatura de Dostoiévski e os motivos de Raskólnikov. Nesse segmento do projeto, há várias formas de manifestação de dialogismo. A obra dialogando com seu contexto histórico, o herói dialogando polifonicamente com uma série de vozes internas, a menipéia se manifestando pelo interesse orgânico pela sociedade atual. O terceiro capítulo acentua e aprofunda aspectos da polifonia e do dialogismo que não foram contemplados no capítulo anterior. O quarto capítulo desta pesquisa continua aprofundando a incursão realizada no universo que leva ao dialogismo, analisando dois tópicos que lhe são inerentes: o diálogo velado e o apelo no discurso. Os dois próximos capítulos dissecam as manifestações da carnavalização literária no interior do romance. Ganham destaque as cenas de escândalo e destronamento, assim como o naturalismo de submundo com todas as peculiaridades que apresenta. Nessas cenas, vão ser apontados, dentre outros aspectos, o riso no contexto trágico, a profanação do discurso sacro, o destronamento dos reis carnavalescos.

No primeiro capítulo do romance, logo nos dois primeiros parágrafos, tem-se o contato direto com o universo de Raskólnikov:

> Em uma noite de um início de julho, excessivamente quente, um rapaz saiu do quarto que ocupava na água-furtada de um grande prédio de cinco andares na travessa de S... e vagarosamente, com ar irresoluto, tomou o caminho da ponte de K...
>
> Teve a boa sorte de não encontrar na escada a senhoria, que morava no andar inferior. A cozinha, cuja porta estava quase sempre aberta, dava para a escada. Toda vez que o rapaz saía, era obrigado a passar por ali, o que o fazia experimentar uma forte sensação de covardia, que o humilhava e o fazia franzir o sobrolho. Devia uma importante soma à senhoria e receava encontrá-la.
>
> [...]
>
> Andava tão concentrado em seus pensamentos e afastado de todos, que chegara a ponto de não só temer encontrar-se com a senhoria, mas a deixar de manter relações com os seus semelhantes. A pobreza esmagava-o, mas ultimamente até isso chegara a ser-lhe insensível. Renunciara por completo às suas ocupações (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 15).

Sem comer há praticamente dois dias, andando vestido nos piores andrajos, o estudante, expulso da universidade por falta de pagamento, está completamente atormentado. O fragmento citado esboça uma personagem em que se nota uma possibilidade artística e filosófica ilimitada. Essa descrição tem a ver, ainda, com aquilo que Dostoiévski quer promover em termos de análise de sua personagem e de seus motivos. Essa forma de rebaixamento ao nível da realidade atual tem relação direta com a influência da menipéia na formação do romance. Para Bakhtin, o romance se formara por meio de um “processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 1998, p. 427). Esse inacabamento se dá, evidentemente, com Raskólnikov. Com o fim da “distância épica”, o homem passa a ser olhado com lupa e se insere na “zona de contato de um evento inacabado”. Assim, na análise dessa

personagem, o cômico – sempre intercalado por momentos de dor e sofrimento – terá um papel importante. Ao mesmo tempo em que o herói (e o séqüito que circula em torno dele) é um homicida violento, é também um bobo que se submete a situações vexatórias:

> [...] Na ponte Nikoláievski voltou a recobrar inteiramente a lucidez, por causa de um incidente bastante aborrecido. O cocheiro de um carro particular deu-lhe uma forte chicotada nas costas, em razão de Raskólnikov quase ter caído debaixo dos cavalos, embora o cocheiro lhe tivesse gritado por umas três vezes. A chicotada o deixou tão irritado, que passou de um salto para o parapeito da ponte (sabe-se lá por que cargas d'água ia pelo meio da ponte, onde vão os carros, e não as pessoas), ficou aí a ranger e bater os dentes de raiva. Como seria natural, à sua volta ouviram-se risadas (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 121).

Ao submeter sua personagem a essas situações, o autor tem a possibilidade de vê-la sob certos prismas que as formas de representação literária de outrora não possibilitavam. Com o fim da liturgia da representação épica pela ação irrefreável do cômico, a literatura se tornou uma praça carnavalizada e "pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização" (BAKHTIN, 1998, p. 424).

Enfim, *Crime e Castigo* é o espaço onde fomos encontrar reunidos a menipéia, a carnavalização, a polifonia e o ulterior dialogismo. Todos os aspectos desses conceitos foram considerados para a composição de nossa leitura desse romance. *Crime e Castigo*: uma leitura (da menipéia ao dialogismo) é uma releitura, portanto, em que se buscará destecer a teia na qual o dialogismo dostoievskiano nos enreda a cada leitura.

01. A SÁTIRA MENIPÉIA, A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA, A POLIFONIA E O DIALOGISMO EM PERSPECTIVA

O romance *Crime e Castigo* é um bom exemplar para o estudo em Dostoiévski da sátira menipéia, da carnavalização da literatura, da polifonia e do dialogismo. Dada a cronologia de seu aparecimento, vamos nos ocupar inicialmente dos fenômenos da menipéia e da carnavalização da literatura. Em todas as etapas desta pesquisa, vamos partir dos estudos de Mikhail Bakhtin – especialmente da obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997) – e das discussões que eles suscitaram para compor uma leitura de *Crime e Castigo*. Inicialmente, vale passarmos por uma caracterização de menipéia e carnavalização na perspectiva do crítico russo.

Para Bakhtin a menipéia se caracteriza:

a) pela excepcional liberdade de invenção do enredo e liberdade filosófica.
b) pela presença do naturalismo de submundo.
c) pela combinação orgânica do diálogo filosófico, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo.
d) pelo gosto por cenas de escândalo, de comportamento excêntrico e todo tipo de rompimento das normas de etiqueta violações do discurso.
e) pelo enfoque mordaz da atualidade ideológica, forma de gênero com interesse jornalístico. O recorte é o tempo presente e o espaço atual. Dostoiévski tem um evidente interesse pela releitura do dia-a-dia. Se no núcleo dos Marmieládov há uma profusão de sinais da menipéia, fica claro que essa foi a melhor forma de tratar de um problema social que precisava de visibilidade e discussão: o alcoolismo. O próprio interesse pelo recorte do

momento presente é traço da menipéia. Nesse contexto, a escolha do principal tema de *Crime e Castigo*, que é a análise ideológica da geração niilista dos anos 60, é também indicador da presença da menipéia no romance. Bakhtin é muito claro a respeito da busca da atualidade pelos gêneros cômico-sérios:

> A primeira peculiaridade de todos os gêneros do cômico-sério é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia-a-dia, é objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação *séria* (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado dos mitos e lendas (BAKHTIN, 1997, p. 92)

A retomada da sátira menipéia como proposta literária permite ao escritor reelaborar os fatos do cotidiano com um novo olhar. A menipéia é uma espécie de gênero “jornalístico” de sua época, enfocando em tom mordaz a atualidade ideológica. Ela se serve de acontecimentos da época, das tendências de evolução do cotidiano, dos tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade para discutir os conflitos políticos, filosóficos, ideológicos, religiosos e científicos, tendências e correntes da atualidade vigente.

f) pelo emprego de gêneros intercalados e pela fusão de prosa e verso. Nos gêneros intercalados são comuns as cartas, novelas, discursos oratórios, etc. Bakhtin destaca que a intercalação desses gêneros reforça a pluritonalidade da menipéia e faz uma outra importante ressalva no caminho que leva ao dialogismo por meio dessa intercalação: “[...] aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característica de toda a linha dialógica de evolução da prosa literária (BAKHTIN, 1997, p. 101).

Todos esses pontos estão presentes nas etapas de produção literária de Dostoiévski e, sobretudo, nos deram o caminho para ler *Crime e Castigo*.

Vandercy de Carvalho, em recente dissertação de mestrado (maio de 2008) apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que a sátira menipéia e os trabalhos de Bakhtin são dois temas importantes, traz informações relevantes sobre a menipéia:

> [...] é Terêncio (116 a 27 a. C.) quem primeiro nomeia a expressão *Saturae Menippeae*. (Há quem atribua o mesmo feito a Varrão, contemporâneo de Terêncio). E o adjetivo *menippeae*, provavelmente, está associado a Menippus, filósofo grego da escola dos cínicos (ou Cinosarges), século III a. C. Esta escola, em função da completa independência, despreza a riqueza, as convenções sociais, e obedece, exclusivamente, às leis da natureza. É em função dessa liberdade incondicional, que os autores de sátira encontram autonomia para falar com isenção, não só dos vícios, das distorções sociais, como também dos poderosos (CARVALHO, 2008, p. 47).

Na seqüência de seu trabalho, Carvalho é ainda mais específico quanto à origem da menipéia ao fazer considerações sobre a origem do nome:

> A origem do nome sátira perde-se no tempo, mas na tentativa de reconstruir o percurso que o determinou, é possível atribuir dois caminhos que talvez possam levar até a origem deste nome e, conseqüentemente do gênero. 1) *Satyros*, são atores que dizem e fazem coisas ridículas e vergonhosas. É também um semideus companheiro de Baco; 2) *Lanx* = prato, *satira* = iguaria formada pela mistura de várias frutas e legumes. Ou seja, a sátira pode ser compreendida como um *prato cheio* de muitas variedades de frutas que os antigos ofereciam aos deuses à época das festas da colheita. Sendo, pois, assim, tais festas relacionadas ao folclore, semelhante a muitas outras festividades, dentre elas o carnaval, o qual também se faz presente em muitas situações satíricas (CARVALHO, 2008, 48-49, grifo do autor).

Já a carnavalização da literatura foi descrita por Bakhtin como a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Todos os itens da cosmovisão do carnaval, que inclui as formas concreto-sensoriais simbólicas

passaram por essa transposição. Assim, a carnavalização da literatura se caracteriza pelo(a):

a) gosto pela excentricidade como forma de revelar aspectos ocultos da natureza humana.
b) presença das *mésalliances* carnavalescas, que consistem na relação familiar, na aproximação do sagrado como o profano, do elevado com o baixo, do grande com o insignificante, do sábio com o tolo, etc. Tudo o que a cosmovisão hierárquica separa ou distancia, o carnaval reúne.
c) presença do ato simbólico da coroação e destronamento provocado pelas *mésalliances.*
d) recurso à paródia como forma de criação de duplos. Bakhtin afirma que esse traço da carnavalização tem nitidez em Dostoiévski, uma vez que todas as personagens principais dostoievskianas têm seus duplos. Raskólnikov, que é quem mais nos interessa aqui, tem pelo menos dois: Lújin e Svidrigáilov.

A cosmovisão carnavalesca tem relação direta com a literatura:

> [...] A cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descoroação e todos os matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a elogiosa-injuriosa, etc – penetram a fundo em quase todos os gêneros da ficção [...] (BAKHTIN, 1997, p. 130).

E também com o *modus vivendi* do homem medieval:

> [...] Pode-se dizer (com algumas ressalvas, evidentemente), que o homem medieval levava mais ou menos *duas vidas*: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra *público-carnavalesca*, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas

> e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais (BAKHTIN, 1997, p. 129, grifo do autor).

Uma observação importante de Bakhtin a respeito do movimento cronológico do carnaval e da carnavalização da literatura diz respeito ao quase fim no século XVII da carnavalização advinda do carnaval e a carnavalização se tornando genuinamente literária. Uma migração de um fenômeno comportamental que sai das ruas para as páginas da produção literária.

Ocorreu o que Bakhtin chamou de carnavalização da linguagem dos povos de toda a Europa. Mediante o enfraquecimento do carnaval como fenômeno genuinamente localizado na rua e nas praças, a literatura vai se tornar o espaço para as formas mais recrudescentes da carnavalização. Veja-se nos fragmentos abaixo, a exposição do crítico sobre isso:

> A partir do século XVII, a vida carnavalesco-popular entra em declínio: chega quase a perder seu caráter universalmente popular, cai vertiginosamente seu peso específico na vida das pessoas, suas formas se empobrecem, degeneram e simplificam-se. Já na época renascentista começa a desenvolver-se a cultura *festivo-cortês da mascarada* que reúne em si toda uma série de formas e símbolos carnavalescos (predominantemente de caráter decorativo) [...] (BAKHTIN, 1997, p. 130, grifo do autor).

Desse modo, a partir de 1850, aproximadamente, [...] o carnaval deixa de ser quase totalmente fonte de imediata de carnavalização, cedendo lugar à influência da literatura já anteriormente carnavalizada; assim, a carnavalização se torna tradição genuinamente literária [...] (BAKHTIN, 1997, p. 131).

Conforme o que foi exposto até aqui, nota-se que a menipéia e a carnavalização da literatura estão ligadas intrinsecamente pela disposição de elementos comuns. Com

o cuidado que a situação requer, assumiremos na lida com esses conceitos uma atitude que buscará a utilização deles como conceitos associáveis, pois como nos ensina Bakhtin:

> [...] Descobrimos na menipéia uma impressionante combinação de elementos que, pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc. Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade [...] (BAKHTIN, 1997, p. 134).

Assim, passemos a discorrer sobre a polifonia (a boa e a velha) e o dialogismo. Como confessa e assumidamente nossa orientação vem primordialmente de Bakhtin, mas não só, vamos recorrer ao seu conceito de polifonia:

> [...] A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1997, p. 21).

Danilo Chiovatto Serpa no ensaio Mecanismos de Construção da polifonia na obra O jogador, de Dostoiévski*,* parafraseando Bakhtin, resume bem a essência da polifonia dostoievskiana:

> [...] A polifonia é um conceito emprestado da música, é o encontro de várias vozes, música que tem duas ou mais partes (ou vozes) soando de forma simultânea. No conceito literário, polifonia é a multiplicidade de vozes depreensíveis de um texto. Essas vozes são pontos de vista, são modos de presença no mundo. Para o filósofo russo, no discurso de Dostoiévski os personagens são ideólogos, defendem vozes que não necessariamente são as do autor. Os personagens possuem independência e espaço para a realização de seus discursos, porém eles, entre eles mesmos, são conflitantes, não possuem meios de anular ou negar o discurso do outro, seus discursos são plenivalentes (SERPA, 2007, p. 03).

Uma vez apresentado um conceito essencial, vale ressaltar outros pontos que caracterizam a polifonia no romance dostoivskiano. Então, ela é marcada pelo(a):

a) liberdade e independência que as vozes assumem na estrutura do romance em relação ao autor.
b) tendência de mostrar tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade.
c) pressuposição da multiplicidade de vozes e sua plenivalência nos limites da obra, assim como sua integração viva e ativa. Os discursos se interpenetram e se alteram em face de um grande diálogo.
d) valorização do dialogismo num conceito amplo, extrapolando as relações apenas de réplica do diálogo e buscando uma relação dialógica que perpassa toda a linguagem humana e tudo o que tem relevância e sentido.
e) não invenção de um herói objetificado e monológico, como a não invenção de seu contrário. O herói polifônico dostoivskiano tem suas leis e sua lógica, embora amparados pela vontade artística de seu criador.

Boris Schnaiderman pode nos ajudar a dar algum remate à conceituação que estamos expondo e a relacionar o conceito ao objeto desta pesquisa, o romance *Crime e Castigo*:

> [...] Dostoévski, porém, entra em choque com a ideologia das personagens, expõe-na sem dar predomínio à sua própria voz, faz o leitor penetrar num mundo em que nenhuma idéia tem primazia sobre as demais, enfim num mundo *dialógico,* em oposição ao mundo *monológico* de tantas obras (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 68).

Partindo da consideração bakhtiniana de que Dostoiévski é o criador do romance polifônico, um conceito que se opõe ao conceito de romance monológico (cujo grande representante na Rússia é Tostói), vale apresentar didaticamente a distinção básica entre um e outro. Para isso, vamos nos valer do trabalho *Discurso literário e Dialogismo em Bakhtin*, de Edward Lopes, da Universidade de São Paulo. Nele, o crítico faz a seguinte classificação:

- São romances monológicos:

> [...] os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir unicamente uma visão do mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra; assim, embora nesses romances muitos personagens falem, *todos eles exprimem a voz do autor*; de acordo com Bakhtin, Tolstoi é o representante máximo desse tipo de narrativa longa, na Rússia (LOPES, 2003, p. 74, grifo do autor).

- São romances polifônicos:

> [...] os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia (LOPES, 2003, p. 74, grifo do autor).

De acordo com os conceitos acima, assim como para Bakhtin, existiria uma certa vantagem em se escrever romances polifônicos, pois obras com essa orientação seriam *melhores* que as que apresentam um acento monológico. Cristóvão Tezza avalia:

> [...] Nesse sentido, o romance polifônico seria *melhor* que o romance monológico; implicitamente, ele passaria a idéia de que a polifonia, segundo Bakhtin, define um gênero mais *democrático*, um valor altamente

> positivo no imaginário da segunda metade do século XX (TEZZA, 2003, 228-229, grifo do autor).

Ao passarmos pela conceituação de menipéia, carnavalização da literatura, polifonia e romance polifônico (e fugindo da polêmica a respeito da avaliação A ou B de romance polifônico e monológico), remetemo-nos sempre às estreitas relações existentes entre elas. Portanto, o cerne do dialogismo em Dostoiévski se dá pela interação entre essas formas de composição. Para Bakhtin a “carnavalização combina-se organicamente com todas as outras particularidades do romance polifônico” e “em todos os romances de Dostoiévski, a começar por *Crime e Castigo*, realiza-se uma carnavalização sucessiva do diálogo” (BAKHTIN, 1997, 161-169).

Resumindo, a menipéia está presente na carnavalização, a carnavalização está presente na polifonia, que, por sua vez, propicia todas as relações dialógicas nos grandes romances de Dostoiévski, especialmente em *Crime e Castigo*, obra a qual nos dedicaremos a ler a partir do que foi exposto, contando outrossim com as importantes contribuições que vêm de diversos setores de estudo e pesquisa espalhados pelo país, conforme destacamos na introdução desta pesquisa.

02. A POLIFONIA DA ÉPOCA EM DIÁLOGO COM O ROMANCE: FONTES E MOTIVOS

> "Chamam-me psicólogo: isto não é verdade, eu sou apenas um realista no sentido superior, isto é, eu represento todas as profundezas da alma humana."
> ***Dostoiévski***

Desde cedo, quando da aclamação de *Gente Pobre* como obra-prima por Bielínski, crítico mais influente da época, Dostoiévski se mostrava disposto a controlar a natureza de sua produção literária. Ante a crítica de que sua obra não continha uma propaganda social aberta que visasse ao progresso, defendia-se dizendo que a obra literária não poderia se rebaixar ao mero descritivismo de fatos jornalísticos. Para Joseph Frank:

> [...] O gênio de Dostoiévski permitiu que ele transformasse essas mortíferas querelas russas em grande literatura de importância universal; mas, para que possamos entender seus livros corretamente, devemos voltar a estudar o contexto sociocultural de onde eles vieram e tentar compreender o processo de transformação responsável por seu nascimento [...] (FRANK, 1992, p. 106).

Quando Dostoiévski começou a escrever *Crime e Castigo* já tinham se passado quinze anos entre sua saída do cativeiro na Sibéria e três anos da escritura de *Recordações da Casa dos mortos*. Assim, essa experiência vai ser uma das fontes do romancista. As lembranças do período são compostas de tipos criminosos que conheceu, a análise dos seus conhecimentos e atitudes e a busca do entendimento da mente criminosa. Além dessa fonte irrefutável, o assassinato de seu pai pelos servos de sua propriedade também entra nesse contexto de inspiração. O mapeamento das fontes do autor aponta para uma miríade de possibilidades: a época e a compleição do jovem radical niilista, o momento da vida pessoal do

escritor, relatos jornalísticos de crimes cometidos por estudantes e gente da classe instruída, a fascinação com o tema do crime e o problema da consciência, assim como a imersão na leitura de obras de escritores como Shakespeare, Schiller, Púchkin, Hugo, Balzac e Dickens. As fontes são numerosas e conhecidas:

> [...] Mas o que é indiscutível é o interesse que Dostoiévski tem em expor a ideologia da facção radical que era hegemônica na década de 1860 na Rússia. Entre os jovens estudantes universitários, particularmente, há uma adesão à tentativa dos intelectuais radicais daquela década de fundamentar a ação moral no utilitarismo [...] (BERNARDINI, 2008, p. 311).

Esse utilitarismo é de inspiração do terrível niilismo russo, classificado por Bernardini da seguinte maneira:

> [...] é uma doutrina mais rigorosa, que estimulava uma elite de indivíduos "superiores" ou "extraordinários", nas palavras que ele utiliza no romance, a passar por cima das normas morais existentes para promover os interesses da humanidade como um todo (BERNARDINI, 2008, p. 312).

Na Rússia, essa corrente se organizou em torno do periódico *A Palavra Russa*. Seus colaboradores se tornaram porta-vozes do niilismo. O termo apareceu pela primeira vez na literatura russa na obra *Pais e Filhos* de Turguêniev, usado por Bazárov, herói desse romance. Dostoiévski sempre demonstrou gostar muito dessa obra. Segundo o importante crítico da época Píssariev, Bazárov era o retrato perfeito do jovem radical russo de então. Entre outros aspectos, a presunção e um orgulho satânico aproximam-no da caracterização de Raskólnikov.

Crime e Castigo não foi, na acepção de seu autor, um libelo contra a geração de 60 daquele século. No entanto, o diálogo mantido entre os motivos de Raskólnikov e as atitudes da juventude russa é irrefutável. Mesmo discursando sobre suas convicções e tomando a atitude drástica dos homicida, o estudante em certa medida figura como

uma vítima do pensamento niilista preconizado naqueles idos. Ao mesmo tempo em que a tese do libelo contra a geração de 60 é refutada pelo autor, outra, baseada em idéias opostas, convive com ela. Ou seja, Dostoiévski teria composto seu romance a fim de fomentar a revolução, demolindo por meio da obra os alicerces do sistema político vigente. Dostoiévski amava a Rússia, o czar e a Igreja Ortodoxa. Nada mais convencional. Submetido à censura, como todos os autores de sua época, não poderia opor-se ao czarismo abertamente, mesmo se quisesse. Mostrar a juventude russa nesse painel implicaria uma opinião e um discurso sobre ela. Nesse contexto de produção, sempre vigiado e perscrutado pelos olhos do grande censor, o escritor russo precisava encontrar meios para ser a voz de uma sociedade que aos olhos da Europa se afigurava como bárbara e atrasada. Com isso, a obra de arte russa é o lugar onde se vai verificar uma certa densidade no discurso. Veja-se o que diz a respeito Joseph Frank:

> [...] a literatura serviu, mais ou menos, como uma válvula de escape através da qual assuntos proibidos podiam ser apresentados ou, pelo menos, sugeridos. Daí a notória *densidade* ideológica da melhor literatura russa – um traço que ainda continua a distinguir seus escritores – novelistas ou poetas – de seus colegas ocidentais mais livres, que às vezes invejam a intensidade da reação russa à literatura sem compreender completamente a razão para tal fervor. Isto se deve apenas ao fato de que a literatura não é um adorno ou acessório da existência cotidiana; é a única forma na qual os russos podem ver discutidos os verdadeiros problemas com os quais se preocupam e que seus governantes sempre acharam melhor que eles ignorassem (FRANK, 1992, p. 62, grifo do autor).

Otto Maria Carpeux, já citado na introdução dessa pesquisa, corrobora o que diz o crítico americano a respeito da função social da literatura russa:

> A literatura do século XIX é profundamente política. O país não tem impressa nem tribuna, nem mesmo cátedras livres, e a literatura é a única voz do povo, em plena evolução política e social. Todas as coisas, a ciência, a própria teologia, estão impregnadas de política. A literatura torna-se a tribuna (CARPEAUX, 1942, 178).

Para Joseph Frank, *Crime e Castigo* nasceu do empenho de Dostoiévski para alertar acerca das armadilhas morais que “ele percebeu emboscados na ideologia do niilismo russo – não tanto os perigos para a sociedade como um todo, que esses certamente existiam, mas os que ameaçavam primordialmente os próprios jovens niilistas” (FRANK, 2003, p. 130). Ainda segundo esse biógrafo, o radical médio russo, mesmo imbuído de valores relevantes e inspiração abnegada, poderia se ver vítima desse contexto ideológico. Para exemplificar, cita a primeira tentativa de assassinato do czar praticada por um ex-estudante. A semelhança com o caso Raskólnikov levou Dostoiévski a escrever a seu editor Katkov para protestar contra a difamação generalizada a que vinha se submetendo a geração de 60. Os romances *Pais e Filhos,* de Turguêniev, *Que fazer?*, de Tchernichévski e *Crime e Castigo* partem do interesse de fazer um retrato autêntico da geração niilista dos anos 60. A forma como os autores compuseram esse retrato justificou o interesse e a ovação ou o contrário disso. A mesma obra poderia ser vista de dois modos, sendo acusada de difamar essa geração ou de fazer sua ode. Ana Gregorievna, segunda esposa do escritor, na biografia que escreveu sobre o marido, procura situar o escritor e sua relação com a juventude russa. Analisemos os fragmentos que seguem.

A respeito de uma cena em sociedade, uma reunião social da qual Ana participava:

> [...] Um desses últimos tentava provar, com muito entusiasmo que Dostoiévski, ao escolher o estudante Raskólnikov como herói de *Crime e Castigo*, difamou a jovem geração. Eu, naturalmente, defendi meu marido e fui apoiada, quando de repente se desencadeou aquela discussão de jovens, em que ninguém ouve o adversário, mas cada um defende sua própria opinião [...] (DOSTOIEVSKAIA, 1999, p. 107).

Como se nota no texto citado, a questão da difamação ou não da juventude russa suscitava discussões entusiasmadas entre os próprios jovens. O fragmento que

citaremos a seguir mostra que essa desconfiança em torno do retrato da geração feito por Dostoiévski se desfaz com o tempo e mostra ainda como o escritor se tornou querido da juventude:

> Nos últimos invernos Fiódor Mikhailovitch tornou-se muito querido de nossa sensível juventude. Ele recebia constantemente convites de honra para concertos e bailes, organizados nas dependências de institutos e universidades. Nestes concertos, Fiódor Mikhailovitch era sempre cercado por grupos de jovens que o acompanhavam e faziam perguntas, às quais Fiódor Mikhailovich respondia, às vezes, com um discurso. Muitas vezes os jovens discutiam com ele e com curiosidade ouviam suas objeções. Fiódor Mikhailovich dava muito valor a esse contato vivo com a juventude que amava e respeitava seu talento. Depois dessas conversas sempre voltava para casa muito cansado fisicamente, mas animado e satisfeito, e me contava detalhadamente as discussões (apesar de eu ficar sempre por perto, mas distante) (DOSTOIEVSKAIA, 1999, p. 297).

Nesse contexto, Raskólnikov não é uma vítima passiva da fatalidade social. Tem raiva e se comporta como uma fera que quer por força de sua vontade determinar o próprio destino. Suas atitudes aliadas a essa vontade determinista levam-no a um caminho totalmente imprevisível, contrariando sua convicção de arbítrio. Embora não seja uma vítima passiva, ainda assim é uma vítima da teia ideológica tecida no seu contexto social. Antes e depois dos crimes que comete vive uma ebulição psicológica. Um abismo no qual Dostoiévski faz seus experimentos a fim de nos dar a conhecer as faces desse ex-estudante. Nesse ponto aparece também a contribuição da menipéia. Bakhtin, ao caracterizar este gênero, é claro a esse respeito:

> Na menipéia aparece pela primeira vez também o que podemos chamar de experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (temática maníaca), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, etc (BAKHTIN, 1997, p. 116).

Esses estados psicológico-morais citados pelo teórico russo acometem outros personagens do romance, tais como: Marmiládov, Svidrigáilov, Ekatierina e Lújin. Raskólnikov parece estar envolvido num nevoeiro de enorme espessura. Nesse nevoeiro procura justificar o seu ato, antes de incorrer num penoso processo de culpa e remorso.

Em carta de abril de 1866 a Katkov, editor da revista *Mensageiro Russo*, onde Dostoiévski publicara a maior parte de sua obra, o autor faz um desenho da juventude russa dos anos 60. O texto e o desenho estão ligados a um atentado cometido contra o Czar por um ex-estudante:

> [...] Entre nós russos, prossegue Dostoiévski, nossos pobres rapazinhos e mocinhas indefesas, continuamos tendo nosso próprio ponto fundamental, eternamente presente, sobre o qual o socialismo continuará por muito tempo a ser fundado, isto é, o entusiasmo dessas pessoas pelo bem e sua pureza de coração. Existem entre eles, esses estudantes, dos quais já vi tantos, tornaram-se niilistas de maneira tão pura, tão pouco egoísta, em nome da honra, da verdade e da verdadeira utilidade! Você sabe que eles estão indefesos contra essas estupidezes e tomam-nas por perfeição (apud FRANK, 2003, p. 89).

Luiz Felipe Pondé, em seu trabalho *Teologia do Niilismo: A Inteligência do Mal,* ao discursar sobre a composição do Mal (a fim de mostrar como isso se dá em Dostoiévski) apresenta uma argumentação que nos ajuda no desnudamento da subjetividade de Raskólnikov:

> [...] e que por isso trata-se de uma discussão que toca a intimidade mais profunda dos seres humanos (para além do que as teorias de cunho cultural, psicológico-funcional e social gostariam que fosse, que dissolvem o Mal na superfície da categoria de função), isto é, o Mal revela nossa intimidade afetiva, moral e intelectual: uma radiografia de nossos movimentos mais internos e o modo como se configuram na superfície do mundo [...] (PONDÉ, 2008, p. 207).

Nessa perspectiva, considerando os assassinatos cometidos por Ródia, atos ligados à expressão do Mal, poder-se-ia concluir que o estudante tem sua subjetividade intimamente marcada pela subversão da moral. No entanto, se considerarmos a moral a partir da teoria de Raskólnikov (Maquiavel/Nietzsche), segundo a qual ela é composta “pelo mero hábito contextual” que se repete histórica e glacialmente, o estudante estaria propondo um novo dado nesse conjunto que é repetido historicamente. Pondé completa dizendo: “O hábito é a substância da crença moral” (PONDÉ, 2008, p. 210). Assim, a justificativa raskolnikoviana para seus homicídios o tornam um virtuoso que

> [...] pode mesmo selecionar seu comportamento a partir da idéia de que seus atos fundam uma moral “melhor” para a humanidade (matar a agiota e libertar o mundo de sua usura), que será, por sua vez, abraçada sonambulicamente pelos cegos ordinários [...] (PONDÉ, 2008, p. 209).

Desse modo, Ródia passaria a figurar como um homem extraordinário, pois reconhece a superficialidade da moral vigente e que está acima dela e dos outros homens, os ordinários. Para Pondé “O extraordinário liberta-se na medida em que vê a moral como análoga a qualquer hábito cultural constituído ao longo da história” (PONDÉ, 2008, p.209). Essa é a chave para a construção niilista de que Ródia é vítima. Seu fracasso o trará de volta à realidade, um espaço de tensão em que tem de suportar o peso da sua existência. Ter pensado ser e ter agido como um homem-idéia (idealismo niilista) não o livrará de nenhuma situação ligada à responsabilidade de seus atos. Daí ao seu destronamento carnavalesco, levará apenas o tempo de seu reconhecimento como homem ordinário.

Entre os aspectos ligados à compleição da alma russa que estão ligados aos atos de Raskólnikov, a fixação com Napoleão Bonaparte é algo que merece análise. Fala-se

da presença do imperador no inconsciente coletivo do povo russo e sua implacável presença na inspiração artística daquele país. Em ensaio coligido na obra *Pelo Prisma Russo* (1992), Joseph Frank aborda esse fenômeno como gerador do contexto do romance. Veja o que diz:

> Napoleão, como a encarnação do poder absoluto, implacável, despótico, há muito freqüentava a imaginação russa, e Dostoiévski estava familiarizado com várias fontes literárias, inclusive seu querido Púchkin, onde a imagem de Napoleão é usada como símbolo de uma vontade de poder não controlada por considerações morais de qualquer tipo. Mas esse complexo napoleônico da cultura russa, como se pôde chamá-lo, tinha recentemente iniciado vida nova, ligando-se, não ao espantoso imperador, cuja figura paira sobre boa parte do romantismo europeu, mas aos *raznotchíniets* russos dos anos de 1860 – os intelectuais da nova geração que eram preocupação central de Dostoiévski (FRANK, 1992, p.143).

A busca pelo poder, já mencionada aqui como um dos motivos de Raskólnikov, é simbolizada pela figura marcante do imperador francês. Acresce-se a essa busca de poder o descontrole de qualquer consideração moral. O argumento dá a garantia a uma certa qualidade de homem de poder realizar qualquer tipo de ação sem considerar a natureza dos meios. Uma licença especial para a partir de atos atrozes chegar-se a objetivos grandiosos. O sangue derramado por Napoleão seria legitimado pela gloriosa compleição de seus triunfos. Napoleão seria, desse modo, a encarnação do “homem extraordinário” que Raskólnikov quer ser. Raskólnikov é

> [...] um apaixonado por Napoleão, que nada mais é do que o príncipe de Maquiavel na época de Dostoiévski. Napoleão, aliás, escreveu uma introdução à edição francesa da obra de Maquiavel. Napoleão é uma figura maquiavélica, no sentido mais forte do termo, é alguém que cria a si mesmo, cria uma moral. A semelhança com o príncipe de Maquiavel é gritante: ser humano que está aqui embaixo, que é vítima das paixões, que é regrado, que tem medo das coisas (PONDÉ, 2003, p. 188).

Outro aspecto da presença da voz da sociedade russa na obra de Dostoiévski é a relação direta que manteve com os fatos sociais por meio da imprensa. Estando na Rússia ou fora dela, jamais deixou de se interessar pelos acontecimentos públicos,

políticos e sociais. Sua condição de “jornalista” com colaborações regulares para a imprensa russa e o fato de ter estado à frente de duas revistas com o irmão Mikhail não o deixaram afastar-se jamais da realidade do país. Acompanhava com enorme interesse por meio de jornais e revistas tudo o que se referia à sua pátria e, com interesse especial, tudo sobre a juventude russa. Quando esteve fora (Baden Baden, Genebra, Dresden, Basiléia, Florença, etc) chegou a propor mudança de endereço quando a cidade em que se encontrava não lhe oferecia condições de se informar diariamente sobre sua amada terra. Vivia, desse modo, em uníssono com os acontecimentos nacionais. Esse enfoque mordaz da atualidade por meio de uma prosa com matiz jornalístico é uma marca relevante da menipéia no romance. Essa fonte antiga, na sua forma de apresentação, sempre se dá por meio de um recorte cronológico contemporâneo.

Crime e Castigo é uma obra aberta em diálogo e os traços dessa abertura estão ligados a elementos que compõem a menipéia, a carnavalização e a polifonia. Na menipéia, o interesse pelo momento presente, por meio do recorte jornalístico, dá às obras que se valem dessa fonte antiga uma possibilidade muito interessante de interação com a sociedade que se retrata. Quando Dostoiévski fez a escolha de tratar dos niilistas da geração de 60, optou também por sofrer todas as retaliações que seus leitores retratados poderiam lhe proporcionar. O romance é feito de matéria viva e dinâmica, nesta obra a palavra literária tem muitas faces e todas elas voltadas para o dialogismo. Joseph Frank, em seu *Anos Milagrosos,* quarto volume da biografia do escritor russo, dá um bom exemplo do modo como o romance está inteiramente ligado com sua época e como ela vai se impondo durante sua construção. Ou seja, o espetáculo vai se encenando à medida que sua trama vai

sendo urdida por seu criador. Não há direito a ensaio, nem a revisões. Tudo o que é dito pelos atores vai direto para a versão final. Confira-se o que diz o estudioso russo:

> [...] Dostoiévski estava no meio do romance quando ocorreu o primeiro antentado contra a vida do Czar, perpetrado por um membro da intelectualidade radical, um ex-estudante que facilmente se podia identificar com a principal personagem de seu livro. Esse acontecimento sedicioso aumentou o impacto da descrição do crime cometido pelo ex-estudante de Dostoiévski e certamente afetou o ânimo com que o romancista escreveu as partes finais do livro (FRANK, 2003, p. 77).

Um outro caso também citado por Frank refere-se ao modo como *Crime e Castigo* esteve intimamente ligado com sua época. Logo após a publicação dos seus primeiros capítulos na revista *Mensageiro Russo*, um estudante de família nobre cometeu um crime semelhante ao crime de Raskólnikov. Durante o julgamento, o criminoso impressionou a todos por sua cultura, refinamento e autocontrole, o que inevitavelmente levou a uma comparação com o herói de Dostoiévski. Quando foram publicadas novas informações sobre o caso no final de novembro de 1867, Dostoiévski estava refazendo o plano do romance e não pôde deixar de aproveitá-las. Essas informações têm a ver com os motivos do criminoso A. M. Danílov. Veja:

> Danílov havia cometido os assassinatos depois de informar ao pai que pretendia casar-se; e o velho dera ao filho o seguinte conselho: “Não desdenhe quaisquer meios que sejam; para alcançar a felicidade é necessário dinheiro, mesmo que para isso você tenha que cometer um crime”. Esse conselho paterno era apenas mais um exemplo flagrante, aos olhos do romancista, do enfraquecimento dos padrões morais em toda a sociedade russa devido à ênfase descomedida que dava à importância do dinheiro (FRANK, 2003, p. 330).

George Steiner também observa o interesse de Dostoiévski pelo acontecimento jornalístico e posiciona esse interesse no centro do estilo do autor. Essa consonância radical com o momento presente leva a uma possibilidade poderosa,

leva à possibilidade da profecia. Diante de dados concretos e munido de uma arguta capacidade de avaliar, o autor antevê o futuro e “experimentava a estranha sensação de ter previsto o crime, de ter antecipado, através da intuição” (STEINER, 2006, p. 107). Steiner também se refere ao fato de Dostoiévski ser um devorador de jornais e afirma que o jornalista é para ele aquilo que o historiador é para Tostói. Veja o que o crítico diz especificamente a respeito de *Crime*:

> A ligação entre *Crime e Castigo* e o fato vigente é paradoxal e quase aterrador (sic). O tema geral do romance parece ter se desenvolvido na mente de Dostoiévski durante o período prisional siberiano. A primeira versão foi publicada em *O Mensageiro Russo*, em janeiro de 1866. Imediatamente após, em 14 de janeiro, um estudante em Moscou assassinou um agiota e seu servo sob circunstâncias inegavelmente similares àquelas que Dostoiévski imaginara (STEINER, 2006, p. 106).

A imprensa da época dava bastante atenção a esses fatos, principalmente quando envolviam a juventude russa. Dostoiévski por sua vez também olhava com muito interesse o que se publicava diariamente. “Leia-os [os jornais], por favor, hoje em dia não se pode fazer de outro modo, não porque seja moda, mas porque está se tornando cada vez mais forte e cada vez mais óbvia a evidente ligação entre todos os assuntos, gerais e particulares” (apud FRANK, 2003, p. 327). Este é o conselho que o escritor dá a sua sobrinha por meio de uma carta. O que é notável no conselho é a convicção do escritor de que tudo está em diálogo, o geral e o particular. Tudo está sob a égide de uma ligação. É comum à sua forma de escrever, a busca de material na imprensa. Esse recurso é notado também em outros romances seus.

Mais uma vez um diálogo do romance parece sair diretamente de uma taberna russa, dada a sua consonância com os dados da realidade. O diálogo reflete

exatamente o envolvimento de jovens cultos em crimes revoltantes. Quem fala é Lújin, o pretenso cunhado de Ródia, numa conversa que envolve também Zóssimov – médico que cuidou do ex-estudante quando de seus achaques:

> [...] Há, acima de tudo, um fato que me impressiona altamente: é que nas classes superiores a criminalidade vai em uma progressão paralela. Ouve-se falar aqui de um ex-estudante que assaltou um carro de correio em plena estrada; ali, pessoas de boa situação social e idéias avançadas que se põem a falsificar dinheiro; bilhetes de loteria ... e um de seus líderes era um professor universitário de história universal; em outro lugar, no estrangeiro, assassinaram um dos nossos secretários da diplomacia, por causa de dinheiro... E se agora se chegar à conclusão de que essa velha usurária foi assassinada por alguém de classe elevada – já que os *mujiques* não têm jóias para empenhar -, como poderemos explicar esse desregramento da parte civilizada da nossa sociedade (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 158)?

Esses jovens criminosos citados, que vêm agindo segundo uma lógica irrefutável, não estão “errando num vazio infinito”. Eles

> [...] acreditavam no, e defendiam o, socialismo como algo capaz de oferecer uma direção (um “sol”, um “horizonte”) para a qual a humanidade deveria avançar através da história. Assim, a história não perde sentido, mas ganha uma direção possível. Para eles, portanto, se Deus morreu, ele não faria falta, afinal seu “trono”, isto é, o lugar que o espírito divino representava em termos de sentido e organização da realidade, estava preenchido (PEREIRA, 2008, p. 157)

Essa lógica revolucionária-niilista é, evidentemente, uma escatologia que vitima alguns membros da juventude russa. Os niilistas, como Raskólnikov, rompem com todos os vínculos que baseiam a organização da sociedade: religião, família, amigos, trabalho, estudo. Dostoiévski identifica nessas pessoas o fato de se vangloriarem de serem ateus e depositarem uma crença quase religiosa nos ideais da ciência e da razão. Essa convicção:

> [...] levou muitos deles a agirem de forma autoritária e violenta, confiantes que estavam de possuírem a chave para um futuro melhor, do qual o povo

> se beneficiaria, ainda que não estivesse pronto para compreendê-lo de imediato (PEREIRA, 2008, p. 159).

Tal comportamento violento se revela autodestrutivo. No mesmo trabalho que citamos anteriormente, *O Demônio Moderno*, de Ana Carolina Huguenin Pereira, a autora divide esses radicais em duas categorias interessantes: *demônio assassino e demônio suicida.* Essa classificação vale para outras obras de Dostoiévski, como especificamente para *Crime e Castigo*. Basicamente, segundo Carolina, o demônio assassino age movido pela arrogância e o autoritarismo que o levam à destruição do outro. Já o demônio suicida não encontra em Deus (pois o trono está vazio) nem na ciência e razão uma forma de redenção e alívio para os sofrimentos que carrega em sua trajetória. Diante desse atordoamento de endemoniado, resta-lhe a liberdade de morrer. Em *Crime e Castigo* é exatamente o que ocorre com Raskólnikóv (demônio assassino) e Svidrigáilov (demônio suicida). Essas duas personagens, uma em face da outra, vivem dentro do complexo polifônico dostoievskiano um diálogo tenso. Ambos estão rompidos com todas as instituições e no limiar de suas existências. Para Raskólnikov ainda pode haver uma nova conexão social por meio do elemento religioso trazido no discurso de Sônia e sua punição pela justiça. Svidrigáilov, contudo, não pode fazer isso, pois seu gesto violento lhe impõe um fim irremediável.

Todas as suas torpezas, muitas das quais de natureza eminentemente sexual, conduzem esse “demônio” ao seu fim. Em certos fragmentos do romance que analisamos, o encontro com o que se passa e o modo como passa no momento presente da Rússia é muito direto. Ao se aludir ao suicídio de Svidrigáilov, tem-se uma informação que se relaciona com o contexto em vigência:

> [...] Outra epidemia que faz terríveis progressos é a do suicídio... o senhor nem pode imaginar! Torram tudo quanto têm e depois se matam! Velhos, moços, moças, passam-se desta para melhor!... Ainda há pouco recebemos uma comunicação a respeito de um cavalheiro, chegado recentemente a São Petersburgo. Nil Pávlitch, eh, Nil Pavlitch! Como se chamava o *gentleman* que deu um tiro na cabeça, no velho Petersburgo (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 531)?

Enfim, na empreitada de discorrer sobre as fontes de Dostoiévski e sobre os motivos de Raskólnikov, vimo-nos muita vez discutindo o perfil do radical russo dos anos 60 (fonte) e a forma como a sociedade de então condicionou suas atitudes (motivos). Vimos como a busca da autoconsciência por meio da audição de todas as vozes do texto levou Raskólnikov a um epílogo convencional, assim como o epílogo do próprio romance. Sua penúria provocada pelas privações, a condição social desfavorável da mãe e da irmã e arrogância cega e petulante foram considerados mediante a análise de como isso aparece na narração. Foi apontada e analisada a inconclusividade da personagem frente a seus conflitos. Tudo isso parece levar a uma conclusão sobre o ex-estudante: sua busca por uma situação de homem extraordinário, induzida por uma motivação francamente falseada, levou-o a uma derrota em suas convicções, esbarrando numa consciência de homem ordinário. Não pôde, enfim, ser tão livre para agir conforme regras próprias. Sua prisão decorreu de sua liberdade de escolha.

Os acontecimentos e a compleição da sociedade de que fazia parte a juventude russa dos anos 60, assim como o herói de *Crime e Castigo* estão diretamente relacionados com seus motivos, a sua justificativa e os objetivos. Embora a influência da sociedade não seja o único amparo para as teorias de Ródia, por outro lado ela não pode ser negada. Ele urdiu um plano terrível. Com a consciência momentaneamente amparada por suas lucubrações e teorias, entrou no

apartamento da velha usurária simulando desejar colocar algo no penhor e desferiu golpes violentos de machado no crânio da vítima. Sem esperar, teve de repetir o gesto com Lisavieta, sobrinha de Ivánovna, que também estava presente no apartamento. Depois de uma situação de susto, pois correu o risco de ser descoberto ali mesmo, deixou o prédio para cumprir as outras etapas do crime. Portando alguns parcos objetos do legado da velha que conseguiu amealhar, voltou ao seu apartamento já acometido pelas fortes impressões que o iriam acompanhar a partir daí. Quais são os motivos que levaram o estudante a tão contundente gesto? A força da cena e a vivacidade com que a descreveu Dostoiévski justificam sua citação parcial:

> Não havia um minuto a perder. Ele tirou o machado debaixo do casaco, levantou-o no ar segurando-o com ambas as mãos, e quase maquinalmente, porque se sentia sem força, deixou-o cair sobre a cabeça da velha. Mas, apenas vibrou o golpe, voltou-lhe a energia física.
>
> Aliena Ivánovna estava, como de costume, com a cabeça descoberta. Os cabelos grisalhos e raros, untados com azeite, formavam uma delgada trança presa na nuca por um pedaço de pente de chifre. O golpe fendeu-lhe a saliência do crânio, para o que contribuiu a pequena estatura da vítima. Ela soltou apenas um gemido e cambaleou, tendo, contudo, ainda forças para levar à cabeça as mãos, em uma das quais conservava o embrulho do penhor. Então Raskólnikov vibrou-lhe mais dois golpes, sempre na saliência do crânio. O sangue jorrou abundantemente, e o corpo caiu pesadamente no chão. Vendo a vítima cair, Raskólnikov recuou, inclinou-se sobre o rosto da velha: estava morta. Os olhos desmesuradamente abertos pareciam querer saltar das órbitas; as convulsões da agonia tinham-lhe dado às feições um aspecto horrível (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 86-87).

Na busca de resposta para essa questão central do romance, vamos encontrar nele e fora dele, ou seja, em nossa leitura e várias leituras alheias, uma série de hipóteses para os motivos raskolnikovianos. Vamos encontrar um protagonista que também busca os seus motivos, perdido na rede de discursos que formam o painel social de sua época. Raskólnikov tem saber, mas não tem poder. Sua atitude visa à busca do preenchimento dessa necessidade. O oposto disso é um piolho social

(modo como se refere à velha), totalmente desprovido de saber, ter poder sobre ele. Nessa relação, o poder se manifesta em um de seus aspectos mais nefastos: o poder material, a posse do dinheiro. Em Dostoiévski tudo parece estar relacionado a uma certa quantia de rublos. Outra forma de poder com ação igualmente nefasta, da qual se apropria o estudante, é a violência. Por meio dela consegue instantaneamente uma posição mais vantajosa em relação àquela figura que tinha sobre ele, a seu contragosto, alguma forma de poder.

A morte da velha agiota e de sua sobrinha pelas mãos de Raskólnikov vem apresentada por meio de uma perspectiva peculiar. Vem apresentada como forma de solução para os problemas mais imediatos do estudante. Vítima de uma situação social inversa às suas possibilidades intelectuais, que o leva a abandonar a universidade e a viver na penúria, contando apenas com os parcos recursos enviados pela mãe, vê-se envolvido numa tensão existencial. Seu conflito resume-se à convicção de que um grande homem na operacionalização de seus desejos poderia ignorar as regras do jogo social. Para ilustrar sua teoria, que vem apresentada num artigo publicado numa revista de São Petersburgo, cita a trajetória do (já citado aqui) imperador francês Napoleão Bonaparte, a quem acusa de cometer muitas atrocidades e de não obedecer às regras mais convencionais do jogo. Uma forma de busca de justificativa para a violência. Raskólnikov viveu um momento de arrogância cega. Elevou a uma potência máxima suas questões pessoais. Embora estivesse imerso num contexto social difícil, seu modo de encará-lo foi marcado pela rubrica do egocentrismo. A morte de duas pessoas é solução de seus problemas!

Com a palavra, o réu:

> [...] Ouve lá: minha mãe, como sabes, está sem recursos. O acaso fez com que minha irmã recebesse alguma educação, e está condenada a ser professora! Todas as esperanças das duas assentavam exclusivamente sobre mim. Eu estava estudando, mas como não estava conseguindo pagar a universidade, tive de, provisoriamente, interromper meus estudos. Suponhamos que eu tivesse continuado por lá: no melhor dos casos – se tudo corresse bem – eu poderia, passados dez ou quinze anos, ser nomeado professor ou obter um emprego público com o ordenado de mil rublos... – *ele falava como se houvesse decorado*. – Entretanto, até que isso chegasse, os cuidados e os desgostos arruinariam a saúde de minha mãe e... talvez à minha irmã sucedesse coisa pior! Privar-se de tudo, deixar sua mãe na miséria, suportar a desonra de sua irmã: isso é vida? E tudo isso para quê? Para, depois de enterrá-las, poder constituir uma nova família... mulher, filhos... e depois deixar estes também sem um pedaço de pão! Pois bem, decidi então me apoderar do dinheiro da velha, utilizá-los nos primeiros anos, sem continuar a ser um fardo à minha mãe para continuar na universidade, e assegurar o meu começo de vida... E realizar tudo isso de modo amplo e radical, de forma que pudesse construir uma nova carreira e trilhar um novo caminho... Aí está... isso é tudo... Naturalmente fiz mal em matar a velha... mas, basta! (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 418-419, grifo nosso).

No entanto, o gesto violento da personagem não lhe traz solução para as suas questões mais vitais e o estudante não faz nenhuma avaliação a respeito disso, ou seja, os alegados motivos relacionados à sua situação pecuniária não o levam a uma conclusão. Suas considerações, que o narrador entrega como meras tagarelices decoradas, não passam de sua epiderme intelectual, moral e psicológica. Esses motivos que alega podem, muito bem, satisfazer a um interlocutor, mas certamente não o satisfazem inteiramente. Esses motivos não revelam a verdade intrínseca da personagem.

Instantes depois, Raskólnikov retoma o fio de sua justificativa e apresenta uma nova versão para os seus atos com a velha agiota e sua sobrinha. Desse modo, a conclusão da personagem sobre si se torna inviável. Vejamos:

> - Não, Sônia, não é isso! – prosseguiu ele, levantando a cabeça, como se uma repentina mudança de pensamentos o surpreendesse e tornasse a animá-lo. – Não é isso! Imagina (é melhor assim) que eu seja orgulhoso, invejoso, mau, vingativo, e... bem, com tendência para a loucura. (É melhor dizer tudo. Foi por causa disso que, há pouco, falei do modo que falei. Sei disso.) Disse-te que abandonei a universidade. Pois podia não o ter feito! Minha mãe pagava-me as anuidades, e para as roupas, calçados e comida, eu mesmo poderia ganhar, certamente. Havia aulas que eu poderia dar: algumas rendiam cinqüenta copeques. Razumíkhim trabalha muito, esse sim! Mas eu estava aborrecido, não queria mais isso. Sim, aborrecido, esse é o termo! Então imobilizei-me no quarto, como a aranha em um canto. Tu conheces o meu cubículo, já lá estiveste... Sabes que os tetos baixos e os quartos estreitos oprimem a alma e o espírito? Oh como eu odiava esse cubículo! Contudo não queria sair dele. Ficava lá dias inteiros, deitado, ocioso, não me preocupando sequer com o que havia de comer [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 419-420).

Num trecho mais à frente Ródia é mais específico:

> [...] queria matar sem casuística, matar para mim, só para mim! Quanto a isso, não queria mentir para mim mesmo. Não matei para livrar o infortúnio de mãe – isso é absurdo! Não matei para consagrar ao bem da humanidade o poder e a riqueza que, no meu cálculo, essa morte devia ajudar-me a conquistar – outro absurdo! Eu matei, simplesmente; matei para mim, só isso: se em decorrência disso eu pudesse me tornar um benfeitor da humanidade ou passasse a vida toda como uma aranha, apanhando as presas na sua teia e alimentando-se de sua seiva vital, tudo isso estava bem longe do meu espírito, naquele instante.!... E não era o dinheiro que me fazia falta quando matei; foi outra razão principalmente que me determinou... Vejo-o agora muito bem... Ouve: se pudesse voltar atrás, talvez não fizesse o que fiz. Era outra coisa que me impulsionava. Naquela ocasião o que queria saber – e o quanto antes é se eu era um piolho como os outros, ou um homem. Se tinha ou não em mim a capacidade de ultrapassar os limites e tomar esse poder. Era um pusilânime ou tinha o *direito* (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 421)...

A inconclusividade interna das personagens de Dostoiévski, que está presente na análise de Bakhtin, foi percebida também por Oscar Wilde. Para ele, o mérito do autor russo era justamente não explicar inteiramente suas personagens. Wilde diz “sempre nos impressionam pelo que dizem ou fazem e conservam até o fim no seu íntimo o eterno mistério da existência” (apud BAKHTIN, 1997, p. 87). A observação pode ser aplicada a qualquer um dos grandes heróis dostoievskianos, mas parece ter sido cunhada exclusivamente para Raskólnikov. A surpresa nesse personagem é pelo que faz e pela natureza dos seus motivos. Raskólnikov conserva até o fim um

ar de interrogação existencial, mesmo tendo passado por uma transformação por meio de sua ligação com Sônia, sua incursão pela religião e a experiência da prisão. O professor Luiz Felipe Pondé, em seu trabalho já citado aqui, define bem aquilo que seria o objeto da busca de Raskólnikov. Na perspectiva dele, uma busca inglória:

> [...] A raiz da rotação do seu movimento é, antes de tudo, a agonia em que ele fica, o desespero por não conseguir se convencer daquilo que queria. Para Dostoiévski, é melhor que ele não consiga se convencer, porque se o fizesse estaria no grau de degradação absoluta do ser humano. Embora haja a questão do amor em jogo, permanece um certo halo de mistério em torno da razão pela qual Raskólnikov não consegue se convencer de sua teoria. No final, ele acaba percebendo que matou aquela mulher porque queria e acabou; não foi por nenhuma teoria, porque ele é extremamente ordinário. Para Dostoiévski isto é fundamental: reconhecer que se pode matar pelo simples prazer de fazê-lo, ou para se livrar de uma dívida, é melhor do que afirmar que se está matando pela causa da humanidade (PONDÉ, 2003, p. 224).

Este trecho do epílogo une os três tópicos do circuito vivido por Ródia: o conhecimento amoroso, a experiência religiosa e o fim de sua liberdade.

> [...] À noite, depois de encerrarem os prisioneiros, todos os presos, os seus antigos inimigos, já o olhavam de outro modo. Fora ele o primeiro a dirigir-lhes a palavra, e eles tinham-lhe respondido com afabilidade. Agora ele se lembrava disso com esforço, mas não tinha mesmo de ser assim? Porventura não tinha agora de mudar tudo?
> Pensava nela. Lembrava-se dos desgostos que lhe tinha dado continuamente, de como lhe destroçara o coração; revia em espírito o seu pequeno rosto pálido e magro. Mas agora essas lembranças quase não o torturavam mais; sabia que por um amor enorme, sem limites, ia recompensar todos os sofrimentos dela.
> [...]
> Debaixo do travesseiro ele tinha o evangelho. Pegou-o maquinalmente. Aquele livro pertencia a ela, fora naquele mesmo volume que lhe havia lido outrora a passagem da ressureição de Lázaro. No princípio de sua vida de prisioneiro, ele esperava que ela haveria de importuná-lo com religião, que viria constantemente se pôr a falar sobre o Evangelho. Mas, para seu espanto, nem uma única vez sugeriu o Evangelho. Fora ele próprio que lho pedira pouco tempo antes de sua doença, e ela levou-lhe sem dizer palavra. Até então ele não o tinha aberto. Tampouco o abriu dessa vez, mas um pensamento atravessou-lhe rapidamente o espírito: “Poderiam agora as suas convicções ser diferentes das minhas? Poderei eu ter outros sentimentos, outras aspirações que não sejam as dela?” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 552)...

V. Chklovski, crítico retomado por Bakhtin em seu trabalho, escreveu que “o fim do romance significava para Dostoiévski o desmoronamento de uma nova torre de Babel” (apud BAKHTIN, 1997, p. 40). De certa forma, isso é evitado no criticado epílogo de *Crime e Castigo,* quando o autor faz a previsão da continuação da história com um novo romance.

Não interessa na personagem de Dostoiévski dizer quem ela é a partir de características externas, de traços da realidade. Interessa ao autor mostrar como a personagem vai se compondo a partir do próprio discurso e da tomada de consciência que o discurso propicia:

> [...] Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem. Assim a personagem gogoliana se torna personagem dostoievskiana (BAKHTIN, 1997, p. 48, grifo do autor).

Nesse diálogo que a obra vai empreendendo, Raskólnikov, por meio do que fala e do que é falado sobre ele, vai tendo suas faces reveladas. Como os motivos para seus crimes ocupam um papel importante na estrutura da obra, há uma ênfase que vai recaindo sobre esse aspecto. Nos quatro fragmentos que citamos anteriormente, flagramos o assassino tergiversando sobre seus motivos. Agora vale buscarmos uma opinião alheia, um outro olhar que incide sobre os fatos. Para isso vamos buscar a versão de Svidrigáilov. Esse personagem tem grande importância ideológica na estrutura do romance. Ele é um exemplo de duplo, *alter ego* que propicia a Raskólnikov a chance de se entender um pouco melhor, uma forma de se ver representado e traduzido em atos. Svidrigáilov resume assim, à Dúnia, a história de seu irmão:

> - É uma longa história, Avdótia Romanovna. Trata-se, digamos assim, de uma teoria, criada por ele, na qual, entre outras coisas, um crime pode ser considerado lícito, se sua finalidade é boa: um único crime resultando em cem boas ações! Sem dúvida é terrível para um jovem cheio de méritos e um desmedido amor-próprio saber que, caso tivesse a quantia de três mil rublos, toda a sua carreira, todo o seu futuro, toda a sua vida, enfim, tomariam um rumo diferente... mas esses três mil rublos não existem. Junte a isso a exasperação causada pelo frio, as dimensões diminutas do quarto, os andrajos, o nítido reconhecimento de sua bela posição social, ao lado da posição da mãe e da irmã. E mais: a vaidade, o orgulho, a vanglória... Se bem que, no fim das contas, Deus é quem sabe; e talvez ele tenha boas inclinações... Aliás, não pense que o culpo... isso não cabe a mim. Há aí também a tal teoria, a dele, segundo a qual a humanidade é dividida em indivíduos extraordinários e indivíduos ordinários: os extraordinários são aqueles para os quais, dada a alta posição que ocupam, a lei não foi escrita; ao contrário, são eles que criam as leis para os homens comuns, o povo. Enfim, essa é a teoria dele, *une théorie comme une autre.* Napoleão o atraiu terrivelmente, isto é, o que propriamente o atraiu foi o fato de que muitos dos homens geniais não se detiveram diante de um crime único: passaram por cima dele sem hesitar. Parece que ele imaginou ser um desses homens geniais... ou melhor, ele acreditou nisso por algum tempo. Sofreu muito, continua sofrendo, por pensar que foi capaz de criar a teoria mas não de passar sem hesitações por cima do obstáculo e que, portanto, não é um homem genial. Para um moço com amor-próprio, isso é humilhante, especialmente em nossos tempos (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 494)...

Como se pode notar, Svidrigáilov aponta pelo menos três razões para os crimes de Raskólnikov: as características pessoais do estudante, a condição social em que se encontrava e a teoria filosófica que ele criara. É interessante que não tenha feito qualquer tipo de condenação, mas apenas uma análise das possibilidades que envolvem o caso. Vale lembrar, entretanto, que sua isenção não é completa, já que sua presença em São Petersburgo, assim como todas as suas atitudes em relação a Raskólnikov, tem como único fito conquistar Dúnia. Embora esteja discursando sobre o ex-estudante, seu discurso esconde uma função ambivalente, pois por trás desses espelhos que cria, podem-se ver claramente seus objetivos egocêntricos.

Esse parece ser o melhor resumo para os motivos de Raskólnikov, como também uma forma muito coerente de situar o diálogo entre as fontes do romance com o fado desse herói dostoievskiano. Svidrigáilov fala de modo claro sobre aquilo que Ródia

vem especulando. De certo modo, esse duplo do estudante, nesse momento, interioriza parcialmente a fala monológica do autor. É bom lembrar que isso é normal, já que mesmo em se tratando de um romance polifônico, todas as personagens estão absorvidas no plano de Dostoiévski.

Nesse contexto de revelação de motivos, Porfiri Pietróvich cumpre um papel muito especial no romance. O que se estabelece entre ele e Raskólnikov, numa versão mais tradicional de caça ao criminoso poderia levar a uma valorização exacerbada do enredo de aventura. No entanto, como bem observa Bakhtin:

> O enredo em Dostoiévski é inteiramente desprovido de quaisquer funções concludentes. Sua finalidade é colocar o homem em diferentes situações que o revelem e provoquem, juntar personagens e levá-las a chocar-se entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato no interior do enredo e ultrapassem os seus limites. Os laços autênticos onde o enredo comum termina após cumprir sua função auxiliar (BAKHTIN, 2003, p. 196).

Como já observamos em outro ponto desse trabalho, Dostoiévski enfraquece o narrador para dar lugar à polifonia. Agora, o que pontuamos é o enfraquecimento do enredo para dar lugar a um outro tipo de busca que não a do assassino pelo detetive, mas a do assassino em busca de seus motivos. Para Frank:

> [...] Dostoiévski internaliza e psicologiza a costumeira busca do assassino na trama da história de detetive e transfere essa busca para a própria personagem; agora é Raskólnikov quem procura sua própria motivação. Essa procura envolve o romance num suspense que é semelhante à busca convencional do criminoso, porém evidentemente muito mais profundo e mais complexo em termos morais (FRANK, 2003, p. 150).

O crítico completa seu raciocínio dizendo que o magistrado e investigador Porfiri Pietróvich, que tem o papel de levar o ex-estudante à justiça, cumpre uma função

puramente legal que é subordinada ao seu papel de incitar, de provocar. O detetive é “acicate”, conforme palavra do professor, uma espora com que se estimula o criminoso ao questionamento e compreensão de si, um mergulho no abismo de sua consciência.

Em outros momentos da obra, Dostoiévski vai adaptar outros recursos da história de detetive, como é o caso da prisão de um réu confesso, o pintor de paredes Mikolai Demiéntiev. É evidente que o leitor aqui não é enganado nem se engana. Mas essa prisão é importante para tirar toda a pressão que Raskólnikov vem sofrendo. Com esse tempo extra, tem a oportunidade de perscrutar mais intimamente seus “botões”. Na tarefa de adaptar o tradicional romance de detetive, o autor não despreza nem os clichês mais óbvios: todo criminoso volta ao local do crime. Raskólnikov também volta, porém, seu retorno guarda um componente psicológico, já que foi provocado por uma tentação irresistível:

> Impelido por uma tentação irresistível como inexplicável, entrou no prédio, atravessou a porta, a primeira entrada à direita, e dispunha-se a subir ao quarto andar. Parava em cada patamar e olhava curiosamente em redor. No primeiro andar faltavam os caixilhos de uma janela. “Da outra vez isso não estava assim”, pensou. Chegou ao segundo andar, junto do quarto onde trabalhavam Mikolai e Mitka. “Está fechado; a porta está pintada de fresco; a casa certamente está alugada.” Continuou a subir: terceiro andar, quarto andar... “É aqui.” Teve um momento de hesitação; a porta estava aberta. Havia gente lá, ouviam-se vozes. Ele de modo algum previra essa eventualidade; mas depressa tomou uma resolução; subiu os últimos degraus e entrou (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 177).

O criminoso é abordado pelos operários:

> Em vez de responder, Raskólnikov levantou-se, dirigiu-se à porta e pôs-se a puxar o cordão da campainha. Era a mesma, dando o som de folha-de-flandres! Tocou a segunda, a terceira vez, aplicando o ouvido forçando a memória. A sensação antiga, medonhamente angustiante, voltava-lhe com nitidez e vivacidade crescentes; a cada toque de campainha, estremecia, sentindo nisso um prazer indescritível (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 179).

Nessa passagem, Dostoiévski põe a nu toda a fragilidade de Rodion. A sua atitude frenética diante da campainha revela uma série de conteúdos psicológicos. Diante do assombro e da desconfiança dos presentes à cena, revela ter interesse em alugar o apartamento, pergunta a respeito do sangue e vê-se metido numa bulha com os zeladores, que o ameaçam com o comissariado de polícia.

Até o capítulo três da Primeira Parte, Dostoiévski vem falseando a respeito dos motivos dos crimes, exatamente como numa história convencional de detetive. O leitor passa a simpatizar com o criminoso à medida que o vê sob um ângulo de vítima do contexto social.

Por meio dos diálogos que vão se desenvolver com os satélites de Raskólnikov – Sônia, Porfiri, Svidrigáilov, Razúmikhim – o leitor terá outra percepção:

> Raskólnikov acabará por descobrir por si mesmo – que matou, não pelos motivos altruístas e humanitários que, na sua crença, estavam agindo sobre ele, mas unicamente por uma necessidade puramente egoísta de testar sua força. As pistas falsas, proeminentes na Primeira Parte, são insinuações de que o ato de Raskólnikov foi uma reação a causas materiais, sociais ou puramente psicopáticas; mas esse ponto de vista determinístico é combatido abertamente no livro (FRANK, 2003, 151).

Os heróis de Dostoiévski, habitualmente, são aguardados por um destino trágico. Pavlovitch é assassinado, Ivan enlouquece, Dimitri é condenado, mesmo não tendo cometido crime algum e Smerdiákov se suicida. As exceções são Raskólnikov, que ensaia uma redenção no cristianismo e no amor; e Aliocha, que escapa, entregando-se totalmente ao ideal cristão. A tragédia de Raskólnikov é vivida enquanto caminha para a redenção ao viver um processo aflitivo provocado pela consciência. Do momento em que pratica os assassinatos até sua decisão de se entregar à justiça,

passa por um inferno pessoal indescritível. Para Bakhtin “A consciência é muito mais terrível que quaisquer complexos inconscientes” (BAKHTIN, 2003, p. 343). Veja como se forma a redenção do herói:

> De súbito e sem que ele mesmo soubesse como isso aconteceu, uma força invisível o fez ajoelhar-se ao pés de Sônia [a prostituta]. Abraçando-lhe aos joelhos, chorando. No primeiro momento ela ficou assustada e o rosto fez-se-lhe lívido. Levantou-se vivamente e a tremer olhou para Raskólnikov. Mas bastou-lhe esse olhar para compreender tudo. Uma felicidade imensa se lia nos seus olhos radiantes; já não podia duvidar que ele a amava com um amor infinito, e que finalmente chegara o momento (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 551)...

Essa passagem de *Crime e Castigo,* retirada do segundo capítulo do epílogo do romance, sela entre o ex-estudante e a prostituta um pacto, um acordo, contrato de submundo. O gesto simbólico do “homem extraordinário”, que se ajoelha e chora sem dizer uma palavra, salda sua conta com sua disposição íntima e o encaminha rumo a uma renovação social. “Quiseram falar e não puderam. Havia lágrimas nos seus olhos. Estavam ambos pálidos e abatidos, mas em seus rostos enfermiços e pálidos brilhava já a aurora de uma renovação, de uma plena ressurreição para uma vida nova” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 551). Desse modo, Raskólnikov começa a reatar os vínculos rompidos e retoma sua participação no grande diálogo. Os próximos sete anos seriam o tempo para consolidar essa nova disposição.

Esse momento vivido entre Raskólnikov e Sônia só é possível graças às características que cada um tem, graças ao perfil psicológico de ambos. Veja-se o que o professor Luiz Felipe Pondé diz.

A respeito de Sônia:

> [...] Sônia não parece passar por um processo agônico de descoberta do amor, não parece percorrer um caminho semelhante à epistemologia da agonia. Digamos que ela parece já estar posta no lugar da graça. Quando o indivíduo está na posição de esgotar a si mesmo e perceber que ele é um deserto, que nele existem coisas sem valor, isso é ação da graça ou é algo que se pode pôr em prática aprendendo? Para Dostoiévski, o amor como manifestação sempre tem um cheiro da graça, pela ausência de lógica deduzível [...] (PONDÉ, 2003, p. 197).

A respeito dessa experiência que faz Raskólnikov se ajoelhar diante de uma prostituta:

> [...] O momento que segue o êxtase místico, quando se tem aquela certeza absolutamente anormal e antinômica de que se está diante de Deus sem que Ele seja visto, é o da reinserção na polifonia. Isso é fundamental para compreender Dostoiévski. Não há palavra do lado de lá. É importante essa idéia de que, do lado de cá, do lado do ser humano, há palavra, mas não há síntese, o que nos remete à idéia da produção contínua de conhecimento, eterna e infinita, pela qual literalmente não se chega a lugar nenhum, a não ser pela polifonia (PONDÉ, 2003, p. 133).

O retorno de Raskólnikov à polifonia possibilita-lhe, considerando o conceito de Bakthin de que a alma é coletiva e múltipla, o seu reencontro com sua alma e com a formação de uma consciência baseada em múltiplas consciências, incluindo nesse pacote a forte consciência de Sônia, com a qual, evidentemente, ele dialoga.

03. POLIFONIA E DIALOGISMO EM *CRIME E CASTIGO*

As raízes do romance polifônico e seu discurso dialógico são apontadas por Bakhtin na sátira menipéia, no carnaval e no diálogo socrático. Nesse sentido, a palavra literária nunca é considerada como um ponto isolado, com um sentido unívoco. Sua substância é de compleição totalmente aberta ao diálogo, sua superfície está vinculada à sociedade, à história. Para o teórico russo, a palavra no texto literário está em *conversa* contínua com outras escrituras: a do narrador, do narratário, do tempo presente e do tempo passado. A título de esclarecimento desses aspectos, com enfoque especial na realidade ideológica dos anos 60, o capítulo 02 deste trabalho faz uma rápida análise das fontes de Dostoiévski e dos motivos de Raskólnikov para seus crimes e a aceitação de seu castigo. As fontes e os motivos seriam as duas grandes aberturas para o diálogo que Dostoiévski empreende em seu romance, duas aberturas para a manifestação de vozes importantíssimas de seu contexto de produção.

Os assassinatos praticados por Raskólnikov se dão no capítulo VII da Primeira Parte. Os seis primeiros existem para a preparação desse momento, que constitui o clímax da primeira parte do romance. Um momento importante dessa preparação ocorre no capítulo V. Ródia é atormentado por um sonho. Os crimes ocorrem primeiro no plano onírico numa representação fiel. O sonho mostra Mikolka, um homem embriagado e fora de si, matar violentamente sua égua no meio de uma multidão frenética que aplaude seu ato insano. Observe-se o tom da cena:

> Mas a voz de Mikolka é abafada por ruidosas gargalhadas. Por causa das pancadas, a eguazinha, embora sem forças, começou a dar coices. Nem o velho pôde se conter, e todos desandaram a rir. De fato, o caso era

> hilariante: um animal que não se sabe por que milagre se agüenta nas pernas, a dar coices! (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 68).

É irrefutável que a consciência de Raskólnikov é uma arena para o embate de suas contradições mais íntimas. No entanto, no episódio do sonho, Dostoiévski leva essas contradições para outro palco: o subconsciente do estudante. O autor quer mostrar a inquietação completa que a personagem vive e como se vê perdida nesse contexto de dúvidas.

O sonho, que culmina com a morte violenta da égua, serve para mostrar o estado da psique de Raskólnikov e a forma como o autor funde grotescamente na mesma cena o trágico e o cômico. Outro aspecto relevante é a polifonia de vozes presentes na cena. Um coro se divide entre os que aplaudem e os que reprovam o ato do proprietário do animal. Ao acordar, e ainda em um estado de enorme confusão, o estudante se pergunta: “Meu Deus!, disse ele, será possível que eu vá mesmo abrir com um machado o crânio dessa mulher” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 69)?

Um aspecto relevante a se notar no dialogismo na obra de Dostoiévski é a forma como o diálogo faz a “ação agir”. O discurso direto move a ação e caracteriza as personagens. O escritor e filósofo russo Dmítri Merejkóvski afirma, em seu ensaio *Dostoiévski e Tolstoi,* que a parte narrativa na ficção dostoievskiana é sempre feita às pressas, a ação só se desenvolve quando as personagens se apresentam e falam. Toda a força estaria concentrada nos diálogos. Essa valorização do diálogo remete-nos à estrutura dos diálogos socráticos, que visavam como alvo de sua ação o conhecimento da verdade. Em face dessa observação do crítico russo, vale então perguntar: que papel cabe ao narrador dostoievskiano? Quem responde é outro

crítico russo, Dmítri Likhatchov, um dos maiores historiadores e teóricos da literatura daquele país:

> Os narradores dos romances de Dostoiévski são freqüentemente convencionais, de certo modo devemos nos esquecer deles. É quase como no teatro de marionetes japonês, onde os atores vestidos de preto conduzem os bonecos pelo palco à vista da platéia, mas os espectadores não devem notá-los e não os notam. Quem atua são os bonecos. E aqueles que os deslocam não devem ser tomados como personagens. O autor e os narradores de Dostoiévski são serventes de proscênio, que ajudam o leitor a ver tudo o que acontece pelo melhor ângulo em cada caso. E é por isso que eles se agitam tanto (apud VÁSSINA, 2008, p. 61).

Para Bakhtin, o discurso do narrador assume um aspecto meramente informativo e protocolar. Essa condição está intrinsecamente ligada às características do romance polifônico. Nas obras cujo caráter discursivo é explicitamente monológico, o narrador assume um papel preponderante na difusão das idéias do autor. Bakhtin é claro sobre esse convencionalismo protocolar:

> Nas obras mais tardias, o discurso do narrador não apresenta quaisquer tons novos e quaisquer diretrizes substanciais em comparação com o discurso das personagens. Continua sendo um discurso entre os discursos. Em linhas gerais, a narração se desenvolve entre dois limites: entre o discurso secamente informativo, protocolar, de modo algum representativo, e o discurso do herói. Mas onde a narração tende para o discurso do herói ela o apresenta com acento deslocado ou modificado (de modo excitante, polêmico, irônico) e somente em casos raríssimos tende para uma fusão monoacentual com ele (BAKHTIN, 1997, p. 255).

No entanto, vale salientar que embora o narrador e o autor ocupem uma posição convencional, eles ainda estão lá. Os bonecos no teatro de marionete japonês, mesmo parecendo independentes, estão subordinados aos atores que se vestem de preto. Isso também vale para a polifonia. Os personagens têm uma impressionante liberdade fônica que é calculada e está no plano do autor. Repare-se no que diz Bakhtin:

> [...] Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essas independências e liberdades integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo (BAKHTIN, 1997, p. 11).

Ao criar ao longo da narrativa pontos de vista alheios aos seus, o autor no romance polifônico pode ser acusado de passividade e de não apresentar uma verdade que seja sua. Pode parecer que está montando um painel por meio das vozes plenivalentes e que entre elas a sua não ressoa. Nesse caso, a função do autor tornar-se-ia meramente operacional. Todavia, Bakhtin é muito enfático a respeito do ativismo autoral. Observe-se:

> O nosso ponto de vista não afirma, em hipótese alguma, uma certa passividade do autor, que apenas monta os pontos de vista alheios, as verdades alheias, renunciando inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. A questão não está aí, de maneira nenhuma, mas na relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre a minha verdade e a verdade do outro. O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico*. Uma coisa é o ativismo (*aktívnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via causal, torna inanimada e abafada a voz do outro com argumentos desprovidos de sentido [...] (BAKHTIN, 2003, p. 339, grifo do autor).

No fragmento, ainda devem ser destacados dois outros aspectos relacionados ao ativismo do autor no romance polifônico: o ativismo nesse contexto é especial, dialógico. Ou seja, dá-se em face do discurso do outro ou dos outros e de sua reciprocidade discursiva. O segundo ponto acarreta a conclusão de que a polifonia propicia o dialogismo. A montagem das vozes que repercutem seus pontos de vista faz com elas passem a existir umas em relação às outras, não podendo, portanto, existir isoladamente.

Em *Crime e Castigo* esses fatores que abordamos se manifestam com clareza. O primeiro, relativo à força do discurso do personagem em detrimento da força do discurso do autor, evidencia-se na importância dos diálogos travados por Raskólnikov e seus interlocutores e na extensão desses diálogos, além dos monólogos interiores dessa personagem. O segundo é a independência e liberdade polifônica das personagens. Elas parecem livres para transitar e discursar. Raskólnikov tem teorias que não são exatamente idéias de seu criador - a essência da polifonia -, mas isso também faz parte do plano, como faz parte do plano o enfraquecimento do narrador. A multiplicidade de vozes paralelas e plenivalentes que caracteriza a polifonia é, portanto, viabilizada pelo enfraquecimento do narrador e sua atitude meramente protocolar.

Para se ter uma noção de como a palavra de Raskólnikov é plenivalente e soa paralela à palavra de Dostoiévski, basta realizar o exercício de imaginar como seria escandalosa para Dostoiévski a defesa dos pontos de vista de seu personagem. O que soa relativamente normal na boca de Ródia, seria incrivelmente potencializado se atribuído a Dostoiévski. Veja os comentários de Cristóvão Tezza a respeito:

> [...] isto é, a postura ético-cognitiva do herói é parte de um todo que lhe transcende – o fato de concordarmos ou não com Raskolnikoff não afeta em nada, para nós, o valor estético de *Crime e Castigo*. Mas se um Raskolnikoff da Silva escrevesse um artigo em um jornal defendendo os pontos de vista que defendia no romance, com exatamente as mesmas palavras, com a mesma composição formal, com o mesmo ritmo, sintaxe, paralelismos, assonâncias e dissonâncias, essas palavras, não submetidas a um todo excedente, no tempo, no espaço e nos valores, sem a refração de um outro olhar, entradas diretamente no *ser-evento* inescapável da vida, ganhariam um sentido, um significado essencialmente distinto. A palavra relativizada do romance, pela finalização estética (o olhar exópico do autor-criador), agora, sem esse olhar, nos afrontaria diretamente no acontecimento aberto da vida (TEZZA, 2003, p. 211).

Hamilton Nogueira, em seu trabalho *Dostoiévski*, de 1935, faz duas importantes observações a respeito da loquacidade e da tendência à confissão que a personagem dostoievskiana apresenta. Para ele:

> Em quase todas as critaturas de Dostoiévski observa-se uma loquacidade extraordinária. Falam sem parar, como se pensassem em voz alta. Falam principalmente de si mesmas, das suas inquietações, das suas misérias, dos seus fracassos, como se a palavra falada possuísse um poder mágico de libertação e todas as coisas criadas existissem exclusivamente em função do seu próprio destino (NOGUEIRA, 1974, p. 9).

Na sequência desse mesmo trabalho, Hamilton é mais específico a respeito da função da palavra falada no universo do autor. No capítulo em que trata da forma como ocorre a tragédia do homem, situa a confissão como um elemento sempre presente e relevante:

> Em quase todos os personagens de Dostoiévski há, por assim dizer, uma tendência à confissão; eles sentem necessidade de se libertarem das culpas e das inquietações que os atormentam, e falam sempre, falam ininterruptamente, como se realizassem uma catarse purificadora (NOGUEIRA, 1974, p.84).

No parágrafo seguinte, Hamilton Nogueira é mais incisivo a respeito da força do dialogismo em Dostoiévski, mesmo não usando essa expressão:

> O mundo de Dostoiévski é o mundo dinâmico da palavra. O verbo é essencialmente a força animadora das suas criaturas, é ele que estabelece essa continuidade de ação que as transporta acima das contingências terrenas. As formas corporais desaparecem e cedem lugar às manifestações das idéias e sentimentos (NOGUEIRA, 1974, p.84).

Ao longo do romance, pelo menos quatro capítulos se formam exclusivamente da substância de um diálogo. Na Primeira Parte, o capítulo dois serve para que Marmieládov deságüe, por meio de um longo discurso, toda sua frustração e mágoa.

Narra todos os seus dissabores, enfatizando a amargura que a condição de sua filha Sônia lhe causa. O capítulo seis da Segunda Parte, já depois dos assassinatos, traz um tenso embate entre Raskólnikov e o oficial Zamiótov. Outras marcas desse encontro são a ambigüidade e as insinuações. O estudante se comporta como a mariposa que ronda a lâmpada, como aranha inábil que se complica na própria teia. Este capítulo, com o citado anteriormente, tem em comum o fato de se desenvolverem num mesmo tipo de espaço, ou seja, uma taberna. Pelos diálogos que se empreendem, pode-se conhecer a natureza complexa de Raskólnikov. No primeiro, é visto um jovem que se interessa e se compadece de um velho embriagado; já no segundo, mostra-se provocador e interessado em propor um certo tipo de jogo. No capítulo cinco da Quarta Parte, o assassino vai ao comissariado e tem de se ver diante de seu interlocutor mais arguto, o oficial Porfiri Pietróvitch. Uma figura esdrúxula, cuja descrição vem apresentada no capítulo cinco da Terceira Parte:

> Porfiri Pietróvitch estava de robe, roupa branca muito limpa e chinelos. Era um homem de seus trinta e cinco anos, estatura um pouco abaixo da média, corpulento e até ligeiramente barrigudo. Não usava barba, bigode ou suíças, trazia o cabelo cortado rente à cabeça grande e redonda, que apresentava uma rotundidade particular na nuca. O rosto cheio e um pouco achatado era de uma cor amarelada, doentia, mas tinha bastante vivacidade e inspirava simpatia. Notar-se-ia uma certa bonomia na sua figura se não fosse a expressão dos olhos, que, cobertos por pestanas quase brancas, piscavam constantemente, como se fosse para alguém. Seu olhar apresentava um estranho contraste com sua figura, que tinha um quê de feminino e conferia-lhe uma gravidade maior do que inicialmente se poderia supor (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 255).

Apesar dessa descrição, o oficial é, irrefutavelmente, o acicate de Rodion. Ele tem a possibilidade de levar-lhe à exasperação. Em dado momento da conversa, o nível de ambiguidade se eleva muito, a um nível em que tudo parece claro, mas não

completamente exposto ou revelado. Porfiri se gaba de seu método, francamente inspirado em componentes psicológicos. A respeito de como procede diz:

> [...] Veja: eu deixo o indivíduo completamente à vontade, não o prendo e não o alarmo, mas de um modo que ele fique sabendo, ou pelo menos suspeite, em todas as horas, em todos os momentos, que sei tudo, de cada detalhe, que dia e noite não o perco de vista, que é para mim um objeto de uma infatigável vigilância. Pois bem, o que sucede? Infalivelmente acomete-o uma vertigem; virá ter comigo, fornecer-me-á armas contra si próprio e colocar-me-á em situação de tirar conclusões do meu inquérito com um caráter de evidência matemática – o que não deixa de ser agradável. E se esse processo pode dar resultado com um ignorante qualquer, não será menos eficaz quando se trata de um homem inteligente, ilustrado e até desenvolvido na sua especialidade! Porque é muito importante, meu caro, entender em que sentido um indivíduo é desenvolvido (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 344-345)

O oficial se vale de sua condição privilegiada em relação ao investigado, que está ali na delegacia espontaneamente, e vai fazendo ameaças insinuadas. Vale retomar que foi o próprio estudante que começou esse jogo com o oficial Zamiótov no encontro que têm numa taverna. Desse modo, fragilizado pelas pressões que sua consciência lhe impõe, torna-se uma presa fácil para o experiente investigador.

O fragmento que vem a seguir exemplifica, de modo elucidativo, a atmosfera que se desenvolve entre ambos:

> [...] Por uma lei natural ele não fugiria, mesmo que o pudesse fazer. Já viu a borboleta em volta da chama? Pois é o mesmo caso: ele há de andar incessantemente em minha volta, como a borboleta em volta da chama; cada vez mais inquieto, mais cansado; a liberdade não lhe será agradável, viverá preocupado e inquieto, acabará se prendendo na rede que ele mesmo teceu, presa de uma angústia mortal... E além disso, ele mesmo me fornecerá uma prova nítida, clara, como dois e dois são quatro!... E girará sempre, sempre, em volta de mim, em círculos cada vez mais apertados, até que por fim... zás! Num desses vôos vai cair direto na minha boca, e eu o engolirei. He, he, he! Será muito agradável, não acha (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 345)?

Diante de um discurso que apela tanto para seu discurso, Raskólnikov quase sucumbe à avalanche de emoções que o acomete. “E preparou-se para enfrentar uma catástrofe terrível e desconhecida. Havia momentos em que tinha vontade de estrangular Porfiri” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 346). E Porfiri não tem limites, do tabuleiro de xadrez que tem à sua frente, conhece todas as peças e o potencial que elas têm. Quando está pela primeira vez no comissariado, por conta de uma citação por dívidas com sua senhoria, Raskólnikov sofre um desmaio – evidentemente associado ao seu estado emocional pela execução das duas mulheres. Sua presença ali, com o fito de se declarar devedor consciente de cento e vinte rublos – a lei russa exigia esse protocolo – trouxe uma acentuada perturbação ao assassino. Tomado por uma desconfiança generalizada, começa a desfiar seu rosário de sofrimento. Neste ponto da narrativa, em que o investigado acentua seu comportamento de borboleta que ronda a chama, Porfiri traz à tona justamente o desmaio do criminoso. A alusão é tão direta, que uma confissão parece ser iminente:

> [...] No *caso particular* de que tratamos, o criminoso, admitamos, mentirá, e mentirá com engenhosidade, mas quando julgar que toda gente foi convencida por sua habilidade e que triunfou... *zás*!: desmaia no ponto mais interessante, mais escandaloso. Suponhamos que pode atribuir esse desmaio ao estado de fraqueza, à atmosfera sufocante da sala; mas nem por isso deixa de levantar suspeitas! Mentiu de uma forma incomparável, mas não soube precaver-se contra a natureza. Aí está a armadilha (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 347, grifo do autor).

Raskólnikov, mesmo premido pela situação em que se encontra, tenta não sair de seu papel. Diante desse ataque frontal reage, desatando a rir subitamente, no que é seguido por Porfiri. O capítulo se encerra com a chegada inesperada do pintor Mikolai, que vem se declarar o assassino da velha usurária. O que parecia o clímax entre investigado e investigador se desdobra em mais uma etapa. O grande diálogo polifônico precisa conhecer outras vozes para ter seu desfecho. Ou seja, o

destronamento desencadeado pelo processo narrativo. Dostoiévski move as peças diante do leitor como num jogo de xadrez.

Desse modo, saltamos do capítulo cinco da Quarta Parte para o capítulo dois da Sexta Parte do romance. Porfiri Pietróvitch faz uma visita a Rodion Românovitch em sua casa. Logo no início da visita recorre aos velhos preâmbulos de sempre. Fala sobre cigarros, sobre uma tosse que já o acompanha há muito e de um médico a quem pretende consultar. Surpreende Raskólnikov não só com a visita, mas com o motivo que alega. Diz ter vindo para se desculpar:

> - Vim explicar-me, meu caro Rodion Românovitch! Devo-lhe uma satisfação. Tenho a obrigação, o dever de lhe dar uma explicação – prosseguiu, sorrindo e dando uma palmadinha sobre o joelho de Raskólnikov; mas quase no mesmo instante seu rosto tomou uma expressão grave e preocupada, mesmo triste, com grande espanto de Raskólnikov. Nunca este lhe percebera semelhante expressão. – Passou-se entre nós uma cena muito estranha da última vez em que nos vimos. Também da primeira vez em que nos vimos aconteceu uma cena estranha, Rodion Românovitch. Mas, naquele momento... Bem, não importa... O fato é que me sinto culpado em relação ao senhor (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 345).

De todos os preâmbulos já usados por Porfiri, esse sem dúvida foi o mais perigoso, pela suposição de um clima mais amistoso que supõe e pela verdadeira estratégia que esconde: o investigador veio para o embate final. Continua valendo o preceito que orienta a narrativa de Dostoiévski, a narrativa anda na medida em que as personagens falam. Neste capítulo não haverá nenhuma economia, os atores vão falar farta e longamente. Porfiri será o dono da palavra, o condutor de seu fio. “A idéia de que o outro o considerava culpado começou subitamente a assustá-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 453). Esse é o resultado da impressão que Raskólnikov tem da fala de seu interlocutor e não tardará o momento em que isso vai ficar explícito. Depois de rememorar detalhadamente todas as etapas do caso até o

momento, e de se surpreender com a pergunta de Ródion sobre a identidade do assassino, Porfiri dispara:

> - Como, quem foi? ... – repetiu, como se lhe acusasse a acreditar no que ouvira. – Mas foi o senhor, Rodion Românovitch! Foi o senhor quem matou! É o senhor o assassino! – acrescentou em voz baixa e em um tom de absoluta convicção (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 459).

Diante da vitória que se lhe apresentava, Porfiri continua agindo com calma e cálculo, como sempre o fizera até então. Diz não ter pressa e que não expedirá um mandado de prisão contra o ex-estudante. Faz uma proposta que esconde a necessidade de uma confissão do acusado. A prisão de um suspeito é sempre algo menor que a de um réu confesso:

> - ... já lho disse. Devo-lhe uma explicação; não desejo passar aos seus olhos por um monstro, sobretudo porque, acredite ou não, estou bem disposto a seu favor. Por conseqüência – e esse é o terceiro ponto – vim fazer-lhe uma proposta franca e direta: que se apresente e reconheça a culpa. Isso sem dúvida alguma será mais vantajoso para o senhor, e para mim também, pois me verei desembaraçado dessa questão. Então, sou ou não sou franco (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 460)?

Depois de ter se revelado completamente, o juiz de instrução deixou a casa do ex-estudante, que ainda circulará por mais um tempinho antes de se entregar. Ainda resta-lhe cumprir outras etapas do seu circuito polifônico.

Para Priscila Nascimento Marques, no seu trabalho *A condição humana em Crime e Castigo*, o romance destaca duas vozes, a do protagonista e a de uma outra personagem com quem ele esteja interagindo no momento da cena. As personagens, segundo Priscila, que mais interagem polifônica e dialogicamente com Raskólnikov são Marmieládov, Razumíkhin, Lújin, Porfiri, Sônia e Svidrigáilov.

Nesse mesmo trabalho, Priscila Nascimento Marques, ao estudar as vozes e as relações que empreendem no romance, faz uma importante associação entre Ródia e Svidrigáilov – uma forma de duplo seu. A voz desses dois personagens dialoga em sentidos muito intrínsecos. Vejamos o que diz sobre esses dois personagens:

> [...] A diferença que se pode notar entre os dois personagens seria no âmbito do tipo de atitude que cada um toma. Svidrigáilov é um nobre ambicioso e libertino, um típico homem supérfluo, que vive em função de satisfazer suas necessidades sexuais, cedendo a paixões mil, que justificam suas investidas sobre Dúnia como sendo algo da natureza do homem e que pode ter uma finalidade magnânima. Raskólnikov, por sua vez, julga poder ser extraordinário, e, por isso, ultrapassar o limite. Com base em tais idéias comete os assassinatos, que justifica ao afirmar que esse seria um meio em prol de um fim humanitário. De forma que fica clara uma grande semelhança no raciocínio que ambos desenvolvem (MARQUES, 2008, p. 147).

O fim de cada personagem na obra (prisão para um e suicídio para outro) tem a ver com a forma como lidaram com a consciência. Apesar de parecer um pouco menos nocivo que Raskólnikov, Svidrigáilov tem um passado absolutamente comprometedor. Os dois têm equivalência em termos de atos e atitudes que expressam o mal e um comportamento que se mostra bipolar. Ambos são capazes de atitudes indiscutivelmente magnânimas. A família de Sônia foi alvo desses gestos de inesperada generosidade. Raskólnikov agiu como herói romanesco com essa personagem em várias situações. Já Svidrigáilov garantiu o futuro e a educação dos filhos mais novos de Marmieládov.

O centro de interesse de Svidrigáilov vem diretamente de sua relação com as mulheres. Ao chegar a São Petersburgo no encalço de Dúnia, deixa para trás um lastro de atrocidades cometidas. A morte de sua esposa em circunstâncias comprometedoras é um bom exemplo.

Outra forma de ligação que une dialogicamente essas duas personagens é a tortura a que são submetidos pelos sonhos que têm. Raskólnikov, como já demonstrado anteriormente, projeta no sonho aquele que será o momento mais marcante de sua vida. Como seu centro de interesse tem relação direta com a violência, é isso que é projetado no sonho. Como Svidrigáilov tem sua trajetória e seu drama marcado pelas mulheres, seu sonho projetará exatamente a expressão da natureza dessa relação. Como esse é um grande momento de *Crime e Castigo*, a ilustração se justifica. Confira-se um exemplo de como sonha a personagem:

> [...] No meio da sala, sobre uma mesa coberta de cetim branco, havia um esquife. Esse esquife era revestido de tafetá branco e guarnecido de tule também branco, e estava rodeado de grinalda de flores por todos os lados. Nele, sobre um leito de flores, jazia uma jovem vestida de tule branco, com as mãos cruzadas sobre o peito, como se tivessem sido esculpidas em mármore. Os cabelos, porém, de um louro claro, estavam revoltos e molhados; uma coroa de rosas cingia-lhe a fronte. O perfil severo e já enrijecido do rosto parecia também esculpido em mármore, mas o sorriso dos lábios pálidos exprimia uma tristeza profunda, penetrante, uma desolação que não é peculiar à infância. Svidrigáilov conhecia aquela jovem. Não havia em volta do caixão nem ícones, nem luzes, nem o rumor de orações. A morta era uma suicida – afogara-se. Tinha apenas quatorze anos, porém lhe fora despedaçado o coração por um ultraje que havia transformado a sua terna e infantil consciência, lhe inundara de imerecida vergonha a alma de angelical pureza, arrancando-lhe do peito um supremo grito de desespero, que ressoou na escuridão da noite, no meio das trevas, no úmido degelo, sob o fragor do vento... mas esse grito ninguém ouvira (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 509).

Esse sonho ocorre a algumas horas do suicídio de Svidrigáilov. Como ocorre em Raskólnikov, é também uma projeção. Na seqüência, a personagem continua sendo atormentada por pesadelos. Agora a figura da mulher aparece viva e mais uma vez na forma de uma criança. O tom que envolve todo o sonho se relaciona com luxúria, morbidez e pedofilia. Uma diferença, porém provoca interesse. A luxúria vem da criança e não de Svidrigáilov. Fica clara a relação entre os fragmentos de sonho. A consciência dele se transforma em palco para uma batalha. Assim como ocorre com Raskólnikov.

Svidrigáilov é um duplo de Raskólnikov. Seu papel na obra é servir de contraponto para a voz do estudante. Ao longo da relação que mantêm no texto, seus discursos se encaixam e se interpenetram de modo a constituir mais uma coluna para sustentar a teia dialógica tecida por Dostoiévski por meio de potentes vozes polifônicas. A polifonia é realizada no plano do autor de forma que somos levados a sentir nitidamente a diferença de sua palavra da palavra do outro. Para atender a seus fins, ele não transforma sua palavra na palavra objetificada do herói. Na sua passagem por São Petersburgo, Svidrigáilov, enquanto tomava medidas que levariam à obtenção da mão de Avdótida Romanovna em casamento, não deixa de se envolver em todo o tipo de subversão de submundo. Freqüenta lugares e pessoas que vão ao encontro de sua personalidade de homem supérfluo que se orienta exclusivamente para satisfazer suas necessidades libidinosas. Um destaque nessa fase da personagem é o relacionamento que mantém com uma jovenzinha pobre a quem faz uma variedade de promessas.

A natureza do diálogo entre Svidrigáilov e Raskólnikov é totalmente de subsolo. Há entre eles um código particular. São dois “homens de subsolo diante do espelho” (BAKHTIN, 2003, p. 343), conforme palavras de Bakhtin. E o que veem é sua verdade refletida. Para se entender e reconhecer, Raskólnikov precisa desse duplo. No seu processo de busca de autoconsciência conviver será primordial:

> [...] A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348).

Essas duas personagens têm com grande acento uma afinidade discursiva, no entanto todas as outras personagens centrais participam do contexto dialógico. Raskólnikov, por ser o satélite em torno do qual todos os demais gravitam, torna-se a referência para onde é dirigida toda a substância dos discursos polifônicos.

Ao se referir ao modo integral como o homem participa do diálogo, Bakhtin destaca como isso se dá também por meio de um processo metonímico. Em *Crime e Castigo* há situações importantes em que a comunicação se dá, de modo totalmente completo, pelo simples olhar. No epílogo, como já citamos no capítulo dois desta pesquisa, num momento importante de interação dialógica entre Sônia e Raskólnikov, as duas personagens vivem uma profunda comunicação sem trocar uma palavra sequer. Ao ter o ex-estudante prostrado aos seus joelhos e chorando copiosamente, a prostituta pode entender o que se passava entre ambos "Mas bastou-lhe esse olhar para compreender tudo. Uma felicidade imensa se lia nos seus olhos radiantes; já não podia duvidar que ele a amava com um amor infinito, e que finalmente chegara o momento" (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 551)...

Já em outro momento do romance, uma outra situação de *limiar* se dá entre o criminoso e o seu contraponto-amigo Razumíkhin. Este já lhe rondava a verdade há algum tempo, no entanto ela não veio por via verbal. Uma troca de olhares significativos foi suficiente para que a comunicação se desse entre eles. Parecendo difícil para o arrogante Raskólnikov dizer a verdade para o companheiro e explicar-lhe os motivos, opta por uma confissão resumida. Veja-se como isso se dá:

> O corredor estava escuro; eles estavam perto de um candeeiro. Olharam-se silenciosamente. Pelo resto da vida, Razumíkhim guardou esse momento na memória. O olhar fixo e fulgurante de Raskólnikov parecia

> querer penetrar-lhe até o fundo da alma. Subitamente Razumíkhim estremeceu. Era como se alguma coisa estranha se passasse entre eles... Uma idéia, ou antes, uma insinuação passou-lhe pela cabeça: uma coisa medonha, monstruosa, e que de súbito se tornou compreensível para ambos... Razumíkhim tornou-se pálido como um cadáver (DOSTOIÉVSKI, 2007, 319).

A força comunicativa e reveladora do olhar é compreendida pelas personagens. Isso fica evidente num dos encontros entre Rodion e Porfiri. “Ambos se olharam, mas quando seus olhares se encontravam, desviavam-nos com a rapidez de um raio” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 338). Passagens em que o olhar tem uma referência especial se espalham pelo texto. Veja-se, por exemplo, como se comporta o ex-estudante diante de Svidrigáilov:

> Raskólnikov pôs o cotovelo direito sobre a mesa, segurando o queixo com a mão, e fixou o olhar em Svidrigáilov. Havia um minuto que examinava atentamente aquele rosto que sempre lhe causava assombro. Era um rosto estranho, semelhante a uma máscara: branco, corado, lábios muito vermelhos, barba de um louro bem claro, e os cabelos louros, ainda bastos. Os olhos eram demasiadamente azuis e olhavam de um modo demasiadamente fixo. Ainda que belo, havia alguma coisa de profundamente antipático naquele rosto inacreditavelmente jovem, apesar da idade. Svidrigáilov vestia um elegante traje de verão, destacando-se a camisa de um tecido muito fino e leve. Um grosso anel com uma pedra preciosa brilhava-lhe em um dos dedos (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 470).

Há três aspectos que merecem destaque nessa descrição. Primeiro, ela é o olhar do narrador sobre a figura de Svidrigáilov. Aliás, uma bela figura e uma bela descrição – elas estão no romance em profusão. Segundo, o narrador destaca o olhar de Raskólnikov, o modo como acomoda o cotovelo e segura o queixo com a mão, etc. E por fim, o olhar de Svidrigáilov também suscita interesse ao olhar perscrutador de Rodion.

Nessa análise dos aspectos da polifonia e do dialogimo presentes no romance, a carta de Pulkéria Alieksándrovna Raskólnikova merece um olhar bem acurado. Além

de ser um gênero que se intercala na narrativa em curso, o texto traz à tona pelo menos três vozes: a da mãe, a da irmã de Raskólnikov e a de Lújin. Esses três discursos vão se articular à voz de Ródia num momento em que o rapaz vive às turras com seu projeto. [...] “Há um mês habituei-me a falar sozinho, encolhido a um canto durante dias inteiros, preocupado com ninharias. Vejamos em que vou me meter? Serei capaz disso? Será isso sério?” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 16). Em seu monólogo interior, já vinha se oferecendo como arena para um aluvião de idéias contraditórias. Ou seja, encontrava-se muito suscetível ao discurso alheio: ao terminar a leitura da carta [...] “um amargo sorriso contraía-lhe a fisionomia pálida e transtornada. Deixando cair a cabeça sobre a suja almofada, ficou absorvido em profunda meditação. O coração palpitava-lhe violentamente, e as idéias entrechocavam-se-lhe no cérebro” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 51). A consciência de Raskólnikov vai acusar o golpe que as notícias da mãe lhe desferem. Pela voz da mãe tem notícias aterradoras a respeito de sua irmã Dúnia, a respeito do modo como vivem e, principalmente, como Piotr Pietróvitch Lújin participa dos planos que as duas têm em curso. Pela voz da mãe sabe que sua irmã teve a honra manchda e reabilitada num enredo rocambolesco que envolve Svidrigáilov e sua esposa Marfa Pietrovna. Sabe ainda que mesmo não sendo por amor, sua irmã vai se casar com Lújin. Piotr Pietróvitch é advogado, conselheiro da corte e parente afastado de Marfa Pietrovna. Na carta, o estudante recebe dele a seguinte apresentação:

> [...] Piotr Pietróvitch tem uma excelente colocação, ocupa dois cargos e já possui um capital razoável. É certo que tem quarenta e cinco anos, mas é simpático e compreende-se que possa agradar às mulheres. É homem sério e bem-educado; acho-o apenas um pouco frio e severo; mas quantas vezes as primeiras impressões nos iludem... [...] Na segunda visita, depois de feito o pedido, disse-nos que, mesmo antes de conhecer Dúnia, estava resolvido a não se casar senão com uma moça honrada, sem dote, e que tivesse sofrido privações. Na opnião dele é desejável que o homem não deva obrigações à sua esposa; antes, é conveniente que ela veja no marido um benfeitor (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 47).

A apresentação de Lújin a Raskólnikov nesses termos deixou-o profundamente perturbado com relação ao futuro da mãe e da irmã. O capítulo quatro da Primeira Parte, o primeiro após o que traz a carta transcrita literalmente, é exclusivo para retratar o efeito da carta sobre o nosso herói. Nesse capítulo se dão com alguma evidência manifestações do diálogo velado em que o personagem, mesmo parecendo falar sozinho, tem a palavra e a voz de outrem encravadas em sua réplica.

04. O DIÁLOGO VELADO E O APELO NO DISCURSO DAS PERSONGENS

Em *Crime e Castigo,* como em todo o Dostoiévski da fase dos cinco romances da maturidade, a palavra não é um objeto, mas um meio ativo através do qual a comunicação dialógica acontece. Partindo desse princípio bakhtiniano, vamos apontar e analisar nas manifestações do discurso desse romance, dois aspectos ligados ao universo dialógico: o *diálogo velado* e o *apelo.* Para isso, vamos propor uma base teórica que se orienta em Bakhtin, que tem um conceito muito claro do diálogo velado, e em outros nomes da crítica nacional e de fora:

> Para os nossos fins subseqüentes tem importância especialmente considerável e fenômeno do dialogismo velado, que não coincide com o fenômeno da polêmica velada. Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro. Adiante veremos que em Dostoiévski esse diálogo velado ocupa posição muito importante e sua elaboração foi sumamente profunda e sutil (BAKHTIN, 1997, p. 197-198).

Numa perspectiva mais ampla, definida a partir da análise do discurso, vale também a orientação de D. Maingueneau:

> [...] O discurso não é único e irrepetível, pois um discurso discursa outros discursos. Nessa medida o discurso é social. Na verdade, se um discurso mantém relações com outro, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se (*Idem*, 1982: 88), pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual (*apud* BARROS & FIORIN, 2003, p. 35).

Quando *Crime e Castigo* foi concebido por Dostoiévski, ele surgiu como um conto ou novela narrado em primeira pessoa; para manter certos aspectos estruturais minimamente verossímeis, porém o escritor precisou alterar o ponto de vista narrativo. Todavia, criou um narrador que deixa que as personagens falem. Os discursos diretos são longos e ainda há uma profusão de monólogos interiores. Um narrador de terceira com aspectos de um narrador-personagem, pois a ação está na fala. Esse é o terreno adequado para o diálogo velado. É como se a palavra do outro estivesse encravada no seu discurso. Embora inexista de fato, essa réplica é uma sombra com vestígios reais no tom e acento do diálogo velado. Esse interlocutor invisível é muito poderoso, pois reordena a fala e por meio dela os fatos. Raskólnikov, assim como outros personagens do romance, terá seus interlocutores. Os discursos de Svidrigáilov, Lújin, Dúnia, Sônia, Marmieládov e sua mãe inundam seu discurso interior, alterando-lhe o acento. Raskólnikov permanece sob o efeito de discursos alheios do início ao fim de sua trajetória. Embora aparente possuir certa robustez intelectual, é do outro, sobretudo, que vem a energia vital que o faz agir. Na Sexta Parte do romance, quando tudo parece tomar seu curso, ainda se nota forte influência sobre ele:

> [...] Desde que este lhe dissera aquelas palavras por demais explícitas, e tão ameaçadoras para ele, no quarto de Sônia, na ocasião da morte de Ekatierina Ivánovna, era como se o curso habitual de seus pensamentos se tivesse rompido. Mas embora essa complicação nova o inquietasse extremamente, Raskólnikov não se apressava a pôr o caso a limpo. Às vezes, quando errava por algum bairro longíquo e solitário da cidade, sentado em alguma sórdida taberna, sem saber como havia chegado ali, lembrava-se de repente de Svidrigáilov; e então reconhecia com toda clareza e inquietação que era preciso ir o quanto antes ter uma explicação decisiva com esse homem e, se possível, resolver de vez o assunto [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 441-442).

Paralelo ao fenômeno do diálogo velado, ocorre o *apelo*, ou seja, uma característica do discurso dostoievskiano que se baseia na apelação ao discurso do outro para alterá-lo e modificar sua substância.

> O momento de *apelo* é inerente a todo discurso em Dostoiévski, ao discurso da narração no mesmo grau que ao discurso do herói. No mundo de Dostoiévski não há, de um modo geral, nada de concreto, não há objetos, referentes, há apenas sujeitos. Por isso não há o discurso-apreciação, o discurso sobre o objeto, o discurso premeditadamente concreto: há apenas o discurso-apelo, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso (BAKHTIN, 1997, p. 240, grifo do autor).

O discurso monológico interior de Raskólnikov está impregnado de apelo ao discurso do outro. Nunca há um discurso contemplação do objeto. Em essência, discursar aqui é invocar e interferir no discurso do outro. Na cena em que Raskólnikov vai até o mercado de feno e no meio da praça se lança de joelhos, ele se acha sob o efeito da consciência de Sônia, com quem acabara de estar e que fora pessoalmente acompanhar o efeito da penetração de sua consciência na autoconsciência do herói, que nesse ponto da narrativa vive um momento contundente de monólogo interior, ou, mais precisamente, de diálogo velado. As palavras de Sônia lhe ocorrem nitidamente: “Corre à rua, saúda o povo, beija a terra que manchaste com o teu pecado e diz bem alto, à face do mundo: Eu sou um assassino” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 527)! Ele precisa das palavras do outro para formular a sua consciência e o seu discurso. O resultado mais eficiente do que se passa nessa cena é a confissão na delegacia do assassino.

> Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro (BAKHTIN, 1997, p. 210).

Bakhtin define apropriadamente como se dá o diálogo entre a voz de Sônia e a voz de Raskólnikov. No universo ficcional de Dostoiévski, o discurso nunca se dá por encerrado, a última palavra nunca é pronunciada. Há sempre uma resposta para uma nova réplica e assim por diante. Na reta final do romance, quando Raskólnikov se acha já física e psicologicamente de todo debilitado, o discurso de Porfiri o afeta impiedosamente. Diante da fala desse interlocutor, tem todo tipo de arroubo. Ri estridentemente, tem vontade de esganar o policial, dá respostas ásperas e se lança perigosamente no terreno das ambiguidades. No diálogo que têm na casa de Rodion, tudo reflete o desejo de Porfiri fazer o criminoso falar. Faz-lhe um cerco psicológico sinuoso que vai do uso de muitas amabilidades à enunciação de uma desconfiança violenta. Vai de uma atitude à outra num piscar de olhos.

Porfiri perturba o criminoso com a verdade, criando um quadro que remete-lhe às circunstâncias dos crimes. Castiga o verdadeiro autor das execuções de Lisavieta e a velha usurária, não reconhecendo a confissão de Mikolka (o pintor de paredes), mesmo que este a faça com certa eloqüência. Na passagem que pinçamos do romance, o representante do comissariado incorre numa enunciação que contempla tanto o tom velado, quanto o apelo ao discurso de outrem:

> [...] Estamos em presença de caso fantástico, sombrio, um crime com a marca do nosso tempo, o episódio de uma época em que o coração do homem está atormentado, em que se cita essa frase de que o “sangue revitaliza”; em que a vida consiste na procura do conforto. Aqui vemos sonhos tirados de livros, do coração desesperado de um homem de teorias; aqui vemos a decisão de dar o primeiro passo, porém é um caráter especial: tomou a decisão, sim, mas como um homem que se precipita do cume de uma montanha ou do alto de uma torre, não chegando ao crime pelas próprias pernas. Esqueceu-se de fechar a porta e matou duas pessoas para obedecer a uma teoria. Matou e não se apoderou do dinheiro; o que consegiu apanhar foi escondê-lo debaixo de uma pedra. Não lhe bastaram as aflições por que passou no vestíbulo enquanto ouvia as pancadas que batiam à porta e o tilintar repetido da campainha: cedendo a uma necessidade irresistível de sentir o mesmo calafrio na espinha, foi mais tarde visitar o aposento vazio e puxar o cordão da

> campainha... Bem, lancemos isso à conta da doença, delírios – seja! – contudo, eis ainda outro ponto que notar: ele matou, porém se considera um homem honrado, despreza as pessoas, dá-se ares de santo... Não, não se trata de Mikolka, meu caro Rodion Românovitch, não é ele o culpado (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 458-459)!

Embora o discurso na obra de Dostoiévski apele para o discurso do outro, os discursos que se enunciam são sempre inconclusos. Em *Crime e Castigo*, a principal marca da inconclusão do discurso de Raskólnikov está nos motivos que alega para a prática dos crimes, na forma como se relaciona com Deus e no modo como se desenvolve seu amor pela prostituta Sônia. Em nenhuma dessas situações, a palavra de Ródia tem caráter final. O discurso inconcluso como marca das relações dialógicas fez parte da metodologia de trabalho e pesquisa de Bakhtin. O que ele identifica na obra literária de Dostoiévski é por sua vez identificado nas suas obras de crítico. A esse respeito, Beth Brait, da Universidade de São Paulo, diz o seguinte:

> [...] A aceitação da idéia de discurso inconcluso, ou seja, aquele que se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos passados e presentes, como uma característica do discurso bakhtianiano e, ao mesmo tempo, como a forma de enfrentamento da linguagem praticada pelo autor, pode ser detectada nos procedimentos que resultam em suas obras, seus apontamentos e no fio reflexivo que tem o complexo universo da linguagem com objeto (BRAIT, 2003, p. 16).

A ocorrência em *Crime e Castigo* das marcas do diálogo velado e do apelo no discurso se manifestam logo na Primeira Parte do romance. Nos sete capítulos que a compõem, há muitos sinais de incidência de recurso do dialogismo. À medida que Raskólnikov vai ficando cada vez mais vulnerável e suscetível ao pensamento que o persegue, os sinais vão se recrudescendo. A princípio apenas fala sozinho para em seguida passar a replicar a um interlocutor ausente, embora identificado em algumas situações.

> “Basta!”, disse ele consigo, “chega de fantasias, medos absurdos, espectros! Não senti eu a vida há pouco? Minha vida não terminou com a velha! Que Deus tenha em paz a sua alma! Agora já é tempo que ela deixe a alma dos outros em paz! Agora é o reino da razão, da vontade, da energia! Agora veremos! Vamos ver quem será o vencedor!”, exclamou como que lançando um desafio a algum poder invisível (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 194).

O aparecimento da carta de sua mãe no capítulo três precipitará o aparecimento do fenômeno. São várias situações em que vai dialogar veladamente com as vozes que as cartas trazem. O discurso de sua “mámienkha”, que discursa os discursos de Dúnia e Lújin, promove um apelo sobre o seu discurso. Logo no início do capítulo já se pode transcrever o seguinte diálogo:

> A carta da mãe deixara-o mortificado. Mas, quanto ao ponto capital, não teve um minuto sequer de hesitação. Ainda não terminara a leitura e já tomara a sua resolução: “Enquanto eu viver, esse casamento não há de se realizar; que o senhor Lújin vá para o inferno! Pois o caso é claro”, murmurou, sorrindo com ar triunfante, como se estivesse seguro do resultado. “Não, *mámienkha*; não, Dúnia; não me hão de enganar!... E ainda se desculpam por terem tomado essa resolução sem me consultar! Com efeito! Elas julgam que agora é impossível desfazer o arranjo; pois veremos se é ou não! E que pretexto alegam: ‘Piotr Pietróvitch tem tanto que fazer que não pode fazer que não pode se casar senão a vapor!’ Não, Dúnietchka, eu compreendo tudo, adivinho o que querias dizer-me, sei em que pensaste toda a noite passeando no quarto e o que pediste à Virgem Kazan, cuja imagem *mámienkha* tem no quarto. É custosa a subida ao Gólgota. Hum!... Então decidiste: Avdótia Romanovna vai se casar com um homem positivo e que já tem uma fortuna (o que não é para desprezar), que tem dois empregos e compartilha, segundo as palavras de *mámienkha,* das idéias das novas gerações. A própria Dúnietchka vai casar! ... Admirável (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 52)!...

Nesse fragmento, nota-se uma contundente tensão na enunciação do herói. Seu discurso se impregna do discurso alheio e sua consciência a respeito de si e do mundo ao seu redor vai se alterando em função desse dialogismo. Interessa destacar aqui a forma velada como as vozes se altercam. Raskólnikov replica a um interlocutor que, embora identificado, não está presente no contexto da cena. Outro destaque que vale ser feito diz respeito à forma como a narrativa anda. Seu fio está diretamente ligado ao que as personagens *dizem.*

Na seqüência, o diálogo continua:

> “Hum! É verdade”, continuou ele, seguindo por alto as idéias que se baralhavam na cabeça, “é verdade que ‘é necessário observar uma pessoa mais de perto para poder apreciá-la devidamente’; mas o senhor Lújin não é difícil de compreender. Em primeiro lugar, é um homem de negócio e ‘parece’ bondoso; o resto é pueril e dá vontade de rir: ‘até nos ofereceu uma grande mala, onde cabem todas as nossas coisas!’ Vamos, depois dessa prova, como se há de duvidar de sua bondade? A noiva e a sogra contratam um *mujique,* metem-se em uma carroça onde apenas terão para se resguardar da chuva um reles toldo (conheço muito bem, por experiência própria, esses carros!). Que importa? O trajeto até a estação é só de noventa verstas, ‘em seguida nos arranjaremos muito bem em um compartimento de terceira classe...’ Tem razão: a roupa deve ser talhada conforme o pano; mas em que pensa o senhor Lújin (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 53)?

O recurso às aspas para destacar as vozes que dialogam facilita a observação do emaranhado de idéias e falas. Sem aspas fala o narrador, com uma falam certos interlocutores e com duas fala Raskólnikov. A relação em uníssono dessas enunciações vai formar a sentença do herói a respeito daquilo que é objeto da sua inquietação. Vale reiterar o que afirma Bakhtin a respeito do discurso em Dostoiévski, quando aponta no escritor russo a inexistência de uma fala contemplativa a respeito de determinado objeto: o que se verifica é uma forma muito forte de apelo. Um discurso dinâmico que gera fatos, mudanças e outros discursos, que igualmente serão incluídos no texto de alguém. Abordando diretamente a narrativa, temos a seguinte situação: as vozes trazidas pela carta se inserem na consciência de Raskólnikov e formam uma sentença a respeito de sua inquietação (o casamento conveniente da irmã com Lújin) e o que ele representa: “Oh, corações ternos e injustos! Mas isso que elas vão fazer equivale a aceitarmos a sorte de Sônietchka Marmieládov, a eterna Sônietchka, que há de existir enquanto existir o mundo” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 55)! Para ele, a aceitação de tal sorte pela irmã equivale à prostituição a que Sônia se submete. Assim, sua conclusão por via

polifônica e dialógica vai alterar a seqüência dos fatos, já que efetivamente a irmã não se casa com o *senhor Lújin.*

Essa forma de dialogar consigo mesmo e com uma voz alheia assume um caráter catártico no romance. O encerramento desse circuito de transe se dá de forma semelhante ao que ocorre com aquele que se submete a uma hipnose: “Subitamente voltou a si e parou. [...] Compreendia agora que passara o tempo de sofrer passivamente, e das lamentações que nada resolvem, agora cumpria fazer fosse o que fosse, o mais depressa possível” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 56). O que parece aqui um discurso concluído vai se revelar mais à frente que foi mais uma etapa do percurso que a personagem precisa percorrer para cumprir todo o seu *agon*.

De modo geral, Rodion Românovitch é o principal personagem que se vê envolvido nesses diálogos velados. No entanto, o romance ainda reserva outros momentos em que os satélites do herói também se veem metidos consigo mesmos, falando, replicando e refutando. Um bom exemplo dá-se com Razumíkhim, quando, já envolvido com Avdótia Romanovna, tem dúvidas cruéis sobre como deve se apresentar diante dela e de sua mãe. Essa personagem, pela bonomia que a caracteriza, traz conflitos mais amenos que os de nosso protagonista. Nesse caso, tem dúvidas a respeito da barba. Não sabe se a faz ou não. A opinião alheia se reflete objetivamente no seu discurso e na decisão que toma a respeito da barba:

> Lavou-se esmeradamente nessa manhã – encontrou sabão no quarto de Nastássia -, lavou os cabelos, o pescoço e particularmente as mãos. Quando chegou o momento de decidir se faria a barba (Praskóvia Pávlovna tinha excelentes navalhas, herança do seu defunto marido, o senhor Zarnítsin), resolveu a questão negativamente e até mesmo com certa

> irritação. “Não, estou muito bem assim! Eram capazes de pensar que havia feito a barba para... isso nunca! E... o principal: ele era tão grosseiro, de modos e linguagem tão ordinários... e, suponhamos, que ele saiba, embora só um pouco, que também é um homem decente... Mas por que razão alguém deveria se orgulhar de ser uma pessoa decente? Todos têm a obrigação de o ser... e, também limpos...; contudo, ainda assim, lembrava-se de alguns pecadilhos... não é que fossem desonrosos... entretanto... E, às vezes, que intenções acalentara! E pôr tudo isso ao lado de Avdótia Romanovna! Mas, que diabo! Assim seja! Continuarei propositadamente o mesmo grosseirão, sujo e ordinário! Um pouco pior até” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 216-217)!...

Passamos, assim, à análise de outros momentos da narrativa em que o diálogo velado se manifesta na trama dialógica do texto. Trata-se de momentos importantíssimos na tensa caminhada que leva ao epílogo do romance e da personagem na sua busca. Em todo o livro, nenhum embate ocupa papel mais importante que o que se desenvolve entre Raskólnikov e o juiz de instrução Porfiri. Em dois capítulos, especialmente, essa disputa psicológica e verbal é muito intensificada. Trata-se do capítulo cinco da Terceira Parte e do capítulo dois da Sexta Parte – já analisados em outros aspectos noutra parte deste trabalho. O clima que se desenvolve entre ambos, embora permeado por gentilezas, é de caça e caçador. Vale destacar, entretanto, que em dados momentos a caça quer se comportar como caçador. Abaixo apresentamos uma passagem que se insere nesse contexto da análise. Raskólnikov, na casa de Porfiri, sonda e se vê sondado no sentido mais lato que essa palavra pode ter:

> “Nem se dão ao trabalho de fingir: não fazem cerimônia comigo, não há dúvida. Se Porfiri não me conhecia, que tinha ele de conversar a meu respeito com Nikodim Fomitch? Nem sequer disfarçam que estão no meu encalço como uma matilha de cães! Positivamente, cospem-me a cara!”, pensou tremendo de raiva. “Pois bem! Procedam francamente; nada de brincar comigo de gato e rato! É uma grosseria, Porfiri Pietróvitch, e pode ser que eu não o permita! Se eu chegar a perder a cabeça, direi toda a verdade na sua cara e verão como os desprezo!” Respirou com esforço. “Mas... e se tudo isso não existir senão na minha imaginação? E se tudo isso for uma ilusão, e estou interpretando mal e, assim, ficando furioso por inexperiência, nem sendo capaz de sustentar o meu ignóbil papel? Quem sabe se não lhes estou atribuindo intenções que eles não têm? *Suas*

> *palavras nada têm de extraordinário, mas sob elas deve se esconder alguma coisa*. Por que Porfiri disse simplesmente “na casa dela”, referindo-se à velha? Por que Zamiótov observou que eu tinha falado “com bastante sutileza”? Por que falam nesse tom? Sim, esse tom... E como é que nada disso impressionou Razumíkim? Esse pateta não se dá conta de nada! Oh, a febre está voltando! Teria realmente Porfiri me dado uma piscadela há pouco ou enganei-me? É um absurdo, evidentemente; por que haveria ele de me piscar os olhos? Serão os meus nervos ou eles estão querendo me irritar... me exasperar...? Ou tudo isso é uma fantasmagoria, ou eles sabem tudo (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 259-260, grifo nosso)!

Muitos aspectos no fragmento deixam evidentes o apelo e o dialogismo velado. Raskólnikov está completamente em dúvida sobre a natureza das palavras que ouve. O grande número de frases interrogativas é um sinal disso. Em dado momento, é explícito sobre essa dúvida ao se referir ao que as palavras, mesmo não parecendo ter nada de extraordinário, poderiam esconder. As constantes reticências, os gestos dos interlocutores de Ródia, tudo se junta para provocá-lo. Uma suposta piscadela de Porfiri e o tom das frases ditas deixam o ex-estudante exasperado. Preparam uma cilada, forma de acicate, para o resultado que esperam, querem que o assassino fale. O jogo funciona, apela para o discurso do outro e ele até ameaça “É uma grosseria, Porfiri Pietróvitch, e pode ser que eu não o permita! Se eu chegar a perder a cabeça, direi toda a verdade na sua cara e verão como os desprezo” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 259).

O capítulo dois representa nessa análise o reverso da medalha, pois traz o desfecho da encenação que Porfiri vem desenvolvendo diante de Ródia. Chega a hora de falar aberta e francamente. Já tem dados para o arremate do jogo, dependendo agora apenas do modo como vai conduzir a jogada final: é com maestria que o faz. Depois de algumas firulas diante do investigado, o juiz dispara:

> - ... Já lho disse. Devo-lhe uma explicação; não desejo passar aos seus olhos por um mostro, sobretudo porque, acredite ou não, estou bem disposto a seu favor. Por conseqüência - e esse é o terceiro ponto – vim fazer-lhe uma proposta franca e direta: que se apresente e reconheça sua culpa. Isso sem dúvida alguma será mais vantajoso para o senhor, e para mim também, pois me verei desembaraçado dessa questão. Então, sou ou não sou franco (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 460)?

Indubitavelmente, Porfiri foi muito perspicaz e fez Rodion refletir sobre sua oferta. Este, entretanto, ainda tenta resistir, alegando que o juiz não teria provas contra ele, senão já o teria mandado prender, o que o outro desconsidera com argumentos bastante consistentes e já de volta ao antigo estilo velado: "- Eh , Rodion Românovtch, não tome essas palavras muito à letra: pode ser que não encontre tanquilidade. Trata-se apenas de uma teoria minha: ora, que autoridade sou para o senhor?" – aí vem o melhor do estilo de Porfiri – "Quem sabe se, mesmo neste momento, eu não esteja lhe ocultando alguma coisa? O senhor não pode exigir que eu lhe diga todos os meus segredos. He, he [...]" (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 461)! A reação do herói à proposta foi a esperada de um perfil como o dele. Conversaram mais um pouco, ouviu as ponderações de Porfiri e à saída deste foi à procura de Svidrigáilov.

Não há jogo que, por mais bem jogado que seja, não termine. Cansado das investidas de Porfiri, assim como do peso de se manter mentindo o tempo todo e sem ter com isso algum benefício, o criminoso vai ao comissariado e faz a seguinte declaração: "- Fui eu que assassinei a golpes de machado a velha viúva do funcionário e sua irmã Lisavieta, para roubá-la" (DOSTOIÉVSKI, 2OO7, p. 533). Repetiu a declaração. Era o início da busca de uma verdade interna promovida por Sônia (de quem discursa o discurso) e Porfiri, seu grande *acicatador.* Uma ironia reservada a nós por Dostoiévski é o fato do juiz não estar na delegacia no momento

da declaração de seu investigado. Já Sônia, ainda com parte da missão a cumprir, garante com sua presença que a declaração do culpado fosse feita:

> [...] Ali, não longe da porta, Sônia, pálida como uma morta, contemplava-o com extrema ansiedade. Parou diante dela. A sua fisionomia exprimia o mais terrível desespero. Ela ergueu os braços. Um sorriso vago e perdido assomou aos lábios de Raskólnikov. Sorrindo sarcasticamente, ele deu meia volta e dirigiu-se novamente ao comissariado (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 532).

Na seqüência, houve um julgamento que circunstancialmente trouxe algumas vantagens para o réu, seriam apenas sete anos na Sibéria. Aí veio o principal benefício e a cura do seu mal, sua rotina extenuante de pensar, pensar e se torturar:

> “Aliás, naquela noite ele não conseguia refletir por muito tempo, fixar o pensamento em um objeto qualquer, nem conseguiria resolver conscientemente qualquer questão que fosse; só conseguia sentir. No lugar da dialética surgira a vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 532).

Aqui começa uma outra narrativa. A da possível renovação de um homem?

05. O HOMEM DO SUBTERRÂNEO: NATURALISMO E CARNAVALIZAÇÃO

Dostoiévski fez parte de um grupo de escritores que ficou conhecido como “escola natural”. Esse grupo, no qual se incluiu também Turguêniev, dedicou-se ao esboço dos tipos sociais de São Pertersburgo e de outras localidades da Rússia e fez disso o solo fértil em que se deu o surgimento do romance realista russo. Na obra dostoievskiana, esse homem aparece reincidentemente como um espectro que circula pelo subterrâneo da capital russa. Em *Crime e Castigo* a condição social, somada a outros aspectos da condição existencial das personagens, forma uma galeria de tipos, cujos comportamentos se aproximam irrefutavelmente do comportamento animal: fera enclausurada, réptil frio e sinuoso, felino com garras objetivas e olhar de fogo e todos os outros bichos circulando pelo subterrâneo. Svidrigáilov, vindo de uma província para São Petersburgo, depois de se desvencilhar da esposa, tem uma opinião a respeito da cidade e do tipo de homem que ora estamos tentando caracterizar:

> [...] Eis ainda outra coisa: tenho observado que em São Petersburgo muitas pessoas andam pelas ruas falando sozinhas. É uma cidade de lunáticos. Se tivéssemos ciência, os médicos, os juristas e os filósofos poderiam aqui fazer estudos muito interessantes, cada um na sua especialidade. É difícil encontrar um lugar onde a alma humana esteja submetida a influências tão sombrias, intensas e estranhas. A ação do clima só por si já é funesta. Ademais, São Petersburgo é o centro administrativo do país, e o seu caráter deve se refletir por toda a Rússia [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 469).

Nas cenas coletivas, que habitualmente culminam em escândalo, é recorrente o uso de substantivos que nomeiam animais. Eles estão espalhados por todo o livro, é um aspecto marcante neste contexto de submundo que tanto é ao gosto da menipéia como marca da carnavalização da literatura. Grande parte das

descrições são realizadas com base na associação entre o comportamento do homem e as características de animais. O zoomorfismo é marcante em vários fragmentos. Vale citar:

> Efetivamente, a caçada ao homem é como a caçada às feras: corre-se por vezes o risco de sair logrado... Se não fosse o meu dinheiro, ver-se-iam amanhã em grandes apuros. Ah, sim... Sônia! Acharam nela uma boa vaca leiteira! E sabem aproveita-la! Isso não lhes embrulha o estômago; já estão habituados... A princípio, deixaram cair a sua lágrima; depois, com o tempo, veio o hábito. O homem é patife, conforma-se com tudo (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 38).

A pobreza material será a mola propulsora de muitas ações que classificar-se-ão de modo paradoxal: miséria que leva ao mal e miséria como forma de redenção dele. Ao mesmo tempo em que esses viventes têm instintos homicidas, podem páginas depois fazer um gesto de desprendimento e de um inequívoco altruísmo. Amontoados em prédios divididos em caixotes (simulacros de casas), premidos por todo tipo de privação, evadem do modo que podem dentro desse espaço exíguo: prostituição, andar entre a multidão em estado de alheamento, alcoolismo e violência. No entanto, em muitas situações, o suicídio se afigura como a saída ideal para esse estado de coisas. Entre aqueles que se ligam de modo mais destacado a Raskólnikov, eixo central da narrativa, todos têm seus *agons* e veem a morte como forma de termo. Sônia, Ekatierina, Svidrigáilov e Raskólnikov ilustram essa condição de vida. São os bichos do subterrâneo peterburguense. Joseph Frank, em seu *Prisma Russo* (1992), comenta a relação que une as personagens de Dostoiévski. Veja-se:

> Nenhum leitor de Dostoiévski pode ter deixado de experimentar a impressão de que suas personagens são ligadas entre si de uma forma diferente da habitual; elas parecem existir, não apenas no plano das relações sociais comuns, típicas do romance realista , mas também como atadas umas às outras de alguma maneira subterrânea que confere uma intensidade especial, quase hipnótica, à narrativa de Dostoiévski [...] (FRANK, 1992, p. 33).

O crítico identifica o comportamento comum das personagens provocado evidentemente pela condição subterrânea. O fato de as personagens parecerem atadas umas às outras sem ter condição de circular em outros circuitos, justifica o interesse de Raskólnikov por Sônia e pela decadência de sua família. Desde o contato inicial com Marmieládov (pai) e a sua desgraça pessoal provocada pelo alcoolismo e a sua conseqüente ruína, o estudante terá ao longo de sua trajetória como protagonista da obra uma interação especial com esse grupo de pessoas. Terá, nesse contexto, um papel ambivalente. Embora seja o pária destruído psicologicamente que é, assume o papel de benfeitor da família e de defensor de Sônia em várias situações. Marmieládov conhece Raskólnilkov em uma taverna e logo se manifesta entre eles um certo interesse. “Sucede às vezes encontrarmos pessoas desconhecidas por quem nos interessamos à primeira vista, antes mesmo de termos trocado com elas uma só palavra” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 23). Foi precisamente esse efeito que o bêbado Marmieládov provocara em Raskólnikov.

Marmieládov é a personificação daquilo que ficou conhecido na obra dostoievskiana como homem do subterrâneo. Toda a sua condição existencial tem marcas evidentes da sua indiscutível circulação por esse espaço. Sua descrição feita pelo romancista é primorosa. Dada a sua importância para o contexto geral da obra, vale transcrevê-la:

> [...] Esse homem, de mais de cinqüenta anos, era de estatura mediana e aparência robusta. A cabeça, quase calva, com raros cabelos grisalhos. O rosto cheio, amarelo, quase esverdeado, denunciava a intemperança; por entre as pálpebras inchadas brilhavam os pequenos olhos avermelhados e penetrantes. A característica dessa fisionomia era o olhar, onde brilhavam em comum a chama da inteligência e uma expressão de loucura. Vestia um velho e roto fraque preto, com um único botão. O colete, cor de nanquim, deixava ver o peito da camisa, amarrotado e cheio de nódoas. Tinha o rosto escanhoado, conforme o fazem os funcionários, mas devia ter-se barbeado havia muito, porque uma espessa camada de pêlos azulava-lhe o

> rosto. Nas suas maneiras havia alguma coisa de gravidade burocrática; no entanto, nesse momento, parecia intranqüilo; passava os dedos pelos raros cabelos, e de quando em quando, apoiando-se à mesa viscosa, sem se preocupar com os cotovelos puídos, segurava a cabeça entre as mãos (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 24).

A imagem da personagem remete ao rei carnavalesco destronado. Embora use fraque, ele está em decadência. Embora esteja com a barba escanhoada, ela revela desleixo. Embora seja um funcionário da burocracia, é numa taverna que se encontra. Seu olhar, mesmo revelando inteligência, revela também uma expressão de loucura. Seu aspecto, que deveria suscitar respeito, provoca o riso satírico dos outros freqüentadores do lugar, que fazem aberta e livremente troça de sua figura:

> Na taberna todos o escutavam, sem contudo dar muita importância ao arrazoado. Por trás do balcão os moços riam. O patrão fizera sua entrada na sala, certamente para ouvir essa criatura estranha, e sentado a certa distância, escutava bocejando, porém com um ar grave. Marmieládov era, evidentemente, bastante conhecido na casa, e a sua loquacidade se devia ao hábito de conversar na taberna com as pessoas com que o acaso o fazia deparar. Para alguns bêbados esse hábito converte-se em uma necessidade, especialmente para aqueles que em casa são rudemente tratados; a consideração que lhes falta em casa, procuram-na entre os companheiros beberrões (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 25).

Em *Crime e Castigo* o espaço da narrativa é muito apropriado para a seqüência de fatos que o enredo desenvolve. A composição do pano de fundo para a ação das personagens foi feita com todo o poder artístico do autor. Somente um cenário como a São Petersburgo descrita por Dostoiévski poderia dar lugar e condições para o que o escritor passará a descrever como ação das suas personagens. Enquanto caminham pela cidade cheia de botequins, bordéis e bêbados a cambalear, podem ver diante de si todo tipo de degradação humana e miséria. Joseph Frank faz uma associação entre esse ambiente de naturalismo de submundo e a motivação inicial para os crimes de Ródia:

> O peso simbólico desse cenário petersburguense, confinado em grande parte ao bairro de classe baixa apinhado da gente e barulhento onde vive o protagonista, reforça a motivação sócio-humanitária que é a justificativa nominal para o crime de Raskólnikov; e até o Capítulo 3 da Primeira Parte essa é a única razão indicada para sua intenção [...] (FRANK, 2003, p. 154).

Bakhtim é muito preciso quando analisa os cenários em que se dão os momentos de tensão de suas personagens. Para ele, em Dostoiévski:

> [...] o limiar e o cronotopos da escada, da ante-sala, do corredor, que lhe são contíguos, e também os cronotopos da rua e da praça, que lhes seguem, são os principais lugares da ação em suas obras, são os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida (BAKHTIN, 1998, p. 354).

Crime e Castigo está recheado dessas situações de limiar, ocorrendo nesses espaços. “[...] Em Dostoiévski, nas ruas e nas cenas públicas, no interior das casas (sobretudo nas salas de visita), a antiga praça dos carnavais e dos mistérios parece se reanimar e transluzir” (BAKHTIN, 1998, p. 354). Raskólnikov tem vários momentos de embate nesses espaços. Muitas decisões que tomará serão marcadas pelo local onde se encontra.

No encontro de Marmieládov e Raskólnikov Sônia fará sua aparição para o protagonista no discurso de seu pai. Logo no início do diálogo que travam, o ex-funcionário da burocracia estatal narra-lhe uma cena existencialmente repulsiva:

> [...] Quando minha única filha foi à polícia tirar a carteirinha amarela! (porque minha filha tem a carteirinha amarela!), fui acompanhá-la – acrescentou ele, olhando com inquietação para Raskólnikov. – Isso me é inteiramente indiferente, senhor – apressou-se a declarar, com aparente fleuma, quando por trás do balcão os dois rapazes mal continham o riso e o próprio patrão também sorria. – Pouco se me dá, não me importo com as suas piscadelas, porque toda a gente sabe disso e não há segredo que se não descubra: não é com desprezo, mas com resignação que encaro essa situação. Está bem, está bem! *Ecce homo*! Mas diga-me lá, o senhor

> poderia, ou ousaria, pondo agora os olhos em mim, negar que sou um porco (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 26)?

Há muitos elementos relevantes no fragmento para efeito de nossa análise. Um olhar mais panorâmico reintroduz a cena em seu contexto de humanidade e desse modo fica impossível não haver choque com sua dureza. Um pai bêbado narra a um estranho que acabara de conhecer numa taverna que a filha é prostituta e que a auxiliou no exercício da atividade. Além disso, por conta de sua exposição passa a ser alvo de escárnio e encara o fato com naturalidade. A relação do pai que acompanha a filha para tirar a carteirinha para praticar a prostituição está totalmente profanada, carnavalizada. O ambiente da taverna e o clima de bulha também são elementos carnavalescos presentes na cena. Nesse excerto, o trágico se torna cômico como é habitual nos ritos do carnaval.

Outro aspecto observável é a associação feita pela personagem com o comportamento animal. Em muitas situações desse longo discurso presente no capítulo dois, o zoomorfismo vai servir de parâmetro para a justificativa do comportamento excêntrico do homem. Mais adiante Marmieládov vai dizer: “embora eu seja um porco, ela é uma senhora! Tenho em mim as características de animal, mas Ekatierina Ivánovna, minha esposa, é uma criatura de fina educação, filha de um oficial superior” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 27). Além de assumir sua posição de animal, provoca uma oposição entre sua situação e a da esposa, que insinua ser de outra estirpe. Essa insinuação acentua ainda mais sua condição de homem de subterrâneo.

Marmieládov narra toda a trajetória que o levou à situação em que se encontra, pontuando a narrativa com elementos de drama. O pai chora e os outros sorriem. O

fragmento a seguir mostra um pouco desse drama, que se torna em certa medida uma comédia bufa, menipéia. Além desse elemento, o texto descreve com muita sutileza como é a praça carnavalesca em que se encontra:

> A comoção estrangulou outra vez a voz de Marmieládov. Nesse momento a taberna foi invadida por alguns indivíduos meio embriagados. À porta tocavam realejo, e a vozinha fraca de um menino de uns sete anos cantava *Khutorok.* Na sala o ruído aumentava. Patrão e criados ocupavam-se em servir os fregueses. Sem atentar ao que se passava, Marmieládov continuou sua história. A embriaguez, aumentando, tornava-o ainda mais expansivo (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 31, grifo do autor).

A cena foi composta por Dostoiévski de modo a alcançar um clímax. Todos os detalhes da descrição dela trazem uma indicação a respeito da evolução dos elementos carnavalescos presentes na cena. Chegam mais pessoas ao ambiente, o estado de embriaguez delas se acentua, o ruído aumenta, as pilhérias se disseminam e há um bobo que sintetiza todos esses elementos. Nesse ponto, quando o contexto está totalmente preparado, entra o mais importante elemento para a profanação carnavalesca: o elemento religioso. Para a estupefação geral, o bêbado começa a discursar a partir do ponto de vista da religião. Há um deslocamento importante aí. O elemento religioso deixa seu espaço de origem para freqüentar a praça carnavalesca e se sujeita à profanação. Com a palavra o bêbado:

> - Por que hão de ter compaixão de mim? – *gritou exaltado.* – Dizes tu, por que hão de ter compaixão de mim? É verdade, não há motivo! Crucifiquem-me preguem-me em uma cruz não me lastimem. Crucificai-me, juiz, mas crucificando-me, tende piedade de mim. Então irei voluntariamente para o suplício, porque não tenho sede de alegria, mas sim de dores e de lágrimas!... Julgas tu, taberneiro, que tua meia garrafa me deu algum prazer? Procurei a tristeza, a tristeza e as lágrimas, no fundo dela; encontrei-as e saboreei-as; mas Aquele que teve piedade de todos os homens, Aquele que compreendeu tudo, Aquele que terá piedade de nós, é o Único Juiz. Virá no último dia e perguntará: “Onde está a filha que se sacrificou por uma madrasta e tísica, por crianças que não eram seus irmãos? Onde está a filha que teve compaixão do seu pai terrestre e não se afastou desse devasso bêbado?” E Ele dirá: “Vem! Eu já ate perdoei uma vez... já te perdoei uma vez... Agora mesmo todos os seus pecados serão perdoados

> porque muito amaste...” E Ele há de perdoar minha Sônia, Ele há de perdoar, bem o sei... senti-o há pouco, aqui, no coração quando estava na casa dela! Todos serão julgados por Ele e Ele a todos perdoará: aos bons e aos maus, aos prudentes, aos humildes... E quando tiver acabado com esses, chegará a nossa vez: “Aproximai-vos vós também, nos dirá Ele; aproximem-se os bêbados, aproximem-se os covardes, aproximem-se os devassos...” E aproximar-nos-emos sem receio. E Ele nos dirá: Vós sois uns porcos, sois a imagem e a marca bestial! Mas não importa, vinde.” E os justos e os sensatos dirão: “Senhor, por que recebestes esses?” E Ele responderá: “Recebo-os, justos, recebo-os, sensatos, porque nenhum deles se julgou digno desse favor...” E Ele estender-nos-á os braços, onde nos lançaremos banhados em lágrimas... Compreenderemos tudo... Então todos compreenderão tudo... Ekatierina Ivánovna também compreenderá... Senhor, Venha a nós o Vosso Reino (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 35, grifo nosso)...

Ao longo do discurso Deus é citado diretamente quatorze vezes. Número expressivo para confirmar o tom religioso que a fala de Marmieládov quer imprimir. A profanação do elemento religioso está presente nos seguintes itens: no perfil de quem discursa (um bêbado que explora a filha na prostituição), no perfil do ambiente (uma taberna muito mal freqüentada), no que se fala (o perdão irrestrito e coletivo aos pecadores) e, sobretudo na reação dos ouvintes. “Exausto, deixou-se cair no banco, sem olhar para ninguém. [...] Suas palavras produziram certa impressão; por um momento cessou o ruído, mas logo recomeçaram as gargalhadas e impropérios” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 35). Como se nota, o único efeito alcançado pelo discurso religioso é o cômico, daí a profanação.

A posição social de Sônia, fonte da irônica e dramática preocupação de seu pai, submetida à prostituição para salvar a família da fome e da miséria, revela um indício da menipéia. Seu discurso ao longo da narrativa, como o de Marmieládov, é fortemente marcado pelo elemento religioso, gerando uma oposição profanadora entre o que ela faz como meio de vida e o que diz para Raskólnikov para orientá-lo a respeito da redenção de que precisa. Excetuando os fins para que se dão seus atos de prostituição, a oposição e a tensão entre o sagrado e o profano é irrefutável.

Convém salientar, entretanto, que esse indício de menipéia não leva ao riso grotesco, como o que ocorre na cena da taberna. O uso que Dostoiévski faz dele aqui é notadamente inovador. Bakhtin ensina que “um importante elemento da menipéia é a combinação [...] do elemento místico religioso com o naturalismo de submundo [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 106). Essa combinação está presente na cena analisada acima, como em todos os aspectos narrativos que envolvem a prostituta. Vale salientar ainda, embora a leitura com viés religioso não seja nosso enfoque, o papel que a prostituta ocupa nas narrativas bíblicas.

Uma passagem que não pode ficar de fora dessa análise, dá-se no capítulo quatro da Quarta Parte do romance, quando Raskólnikov, já tendo construído certa relação com Sônia e já se vendo totalmente atormentado por todo tipo de idéia, pede-lhe que lhe leia determinado evangelho, ante o que a moça hesita, por não acreditar nas intenções do seu ouvinte. Mas, diante da insistência deste, dá-se a tarefa de ler o livro indicado:

> Sônia abriu o livro e procurou a passagem que ele indicara. Tremiam-lhe as mãos, as palavras paravam-lhe na garganta. Duas vezes tentou ler e não pode articular uma sílaba.
> “Estava enfermo um certo Lázaro, de Betânia...”, proferiu afinal, com esforço. Mas, de repente, à terceira palavra, a voz vibrou aguda e quebrou-se, como uma corda de violino que se retesa demasiadamente. Respirava com dificuldade e sentia o peito oprimido.
> Raskólnikov compreendia em parte a hesitação de Sônia em obedecer-lhe e, à medida que a compreendia melhor, mais imperiosamente reclamava a leitura. Compreendia o quanto custava à pobre moça manifestar-lhe o que lhe ia na alma. Via perfeitamente que aqueles sentimentos deviam constituir, de certa forma, o *seu segredo,* provavelmente desde a adolescência, quando ainda vivia com a família, com um pai que se embriagava e uma madrasta enlouquecida pela desgraça, no meio de crianças famintas e recriminações e clamores injuriosos. Raskólnikov percebia tudo isso; mas percebia também que, não obstante essa repugnância, Sônia sentia um grande desejo de ler, de ler para ele, principalmente agora... “sucedesse depois o que sucedesse!” Os seus olhos bem mostravam a agitação de que estava possuída... Por um violento esforço sobre si, Sônia controlou o espasmo que lhe apertava a garganta, e continuou a ler o capítulo XI do Evangelho de São João [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 332).

Na cena que se desenvolve, é preciso identificar os seus componentes e lhes indicar um fecho que os reúna. Temos uma prostituta (que pratica o ofício para salvar a família da miséria total) e um assassino (que comete o ato para salvar-se ou a outrem?). Os dois se reúnem, a pedido do criminoso, para ler o conhecidíssimo evangelho que narra a ressurreição de Lázaro. O clima de emoção entre eles é tamanho, que até sentem o embargo da voz em dados momentos. Vale ainda destacar que estamos diante de criaturas em uma situação de limiar, que precisam encontrar uma solução para os seus conflitos. Em uma espécie de *pracinha* carnavalesca - local da crise, da clarividência e da ressurreição – vemo-nos diante de forte conteúdo de profanação. Nesse ambiente, o carnaval está reunindo o que *a priori* permanece separado e o naturalismo de submundo está reunindo o elemento místico-religioso com seus elementos peculiares.

> Raskólnikov voltou-se para Sônia e ficou a contemplá-la com emoção. “Sim, é isso mesmo!” A jovem estava trêmula como se estivesse com febre. Era o que ele esperava. Ao chegar à descrição do milagre, um sentimento de triunfo se apoderara dela. A voz tornara-se firme e tinha sonoridade metálica. No último versículo: “Não poderia ele, ele que já abriu os olhos a um cego...” , baixou a voz, acentuando com paixão a dúvida, a blasfêmia, a censura desses judeus incrédulos e cegos que, em um momento, iriam, como fulminados pelo raio, cair de joelhos, soluçar, crer... “E *ele, ele,* que também é cego, incrédulo, *ele* também em um instante será tocado pela graça divina, acreditará! Sim, sim! Já, imediatamente!”, pensava ela, animada por essa jubilosa esperança (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 333).

Assim, nesse ambiente de epifania, Dostoiévski constrói um complexo diálogo que se vale de fontes antigas atualizadas por sua abordagem. O quadro que o escritor elabora é muito vivo e revela suas intenções autorais. Então, neste carnaval, uma prostituta e um assassino podem, naturalmente, se reunir para ler um evangelho. “O tremor febril durava-lhe ainda. A vela quase no fim iluminava frouxamente naquele quarto um assassino e uma prostituta singularmente reunidos para ler o livro sagrado” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 334).

Em seu *Tolstói ou Dostoievski,* ao abordar o uso da narrativa bíblica na obra de Dostoievski, George Steiner faz uma observação que interessa à nossa análise de *Crime e Castigo*: “Ele não temia combinar a passagem bíblica com sua narrativa, assim como um mestre do mosaico podia colocar jóias em meio às suas pedras” (STEINER, 2006, p. 223). A propósito do trecho que evocamos anteriormente - para permitir o vislumbre da hipótese carnavalesca -, Steiner aponta um importante aspecto do romance dostoievskiano, salientando a forma como a representação bíblica e a narrativa se encaixam em mosaico. O texto de Dostoiévski tem a possibilidade de fazer reverberar o texto bíblico e de promover o retorno de Raskólnikov ao um contexto de mais comunicação com seus interlocutores, já que sua ressurreição o livra de um abismo sepulcral:

> As representações bíblicas e narrativas combinam perfeitamente. As memórias e a fé solicitadas pela história de Lázaro anunciam a ascensão de Raskolnikov da sepultura do espírito. A própria Sonia associa a cegueira cética dos judeus à do herói e, em uma ambigüidade profundamente comovente, relaciona a imagem de Lázaro morto à de Lizaveta assassinada. A ressurreição espiritual de Raskolnikov prenuncia a ressurreição final dos mortos. A visão paralela informa cada detalhe. A voz de Sonia soa como os sinos da igreja que proclamam anualmente a ressurreição de Cristo. A história de Lázaro, além disso, é citada como prova da concepção de Dostoiévski sobre o milagre; sem comprometer sua verdade histórica (que, na totalidade, significaria ir contra sua noção do livre-arbítrio humano), Dostoiévski sugere que o relato da escritura prefigura o milagre autêntico e recorrente que chega a acontecer toda vez que um pecador retorna à vida de Deus (STEINER, 2006, p. 223).

Sônia é uma forma de síntese desse complexo carnavalesco, permeado por elementos de submundo e da menipéia. Em um grande momento no romance, Dostoiévski imprime tudo isso em sua figura com a descrição que faz da personagem no momento em que o pai dela se encontra morto:

> [...] Uma mocinha, discreta e timidamente, abriu caminho por entre a multidão. Nesse cubículo, onde reinavam a miséria, o desespero e a morte, sua aparição produziu um efeito estranho. A despeito de estar pobremente

> vestida, trajava-se todavia conforme ao estilo da rua, de acordo com o gosto e a regra de seu mundo especial, dedicado a um propósito manifesto e vergonhoso. Chegando à porta, Sônia não transpôs o limiar e lançou em redor um olhar desatinado. Parecia ter perdido a consciência de tudo, até mesmo de seu vestido de seda comprado de quarta mão, de cor gritante e cauda exagerada, indecorosos para aquele lugar, da enorme crinolina que tomava a porta em toda a largura, das muito vistosas botas, da sombrinha que trazia, desnessária à noite, do ridículo chapéu de palha ornado com uma pluma encarnada. Por sob esse chapéu, petulantemente inclinado a um lado, como o usam as crianças, via-se um rostinho doente e pálido, com a boca entreaberta e os olhos em uma imobilidade de terror. Sônia era loura, pequenina, de uns dezoito anos, magra, mas muito bonita, com uns esplêndidos olhos azuis. Olhava fixamente para o corpo inanimado do pai e para o padre; como Pólienka, estava ofegante pela pressa com que viera. Por fim, algumas palavras proferidas pela multidão chegaram-lhe aos ouvidos. Baixou a cabeça, transpôs a entrada e entrou no quarto, permanecendo porém junto à porta (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 189-190).

Do carnaval, temos a presença da multidão, a prostituta paramentada para o seu ofício em oposição profanadora ao padre que ora também se vota a seu ofício. É dado um acento típico de carnaval às cores da cena e aos tópicos do figurino de Sônia: vestido de seda de cor gritante com cauda desproporcional, a enorme crinolina, as botas vistosas, a sombrinha inconveniente, o chapéu de palha enfeitado com uma pluma. No centro dessa figura, o autor incrusta os olhos azuis, a que chama de esplêndidos: a caricatura enternecedora de uma bonequinha russa.

Alguns termos da descrição, como “mocinha, rostinho e pequenina”, sugerem uma oposição interna na composição da personagem. A intenção do autor é salientar a fragilidade dessa criatura e sua condição de vítima. A passagem inteira tem um tom piedoso e revela um olhar de cuidado. Sônia se sente ameaçada, “não transpôs o limiar e lançou em redor um olhar desatinado”. Mesmo depois de transpor a entrada, permanece junto à porta. A partir desse momento, Sônia ocupará um papel relevantíssimo na trajetória de seu par carnavalesco e de subterrâneo Raskólnikov e ainda viverá às voltas com sua madrasta e as dificuldades desta na criação dos filhos.

Ekatierina Ivánovna, em sua ruína financeira e miséria absoluta, procurava conservar consigo alguns sinais de um passado aristocrático, forma de evitar o “descoroamento” total a que foi submetida. Embora seja um bicho do subterrâneo, quer mostrar que um dia esteve fora dele e talvez possa deixar esse espaço. Entre esses sinais merecem destaque uma medalha de ouro, um diploma e a manutenção de certos hábitos do passado da personagem. Marmieládov, mesmo vivendo um processo de ruína, também se agarra a esses sinais:

> [...] Saiba que minha mulher foi educada em um colégio aristocrático da província, e que, ao sair de lá, dançou de xale diante do governador e de outras autoridades. Recebeu uma medalha de ouro e diploma com honra ao mérito. A medalha... vendemo-la há muito tempo... O diploma, minha mulher conserva-o em uma caixa e ainda há pouco o mostrava à nossa senhoria (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 28).

Por ocasião da morte de seu marido Marmieládov, decorrente de sua constante embriaguez e de um atropelamento, Ekatierina não cede às contingências e realiza uma recepção para as pessoas que acompanharam as exéquias do marido. Na tentativa de manter seus supostos ares aristocráticos, acaba, no entanto, incorrendo num ridículo indisfarçável. Além do clima de balbúrdia instaurado pela presença de populares (seus cortesãos!), o espaço da cena serve de mote para um embate bufão entre a personagem e sua senhoria (que insiste em lhe negar sua importância) e um outro embate terrível entre Lújin e Raskólnikov, do qual o estudante sai como defensor de Sônia e ovacionado publicamente. Em tempo, o financiamento da festa em questão é feito por ele, que cedeu o pouco recurso que lhe restava para os funerais do amigo morto.

O conjunto da cena é marcado pela relação dos conceitos da entronização e do descoroamento. Descoroados saem Ekatierina e Lújin. Ao passo que Raskólnikov

experimenta o sabor de uma vitória – entronização. A característica geral da cena é fortemente marcada pela menipéia e pela carnavalização. Do naturalismo de submundo vem uma dose forte de zoomorfismo. Ao se referir às personagens, é comum o uso de nomes de animais para marcar e justificar certo tipo de comportamento. Aparecem os seguintes termos: *coruja, bichinhos sobre duas patas, porcos, lagosta, etc.*

Seguindo o viés bakhtiniano na proposição do diálogo da obra com seus contextos de produção, vale buscar uma associação entre esse homem/vivente do submundo de São Pertersburgo com a condição de vida do próprio Dostoiévski em determinada fase de sua vida. O autor de *O idiota* teve com a morte inopinada de seu irmão Mikhail uma drástica mudança em sua condição de vida.

Sua incursão pela miséria subterrânea não é desprezível. Seu circuito de miséria inclui prisão por quatro anos na Sibéria, uma doença impiedosa, a perda da primeira esposa, a perda do irmão e de dois filhos (tidos com a segunda esposa), a pressão injuriosa de muitos credores, privação material de todo tipo e, para sua ruína moral, o vício no jogo. Se sua obra faz a abordagem da miséria humana desse homem socialmente invisível, é com propriedade que o faz. O autor, na produção do conjunto de sua obra, faz da realidade uma fonte na qual se nutre sem nenhum pudor conceitual. Assim:

> [...] o realismo social bastante comovente das descrições dostoievskianas da vida nos bairros pobres de Petersburgo e o domínio psicológico que o autor sempre havia revelado na exposição de um conflito moral agudo misturaram-se a um ataque às bases morais e filosóficas da ideologia radical que então imperava [...] (FRANK, 2003, p. 99).

O arranjo familiar de Dostoiévski lhe é totalmente desfavorável. Exceto a inestimável Ana, todos fazem do escritor uma fonte de recursos, um meio de vida. A morte do irmão provoca esse desarranjo, assim como a morte da primeira esposa. Com essas duas perdas, sobram-lhe como funesta herança o enteado Pacha, cunhada e seus filhos. Os achaques financeiros do romancista vão durar toda a vida, diminuindo apenas quando passa a viver na Europa.

A solidão voluntária de Raskólnikov em *Crime e Castigo* é a marca, é a grife desse conjunto de personagens circunscritas por uma narrativa propositora de dramas individuais universais. Uma jovem se prostitui para salvar os irmãos famintos, *um estudante se torna um homicida para poder ter a chance de completar os estudos* e outras formas de submissão e violência aparecem na obra. Investidos desses dramas, tomam a forma de espectros e passam a circular embalde pelo espaço onde são obrigados a sofrer. Percorrem grandes percursos e retornam aos pontos iniciais sem se dar conta do tempo, do espaço e de todo pacote que vem junto. Ignoram o espaço em volta e refletem ou não a forma de solucionar seus conflitos. As noites quentes e curtas do verão de São Petersburgo, o rio que corta a cidade e as pontes (não-espaços) apresentam-se de forma hostil e são componentes do andar maniqueísta desses espectros. A errância nesse contexto, e assim caracterizada, identifica os loucos e os ameaçados. Em Raskólnikov, o principal andarilho da obra, a semi-demência vem com as ameaças que o acometem. Joseph Frank identifica essa marca na obra e comenta:

> A descrição do pano de fundo de Petersburgo em *Crime e Castigo* é legitimamente famosa e nela Dostoiévski usa de todo o seu grande poder artístico para acentuar a miséria e a degradação humana que perpassa diante dos olhos da sua personagem, ou para filtrá-las através de sua sensibilidade, enquanto caminha pelas ruas cheias de botequins, bordéis e bêbados a cambalear [...] (FRANK, 2003, p. 153).

A condição humana em *Crime e Castigo* tem sua reflexão intimamente associada às emoções, que atravessam todo o romance e sobressaem em seu final. Ródia tenta personificar, por meio de um projeto racionalista, um indivíduo da modernidade. O que consegue com suas ações é mergulhar numa aluvião de emoções contraditórias que o levam a interagir com uma série de vozes a fim de buscar e descobrir sua subjetividade e a compleição do seu psiquismo. Nessa busca, salienta-se a sua maior dúvida existencial, que é saber a sua própria teoria: ordinário ou extraordinário?

Para Paulo Bezerra, “o naturalismo de submundo” refere-se “ao mundo das camadas mais baixas da sociedade, ao submundo humano” (BAKHTIN, 1997, p. 99). Nesse aspecto, *Crime e Castigo* se prodigaliza. Mesmo havendo um contato familiar eventual com certos membros das classes privilegiadas da Rússia do século XIX, a obra se constrói quase exclusivamente do submundo petersburguense.

Na obra *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin desenvolve uma descrição do ambiente de naturalismo, assim como de carnavalização por meio de séries temáticas. Entre as mais importantes destacamos a série da *bebida-embriaguez*. Um item importante na composição dessa série é a inconveniência, a transgressão e desnudamento do caráter – tudo isso marcado pela ingestão descomedida de álcool. Ele é o responsável pela provocação do aparecimento de sinais dionisíacos, que consequentemente, levam a um comportamento desregrado e grotesco. Vale destacar que o binômio *bebida-embriaguez* sempre se manifesta de modo inseparável, ou seja, sempre que há bebida, há também embriaguez. A taberna se

torna, nesse contexto, o local onde a sociedade pode se encontrar e onde a embriaguez é permitida, favorecendo o contato familiar entre seus membros.

Em *Crime e Castigo* muitas personagens se veem em ambientes ligados à bebida e agem motivadas por ela. Há um forte acento desse tema no núcleo dos Marmieládov, que têm toda a sua trajetória marcada pela embriaguez. O alcoolismo da personagem une aspectos importantes de nossa análise: o naturalismo de submundo, o aspecto da menipéia, e a carnavalização. Na cena do encontro de Raskólnikov com Marmieládov, que analisamos a fim de apontarmos aspectos do naturalismo de submundo e da carnavalização, essa série também tem presença marcante. Toda a inconveniência e transgressão que comete naquele ambiente tem origem na ingestão descontrolada de álcool.

Outro personagem que vive às voltas com a bebida é o supérfluo Svidrigáilov. O ambiente que melhor emoldura sua essência existencial é o da taberna, onde pode por em prática todos os seus planos que levam ao saciamento de suas necessidades libidinosas. Há algo importante que une Svidrigáilov e Marmieládov, ambos morrem de forma que se poderia chamar de trágica, enquanto o primeiro se suicida, o segundo é atropelado por uma carruagem.

A praça carnavalesca está legitimamente representada em *Crime e Castigo*. Às vezes assume compleições variadas – uma sala de visitas, um quarto de aluguel, um limiar, uma ponte, uma taberna, uma ruela, etc – mas sua presença é garantida e recheada de criaturas de subsolo. Raskólnikov sente-se atraído por esses lugares e pessoas. O olhar dostoievskiano identifica uma criatura com todos os sintomas que

caracterizam o homem do subterrâneo. Colhemos uma passagem para caracterizar esse olhar:

> [...] Ultimamente gostava de passar em todos esses quando começava a aborrecer-se, para então se entediar ainda mais. Agora dirigia-se para aquele lado, sem um propósito determinado. Há aí um grande prédio, cujas lojas são ocupadas por tabernas e todo tipo de estabelecimentos de comidas e bebidas, de onde constantemente saíam mulheres vestidas como se estivessem em casa, de cabeças descobertas e só em saias de baixo. Juntavam-se em grupos, em vários pontos do passeio, principalmente junto das escadas que dão para o subsolo, onde se tem acesso a estabelecimentos de muita diversão. Em um desses estabelecimentos havia naquele momento alegre vozerio. Cantava-se, tocava-se, gritava-se, e a algazarra era ouvida de um a outro extremo da rua. À entrada havia grande número de mulheres, umas sentadas nos degraus, outras no passeio, outras de pé, conversando. Um soldado bêbado, de cigarro na boca, cambaleava por ali, vociferando; parecia querer ir a algum lugar o qual não se lembrava onde ficava. Dois maltrapilhos insultavam-se mutuamente. Um homem em completo estado de embriaguez estava estendido na rua. Raskólnikov parou junto de um grande grupo de mulheres. Estas conversas conversavam em voz alta; estavam todas vestidas de cassa, cabeça descoberta, os pés calçados em sapatos de pele de cabrito. Algumas já haviam passado dos quarenta; outras não teriam mais de dezessete anos. Quase todas tinham olheiras (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 164).

Um belo quadro com tabernas de tipos variados, estabelecimentos com todo tipo de comida e bebida, mulheres vestidas em trajes sumários, música, canto, algazarra e um soldado bêbado (símbolo de destronamento carnavalesco com profanação da autoridade). Acresce a esse desenho o fato das mulheres presentes serem muito jovens ou já velhas e praticamente todas marcadas pelas olheiras. Além dessa marca, outras se destacam pelo aspecto grotesco com que se apresentam: “[...] Teria uns trinta anos, tinha a pele coberta de marcas de bexiga, cheia de esquimoses, com o lábio superior inchado [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p.166). É nesse ambiente que ocorre o primeiro duelo verbo-intelectual de Raskólnikov com seus “perseguidores”, especificamente Zamiótov, comissário de polícia.

Assim, com o naturalismo carnavalesco e o homem do subterrâneo, cria-se um contexto propício para cenas de escândalo e destronamentos. Cenas muito caras ao modo como Dostoiévski desenha sua cosmovisão carnavalesca do universo. Uma visão que parece ser urdida no caos, mas que ao certo vem de uma laboriosa e complexa arquitetura. Na seqüência, no último capítulo deste trabalho, faremos uma análise mais detalhada dessas cenas, que se oferecem como excelente material para a discussão dos principais conceitos com os quais estamos lidando até aqui.

06. CENAS DE ESCÂNDALO E DESTRONAMENTO

A menipéia, a carnavalização da literatura e a polifonia têm especial interesse pelas cenas coletivas. Cada conceito, a seu modo, tem seu aspecto marcado pela pecha desse interesse. Todos têm pontos em comum na análise de uma cena com essas características. A carnavalização e a menipéia têm em consonância o gosto pela excentricidade no comportamento, pelo escândalo e o rompimento da regra social de etiqueta.

Um aspecto interessantíssimo alusivo aos símbolos e ritos do carnaval que passou para a literatura é a presença das *mésalliances* carnavalescas, que consiste na relação familiar, na aproximação do sagrado como o profano, do elevado com o baixo, do grande com o insignificante, do sábio com o tolo. Tudo o que a cosmovisão hierárquica separa ou distancia o carnaval reúne. Nesse contexto, o escândalo e o destronamento vão ser o fim dirigido da cena. Quanto à polifonia, fica explícito o aproveitamento do espaço coletivo de embate ou de festa para o aparecimento de um coro de vozes que se relaciona dialógica e plenivalentemente em profusão.

Em *Crime e Castigo*, como em todo o Dostoiévski, essas cenas vão aparecer com muita relevância. Embora tenham recebido numerosas e injustificadas críticas, pois não foram compreendidas, têm um papel importante na arquitetura narrativa do criador do romance polifônico. Em *Problemas da Poética de Dostoiévsk,* Bakhtin tece uma consideração a respeito dessas aglomerações e as coloca numa posição realmente importante no complexo ficcional dostoievskiano:

> Essas cenas de escândalos – e elas ocupam lugar muito importante nas obras de Dostoiévski – foram quase sempre comentadas negativamente pelos contemporâneos, o que continua acontecendo até hoje. Elas eram e continuam sendo concebidas como inverossímeis em termos reais e artísticamente injustificadas. Foram freqüentemente atribuídas ao apego do autor a uma falsa eficácia puramente externa. Em realidade, porém, essas cenas estão no espírito e no estilo de toda a obra de Dostoiévski. E são profundamente orgânicas, nada têm de inventado: são determinadas no todo e *em cada detalhe* pela lógica artística coerente das ações e categorias carnavalescas que anteriormente caracterizamos e que séculos a fio absorveram a linha carnavalesca da prosa literária. Elas se baseiam numa profunda cosmovisão carnavalesca, que assimila e reúne tudo o que nessas cenas parece absurdo e surpreendente, criando para elas uma verdade artística (BAKHTIN, 1997, p. 147).

Como se nota, o crítico faz uma veemente defesa do procedimento estilístico em pauta e o relaciona diretamente à cosmovisão carnavalesca, que, por sua vez, guarda pontos de contato importantes com a menipéia, como já apontamos. No romance que estamos *lendo*, as cenas coletivas ao gosto menipéico-carnavalesco-polifônico estão arraigadas em sua estrutura. Vamos apontar e analisar aquelas cujos sentidos estão ligados à trajetória de Raskólnikov, pois assim justificamos (embora a essa altura seja desnecessário) a presença delas na obra, e também as que se relacionam ao binômio escândalo/destronamento.

Outros críticos também perceberam em Dostoiévski essa dimensão *rabelaisiana*. Boris Schnaiderman, um dos mais importantes entre eles, escreveu:

> [...] Ao lado das anotações de cunho filosófico ou religioso, surge um Dostoiévski brincalhão e sarcástico, francamente grotesco até, por vezes quase rabelaisiano, falando ora por si, ora por esta ou aquela de suas personagens. E de repente vem uma nota de moralismo, assustador hoje em dia! Realmente, quem tem razão é Bakhtin, com a sua teorização sobre a polifonia em Dostoiévski (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 115).

Uma importante cena nesse contexto se desenvolve durante as exéquias de Marmieládov. Desenvolvida como num quadro dramático, com presença de protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, ela apresenta um desdobramento tenso

que se dilui num clímax carnavalesco. Ekatierina Ivánovna, julgando ter de honrar convenientemente a memória do marido, resolve fazer-lhe um banquete fúnebre, pois precisava provar que o morto valia tanto como os demais moradores do cortiço em que viviam. Sua principal diferença, no entanto, é com Amália Ivánovna, sua senhoria. Seu ato tem um inconveniente importante, o dinheiro com que vai pagar as despesas vem de Raskólnikov, que não era totalmente miserável graças às ajudas da mãe e da irmã.

Tudo foi preparado para receber os convidados. Os arranjos da *festa,* que incluíam bebidas, comidas, doces e objetos de serviço mais esmerados para a situação mesclavam-se, misturando tons que revelavam a real situação da anfitriã com seu desejo de parecer estar melhor. Tudo parecia correr bem:

> [...] A mesa estava até bem posta; as louças, os talheres, os copos, as taças, que os vizinhos haviam emprestado, traíam pela diversidade suas origens diferentes, mas à hora marcada estava tudo no seu lugar; e Amália Ivánovna, satisfeita por ter cumprido tão bem a sua missão, veio receber até com certo orgulho os que voltavam do cemitério, toda enfeitada, com uma guarnição nova na touca e vestida de luto. Esse orgulho, embora legítimo, por alguma razão não agradou a Ekatierina Ivánovna: "Como se não se pusesse a mesa sem o auxílio dela!" Tampouco lhe agradaram as fitas novas da touca. "Olha só essa alemã idiota achando-se a maioral! [...]" (DOSTOIÉVSKI, 2007, p 384).

Nesse ponto, um conflito entre as duas já está posto. Vários aspectos ligados ao apoio que Amália prestou à Ekatierina agora serão questionados, levando a uma indisposição completa da anfitriã com sua senhoria.

> [...] Eu tinha pedido a ela que convidasse pessoas distintas, principalmente os conhecidos do morto. Veja que coleção de porcos e palhaços ela recrutou! Está ali um que nunca se lavou: parece um bichinho sobre suas patas! E esses polaquinhos... Rá! ... Rá! Ri! ... Ri!... Ninguém os conhece; é a primeira vez que os vejo. Ora, o senhor pode me dizer os que eles estão fazendo aqui? Ali estão eles, todos cerimoniosamente em fila – Eh *pani*! – gritou um deles. – O senhor comeu *blini*? Coma mais! Beba Cerveja! Quer vodka? – Ora veja: levantou-se e agradece!... Sem dúvida são uns pobres-

> diabos que não têm onde cair mortos! Para eles tudo corre bem, contanto que comam! [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p 387).

Além da atitude de Amália Ivánovna, desagrada ainda a qualidade dos convidados. Ekatierina se refere a eles de modo absolutamente pejorativo: porcos, palhaços, estranhos, pobres-diabos. O objetivo de sua festa é resgatar, por meio do contato com convidados *ilustres,* um pouco da dignidade perdida que a vida veio lhe tirando. Mas com essas figuras que aí estão não seria possível resgatar nada. A chegada de Raskólnikov merece atenção. Ele será, no contexto dessa cena, o rei carnavalesco entronizado. Uma posição buscada também pela viúva Mamieládov.

> Raskólnikov apareceu quase no mesmo instante em que voltavam do cemitério. Ekatierina Ivánovna ficou muito contente ao vê-lo; primeiro, porque de todos os presentes era o único homem “culto” e, “como se sabe, dentro de dois anos prepara-se para ocupar uma cadeira de professor na universidade”, depois, porque ele veio de pronto se desculpar respeitosamente de não ter podido, apesar de seu desejo, assistir aos funerais [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 386).

De repente um dos convivas – que também não deveria estar ali – começou a retrucar os comentários de Ekatierina com o fito único de desbancá-la, de irritá-la. A esse não deu confiança, ignorando-o e, às vezes, retrucando de forma depreciativa e sarcástica. Estava absolutamente insatisfeita com o rumo que o evento tomou e as ausências de Lújin e de uma senhora distinta que recusara o convite azedaram-lhe ainda mais o humor. No clima da balbúrdia que aos poucos foi se instalando, graças ao efeito da vodka e à liberdade que os convidados foram tomando, o embate entre Ekatierina e Amália foi se polarizando. Esta era o tempo todo humilhada pela viúva que lhe atribuía predicados totalmente depreciadores: tola, coruja, alemã idiota, etc. Mesmo tendo ajudado em todos os detalhes da organização da recepção e alugando a casa onde mora a viúva, que mal paga os atrasados, não recebeu

nenhuma consideração em troca. Depois dos insultos todos explodiu numa cólera implacável e apoteótica:

> [...] Nesse ponto, já fora de si, Amália Ivanovna gritou, dando socos na mesa, que era Ivánovna e não Liúdvigovna, que o seu *vater* chamava-se Johann e fora burgomestre, coisa que nunca fora o *vater* de Ekatierina Ivánovna [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 394).

A discussão entre ambas foi esquentando até chegar ao limite da civilidade. Sempre é bom lembrar o mote da festa, ou seja, um momento fúnebre que vai se mesclando de situações pontuais de humor até chegar ao rompimento total da norma social e denunciando uma atitude carnavalesca.

Paulo Bezerra, em prefácio à edição brasileira de *Problemas da Poética de Dostoievski,* lembra a observação de Bakhtin a respeito da conversão do sério em cômico, que se dá sempre nessa perspectiva, ou seja, é sempre o sério que se destrona do seu pedestal se envolvendo num clima de riso e zombaria. Veja-se como a cena segue:

> [...] Houve uma confusão enorme, uma balbúrdia indescritível; as crianças começaram a chorar; Sônia apressou-se para conter Ekatierina Ivánovna; mas quando Amália Ivánovna fez menção à “carteirinha amarela”, Ekatierina Ivánovna soltou-se dos braços da enteada e atirou-se à senhoria para lhe arrancar a touca. Nesse momento abriu-se a porta e surgiu inesperadamente Piotr Pietrróvich. Ele ficou ali parado, olhando severamente para todos. Ekatierina Ivánovna dirigiu-se logo para ele (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 394).

Estas são as últimas palavras do capítulo dois da Quinta Parte do romance. O aparecimento de Lújin vem para redirecionar o embate, uma vez que entre as duas o limite já foi ultrapassado. Lújin é o segundo rei carnavalesco que vem rivalizar com Raskólnikov e disputar-lhe a primazia da majestade. Como nesse ritual só cabe um, alguém terá de ser destronado. Sua chegada tem uma relevância “monárquica”, em

vista da expectativa que foi criada por Ekatierina. No entanto, Lújin de imediato, recoloca-a em seu devido lugar. Essa personagem é um rei no ambiente de carnaval, mas que não opta pela relação familiar, pela *mésalliance* carnavalesca. Sua atitude hostil e seu comportamento dissonante provocam o anticarnaval:

> [...] Não conseguia entender por que Piotr Pietróvitch negava ter conhecido o seu paizinho; depois de ter inventado essa história da hospitalidade, ela própria acabara por acreditar nisso. O que a desconsolava ainda era mais era o tom decidido, seco, altivo e quase ameaçador de Piotr Pietróvtch. Com a chegada deste, o silêncio restabeleceu-se pouco a pouco. Ademais, esse homem decidido e sério apresentava uma viva desarmonia com os demais presentes; saltava aos olhos que só um motivo de excepcional gravidade poderia explicar sua presença entre aquele tipo de gente, que, por conseguinte, alguma coisa estava para acontecer ali (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 395).

É nessa perspectiva que se abre o capítulo três, que prossegue narrando o banquete das exéquias do pobre Marmieládov. Lújin, que está num quarto contíguo, dividindo-o a fim de economizar, prepara uma vingança contra Raskólnikov. A interferência direta do estudante na relação do advogado com Dúnia leva ao fim inevitável da relação. Para realizar seu plano, Sônia será usada. Raskólnikov vai ser atingido por meio da humilhação da moça.

Lújin manda chamar Sônia até seu quarto supostamente para tratar da orfandade dos Marmieládov. Lá, conversa com a jovem, expõe seu plano de ajudá-los e, diante de suas lágrimas, tira de um maço de notas que ostensivamente contava, uma nota de dez rublos e lhe oferece. Mas, sem ser notado, introduz uma nota maior no bolso de sua interlocutora. Simples: a prostituta esfomeada rouba cem rublos do advogado capitalista. Sabendo da presença de Raskólnikov na festa de Ekatierina, vai até lá para completar a última etapa do plano:

> - Desculpem-me vir perturbar a reunião, mas sou forçado a isso por um assunto muito importante – começou Piotr Piotróvich, sem se dirigir a ninguém de modo especial -, e fico até feliz por poder explicar-me diante de toda a gente. – Amália Ivánovna, peço encarecidamente que, na sua qualidade de senhoria, ouça o que vou dizer a Sófia Sieminovna. - Sófia Sieminovna – continuou, dirigindo-se a esta, que estava atônita e assustada -, logo depois de sua visita, sumiu uma nota de cem rublos da mesa do quarto de meu amigo Andriei Liebiesiátnikov. Se puder me disser, seja lá como for, o que foi feito dessa nota, dou-lhe minha palavra de honra, diante de todas as pessoas presentes, que o caso não terá qualquer conseqüência. Do contrário, serei obrigado a tomar medidas muito mais sérias e então... a culpa será só da senhora (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 396).

Diante da acusação houve um profundo silêncio na sala. As crianças cessaram seu choro em coro e a acusada, perplexa, pronunciou com voz débil sua inocência. Na seqüência, Lújin retomou a palavra e reformulou a acusação, repassando cada um dos pontos da visita de Sônia. Em silêncio desde o início, Ekatierina rompe sua letargia e ataca o advogado com uma série de palavrões. Entre os presentes começam a surgir expressões de espanto, dando ao momento contornos mais dramáticos para a acusada. Raskólnikov, de braços cruzados a um canto, assiste a tudo. A forma que se apresenta de resolver o impasse é revistando os bolsos de Sônia, onde o advogado diz estar o objeto do furto:

> - Estou disposto a isso. Assumo a responsabilidade. Mas sossegue... veja se fica calma! Estou vendo muito bem que a senhora não tem medo! Mas isso... balbuciava Lújin - ...é na presença da polícia que se resolve... Não obstante, aqui há testemunhas o bastante... Vamos... Todavia é impróprio de um homem por causa da questão do sexo... Se Amália Ivánovna quisesse... contudo, não é assim que se faz... Que devo fazer? (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 399).

Ekatierina se incumbiu da difícil tarefa de revistar a enteada, e fez isso com os tons mais dramáticos possíveis. Sempre dizendo que não havia nada neste e naquele bolso:

> [...] Mas no momento em que virava o bolso direito, saltou um papelzinho que, descrevendo no ar uma parábola, caiu aos pés de Lújin. Todos viram;

> alguns soltaram um grito de espanto. Piotr Pietrróvich abaixou-se, apanhou o papel, ergueu-o para que todos o vissem e desdobrou-o. Era uma nota de cem rublos dobrada em oito [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 399).

Diante disso, Lújin passou a discursar em meio a uma tensão enorme no lugar. Resumindo, inocentou Ekatierina de sua cumplicidade e pregou mais um sermão em Sônia e deu a coisa por encerrada, assumindo ares de magnânimo. Nesse momento, olhou de modo oblíquo para Raskólnikov para comunicar-lhe sua vitória. Todavia, uma voz ressoou entre os presentes. Era o amigo de quarto de Lújin, que tomado por esse como testemunha se negava a participar daquilo. Travou-se entre ambos um áspera discussão. Andriei permaneceu firme, fazendo o seu relato do que tinha de fato acontecido. Atônito, Lújin acusou-o de loucura, de ter bebido e de estar mentindo. O que se passava de modo velado até então entre Piotr Pietrróvich e Raskólnikov desvelou-se. O estudante dispôs-se a explicar tudo e provar quais eram efetivamente os objetivos do rábula. Ao assumir o fio do discurso-narrativa, expôs o que se passara entre os dois à chegada do advogado a São Petersburgo e como o expulsou de sua casa. Expôs o caso com a irmã e o modo como se interpôs à relação. Enfim, ofereceu todos os motivos que levariam Piotr a se comportar de tal modo com Sônia.

A cena culmina com a vitória de Raskólnikov e a conseqüente expulsão de Lújin do lugar. Seu amigo de quarto rompe a amizade e a sociedade de aposentos. Piotr ainda tenta manter o seu habitual ar empertigado, mas a atmosfera do lugar torna-se totalmente inóspita para ele. Choveram-lhe ameaças e injúrias. E foi entre elas que deixou o lugar:

> Conseguiu passar; mas o empregado da provisão, achando que as injúrias não eram castigo suficiente, pegou um copo e atirou-o com toda força

> contra Piotr Pietróvtch, acertando, porém, em Amália Ivánovna. Esta deu um grito, e o empregado, ao atirar o copo, desequilibrou-se e rolou pesadamente para debaixo da mesa. Lújin voltou ao quarto de Liebiesiátnikov, e meia hora depois já havia deixado o prédio (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 407).

O incidente do copo não agradou nem um pouco a senhoria de Ekatierina; houve novo embate entre elas e a viúva foi expulsa do quarto que alugava. Toda a sequencia que se desenvolve a partir daí vai culminar na morte dessa dramática personagem.

Toda a seqüência de fatos ligados aos funerais de Marmieládov é marcada pelo desequilíbrio e pelo escândalo. Os elementos que marcam a menipéia e a carnavalização são irrefutáveis. Todavia, é bom citar de passagem a presença marcante de elementos da polifonia. Todo o capítulo dois e o três têm a sua ação central marcada pelo discurso de três personagens: Andriei Liebiesiátnikov, Lújin e Raskónikov. A ação só se desenrola quando eles enunciam seus discursos, ou seja, o que esses personagens têm a dizer faz a narrativa andar.

A ridicularização pública de Lújin está inserida na tradição carnavalesca. Apresentado como impostor que mente e falseia, o personagem é *desmascarado*. Tudo bem ao gosto dos ritos do carnaval:

> [...] Estamos diante de uma imagem de ridicularização pública destronante do rei-impostor carnavalesco na praça. A praça é o símbolo do caráter público e no fim do romance Raskólnikov, antes de ir à delegacia de polícia confessar sua culpa, vai à praça e faz uma profunda reverência ao povo. Esse destronamento público, que “apareceu ao coração” de Raskólnikov em sonho, não encontra plena consonância em *A Dama de Espadas* [...] (BAKHTIN, 1997, p. 171).

O clima geral inerente ao momento das exéquias do pobre Marmieládov remete inequivocamente a *O banquete,* de Platão. Essa referência se dá por duas razões específicas. Vale citar o filósofo para ficar mais claro:

> [...] *Uma bulha enorme se fez; os presentes não mais obedeceram ordem, e foram obrigados a tomar muito vinho. Erixímaco, Fedro e alguns partiram então, segundo me disse Aristodemo. Este, porém, por sua parte, foi vencido pelo sono*. Era na época das noites longas, e dormiu muito tempo. Acordou pela madrugada, com o canto dos galos. Ao abrir os olhos, pôde ver que os outros ou dormiam ou haviam ido embora, e que apenas Agáton, Aristófanes e Sócrates continuavam acordados, e bebiam de uma grande tigela que corria da esquerda para a direita.
>
> Sócrates conversava com eles.
>
> Aristodemo não conseguiu recordar-se da maior parte dessa conversa, pois havia perdido o seu início e cabeceava ainda de sono. O assunto dela, disse-me Aristodemo, era o seguinte: *Sócrates obrigava os seus interlocutores a reconhecerem que competia a um mesmo homem escrever comédias e tragédias, pois quem, por sua arte, é poeta de tragédias, também o é de comédias*. Sócrates obrigou-os a aceitar isso, mas os outros não o puderam acompanhar, e caíram no sono (PLATÃO, (s.d.) p. 127, grifo nosso).

A primeira razão, das duas a que aludimos, é o tema comum da citação de Platão e do relato das exéquias, ou seja, são duas cenas de banquete marcadas pela bulha e pelo desregramento. Isso completa com o enquadramento dela nas séries da nutrição e bebida-embriaguez descritas por Bakhtin em sua obra sobre Rabelais. A segunda, refere-se ao argumento socrático presente na citação a respeito da tragédia e da comédia. Reconhecemos em Dostoiévski o poeta capaz de compor tragédias e comédias. Nele, o riso expõe impiedosamente a miséria do outro.

Assim, chegamos a mais uma cena importante de descoroamento. Um momento importantíssimo para o desenvolvimento do romance. Raskólnikov, o rei carnavalesco, vai encarar seu momento de ridicularização e destronamento. Com seu ato ele incorre na excentricidade, no escândalo e no rompimento da norma de etiqueta social, elementos do campo semântico também da menipéia.

Como observado por Bakhtin, Raskólnikov, antes de ir à delegacia confessar sua culpa, passa numa praça pública para viver seu momento destronante. É evidentemente um momento de total desequilíbrio emocional do estudante, que vem desde o início se submetendo a forte carga de emoções. A cena, com caráter de clímax e epifania, merece citação:

> [...] Afinal afastou-se, sem nem sequer atinar em que lugar estava; mas ao chegar no meio da praça de repente uma sensação o invadiu de corpo e alma. Lembrou-se das palavras de Sônia: “Corre à rua, saúda o povo, beija a terra que manchaste com o teu pecado e diz bem alto, à face do mundo: Eu sou um assassino!” A essa lembrança, estremeceu. A angústia dos dias precedentes, particularmente a das últimas horas, tinha-o de tal maneira transtornado, que ele se rendeu à possibilidade dessa sensação nova, plena, a que se abandonou completamente. Foi acometido por uma espécie de ataque; como que uma fagulha começou a lhe arder a alma, invadindo-o por inteiro, a seguir, como fogo. Sentiu-se tomado por uma onda de ternura, e dos olhos brotaram-lhe lágrimas. Tombou sobre a terra... Pôs-se de joelhos no meio da praça, curvou-se até o chão, fez uma reverência à terra e beijou essa terra lamacenta com prazer e felicidade. Levantou-se e ajoelhou novamente (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 527).

A esse momento, segue-se o rotineiro aparecimento do coro de vozes que se divide na avaliação da atitude do personagem. Zombaria, gargalhadas e uma multidão de pequenos ruídos fônicos vão tumultuando ainda mais a consciência de Raskólnikov. Daí, segue para a delegacia para encontrar o seu destino.

No processo de destronamento de Raskólnikov, a seqüência se enquadra também na série bakhtiniana da indumentária. O estudante vai passando ao longo desse percurso por um ultrajamento pessoal que o torna irreconhecível. O destaque vai para o desleixo com sua forma de vestir – alvo da supracitada série. Vai deixando aos poucos o esmero que se espera de um jovem vaidoso como é, até chegar a uma atitude totalmente destronada. A descrição abaixo traz um exemplo dessa fase da personagem:

> Estava tão mal vestido, que qualquer outra pessoa se envergonharia de exibir em pleno dia semelhantes andrajos, mesmo se estivesse acostumada com tal aparência. [...] Mas um tal desprezo por tudo se acumulara na alma do infeliz rapaz, que, apesar do seu pudor por vezes demasiadamente ingênuo, não se envergonhava de passear pelas ruas os seus farrapos. O caso seria diferente se encontrasse pessoas conhecidas, alguns dos seus antigos companheiros, cuja aproximação geralmente evitava. Subitamente parou, ouvindo-se indicado à atenção dos transeuntes por estas palavras pronunciadas em voz irônica: "Vejam, um chapeleiro alemão!" Essas palavras foram proferidas por um bêbado que era levado, não se sabe para onde nem para quê, em uma carroça. Com um gesto nervoso tirou o chapéu e pós-se a mirá-lo. Era um feltro de copa alta, comprado na casa zimmermann, muitíssimo usado, esverdeado, com inúmeras nódoas e buracos, sem abas – pavoroso, enfim (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 16-17).

Diferente do que ocorre com o bobo na cerimônia carnavalesca, que, ao receber roupas nobres e símbolos de poder, se transforma em rei, Raskólnikov vai aos poucos se desfazendo dos sinais que lhe davam alguma distinção. A passagem acima, ao referir os amigos do passado, indica também uma outra posição para o estudante diferente dessa que vive no momento. Outro aspecto interessante é a forma cômica com que se dá esse destronamento, um bêbado o toma ironicamente como uma figura importante, um *chapeleiro alemão.* Nesse momento, Raskólnikov é tomado por um misto de medo e vergonha.

Além de estar completamente aturdido por tudo por que passava, o *palácio desse rei carnavalesco* também corroborava sua imersão num turbilhão de idéias contraditórias:

> [...] Esse cubículo de seis passos de comprimento tinha o aspecto mais miserável que se possa imaginar, com seus estofos amarelados, deteriorados e imundos de poeira. O teto era tão baixo, que um homem de estatura elevada não estaria à vontade naquela toca, com o permanente receio de bater com a cabeça no forro. A mobília estava em harmonia com o recinto: três velhas cadeiras com falta de pés, a um canto uma mesa de pinho pintada, na qual se amontoavam livros e cadernos cobertos de densa camada de poeira, evidente indício de que havia muito que ninguém os tocava, e finalmente um grande e desmantelado divã, cujo estofo se desfazia. Esse móvel, que ocupava quase metade do quarto, servia de cama a Raskólnikov, que nele dormia, quase sempre vestido e sem lençóis, cobrindo-se com a sua velha capa de estudante, encostando a

> cabeça a uma pequena almofada, embaixo da qual punha toda a sua roupa, a limpa e a suja. Em frente do sofá havia uma pequenina mesa (DOSTOIÉVSKI, 2007, 40).

À medida que foi rompendo os vínculos que unem o homem a um certo estado de humanidade, o ex-estudante foi incorrendo num estado irrefreável de misantropia. Nada nele indicava mais o homem de antes. Ao se referir ao lugar como toca, o autor dá um indício a respeito da forma como a personagem deve passar a ser vista.

Ekatierina Ivánovna, depois da expulsão de sua casa, determinada por sua senhoria, corre embalde em busca de algum refrigério. Além de visitar autoridades e de ser enxotada por elas pela inconveniência do horário e do local em que se dava a visita. “Naturalmente a puseram na rua, mas ela contou que o insultou e até lhe atirou qualquer coisa à cabeça. Nem sei como não a prenderam” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 425?) Submeteu os filhos a um processo degradante, levou-os em sua companhia pelas mal frequentadas ruas de São Petersburgo, onde cantando e tocando realejo solicita a caridade dos transeuntes. Além da cena de escândalo em que se mete, sua condição é de bicho de subterrâneo:

> [...] Com um chapéu de palha e o velho vestido esfarrapado, sobre o qual tinha lançado aquele xale verde, Ekatierina Ivánovna estava mesmo louca. Estava exausta, arquejante. O seu rosto marcado pela tísica exprimia mais sofrimento do que nunca (de resto, os tísicos, ao sol, na rua, parecem sempre mais doentes e desfigurados do que em casa); apesar da fraqueza, estava em uma agitação extraordinária, que aumentava, de momento a momento. Corria para os filhos, gritava com eles, repreendia-os, ensinava-lhes ali mesmo, diante do público, de que modo deviam cantar e dançar; depois desesperava-se com a incompreensão deles e batia-lhes. Interropia a cada momento para se dirigir ao público e, se avistava na multidão um homem vestido mais decentemente, apressava-se a explicar-lhe as circunstâncias extremas a que estavam reduzidos os filhos “de uma família nobre e, poderia mesmo dizer-se, aristocrática”. Se ouvia risos ou gracejos, ela de pronto enfrentava o engraçadinho e dizia-lhe impropérios. O fato é que muitos faziam troças, outros abanavam a cabeça, e em geral todos olhavam com curiosidade para aquela doida rodeada de crianças aterradas (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 430).

As crianças, entre safanões e gritos da louca, se portavam como crianças aterrorizadas:

> [...] O menino tinha na cabeça uma espécie de turbante vermelho e branco, para que representasse um turco. Não tendo pano para fazer um traje para Liênia, Ekatierina Ivánovna limitara-se a pôr-lhe na cabeça o gorro de dormir do falecido Siemion Zakháritch, ornado com uma pluma branca de avestruz, que outrora pertencera à avó de Ekatierina Ivánovna e que esta tinha conservado até ali em um baú, como uma relíquia de família. Pólietcha trazia o mesmo vestido de todos os dias. Não largava a mãe, de quem advinhava o desarranjo mental; olhava-a timidamente, procurava esconder as lágrimas. A rua e a multidão assustavam-na horrivelmente [...] (DOSTOIÉVSKI, 2997, p. 430).

Em todo esse contexto de bulha, os elementos da típica cena de escândalo dostoievskiana estão presentes, principalmente o absurdo e o surpreendente. Esses elementos estão intrinsecamente ligados a uma cosmovisão carnavalesca e a uma verdade artística.

Ekatierina não teve força para sobreviver a essa tormenta “Desfaleceu novamente, mas por pouco tempo. O rosto lívido e descarnado pendeu para trás, a boca abriu-se, as pernas estenderam-se convulsivamente. Deu um profundo suspiro e morreu” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 437).

Esse conjunto de cenas analisado aqui pode, se observado isoladamente, levar a um equívoco na crítica à obra de Dostoiévski. No entanto, essas cenas são uma coluna importante no complexo da obra desse autor. Elas estão, pelos aspectos que apresentam, intimamente ligadas aos conceitos norteadores bakhtinianos que elegemos para uma leitura do romance *Crime e Castigo*. As personagens que circulam por esses espaços formam um mosaico que dimensiona as acepções do que é humano. O que se nota são diferenças que vão do abismo interior ao grotesco

inveterado. Manuel da Costa Pinto, num artigo especial para a *Folha de São Paulo* observa:

> [...] Aliás, esse é um dos traços mais marcantes de Dostoievski: fazer com que as questões metafísicas mais pungentes se imiscuam na vulgaridade das ações ordinárias (conservando assim o realismo) e, ao mesmo tempo, fazer com que encontros miraculosos e cenas improváveis, dignas do romance de folhetim, adquiram uma gravidade tal que pareçam ser conseqüência lógica de um universo que caminha para a consumação (PINTO, 2003).

No artigo, Costa Pinto é axiomático na análise das cenas de escândalo: “É como se Dostoiévski fizesse de cada bêbado, agiota ou seviciador que desfila diante de nossos olhos uma fresta pela qual vislumbramos uma redenção sempre adiada” (PINTO, 2003). Antes de Dostoiévski, poder-se-ia falar em cenas picarescas; com ele, um cubículo pode ser uma praça carnavalesca em que todos vão se encontrar para um contato fraternal ou de escândalo ao gosto naturalista.

PARTE FINAL, (A)FINAL

A leitura de *Crime e Castigo*, partindo da menipéia ao dialogismo e percorrendo elementos da carnavalização e da polifonia, foi um grande exercício de dialogismo. Passamos grande parte desse percurso discursando o discurso de outrem. Entre esses discursos discursados, o de Bakhtin esteve sempre incrustado em nossa palavra. *Até quando falávamos sozinhos*, era o teórico russo que reverberava em nossa voz. Além desse grande crítico, nossos colegas pesquisadores de Dostoiévski – de quem consultamos diversas dissertações, ensaios e livros – foram uma fonte importante a que também recorremos. Empreendemos uma leitura de Dostoiévski a partir de conceitos norteadores oriundos da nossa orientação bakhtiniana. Tivemos ao nosso alcance dissertações, teses e livros que trazem um olhar que se formou a partir de tudo que se produziu sobre Dostoiévski. Fora do Brasil e da Rússia, a nossa principal referência teórica foi os trabalhos do americano Joseph Frank. Valemo-nos ainda de colaborações de George Steiner, Katerina Clark, Michael Holquist, Carpeaux e vários outros a que tivemos acesso nas obras consultadas. Uma teia indissolúvel foi urdida por essa profusão de vozes. Como um autor de romance polifônico, a voz principal deste texto não era a nossa, todas soavam imiscíveis umas ao lado das outras. Isso não significa, contudo, que tenhamos escapado ao ativismo e à responsabilidade de sermos assertivos. Todas essas vozes estiveram unidas com seus pontos de vista alheios para compor uma nossa leitura do romance.

Desse modo, para continuar o exercício a que nos referimos acima, vale recorrer ao trabalho de Raquel Virginia Medice, *A Morte do Pai e a Morte de Deus no Romance*

Dostoievskiano, para destacarmos um importante aspecto da narrativa desse autor. Na leitura aqui empreendida do romance de Dostoiévski, a figura do herói Raskólnikov esteve sempre no cerne das elucubrações. Nesse ponto do nosso projeto, quando nos dirigimos a possíveis conclusões, vale alertar que a inconclusão está presente no plano do autor.

> Os heróis têm consciência e independência. Não são representantes da visão do autor e podem ser tomados em suas próprias concepções. A existência de uma multiplicidade de discursos, bem como de uma diversidade de heróis, não implica na ausência de uma organização interna da obra. No mundo de Dostoiévski o inacabado do herói ou da idéia não significa que ali domine um precário impasse lógico ou uma reflexão inconclusa. Mas é inútil procurar nele um acabamento filosófico, pois ele não existe no plano artístico da obra (MEDICE, 2002, p. 17).

O texto de Raquel Medice aborda ainda outros elementos importantes da trajetória que percorremos: a multiplicidade de discursos (polifonia), o diálogo entre esses discursos e o inacabamento e a reflexão inconclusa do herói do romance. Vale ressaltar, unindo-nos à Raquel, que o que pode parecer um caos é na verdade o mérito criador de Dostoiévski. Paulo Bezerra, no prefácio à sua tradução do romance *O Idiota*, também destaca a individualidade das personagens dostoievskianas apresenta e salienta como isso se manifesta no modo como se exprimem:

> [...] Em Dostoiévski, seja qual for o romance, cada personagem é um ser peculiar, dotado de individualidade própria e inconfundível, fato que se traduz na perfeita homologia entre a sua forma de ser e de expressar esse ser. Essa homologia é de tal forma consistente que cada alteração, por mínima que seja, no estado da personagem e na sua relação com o seu mundo reflete-se imediatamente na forma de expressão, isto é, na fala da personagem: quando essa relação de entendimento é mútuo a linguagem é mais fluente, quando é complexa e conflituosa a linguagem é proporcionalmente complexa [...] (BEZERRA, 2007).

Mais adiante, Bezerra indica a importância da linguagem na obra de Dostoiévski e situa no projeto do autor a intencionalidade dessa estratégia: “Trata-se de uma

estratégia consciente do autor, que fazendo a personagem usar sua própria linguagem, faz dela uma representante bem caracterizada do seu universo social, levando-a também a refletir pela fala o seu estado psicológico” (BEZERRA, 2007).

Raskólnikov oferece-se como excelente material de análise quando tratamos de relações dialógicas, pois seu ponto de vista de indivíduo frente ao mundo, frente à realidade atende ao pressuposto bakhtiniano a respeito da possibilidade da verdadeira relação dialógica:

> Relações dialógicas verdadeiras só são possíveis com a personagem que é portadora de sua verdade, ocupa uma posição *significativa* (ideológica). Se uma vivência ou ato não visa à *significação* (acordo-desacordo) mas apenas à *realidade* (avaliação) a relação dialógica pode ser mínima (BAKHTIN, 2003, p. 340, grifo do autor).

Retomando o caminho percorrido por Dostoievski em *Crime e Castigo*, constatamos que as relações de diálogo no romance são verdadeiras. O recurso à polifonia oferece a substância que as vozes do texto requerem. As personagens são portadoras de verdades que não são propriamente do autor, mas que representam pontos de vista que coexistem paralelamente ao discurso de Dostoiévski. São posições que questionam a realidade e não apenas a representam. Na galeria de vozes que o romance apresenta, não há dúvida de que a mais contundente é a de Raskólnikov. A personagem (demônio assassino) articula e posiciona sua voz por meio do artigo que discorre sobre a existência de duas categorias de homens: os ordinários e os extraordinários. A segunda categoria guarda fortes relações com o super-homem de Nietzsche e com o mito de Napoleão, sendo este segundo uma imagem cultural muito fecunda para o imaginário russo do século XIX. Todos os

demais aspectos da verdade que vai descobrir estão relacionados aos atos que pratica a partir da teoria filosófica que sustenta.

O objetivo do projeto polifônico engendrado pelo autor na obra é a descoberta pessoal da verdade ou a sua construção. Quando empunhou o machado e derramou sangue, Raskólnikov passava por um momento de teste de uma verdade que vinha silenciosamente erigindo. Esse teste passará por várias etapas e poderá levar a conclusões distintas sobre sua teoria:

> “Eu devia saber”, pensou, com um sorriso amargo; “como sabendo como sou, ousei empunhar o manchado e derramar sangue? Eu tinha a obrigação de saber isso antecipadamente... e de resto bem o sabia...”, murmurou desesperado.
> De quando em quando, ficava imóvel diante de um pensamento:
> “Não, esses homens não eram assim: o verdadeiro *dominador*, a quem tudo é permitido, bombardeia Toulon, massacra Paris, *esquece* seu exército no Egito, perde meio milhão de homens na retirada da Rússia, salva-se em Vilna por um trocadilho; depois de morto erigem-lhe estátuas. Tudo, portanto, lhe é permitido. Não, esses indivíduos não são feitos de carne, mas de bronze” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 279, grifo do autor)!

Aqui, a personagem se encontra diante de uma conclusão importante a respeito de si, é feito de carne e osso e não de bronze. Ao contrário de Napoleão, não terá as estátuas que sonhara. Terá, no entanto, um tratamento ignóbil, ignominioso para um suposto homem extraordinário. A grande derrota que lhe é imposta vem de onde não poderia vir, ou seja, da consciência. A personagem, em determinados pontos da obra, postula a criação de um novo código de comportamento baseado no seu discurso sobre uma nova ética pessoal. Propõe a relatividade dos conceitos ligados ao comportamento, a qual ignora algumas ordens estabelecidas importantes para o equilíbrio social.

Outra conclusão a que chega é inerente à culpa. A culpa do criminoso assassino que não dá oportunidade para suas vítimas. Depois de sua confissão, julgamento,

envio para a Sibéria e diante dos sete anos que tem de cumprir, reflete sobre seus atos. Suas reflexões revelam uma personalidade evasiva que ainda não esgotou o tema, que ainda não disse a última palavra sobre culpa, amor e Deus. Rodion Românovitch Raskólnikov é um poço obscuro de águas escuras oriundas de mar completamente revolto.

> [...] Mas essa vergonha não decorria nem dos grilhões nem da cabeça raspada; seu orgulho fora ferido cruelmente; era de orgulho ferido que caíra doente. Oh, como teria sido feliz se pudesse atribuir culpa a si mesmo! Então suportaria tudo, mesmo a vergonha e a desonra. Mas, após um severo julgamento de si mesmo, sua rígida consciência endurecida não encontrou no passado nenhuma culpa especialmente terrível, a não ser um mero erro que podia acontecer a qualquer um. O que acima de tudo lhe causava vergonha era ver-se, ele, Raskólnikov, estúpida e irremediavelmente perdido, cumprindo uma sentença do destino cego, e ter de submeter-se e resignar-se ao absurdo dessa sentença, se quisesse encontrar um pouco de tranqüilidade (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 545-546).

Mesmo as incursões eventuais pela *Bíblia* não o ajudam a encontrar um parâmetro para lhe servir de referência, ele não se arrependia de seu crime. É-lhe indiferente que após cumprir a sua sentença, esteja apenas com trinta e dois anos. “Ainda que o destino lhe tivesse concedido o arrependimento – um arrependimento lancinante que despedaçasse o coração, que tirasse o sono, e cujos tormentos são tais que um homem se enforca ou afoga para lhe escapar” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 546)! Ainda assim, surpresa, preferiria viver, pois sofrer e chorar ainda é viver. Resumindo, Rodion não é um personagem sobre o qual se tira conclusões fáceis. Entendê-lo impõe uma tarefa de exegeta. Mesmo não tendo expectativa estimulante de vida, ignora solenemente qualquer idéia de suicídio. Retomando as categorias descritas por Ana Carolina Huguenin Pereira, nosso herói se enquadra na categoria de “demônio assassino” e não “demônio suicida”. Portanto, mesmo quando tudo conspira contra sua vida, inclusive sua disposição íntima de viver, ainda assim a

criatura continuará vivendo, ao contrário do que ocorre com Svidrigáilov, conforme Pereira, um “demônio suicida”. Outros interlocutores de Ródia, mesmo não integrando essas categorias, também morrem: Pulkéria Aliedsádrovna, Ekatierina e Marmieládov. Cada um cumpriu seu papel na revelação de uma verdade ao jovem assassino. A interação entre Raskólnikov e essas e outras personagens será a condição para que a palavra se concretize socialmente, pois:

> [...] toda palavra é inelutavelmente dupla e todo significado é inelutavelmente social; o mais secreto pensamento do mais solitário dos seres na mais isolada das ilhas do mundo só se consubstancia em significado no pano de fundo do significado dos outros; tudo que se pensa, tudo que se diz, dirige-se a alguém, antes mesmo que haja alguém diante de nós – em suma, sem um outro não há palavra (TEZZA, 2003, p. 32).

Fica evidente no resumo de Tezza, que para a ocorrência da interação dialógica a participação do outro é indispensável. No presente caso – a análise de um romance polifônico – essa condição se torna o “ponto de liga”, uma condição indispensável para esta análise.

Nos seis capítulos deste trabalho, mereceu análise mais minuciosa um eixo que se liga a importantes elementos da menipéia e da carnavalização da literatura. Pelo menos três capítulos são oriundos dessa orientação. Houve interesse pelo naturalismo carnavalesco (capítulo V), pelo diálogo polifônico promovido entre a época e o romance (capítulo II) e as cenas de escândalo (capítulo VI), que caracterizaram o gosto de Dostoiévski por esse tipo de estratégia narrativa. No capítulo II, o objetivo mais claro foi estabelecer a relação direta entre a época vivida pelo autor e o romance, relacionando esse comportamento autoral com aspectos da sátira menipéia. Já os capítulos V e VI promovem uma incursão pelo universo do

naturalismo e da carnavalização, apontando essas manifestações no texto literário de Dostoiévski.

Em seu trabalho de doutoramento, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo,* Cristóvão Tezza observa que o conceito de carnavalização não deve ser usado como *instrumento* de análises quaisquer:

> [...] *polifonia e carnavalização*, assim, surgem como expressões únicas de momentos históricos, categorias não reiteráveis ao acaso, que só com muito cuidado serão redutíveis a um esquema abstrato; daí a inadequação de tentar dar a elas um uso *instrumental*. Talvez parte das dificuldades que se encontram na busca de uma compreensão melhor de Bakhtin decorra da atitude de tomar pontos de chegada como pontos de partida (TEZZA, 2003, p. 27, grifo do autor).

Vale insistir portanto que tal conceito é instrumentalizado aqui para efeito de leitura da obra do próprio Dostoiévski (sem a qual talvez não viesse a existir o *opus* teórico que tornou Bakhtin conhecido internacionalmente), por ter-se entendido que, à luz da fortuna crítica acumulada até o presente por Dostoiévski e Bakhtin, o emprego dessa categoria seria ainda proveitoso. Para Cristóvão Tezza é possível aventar a hipótese segundo a qual Bakhtin encontrou em Dostoiévski uma excelente forma de ilustração para seu projeto filosófico, pois passadas quatro décadas da publicação de seu livro sobre o romancista russo, pode citar apenas dois ou três exemplos *similares* a Dostoiévski no que diz respeito ao romance polifônico. Passadas algumas décadas desde as leituras bakhtinianas, quantos exemplos há entre os estudos da ficção dostoievskiana de empreendimentos críticos daquela envergadura e originalidade?

Em *Crime e Castigo*, as cenas de escândalo estruturam o ambiente para o surgimento das relações carnavalescas. Nessas cenas, encontram-se o profano e o sagrado, o abastado e o miserável, a senhoria e o inquilino, o soldado e o criminoso. Aspectos importantes da hierarquia são invertidos em nome da habitação em conjunto de um espaço único: uma taberna, uma sala, um quarto de aluguel, as ruas ou uma praça pública. Impreterivelmente, o ambiente é de bulha e de subversão. No entanto, há casos em que a profanação carnavalesca ocorre sob o signo do trágico. Na cena memorável em que Sônia vai ao encontro do pai que acabara de morrer vestida ao modo da rua, vestida para o seu ofício de prostituta, a profanação é mais silenciosa. Naquele quarto encontram-se aspectos que se opõem diametralmente. Citem-se como exemplo a presença da prostituta, de um assassino e de um padre, além de uma multidão que vem servir de coro.

Quanto ao naturalismo de submundo ou subsolo, é interessante relembrar o interesse de Dostoiévski por certo tipo de homem e por um certo tipo de espaço. O homem é parente muito próximo do animal e o espaço que habita é cômodo contíguo ao zoológico, antecâmara dele. Há certo gosto por descrições caricaturais, estabelecendo um forte apelo visual.

O leitor de Dostoiévski, como se constata amplamente em *Crime,* realiza um bom exercício de imaginação. Veja-se esse exemplo na descrição de uma personagem do romance:

> [...] O belo rosto era parecido com o do irmão. Como Ródia, tinha cabelos estranhos, porém um pouco mais claros. Nos seus olhos negros lia-se aquela altivez que não exclui a doçura: seu rosto irradiava frescor e saúde. A boca era pequena; o lábio inferior, de um vivo carmim, um pouco saliente, bem como o queixo. Essa irregularidade, única naquele lindo

> rosto, dava-lhe um quê especial e de altivez. Sua expressão era sempre mais grave que alegre, pensativa; mas como o riso juvenil e despreocupado lhe caía bem [...] (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 2009)!

O espaço é dividido entre ambientes fechados, cronotopo do limiar, e as ruas de São Petersburgo, onde Raskólnikov perambula antes e depois dos crimes que pratica. Antes para ruminar os detalhes do seu plano e a teoria subjacente, depois para fustigar sua consciência com os fatos já praticados. O espaço, seja de qual tipo for, sempre será fechado, exíguo e opressor. Até mesmo o capitalista Lújin, quando esteve em São Petersburgo, vai se meter num quarto que passa a dividir com um jovem petersburguense. Ou seja, ninguém escapa ao plano de Dostoiévski no que concerne ao espaço da narrativa. Tudo tem, aliás, forte consonância com a experiência pessoal do escritor. Durante todo o tempo que viveu na Rússia, assim como o tempo que viveu fora, as instalações que ocupou foram muito modestas, quando não foram bastante miseráveis.

Reiteramos neste lugar o que já tivemos oportunidade de dizer noutra parte desta pesquisa: esta leitura goza do privilégio de ler Dostoiévski numa perspectiva atualizada. A leitura de *Crime e Castigo* serviu-nos como uma excelente roteiro acadêmico para revisitar algumas categorias bakhtinianas, a monumental pesquisa de Joseph Frank, assim como uma variedade enorme de (re)leituras e pesquisas. Uma vez que nos dispusemos a realizar esta empresa, foi nos ombros desses gigantes que procuramos vislumbrar algo de concreto para o nosso trabalho.

UMA ÚLTIMA PALAVRA: a primeira frase do livro *Tolstói ou Dostoiévski,* de George Steiner, encerra de modo axiomático uma verdade a respeito da crítica literária, uma verdade que se relaciona ao fôlego que certas leituras requerem. O emérito

professor ensina que “a crítica literária deve brotar de uma dívida de amor”. Para Steiner, “quando terminamos o trabalho, não somos os mesmos que éramos quando o iniciamos”. É precisamente assim, para pagar uma dívida de amor, para dar vazão a um incontável conjunto de emoções que nos lançamos à empresa de ler *Crime e Castigo*. Uma dívida do fim da adolescência que só fez crescer com os anos passados.

Uma vez que nos lançamos nesta atividade, afigurou-se-nos, entretanto, em alguns momentos, que lançamos âncora em tal profundidade que não conseguiríamos trazê-la à tona completamente. Para liberarmos nossa embarcação, fomos gradualmente cortando alguns cabos para dar forma crítica ao que vínhamos observando. Para isso, valemo-nos de muitas contribuições, como nos valemos agora dessas imagens de V. Ivanov, filólogo russo contemporâneo de Bakhtin, que as cunhara para se referir à imersão de Dostoiévski quando da composição de *Os Demônios.*

No último parágrafo de seu *Dostoiévski – Prosa e Poesia*, trabalho em que analisa o conto “O senhor Prokhartchin”, Boris Schnaiderman diz poder continuar pelo menos mais um ano se dedicando a tal análise. No entanto, não pode continuar e precisa “pingar o ponto final”. Para isso se vale do argumento *ars longa, vita brevis,* do qual nos valemos agora para pingar também nosso PONTO FINAL.

REFERÊNCIAS

1. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].

2. APULEIO, Lúcio. **O asno de ouro**. Tradução Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].

3. ARTEAGA, Cristiane Guimarães. **A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiévski**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

4. BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance.** 4. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo, Editora Unesp, 1998.

5. _____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 2. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

6. _____. **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

7. _____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

8. BARBOSA, João Alexandre. Dostoiévski e as sementes da Rebelião. In: **A leitura do intervalo.** São Paulo: Iluminuras, 1990.

9. BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo. Edusp, 2003.

10. BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1982.

11. BEZERRA, Paulo. A vida como leitmotiv **–** prefácio ao romance **O Idiota**, de Dostoiévski, São Paulo, Editora 34, 2007. Disponível em <http://tools.folha.com.br/print>. Acesso em 20/02/2009.

12. **Bíblia Sagrada**. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Meredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 44. ed. São Paulo: Ave Maria, 1984.

13. BOSI**,** Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Editora Cultrix, 1994.

14. BRUNEL, Pierre. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo, Perspectiva, 1983.

15. CARPEAUX, Otto Maria. Ensaios de interpretação dostoievskiana. In: **A cinza do purgatório**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

16. CARVALHO, Wandercy de. **A Sátira Menipéia no Contexto da Revolução de Abril:** Alexandra Alpha, de José Cardos Pires. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

17. CAVALIERI, A; GOMIDE, B; VÁSSINA, E; SILVA, N. (Orgs.) **Caderno de Literatura e Cultura Russa – Dostoiévski**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2008.

18. CLARK, Katerina; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

19. DOSTOIEVSKAIA. Ana Gregorievna. **Meu marido Dostoiévski.** Tradução Zoia Prestes, Rio de Janeiro. Maud, 1999

20. DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Crime e Castigo**. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963.

21. _____. _____. Tradução Ivan Petrovich e Irina Wisnik Ribeiro, São Paulo, Martin Claret, 2007.

22. _____**. Os irmãos Karamázovi**. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Cia. Aguillar, 1970.

23. _____. **Memórias do subsolo**. 3.ed. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2000.

24._____.**Recordações da Casa dos Mortos.** Tradução José Geraldo Vieira, São Paulo, Martin Claret, 2006.

25. EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

26. FRANK, Joseph. **Dostoiévski: as sementes da revolta (1821 – 1849)**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

27._____. **Dostoiévski: os anos da provação (1850 – 1859)**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999.

28._____. **Dostoiévski: os efeitos da libertação (1860 – 1865)**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.

29._____. **Dostoiévski – os anos milagrosos (1865 a 1871).** Tradução Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Edusp, 2003.

30._____. **Pelo Prisma Russo – ensaios sobre literatura e cultura.** Tradução Paulo Cox Rolin e Francisco Achcar. São Paulo. Edusp, 1992.

31. GIDE, André. **Dostoiévski**. Paris. Gallimard, 1923.

32. GROSSMANN, L. **Dostoiévski artista**; Tradução. Boris Schnaidermann. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

33. MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/UNESP, 2000.

34. MEDICE, Raquel Virginia**. A Morte do Pai e a Morte de Deus no Romance Dostoievskiano.** 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

35. NOGUEIRA, Hamilton. **Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

36. PINTO, Manuel da Costa. **As duas faces do romance russo** – especial para a folha de São Paulo. Disponível em <http://tools.folha.com.br/print>. Acesso em 20/02/2009.

37. PLATÃO. **Diálogos. A República.** Tradução. Leonel Vallondro. Rio de Janeiro. Ediouro, [s.d.] (Coleção Universidade).

38. PONDÉ, Luiz Felipe. **Crítica e Profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski.** São Paulo: Editora 34, 2003.

39. PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** Trad. Aurora Fornori Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

40. PÚCHKIN, Aleksandr. **A dama de espadas: prosa e poemas.** Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2006.

41. RUIZ, João Álvaro. **Metodologia Científica: Guia para eficiência nos estudos**. São Paulo, Atlas, 1996.

42. SANTO, Alexandre do Espírito. **Delineamentos de Metodologia Científica**. São Paulo, Edições Loyola, 1992.

43. SERPA, Danilo Chiovatto. Mecanismos de construção da polifonia na obra *O jogador* de Dostoiévski. **Estudos Semióticos**, número 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/semiotica/es>. Acesso em 14/10/2008.

44. SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin.** São Paulo: Duas Cidades, 1983.

45. SCHWARZ, Roberto. Para a fisionomia de Os Demônios. In: **A sereia e o desconfiado**; 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

46. STEINER, George. **Tostói ou Dostoiévski**. Tradução. Isa Kopelman. São Paulo. Perspectiva, 2006.

47. TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo