

Elzo Aparecido Velani

**Crime e Castigo :
Uma Abordagem Estrutural e Semântica**



*

1910000142



Elko Aparecido Velani

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Carlos Daghljan, Professor do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, orientador deste trabalho;

*Crime e Castigo:
Uma Abordagem Estrutural e Semântica*

Ao Dr. Antonio Mangel dos Santos Silva, Professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, pelas valiosas sugestões;

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

T-142/83



São José do Rio Preto

1982

ABSTRACT

AGRADECIMENTOS

This dissertation consists of two interrelated parts. The first is an analysis of the main structural elements of the novel *Crime and Punishment*, by Dostoevsky, part, character, plot, narrative and setting (time and place). It analyzes the efficiency of the structural devices used by the author during the writing of the novel.

Ao Dr. Carlos Daghljan, Professor do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, orientador deste trabalho;

The second part presents some critical positions related to said novel and its protagonist, Raskolnikov. These positions are analyzed through an objective criterion based on the elements examined in the first part in order to contrast or agree with them.

Ao Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, Professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, pelas valiosas sugestões;

Esta dissertação consiste de duas partes interrelacionadas. A primeira é uma análise dos principais elementos estruturais do romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, parte, personagens, fato narrativo, tempo e espaço. Ela analisa a eficiência dos recursos estruturais utilizados pelo autor durante a escrita do romance.

Ao Dr. Salvatore D'Onofrio, Professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, pelo apoio e incentivo;

A segunda parte discute as posições de alguns críticos estudadas em relação ao mencionado romance e seu protagonista, Raskolnikov, refutando ou concordando com elas, através de um critério objetivo baseado nos elementos examinados na primeira parte.

nosso profundo reconhecimento.

Elzo Aparecido Velani



ABSTRACT

This dissertation consists of two interrelated parts. The first is an analysis of the main structural elements of the novel Crime and Punishment, by Dostoevski: plot, character, focus of narration and setting (time and place). This analysis shows the efficiency of the structural devices used by the author during the writing of the novel.

The second part presents some critics' and scholars' positions related to said novel and its protagonist, Raskolnikov. These positions are analyzed through an objective criterion based on the elements examined in the first part in order to contest or agree with them.

RESUMO

Esta dissertação consiste de duas partes inter-relacionadas. A primeira é uma análise dos principais elementos que compõem a estrutura do romance Crime e Castigo, de Dostoiévski: enredo, personagem, foco narrativo, tempo e espaço, mostrando a eficiência dos recursos estruturais utilizados pelo autor na elaboração do romance.

A segunda parte discute as posições de alguns críticos e estudiosos em relação ao mencionado romance e seu protagonista, Raskólnikov, refutando ou concordando com elas, através de um critério objetivo baseado nos elementos examinados na primeira parte.



ÍNDICE

SEGUNDA PARTE: O POSICIONAMENTO DA CRÍTICA 127

Página

Capítulo		Página
INTRODUÇÃO		1
A. Ponto de Partida		1
B. <u>Corpus</u> e Objetivos		2
C. Métodos e Conceitos Operatórios		4

PRIMEIRA PARTE: ANÁLISE ESTRUTURAL E SEMÂNTICA 18

Capítulo 18

I. O Enredo 18

 A. Raskólnnikov - Fábula Principal 19

 B. Svidrigáilov - Fábula Afluente 51

 C. Marmieládov - Fábula Afluente 57

II. As Personagens 69

 A. Raskólnnikov 70

 B. Svidrigáilov 81

 C. Sônia e Dúnia 84

 D. Ekatierina e Pulkhiéria 87

 E. Lújin e Marmieládov 89

 F. Porfíri e Razumíkhin 92

III. O Foco Narrativo 99

IV. O Tempo 111

V. O Espaço 116

 A. O Quarto de Raskólnnikov 118

 B. Os Aposentos de Marmieládov 120

 C. O Comissariado de Polícia - Porfíri 121

 D. O Quarto de Sônia 122



	Página
INTRODUÇÃO	
SEGUNDA PARTE: O POSICIONAMENTO DA CRÍTICA	127
Capítulo	
I. A Idéia de Rastignac e a Idéia de Napoleão	128
II. Raskólnnikov: Um <u>Pharmakós</u> ?	132
III. Raskólnnikov: Um Prometeu?	134
IV. A Renovação de Raskólnnikov ou de Dostoiévski	136
V. "Chastisement" ou "Punishment"	140
VI. Raskólnnikov: Isolamento e Rebelião	142
VII. Raskólnnikov: Uma Personagem Falhada?	144
VIII. <u>Crime e Castigo</u> segundo Vladimir Nabokov	148
CONCLUSÃO	154
BIBLIOGRAFIA	157



INTRODUÇÃO

A. PONTO DE PARTIDA

De tudo aquilo que temos lido sobre Fiódor Mikháillovitch Dostoiévski¹ e sobre a sua extensa obra², dois artigos nos deixaram bastante intrigados. O primeiro deles, de autoria de Boris Schnaiderman, afirma que autores como Mikhail Bakhtin e Leonid Grossman estavam procurando apagar uma noção errônea, corrente durante muitos anos, de que Dostoiévski seria um escritor que nos interessaria "pelo conteúdo, pelas idéias, enquanto a forma de seus romances não apresentaria o menor interesse".³ Mais adiante, no mesmo artigo, Schnaiderman acrescenta que

a forma desordenada que os contemporâneos condenaram em Dostoiévski é a forma que permite reunir num mesmo universo a lógica implacável de Raskólnikov, cuja lucidez de raciocínio acaba levando-o ao crime, e uma visão aguda da psicologia infantil e juvenil, num sentido pré-freudiano, como aparece em Niétotchka Niezvánova e 'O Pequeno Herói'.⁴

Ele termina este artigo dizendo que todas as formulações que pareceram

B. CORPUS E OBJETIVOS

1. Optamos por esta grafia do nome do autor por ser a mais usada, tanto em traduções para a língua portuguesa como em artigos publicados por estudiosos e críticos nesta língua.
2. V. Bibliografia. [O número entre parênteses colocado após cada citação de Crime e Castigo refere-se à página em que se encontra na edição usada.]
3. Schnaiderman, "Dostoiévski, 1971".
4. Ibid.

de certo modo "canhestras e arrevesadas" funcionam adequadamente no mundo complexo criado por Dostoiévski.

O segundo artigo, de autoria de Ivar Spector, abordando o mesmo assunto, afirma que "o romance mais popular de Dostoiévski entre os estrangeiros, tem um enredo horrível"; em seguida, o autor afirma que "a literatura russa não foi escrita para o entretenimento dos seus leitores, e o enredo de Crime e Castigo é de importância secundária".⁵

No primeiro artigo, parece ficar bastante clara a intenção de Schnaiderman, apoiado por dois críticos talentosos, em destruir uma posição conservadora, e até certo ponto radical, adotada pelos críticos e intelectuais contemporâneos de Dostoiévski. No segundo artigo, Spector deixa perceber que ele não abomina a criação de Dostoiévski de maneira geral; sua posição diante da obra do escritor russo fica evidente quando afirma que, apesar de ter um "gruesome plot", Crime e Castigo retrata de forma bastante clara o choque entre os eslavos e os ocidentais.

A partir destes dois artigos, começou a nascer em nós o desejo de testar tais afirmações, principalmente pelo fato de que aquelas noções nos pareceram um pouco forçadas e, à primeira vista, desprovidas de fundamentação objetiva.

B. CORPUS E OBJETIVOS

Como fosse grande o número de estudos acerca de Dostoiévski, e em particular de Crime e Castigo, obra que nos despertou o maior interesse, resolvemos colocar em relevo aqueles cujas afirmações eram opostas. Promovemos, a partir daí, um teste com estas noções e conse-

5. Spector, The Golden Age of Russian Literature. Apud Encyclopaedia Britannica.

guimos chegar à conclusão de que o enredo de Crime e Castigo nem é horrível nem desqualificado, conforme disseram alguns críticos. Procuramos estender o nosso teste a outros aspectos que também causaram discussão entre os estudiosos. Alguns destes aspectos eram o posicionamento das personagens dentro da intriga, o espaço por onde estas personagens transitam, o foco narrativo e o tempo, cronologia dos eventos. Também aí percebemos coerência e criação artística. Cada personagem tem um papel importante para o desenvolvimento do enredo. O espaço, por sua vez, é significativo na medida em que atua como um elemento motivador de uma tomada de atitude por parte das personagens. Mochulsky, crítico russo que soube realçar as qualidades da ficção de Dostoiévski, assinala a identidade dos locais com as personagens. Em relação a Raskólnikov, ele afirma que "pareceria quase que os vapores venenosos que provêm da grande cidade, seu ar quente e contaminado, penetraram no cérebro do pobre estudante e daí nasceu o seu pensamento do crime".⁶

Em relação ao tempo, aproveitamos uma outra passagem de Mochulsky, que diz: "No mundo de Dostoiévski, o tempo não é medido pelos mesmos padrões da nossa realidade. Seus heróis não vivem no tempo matemático, mas em 'duração real'. Num ponto, o tempo é estendido sem limite; num outro, ele é comprimido; então ele desaparece quase por completo".⁷ Com efeito, quando analisamos este aspecto da estrutura do romance e o relacionamos com o desenvolvimento da trama e com as personagens, notamos que para cada segmento do tempo corresponde um menor ou maior número de eventos, e as personagens, que tomam parte ativa nestes eventos, têm uma relação direta com o desenvolvimento temporal.

Neste trabalho, procuramos executar uma análise minuciosa de todos os elementos que compõem o arcabouço romanesco: enredo, personagens, tempo, espaço e foco narrativo de Crime e Castigo. Estes pontos

6. Mochulsky, Dostoevsky His Life and Work, p. 291.

7. Ibid., p. 296.

tomarão a primeira parte do trabalho; em seguida, elaboramos uma espécie de resenha crítica, ou seja, um estudo sobre o posicionamento da crítica diante deste romance, dando ênfase à trajetória da personagem Raskólnikov.

O nosso estudo abrange, portanto, duas partes. Na primeira, reservada aos aspectos estruturais e semânticos do romance, procuramos provar a eficiência dos elementos formais escolhidos pelo autor e a motivação semântica. Na segunda parte, reservada às posições da crítica diante do romance e da personagem-capital, procuramos estabelecer os contrastes e confrontos entre algumas posições e, como resultado, introduzir nas nossas conclusões tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, se identifique com as nossas próprias afirmações. Esta tentativa de ordenação de opiniões tão díspares se deve à esperança de que surja, daí, um quadro de linhas e contornos bastante definidos, cuja função seja a de apresentar, em parte, o pensamento crítico sobre o romance e sobre o protagonista.

Temos a ressaltar ainda que, por uma questão de apresentação e de didática, os estudos serão distribuídos em duas partes subdivididas em capítulos.

Para concluir e, ao mesmo tempo, estabelecer os objetivos desta pesquisa, queremos afirmar que a nossa posição diante das afirmações de alguns críticos foi, antes de tudo, de ceticismo e suspeita, embora nos esforçássemos por delineamentos desprovidos de radicalismos.

C. MÉTODOS E CONCEITOS OPERATÓRIOS

O itinerário seguido nesta pesquisa obedeceu aos requisitos de qualquer trabalho de cunho científico, que tenha a tarefa de juntar num todo elementos de diferentes matizes.

Depois de um levantamento geral de dados, colhidos durante as



primeiras leituras, elaboramos uma síntese das ocorrências mais marcantes, objetivando estabelecer, numa instância posterior, as conclusões dos elementos abordados. Tanto para a primeira parte, quanto para a segunda, o método utilizado foi aquele que melhor se adaptou ao conteúdo estudado. Assim, na parte inicial, observamos o comportamento de cada um dos tópicos no desenvolvimento do texto, e estabelecemos a frequência de utilização, assim como a sua importância para o complexo todo. Na segunda parte, alinhamos as opiniões, dando ênfase para aquelas idênticas entre si e para aquelas que se opõem.

O método empregado, a rigor, constituiu-se basicamente dos levantamentos de estrutura e motivação semântica, para a parte inicial, e de comparação, para a segunda parte.

A análise foi executada mediante o uso de teorias específicas de cada assunto. Assim, para o estudo do enredo, lançamos mão de certos conceitos extraídos do capítulo "Temática" de Tomachevski⁸. Esta escolha deveu-se, sobretudo, ao fato de que, apesar da época em que foi escrita (1925), os conceitos nela contidos estabelecem uma relação muito nítida com a prática (isto é, com as narrativas propriamente ditas) de uma época um pouco anterior (século XIX). Neste sentido, pretendemos unir teoria e prática, ocasião em que esta tentará provar (ou provocar) aquela e vice-versa.

Tomachevski distingue motivos associados de motivos livres. Os associados são aqueles indispensáveis para a sucessão narrativa, pois são os constituintes da fábula e relacionam-se por causa e efeito. Os livres, por outro lado, são aqueles que podemos eliminar sem que com isto prejudiquemos a seqüência narrativa. Os motivos associados podem ser: dinâmicos, porque modificam uma situação, e estáticos, quando não modificam uma situação. Os motivos livres são estáticos. Entretanto, Tomachevski faz uma advertência em relação aos motivos livres. Ele

8. Tomachevski, "Temática" In Teoria da Literatura - Formalistas Russos, pp. 169 - 204.

afirma que "os motivos livres são habitualmente estáticos, mas nem todos os motivos estáticos são livres".⁹

Ainda para o estudo do enredo, utilizamos alguns conceitos e definições de Forster e de Danziger & Johnson. Forster observa que

A história contada constitui, de qualquer maneira, a espinha dorsal de um romance, representando a sobrevivência, numa forma artística, de uma ancestral atitude do homem, já verificável, talvez, no período paleolítico: a atitude de curiosidade que impele o homem a ouvir, de boca escancarada e de olhos sôfregos, uma narração de acontecimentos que se sucedem no tempo e que seduzem pelo seu caráter de surpresa e expectativa.¹⁰

Danziger & Johnson, no estudo sobre a narrativa, assinalam que, na sua essência, o enredo constitui "uma narrativa de ação motivada, envolvendo algum conflito ou problema que será finalmente resolvido". A seguir, eles especificam ainda mais a sua posição ao afirmarem que o enredo

é uma narrativa, não necessariamente cronológica mas que altera muitas vezes o padrão normal de seqüência no tempo, e uma narrativa de ação motivada. Quando falamos de ação motivada, deve ser mais uma vez evidente, de um outro ponto de vista, a razão pela qual não pode existir um enredo autêntico sem um mínimo de caracterização.¹¹

Antes de prosseguirmos, vamos nos deter um pouco nestas duas posições. Aplaudimos a colocação de Forster quando afirma que o enredo é a soma de "acontecimentos que se sucedem no tempo e que seduzem pelo seu caráter de surpresa e expectativa". Com efeito, o que marca o enredo, além de outros fatores, é a expectativa, a ansiedade de se conhecer o destino de cada personagem, de se saber o que acontecerá depois, como será o desfecho, etc. Este caráter de surpresa, conclusão de um estado de expectativa no decorrer da narração, já foi abordado por

9. Ibid., p. 176.

10. Forster, Aspects of the Novel, p. 34.

11. Danziger & Johnson, Introdução ao Estudo Crítico da Literatura, pp. 32 - 33.

Aristóteles, na sua Poética, quando se referia às várias formas de reconhecimento do herói, no final da intriga: "De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural".¹²

Danziger & Johnson fazem referência à ação motivada — expressão que Forster já empregara ao adotar uma posição contrária à de Aristóteles. Forster admite que a personagem é o elemento mais importante da narrativa, enquanto que Aristóteles tem uma posição contrária:

32. Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade); mas felicidade (ou infelicidade) reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade... na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.¹³

Ainda a propósito da motivação das personagens, Forster diz que o enredo difere de uma simples história por incluir o princípio da causalidade. No seu exemplo clássico, ele ilustra muito bem esta diferença.¹⁴

Para o estudo específico das personagens, teremos em mente os conceitos de Forster. Este autor distingue as personagens em duas espécies: as personagens "planas" (flat characters), também denominadas personagens "desenhadas", e as personagens "modeladas" (round characters), também denominadas personagens "redondas" ou "esféricas".¹⁵

As personagens do primeiro tipo são definidas linearmente apenas por um traço característico, logo no início da história, que as

12. Aristóteles, Poética, p. 256.

13. Ibid., p. 246.

14. "O rei morreu e depois morreu a rainha" é uma história.

"O rei morreu e, depois, a rainha morreu de desgosto" é um enredo. Neste segundo caso, a seqüência temporal é preservada mas o sentido de causalidade a sobrepuja.

15. Op.cit., pp. 75 - 89.

acompanha durante toda a narrativa. Forster assinala que esta espécie de personagem tende para a caricatura e, não raro, apresenta uma natureza bastante cômica ou humorística. A personagem "plana", segundo Aguiar e Silva,

não altera o seu comportamento no decurso do romance e, por isso, nenhum ato ou reação da sua parte podem surpreender o leitor. O 'tipo' não evoluciona, não conhece transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas. Ora, a personagem 'desenhada' é quase sempre uma 'personagem-tipo'.¹⁶

Por outro lado, as personagens "modeladas" não são definidas por um único traço característico. Elas são modeladas aos poucos durante o decorrer da narrativa. Aguiar e Silva, a propósito destas personagens, informa que elas

oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos... Ao traço próprio das personagens 'planas', corresponde a multiplicidade de traços peculiar das personagens 'redondas'.¹⁷

No primeiro caso, percebe-se uma espécie de desenvolvimento rítmico da personagem, uma vez que as suas ações e procedimentos são todos esperados pelo leitor; no segundo caso, contudo, dada a complexidade e ambivalência das personagens, nos surpreendemos com determinadas atitudes "inesperadas" destas últimas. "A densidade e riqueza destas personagens não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida".¹⁸

Segundo a classificação de personagens romanescas, cada tipo enquadra-se perfeitamente dentro de uma época ou "corrente literária" distinta. Assim, nas narrativas primitivas, as personagens são inva-

16. Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, p. 270.

17. Ibid.

18. Ibid., p. 271.

riavelmente "planas", enquanto que nas modernas, principalmente naquelas que exploram a psicologia das personagens, e recorrem à técnica do "fluxo da consciência", as personagens tendem a ser "modeladas".

Scholes & Kellogg fazem uma importante distinção entre os dois tipos de personagens. Como exemplo de personagens "planas", eles recorrem a Homero com seu Odysseus (Ulisses). Segundo os dois autores, os próprios epítetos recorrentes da narrativa formular são sinais de caracterização plana. Odysseus é o homem que nunca está perplexo — sempre, toda vez que o vemos. Em incidente após incidente, entre deuses, homens e monstros, ele demonstra essa qualidade. O que quer que a situação exija — força, malícia, cortesia, generosidade — ele age corretamente. Conforme observou Joyce, não encontramos praticamente nenhuma outra figura literária em tantas situações. Ele é o marido de Penélope, amante de Calipso, pai de Telêmaco, filho de Laertes, guerreiro, explorador, contador de histórias, atleta, sofredor, triunfador, suplicante e rei... Ele não muda, não envelhece, senão para desempenhar um papel e ludibriar seus inimigos.¹⁹

Ao Ulisses homérico, estes autores contrapõem Leopold Bloom de James Joyce. São eles que afirmam:

Essa mesma qualidade de imutabilidade em Odysseus é explorada por amor ao contraste por James Joyce em sua versão da história de Odysseus, Ulysses. Tão pouca coisa parece haver mudado em Ítaca durante a ausência de 20 anos de Odysseus; tanta coisa acontece na Rua Eccles nº 7 em apenas 20 horas. Quando Leopold Bloom, sentado na taberna de Davey Byrne, observa moscas atoladas zumbindo na vidraça e toma um gole de borgonha, sua mente, por um processo proustiano de associação, volta ao passado por vários anos.²⁰

Para o estudo do "foco narrativo" ou ponto de vista, utilizamos os conceitos de Alfredo Leme Coelho de Carvalho. Esta escolha foi motivada pelo fato do autor ter executado um interessante estudo sobre o assunto, recolhendo conceituações de diversos autores, ordenando-as de maneira bastante clara e sistemática, e oferecendo, no final, a sua

19. Scholes & Kellogg, A Natureza da Narrativa, p. 114.

20. Ibid.

própria posição sobre aqueles princípios teóricos. Aliando a sua experiência no assunto com o fruto de suas observações de outros autores, conseguiu apresentar um quadro bastante esclarecedor que recebeu o título de "Sugestões para uma Nomenclatura mais Precisa".²¹

Neste capítulo, o autor faz a distinção entre as narrativas em terceira pessoa das narrativas em primeira pessoa. As narrativas em terceira pessoa são divididas em três tipos principais: "onisciência neutra" (interna ou externa); "onisciência interpretativa" (interna ou externa) e "onisciência imediata" (simples ou múltipla). As narrativas em primeira pessoa são divididas em dois tipos: aquelas que possuem um "narrador protagonista" e aquelas que possuem um "narrador observador". O autor aplica ainda alguns conceitos, para as narrativas em primeira pessoa, tais como: "registro casual", "narrador infiel", "narrador aperceptivo", etc.

Para o estudo do fluxo da consciência e suas técnicas, inserido no capítulo do "foco narrativo", lançamos mão de alguns conceitos de Robert Humphrey e de Salvatore D'Onofrio.

Apesar da expressão "fluxo da consciência" (stream of consciousness) ter sido cunhada por William James, preferimos a interpretação de Humphrey, que diz: "O termo fluxo da consciência é considerado como o indicador de um sistema de apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção".²²

D'Onofrio prefere definir os dois termos da expressão isoladamente:

Entendemos por consciência a área dos processos mentais, a tela sobre a qual se projeta o material romanesco, e por fluxo o caminho de um estado psíquico a outro, a passagem entre várias categorias temporais (presente/passado/futuro; tempo mítico ou de origem/tempo histórico; tempo discursivo/tempo diegético).²³

21. Foco Narrativo e Fluxo da Consciência, pp. 40 - 49.

22. O Fluxo da Consciência, p. 1.

23. Poema e Narrativa: Estruturas, p. 75.

Convém observar, ainda, que o fluxo da consciência é apresentado em mais de uma das quatro técnicas fundamentais relacionadas por Humphrey: monólogo interior (direto e indireto), descrição por autor onisciente e solilóquio.²⁴ Segundo Humphrey, o monólogo interior é a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem, parcial ou inteiramente inarticulado, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada (pré-fala), isto é, de representar a consciência. O monólogo interior direto é o tipo de monólogo apresentado quase sem a interferência do autor e sem se presumir uma platéia. Em relação ao monólogo interior indireto, ele afirma que este é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não pronunciado como se viesse diretamente da consciência da personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela.

A descrição onisciente é a técnica do fluxo da consciência que pode ser definida, de acordo com Humphrey, como a técnica do romance usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem, na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição.

Ele define o solilóquio como sendo a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma platéia tacitamente suposta.

Estas técnicas fundamentais não aparecem isoladamente num texto literário. D'Onofrio observa que

nenhuma das técnicas expostas se encontra, num texto literário, no estado puro. Numa narrativa de fluxo da consciência, o uso do monólogo interior se alterna com o uso da descrição onisciente. Podemos apenas falar da preferência de um autor (e em determinada obra) para o uso de uma técnica em lugar de outra.²⁵

24. Op. cit., pp. 22 - 34

25. Op. cit., p. 77



A propósito das técnicas empregadas, continua o autor afirmando que

seja qual for a técnica usada, é preciso salientar o elemento comum, que distingue uma narrativa de fluxo de consciência de outra tradicional: a livre associação psicológica, que pode ter como material as idéias, as sensações ou os sentimentos. A consciência, através da memória, da imaginação e dos sentidos, tem a faculdade de associar uma coisa com outra coisa, relacionada à primeira por elementos conjuntivos (semelhanças) ou por elementos disjuntivos (contrastes). Este chamamento psicológico forma uma cadeia cujos elos são ligados por coerência interior, independente das leis que regem a causalidade do mundo exterior.²⁶

Para o estudo do tempo, cronologia dos fatos narrados, resolvemos utilizar os conceitos de Pouillon. O valor que deve ser dado ao tempo está bem explícito neste breve relacionamento de personagens (modos de compreensão) e tempo, encontrado no capítulo "A Contingência":

A descrição romanesca pretende-se objetiva, verídica. Entretanto, a objetividade não é um resultado que atingimos infalivelmente através de um método definido de uma vez por todas, independentemente do objeto que temos em vista descrever. É, pelo contrário, da compreensão desse objeto que temos de partir. Nos estudos anteriores, isto queria dizer que a compreensão dos personagens não devia diferir da compreensão real que adquirimos de outrem na vida corrente; assim sendo, foi em suma à análise dos modos desta última que procedemos graças àquele método. Ora, quer isto dizer que os caracteres do tempo devem ser respeitados, visto como, seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo.²⁷

Jean Pouillon faz uma importante distinção entre dois tipos de romance: "Romance de Duração" e "Romance do Destino". Os primeiros são aqueles cuja preocupação seja a de descrever o desenvolvimento de uma

26. Ibid.

27. Pouillon, O Tempo no Romance, p. 111.



personagem, talvez sem pretender insistir sobre a sua possível contingência mas, em todo caso, como bem assinala Pouillon, "sem nela querer ver a todo custo a marca de uma fatalidade"²⁸; os segundos são aqueles romances em que o ponto de partida do romancista é uma idéia psicológica em torno da qual gira todo o desenvolvimento do romance e que, segundo Pouillon, "se objetiva então num destino esmagador ou enaltecedor dos heróis".²⁹

Para o estudo do espaço recorreremos ao autor Gaston Bachelard. No seu estudo sobre a poética do espaço, ele analisa as imagens do espaço feliz sob o título de "topofilia". A pesquisa que realizou visava determinar o valor humano dos espaços de posse, os espaços proibidos às forças adversas, os espaços humanos, enfim, os "espaços louvados".³⁰

Seguindo a terminologia proposta por Bachelard, o espaço "tópico" é o espaço da segurança; o espaço "atópico" é o espaço do medo, do mistério, dos perigos, e o espaço "utópico" é o espaço do anelo, da aspiração.

Com todos estes conceitos em mente, pretendemos executar a análise a que nos propomos. Salientamos que, sempre que necessário, usamos conceitos extraídos de outros autores. Além disso, tivemos em vista, também, alguns autores e críticos de Dostoiévski, cujos trabalhos abordam a obra deste último e, de vez em quando, fazem referências àqueles aspectos estruturais estudados.

Antes de entrarmos no estudo específico dos elementos estruturais e semânticos que compõem o arcabouço romanesco, convém mencionar, em primeiro lugar, alguns aspectos sobre a evolução do romance até a forma adotada por Dostoiévski, na década de sessenta,

28. Ibid., p. 124

29. Ibid.

30. Bachelard, A Poética do Espaço, p. 196.

no século XIX. Em segundo lugar, apontamos alguns dados sobre a biografia de Dostoiévski.

Sabemos que Dostoiévski batalhou incessantemente no sentido de buscar uma forma ideal para dispor suas personagens e os conflitos gerados pelo inter-relacionamento de umas com as outras. Há narrativas de vários matizes, desde as mais simples, que recorrem à epistolografia — como é o caso específico de Pobre Gente, sua primeira obra (considerada por muitos críticos apressados como "vacilante") — até as mais complexas, como é o caso de Os Irmãos Karamazóv, desfecho e resumo de sua vida literária.

Dentro do gênero narrativo, o romance somente atingiu seu apogeu no século XIX. Aguiar e Silva, no capítulo destinado ao estudo do romance, observa que este, ao alargar continuamente o domínio de sua temática, ao interessar-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, além de procurar descobrir novas formas e técnicas narrativas e estilísticas, "transformou-se, no decorrer dos últimos anos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos... O romance deixou de ser simples forma de entretenimento para dedicar-se ao estudo da alma humana e das relações sociais".³¹

Referindo-se especificamente ao folhetim, forma preferida por Dostoiévski em algumas obras³², Aguiar e Silva assinala que aquele

31. Op. cit., p. 253.

32. O folhetim foi um meio do qual se valeu Dostoiévski para colocar sua produção em contato com o público leitor de maneira mais eficaz, uma vez que foi sócio (com seu irmão Mikhail) das Revistas Vriêmia, inaugurada em janeiro de 1861 e fechada em maio de 1863, Epokha, inaugurada em janeiro de 1864 e fechada em junho de 1865. Dostoiévski colaborou na Revista Zariá. Algumas obras chegaram ao público através destes periódicos: Humilhados e Ofendidos, As Recordações da Casa dos Mortos, Notas de Inverno sobre Impressões de Verão, através da Vriêmia; Memórias do Subsolo e O Crocodilo, através da Epokha. Crime e Castigo apareceu na Revista Rúski Viéstnik nos seguintes números: I, II, IV, VII, VIII, XI e XII.

constituiu igualmente uma forma hábil de responder ao apetite romanesco das grandes massas leitoras, caracterizando-se, em geral, pelas suas aventuras numerosas e descabeladas, pelo tom melodramático e pela freqüência de cenas emocionantes, particularmente adequadas a manter bem vivo o interesse do público de folhetim para folhetim".³³

Ainda com relação ao folhetim, B. Eikhenbaum, no seu artigo "Sobre a Teoria da Prosa", observa que no começo do século XIX

produz-se uma larga expansão dos estudos de usos e do folhetim, que tomarão mais tarde a forma dos estudos ditos 'fisiológicos', estudos privados de todo caráter moralizador e centralizador sobre a descrição da vida citadina com toda a variedade de suas classes, de seus grupos, de suas gírias, etc."³⁴

Dostoiévski, o segundo filho do casal Mikhail Andriéievitch Dostoiévski e Mária Fiódorovna Nietcháiev, nasceu no Pavilhão Direito do Hospital Mariínski, em Moscou, em 30 de outubro de 1821. As suas primeiras experiências literárias foram três traduções: Eugênia Grandet (dezembro de 1843), Matilde de Sue (1844) e A Derradeira Aldini (1844). Mas a fama como escritor somente apareceu em 30 de setembro de 1844, quando levou ao público seu primeiro romance, Pobre Gente. A partir daí, suas obras proliferaram de ano para ano, passando por Crime e Castigo (1866), O Jogador (1866), O Idiota (1868), Os Demônios (1870) até chegar à sua obra máxima Os Irmãos Karamazov (1879). Dostoiévski morreu em 28 de janeiro de 1881.³⁵

33. Ibid., pp. 262 - 263. (Fazemos esta citação não pelo fato de enquadrarmos Dostoiévski entre os autores de narrativas que se ocupam de "aventuras numerosas e descabeladas...", mas porque o folhetim, quando bem executado, tende a motivar o leitor para o próximo segmento, isto é, procura manter "bem vivo o interesse do público de folhetim para folhetim". Em Crime e Castigo, encontramos vários capítulos que têm a estrutura do folhetim.

34. "Sobre a Teoria da Prosa" In Teoria da Literatura - Formalistas Russos, p. 159.

35. Grossman, Dostoiévski Artista, pp. 170 - 274.

Mas todas estas obras, além das não relacionadas, não foram geradas em ambiente e condições propícios para tanto. O autor sofreu, desde a infância, problemas graves de saúde, que o acabaram vitimando antes de completar os sessenta anos de idade. Em 6 de fevereiro de 1857, casou-se com a viúva *MáriaDmítrievna Issáieva*, mas não teve tranquilidade para criar; contudo, mesmo nestas condições, criou belíssimas obras. E, por estes tormentos conjugais, além de outros, conseguiu gerar seres da ficção tão fantásticos quanto intrigantes. Depois da morte da primeira esposa, em 15 de abril de 1864, Dostoiévski vagou pelo exterior, pela segunda vez, e, num hotel de Wiesbaden, Alemanha, concebeu o plano inicial de Crime e Castigo. Em 15 de fevereiro de 1867, casou-se com Ana Grigórievna Snítkina. A partir daí, teve Dostoiévski um ambiente familiar adequado para colocar no papel o que borbilhava na mente, apesar de ainda sofrer os rigores das dívidas e da doença. E são deste período as suas obras maiores.

Dostoiévski foi um revolucionário no campo da ficção e um reacionário no campo político. Em relação ao primeiro aspecto, pode-se afirmar que ele inaugurou, no campo da prosa, o romance polifônico. Neste tipo de romance, o herói é dotado de uma liberdade tal, que muitas vezes consegue fugir ao domínio do autor.

Em relação ao segundo aspecto, aquele em que o escritor se revela reacionário, quanto ao seu posicionamento político-social, podemos afirmar que

Dostoiévski assumiu tal atitude, movido por um arraigado espírito nacionalista. Ferrenho defensor da cultura e tradição eslavas e ortodoxo em relação às concepções religiosas — cristão fervoroso, ele se opôs a qualquer tipo de infiltração ocidentalista. Repudiou as novas idéias provenientes da Europa Ocidental — principalmente as nihilistas [apesar de na adolescência ter sido influenciado, em parte, por estas idéias³⁶] que pregavam a

36. Observamos que Dostoiévski, mesmo na adolescência, não se identificou totalmente com o "Fourierismo", tendência da época; antes, o que pretendeu foi tentar atenuar os rigores da censura tzarista.

dissolução dos poderes e o aniquilamento das sociedades capitalistas. Previu, de certa forma, a Revolução Russa, de 1917. Não foi um profeta da boa nova, um anunciador de melhores tempos; foi, isto sim, um prenunciador de catástrofes sociais, se se confirmassem as teorias socialistas da época. E, por este fato, ele foi severamente censurado pelos governos soviéticos pós-revolução.³⁷

Dostoiévski conseguiu retratar nos seus romances, principalmente nos da fase madura, o choque entre as duas ideologias: uma progressista, mas ao mesmo tempo aniquiladora; outra conservadora, considerada ideal para o escritor.

Nesta pequena introdução biográfica, deixaremos de fazer menção a outros fatos que mereceriam relevo num trabalho específico. Contudo, apontamos duas biografias que reputamos fundamentais para o estudo de Dostoiévski e que serviram de base para muitas de nossas afirmações. A primeira delas, de autoria de Grossman, intitula-se Dostoevsky His Life and Work e a segunda, de autoria de Mnchulsky, recebe um título idêntico, Dostoevsky His Life and Work.

37. Velani, "Dostoiévski", p. 6.

PRIMEIRA PARTE: ANÁLISE ESTRUTURAL E SEMÂNTICA

CAPÍTULO I: O ENREDO

Tendo em vista os conceitos e definições de enredo, já apontados, é conveniente recordar que o esquema composicional da fábula de Crime e Castigo, com identidade entre esta e a trama³⁸, é mais ou menos este:

PRIMEIRA PARTE (sete capítulos): páginas 779 a 847;
SEGUNDA PARTE (seis capítulos): páginas 847 a 935;
TERCEIRA PARTE (seis capítulos): páginas 935 a 1005;
QUARTA PARTE (seis capítulos): páginas 1005 a 1071;
QUINTA PARTE (cinco capítulos): páginas 1071 a 1135;
SEXTA PARTE (oito capítulos): páginas 1135 a 1214;
EPÍLOGO (dois capítulos): páginas 1214 a 1228.

Esta disposição, que tende para a regularidade, já nos conduz a uma primeira conclusão: Dostoiévski procurou alinhar os capítulos de uma forma até certo ponto harmônica. Esta descrição da distribuição em partes e capítulos, apesar de ser um tanto árida, não é gratuita. A próxima etapa será promover o relacionamento de cada parte e capítulos com os eventos principais e marginais da fábula. Para tanto, englobaremos, em cada parte, uma seqüência narrativa, que doravante denominaremos de "sintagma narrativo".

A narrativa de Crime e Castigo tem três fábulas distintas: a de

38. Elegemos os conceitos de fábula e trama como os mais adequados para sintetizar o conjunto de fatos ligados entre si e a maneira pela qual o narrador nos apresenta estes fatos, respectivamente.
(V. Tomachevski, op. cit., p. 174)

Raskólnnikov, personagem principal; a de Svidrigáilov e a de Mermieládov, personagens secundárias. À primeira, daremos o título de "Fábula Principal" e às últimas "Fábulas Afluentes".

A. RASKÓLNIKOV - Fábula Principal

O narrador onisciente³⁹ segue a trajetória da personagem Raskólnnikov durante toda a narrativa. Através dele, nós tomamos conhecimento dos eventos em que esta personagem atua. Podemos sintetizar a ação desta personagem, em cada parte, com os seguintes sintagmas narrativos:

PRIMEIRA PARTE: Raskólnnikov comete um duplo assassinato.

SEGUNDA PARTE: Raskólnnikov retorna ao local do crime.

TERCEIRA PARTE: Raskólnnikov encontra-se com Porfíri (primeira vez).

QUARTA PARTE: Raskólnnikov encontra-se com Porfíri (segunda vez).

QUINTA PARTE: Raskólnnikov revela a autoria do crime (à Sônia).

SEXTA PARTE: Raskólnnikov encontra-se com Porfíri (terceira vez).

EPÍLOGO: Raskólnnikov cumpre pena na Sibéria.

Cada um destes sintagmas narrativos comporta um número de outros sintagmas menores. Assim, para o primeiro sintagma, há um certo número de ações causais, isto é, ações que levam a personagem ao crime. O mesmo ocorre com os demais sintagmas que, mesmo sendo a síntese de um núcleo de ações (ou situações)⁴⁰, caminham paralelamente com outros de menor evidência, coexistindo e inter-relacionando-se.

39. O foco narrativo será estudado em capítulo distinto.

40. Roland Barthes chama de "núcleos" ou "funções cardinais" àquelas unidades mínimas, dinâmicas e indispensáveis à estrutura da fábula. (V. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa" In Análise Estrutural da Narrativa, pp. 27 - 41)

Através da análise de cada um dos sintagmas narrativos, além de manter controle sobre as ações menores, destacaremos os elementos construtivos desta narrativa. Com base nos dois conceitos de Tomachevski, alinharemos os eventos principais e os secundários, dando ênfase para a distinção entre "motivos associados" e "motivos livres".

Na primeira parte do romance, encontramos uma pequena narrativa com uma estrutura mais ou menos fechada. Trata-se da narrativa de um crime concebido e perpetrado por um jovem estudante, pobre e cheio de idéias vanguardistas. Falamos em narrativa de estrutura mais ou menos fechada porque esta primeira parte obedece ao seguinte esquema:

MOTIVOS ASSOCIADOS

1. Raskólnikov empenha alguns objetos na casa de Alíona.
2. Raskólnikov encontra-se com o bêbado Marmieládov.
3. Marmieládov relata o drama de sua vida (e o de Sônia).
4. A mãe de Raskólnikov escreve-lhe uma carta (a carta revela o provável enlace de Dúnia e Lújin).
5. Lisavieta (irmã de Alíona) confia que a tal hora estará ausente da casa).
6. Raskólnikov ouve uma conversa entre um estudante e um oficial (exposição da "Teoria" de Raskólnikov).
7. Raskólnikov comete o duplo assassinato (Alíona e Lisavieta).
8. Raskólnikov foge do local do crime.

Nestas oito seqüências de ações, arrolamos sete motivos associados estáticos (1, 2, 3, 4, 5, 6 e 8) e um motivo associado dinâmico (7). A razão disto está no fato de o motivo número sete provocar uma quebra da situação inicial: a partir desta ação, a personagem conviverá com a certeza de que é um criminoso, um elemento anti-social.

Deixaremos de mencionar todos os motivos livres por serem em grande número. Todavia, anotamos os principais:

1. Mórbida impressão de covardia.
2. Vergonha, timidez.
3. Estado de excitação e enervamento.
4. Pobreza.

Todos estes motivos estão intimamente relacionados com o protagonista.

Além das ações arroladas nas oito seqüências, outras merecem destaque, pois trazem alguma significação para o todo. Uma destas ações, que não relacionamos acima, pois era a nossa intenção dar um tratamento especial, é o sonho de Raskólnnikov. No sonho, a personagem, quando criança, e o seu pai presenciam o espancamento e a morte de um cavalo. Naquela oportunidade, o menino lançou-se sobre o animal moribundo, apiedando-se dele.

O sonho tem um relacionamento íntimo com o assassinato que se seguirá. Até esta parte, narração do sonho, a personagem ainda não se deu conta de que o crime será efetivamente perpetrado:

— Meu Deus! — exclamou — E se... e se eu pego de fato na machada, abro-lhe a cabeça e faço saltar os miolos... escorrerei no sangue quente e viscoso; quebrarei a fechadura, roubarei e por-me-ei a tremer, esconder-me-ei, todo manchado de sangue... com a machada... Meu Deus, será possível...? (824)

Podemos afirmar que o sonho em si poderia ser alinhado como um motivo livre, mas o forte relacionamento deste com a seqüência das ações nos desaconselha a isto. O sonho é como que uma antecipação do crime; é uma amostra do que se seguirá adiante. Podemos recorrer aqui ao expediente denominado "flash forward"⁴¹, que seria a técnica de projetar para diante ou antecipar um fato que somente seria conhecido mais tarde.

Forster nos diz que a condição primordial para se ter enredo é a causalidade, ou, em outras palavras, o enredo deve ser um conjunto de ações ligadas entre si numa ordem cronológica ou não, mas com ênfase na causalidade.

Nesta primeira parte, há alguns elementos causais e, portanto, fundamentais para a seqüência das ações, que são os seguintes:

1. Raskólnnikov visita os aposentos da velha para empenhar objetos e faz a sua experiência.⁴²

41. Danziger & Johnson, op. cit., p. 33.

42. A experiência consistia numa completa investigação sobre os aposentos da velha para facilitar a realização do que planejava.

2. Raskólnnikov encontra-se pela primeira vez com Marmieládov que lhe conta sua vida e o drama de Sônia.

3. Raskólnnikov recebe uma carta da mãe. A carta deixa perceber que Dúnia está entrando num processo de prostituição.⁴³

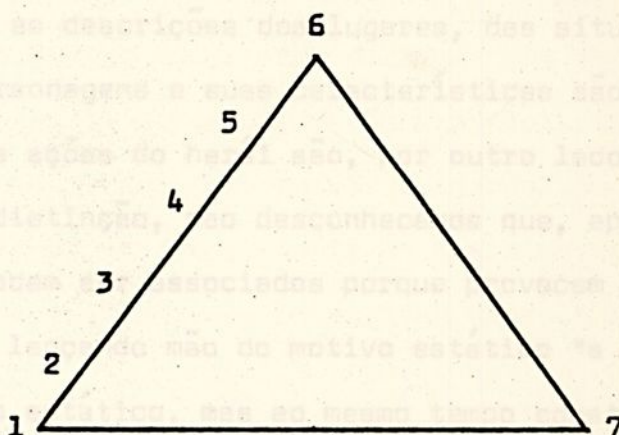
4. Raskólnnikov ouve a conversa de Lisavieta.

5. Raskólnnikov presencia a discussão entre um estudante e um oficial sobre as "novíssimas idéias" e uma determinada teoria.⁴⁴

Raskólnnikov acaalentava, há algum tempo, umas idéias sinistras. Segundo ele, deveria haver uma raça superior de seres inteligentes, na qual ele próprio se incluiria, para a qual todas as barreiras convencionais da lei poderiam ser ultrapassadas sem sentimento de culpa ou piedade. Esta seria a essência da "Teoria do Homem Extraordinário".

Os sete capítulos da primeira parte poderiam ser esquematizados da seguinte forma:

1. Experiência
2. Marmieládov/Sônia
3. Carta da mãe
4. Lisavieta
5. Conversa no bar
6. Crime
7. Fuga



43. Quando nos referimos ao fato de Dúnia estar em processo de prostituição, queremos dizer que, ao aceitar o convite de casamento feito por Lújin, a quem ela não ama, estaria se prostituindo, pois o casamento daria a ela e à família melhores condições de vida, mas sem qualquer relacionamento afetivo.

44. Durante toda a narrativa de Crime e Castigo, convivemos com uma teoria sui generis. Segundo esta, há dois tipos de homens: os ordinários, que seriam a grande maioria e que deveriam se submeter aos princípios impostos pelas leis conservadoras, e os extraordinários, que seriam a minoria, para os quais não deveriam existir leis para se cumprir. Eles próprios poderiam, a qualquer tempo, destruir as barreiras impostas pela lei convencional e criar as suas próprias leis.

A razão pela qual usamos este esquema se deve ao motivo de que a pequena narrativa que se verifica nestes sete capítulos está disposta num tipo de enredo dramático. Segundo Gustav Freytag, o enredo dramático tem três estágios: ação ascendente, clímax e ação decrescente. No esquema proposto acima, a ação ascendente seria composta dos motivos associados que antecedem o crime; o crime, propriamente dito, seria o clímax, o ponto de maior tensão, e a fuga, juntamente com as outras ações de desenlace (reposição da machada, limpeza das manchas de sangue, entrada furtiva nos seus aposentos), constituiria a ação decrescente.

Desde as páginas iniciais, o leitor vai percebendo as intenções do protagonista. A teia vai-se constituindo pela exposição dos motivos livres e associados. Os motivos livres servem para ilustrar de maneira mais exata a premeditação do crime.

Tomachevski informa que as descrições dos lugares, das situações e ambientes, assim como das personagens e suas características são motivos tipicamente estáticos; as ações do herói são, por outro lado, motivos dinâmicos. Apesar desta distinção, não desconhecemos que, apesar de estáticos, alguns motivos podem ser associados porque provocam ações. Podemos exemplificar este fato lançando mão do motivo estático "a machada". A priori, esta é um motivo estático, mas ao mesmo tempo constitui-se num motivo associado, porque Raskólnikov não poderia cometer os crimes sem o uso dela.

Com isto queremos afirmar que existem alguns dados que caracterizam a personagem Raskólnikov e o espaço por onde ela se desloca, que, apesar de serem motivos estáticos, servem para dar mais cores ao conflito armado nesta primeira **parte**. Dois destes motivos são a precariedade da moradia e o estado neurótico da personagem; que seguem abaixo:

O tugúrio em que vivia ficava precisamente debaixo do telhado de uma alta casa de cinco andares e parecia mais um armário do que um quarto. (779)

E isto, não porque fosse covarde ou tímido, pelo contrário; simplesmente, havia algum tempo já que se encontrava num estado de excitação e enervamento parecido com o da hipocondria. (779)

Há outros aspectos parecidos com os que relacionamos acima, mas não é nossa intenção estudar no momento. Espaço e personagens serão estudados mais adiante. Estas duas passagens foram extraídas da página inicial do romance e a sua colocação serve para ilustrar o espaço e algumas características da personagem, além de concorrerem ativamente na formação do quadro conflitual que se verifica neste ponto.

Recorrendo novamente a Mochulsky, queremos reforçar a idéia de que os motivos estáticos nem sempre são livres: "Pareceria quase que os vapores venenosos que provêm da grande cidade, seu ar quente e contaminado, penetraram no cérebro do pobre estudante e daí nasceu o seu pensamento do crime".⁴⁵

Na verdade, Mochulsky parece exagerar um pouco quando afirma que daí é que "nasceu o seu pensamento do crime", pois não foi somente o concurso dos elementos espaciais e dos elementos característicos da personagem que a conduziram ao crime. Foi, antes, a co-ocorrência de vários motivos causais, conforme já vimos, entre os quais os espaciais e os característicos da personagem, que conduziram Raskólnikov ao crime.

A segunda parte de Crime e Castigo, composta de seis capítulos, pode ser configurada como uma preparação para a terceira parte. Por preparação, entendemos o conjunto de motivos que tecem as suspeitas levantadas pela polícia, representada pela personagem Porfíri Pietróvitch.

Uma vez cometidos os crimes, Raskólnikov conhece imediatamente um misto de remorso com tentativa de superação da culpa. Depois do duplo assassinato (a velha Alíona e sua irmã Lisavieta), Raskólnikov procura esconder o produto do roubo, sem conhecer o seu real valor,

45. Op. cit., p. 291.

assim como os vestígios do crime em si mesmo (manchas de sangue nas roupas). A partir daí, o protagonista ativamente tenta desafiar a polícia colocando em ação uma poderosa sagacidade. No Comissariado de Polícia, enfrenta Iliá Pietróvitch, e, num bar, desafia a inteligência de Zamiótov, dois elementos ligados à polícia.

Nestes dois encontros, Raskólnikov deixa os policiais intrigados, em virtude de expor com demasiada clareza certos detalhes do crime. No segundo encontro, com o policial Zamiótov, ele chega a confundi-lo com a exposição bastante reveladora.

Nesta segunda parte, há pelo menos três elementos que preparam o primeiro embate realmente exuberante entre os dois intelectuais: Raskólnikov e Porfíri. O primeiro é o desmaio de Raskólnikov no Comissariado de Polícia, quando ouve um comentário sobre o duplo assassinato do dia anterior⁴⁶; o segundo é a conversa no bar com Zamiótov, na qual Raskólnikov conta que veio em busca de jornais velhos que relatavam o crime. Nesta conversa, ele comenta, ainda, como é que agiria se fosse ele próprio o autor dos crimes, narração esta bastante irônica

46. Este desmaio no Comissariado é um motivo associado que tem bastante significação para o enredo, como veremos mais adiante. Aqui o desmaio é consequência do descontrole emocional do protagonista, convivendo com a certeza do crime cometido, além do seu estado doentio, provocado pelos rigores do clima, assim como do espaço por onde se desloca. Nos dois fragmentos abaixo, é possível se ter uma idéia deste fato:

Mas na rua havia outra vez um calor insuportável; nem uma gota de chuva durante todos aqueles dias. Outra vez o pó, os tijolos e a argamassa; outra vez o mau cheiro das lojas e tabernas; outra vez os ébrios a cada passo, os moços de esquina finlandeses e as carruagens meio desconjuntadas. (851)

Havia aí, igualmente, uma atmosfera pesadíssima, e, além disso, o cheiro da pintura ainda fresca, do andar pintado recentemente, entrava-lhe pelo nariz e dava-lhe náuseas. (852)

A influência do espaço no comportamento da personagem vai ser uma constante em toda a narrativa.

que confunde o seu interlocutor⁴⁷ e o terceiro, ainda mais forte, é a volta ao local do crime. Nesta ocasião, ele empreende uma nova trajetória pelos mesmos caminhos que o levaram até a cena do crime. Chegando, toca a campainha, pergunta pelo sangue aos funcionários que reformavam os aposentos da velha, além de tentar confundir-los como fizera com Zamiótov.

Podemos alinhar os motivos associados (estáticos) desta parte, da seguinte forma:

1. Raskólnnikov desmaia no Comissariado.
2. Raskólnnikov conversa com Zamiótov num bar.
3. Raskólnnikov volta ao local do crime.

Além destes eventos, há outros três que têm a sua importância peculiar, mas não se referem efetivamente ao envolvimento do prota-

47. Neste encontro, Zamiótov ouve espantado a exposição de certos detalhes do crime, mas não quer crer que o autor é o próprio Raskólnnikov. Este é um fragmento do diálogo dos dois:

— O senhor, naturalmente, tem inveja, e gostava de saber como me conduziria em caso semelhante (perguntou Raskólnnikov).

— Lá isso gostava — respondeu aquele em voz firme e séria.

— Muito?

— Muito.

— Bem, então veja o que eu faria — respondeu Raskólnnikov, tornando a aproximar o seu rosto do de Zamiótov, e olhá-lo fixamente e a falar outra vez em voz baixa, de maneira que ele, desta vez, chegou a estremecer — veja o que eu faria: pegava no dinheiro e nos objetos, e saía dali imediatamente e, sem entrar em parte alguma, correria direito a um lugar deserto, onde não houvesse senão terrenos e onde não passasse ninguém... e algum jardim ou coisa do gênero. Previamente teria tido o cuidado de escolher uma certa pedra em certo pátio, de 'pud' ou 'pud' e meio de peso, em algum ponto, junto dum muro, e que talvez tivesse sido posta aí desde que fizeram a casa; levantaria essa pedra — debaixo da qual devia existir uma cova e deitaria todo o dinheiro e os objetos nessa cova. Deitá-los-ia aí e tornaria a colocar a pedra no seu lugar, tal como estava antes. (910, grifos nossos).

nista com a polícia. Estes acontecimentos são especificamente três encontros que pertencem a uma outra ramificação, como veremos adiante.

1. Raskólnnikov encontra-se com Razumíkhin e Zózimov.

2. Raskólnnikov encontra-se com Lújin.

3. Raskólnnikov encontra-se com a mãe e a irmã.

Estes dois conjuntos distintos podem ser alinhados assim:

1. Raskólnnikov e o crime.

2. Raskólnnikov e a família.

Naturalmente, no conjunto número dois, Raskólnnikov convive com o crime, mormente quando Razumíkhin e Zózimov, primeiramente, e, Razumíkhin, Zózimov, Raskólnnikov e Lújin, posteriormente, interpretam o crime e as razões para tal ato.

O segundo conjunto caracteriza-se pela introdução de novas personagens que comporão a trama do envolvimento familiar. Razumíkhin será futuramente cunhado de Raskólnnikov, pois se casará com Dúnia; Lújin é o pretendente à mão de Dúnia, e Zózimov é o médico que participa ativamente das relações familiares, uma vez que cuida de Raskólnnikov.

Há uma diferença muito grande entre a composição narrativa da primeira parte e a da segunda. Notamos que naquela os elementos mínimos necessários para a construção de uma fábula estavam explícitos; nesta, ao contrário, nada se percebe senão um prosseguimento da ação, deixada em suspenso no final daquela. Queremos dizer com isto que, na segunda parte, não há um movimento dialético perceptível como ocorreu na primeira parte. As personagens que enriquecem a fábula, a partir de agora, Razumíkhin, Lújin, Pulkhiéria e Dúnia, já estavam sendo aguardadas desde a parte inicial, em virtude de terem sido mencionadas, a primeira por Raskólnnikov e as três últimas pela carta.

Assim, pelo fato de a segunda parte ser uma preparação para a terceira, podemos estabelecer alguns elos de ligação, que tornam esta preparação mais evidente. Em primeiro lugar, Raskólnnikov é levado à polícia indiretamente. Havia uma certa dívida para com a senhoria e esta encaminhou-a à polícia para que pressionasse o estudante. Há

dois fatores que demonstram que a ida do estudante à polícia, justamente quando ele já está marcado como assassino, é feita de modo indireto. O primeiro deles é a própria surpresa de Raskólnikov, quando recebe a informação de que devia comparecer ao Comissariado para prestar esclarecimentos. Ele, na oportunidade, trava o seguinte diálogo com o mensageiro que trouxe a citação da polícia:

- É uma citação do Comissariado — disse ao entregar-lhe o papel.
- De que Comissariado?
- Comissariado de Polícia, está visto. Já se sabe de que Comissariado é que se trata.
- Da Polícia? Mas por quê?
- Disso, não sei nada. Chamem-no e portanto tem de ir. (850)

Ao deixar em suspenso o desfecho desta cena, o narrador conduz o leitor às mesmas suspeitas do protagonista. Trata-se evidentemente de um interrogatório a respeito do crime. O protagonista, contudo, ainda não está conformado com a citação e, apesar de ser um criminoso no mais alto grau, argumenta: "Para que será? Eu não tenho nenhum assunto pendente na Polícia". (850)

Para quem acabou de executar a sangue frio duas mulheres, este argumento não deixa de ser um tanto irônico.

Com o prosseguimento do enredo, tomamos conhecimento, juntamente com a personagem, de que o "convite" para comparecer à polícia devia-se a uma dívida contraída junto a senhoria, ainda não liquidada.

O estado emocional da personagem estimula os policiais a levantarem suspeitas. Depois do desmaio, Iliá Pietróvitch, policial encarregado da investigação dos crimes, ensaia um interrogatório mais direto:

- E já há muito tempo que está doente?
- Desde ontem.
- Saiu ontem?
- Saí.
- Doente?
- Doente.
- A que horas?
- Às oito da noite.

— Posso perguntar-lhe onde é que foi?

— À rua.

— Breve e claro. (860 - 861)

Aparentemente as suspeitas desvaneceram-se. O desmaio foi ocasionado pelo estado doentio da personagem e pelo cheiro forte da tinta fresca. Mas esta conversa singular chegará brevemente aos ouvidos de Porfíri Pietróvitch.

O segundo motivo, indispensável à constituição da fábula, é a conversa no bar entre Raskólnikov e Zamiótov, que também fará parte da peça de acusação montada pelo investigador. A volta ao local do crime, o interrogatório aos trabalhadores e a tentativa de elucidação do crime naquele local são os outros motivos que, identicamente aos primeiros, serão lembrados por Porfíri.

Como já afirmamos, o núcleo de ações da terceira parte está centrado sobre o encontro com Porfíri, o investigador. Este encontro já foi antecipado pelos três motivos da parte anterior. O contato do protagonista com a polícia, órgão social que faz a vigilância sobre o criminoso, é sempre indireto. A ida de Raskólnikov à polícia, pela primeira vez, é indireta, ou seja, ele não foi chamado para depor a respeito do crime; tampouco, agora, ele defronta-se com Porfíri para um provável interrogatório. Antes, ele vem a Porfíri para reaver certos objetos empenhados à velha. Esta tentativa de mostrar-se interessado pelos objetos (que já estão em seu poder, escondidos sob uma pedra) revela-se como um artifício sutil para despistar; mas Porfíri já está a par de todas as ocorrências narradas anteriormente e está compondo o quebra-cabeça que o capacitará a botar as mãos sobre o assassino, em breve.

Um outro evento importante é a visita de Sônia ao quarto de Raskólnikov. Neste primeiro contato, estabelece-se um princípio de ligação familiar. Sônia, a prostituta, filha de Marmieládov, senta-se ao lado de Dúnia. Como já ficou esclarecido, Dúnia estava em "processo de prostituição", quando resolveu entregar-se a Lújin, no sentido de man-

ter a família em equilíbrio financeiro. O ato de sentar-se, lado a lado, prostituta efetiva e prostituta virtual, pressupõe uma futura união familiar. Este encontro é totalmente abominado pela mãe, Pulkhiéria, que, sem hesitar, já havia concordado com o "casamento" da filha com Lújin.

Deslocando o nosso foco destas cenas familiares, vamos manter nossa atenção sobre o núcleo de ações da terceira parte, que reside, especificamente, no capítulo V, que se caracteriza por ser um momento de transição radical dentro da narrativa. Existe uma espécie de afunilamento das ações, partindo de uma generalização até uma particularização. Mas a particularização final não se verifica, ainda, neste capítulo. Antes, este capítulo revela-se como uma parte fundamental para o processo todo.

Na parte inicial do romance, existe uma micro-narrativa, montada com todas as peças essenciais: princípio, meio e fim, ou ação ascendente, clímax e ação decrescente. Esta micro-narrativa, voltada para a preparação de um crime, a sua efetivação e a fuga do autor, constitui-se como o primeiro estágio do "afunilamento", que apontamos como a generalização maior.

Na segunda parte, onde coexistem três pequenos núcleos de ações — desmaio no Comissariado, durante o interrogatório indireto, a conversa estranha com o policial Zamiótov e o retorno ao local do crime, feito de maneira invulgar — realiza-se o segundo estágio do processo, onde se verifica uma particularização.

Para melhor esclarecer este processo, preferimos alinhar as várias ações que partem do crime (ainda não revelada a sua autoria pela polícia) e chegam até a revelação do crime (revelação final que se dá no capítulo II da sexta parte), passando por estágios intermediários que, cada um a seu tempo, vão, gradativamente, particularizando ainda mais o processo.

O capítulo V desta terceira parte é um momento de transição porque, a partir de agora, tanto o criminoso como o investigador já possuem

o "saber". O investigador, pelas provas evidentes, sabe que o autor é Raskólnikov, mas não o acusa formalmente, apenas insinua; Raskólnikov, por sua vez, sabe que o investigador conhece o seu segredo: "Sabe tudo!", passou-lhe pela mente, num relâmpago". (982)

Neste encontro, um outro fator vem juntar-se ao rol dos motivos associados (estáticos), que conduzem à suspeita. Trata-se do artigo escrito por Raskólnikov e publicado na Revista "Palavra Periódica", intitulado "Acerca do Crime". Neste artigo, bastante explorado por Porfíri, o protagonista analisava o estado psicológico de um criminoso no momento de cometer um crime.

A título de ilustração e para deixar mais evidente o aludido processo de particularização, esquematizamos seus vários níveis, enquadrando as ações e os núcleos significativos.

PRIMEIRO ESTÁGIO-----	CRIME	Preparação Execução Desenlace
SEGUNDO ESTÁGIO-----	PROCESSO DE REVELAÇÃO	Interrogatório e desmaio Conversa com Zamiótov Volta ao local do crime
TERCEIRO ESTÁGIO-----	REVELAÇÃO VELADA GENE- RALIZANTE	Primeiro encontro com Porfíri

QUARTO ESTÁGIO-----	REVELAÇÃO VELADA FAR- TICULARIZANTE	Segundo encontro com Porfíri
QUINTO ESTÁGIO-----	REVELAÇÃO FINAL	Terceiro encontro com Porfíri

Antes de prosseguirmos, convém explicar o esquema proposto. O traço medial, separando as duas unidades de estágios (primeira unidade: estágios um, dois e três; segunda unidade: estágios quatro e cinco), deve-se ao fato de que, para compormos o esquema de modo integral, tivemos que lançar mão de núcleos de ações ainda não estudados, ou seja, os capítulos V e VI da quarta parte e o capítulo II da sexta parte. No quinto estágio, ocorre a particularização final, o ponto em que se dá a revelação clara e transparente da autoria do assassinato, apesar do autor pretender, de maneira infrutífera, negar. Chamamos aos

estágios três e quatro de "Revelação Velada" porque, apesar dos implicados no processo conhecerem ambos a verdade, eles ainda não se decidiram a explicitá-la. Porfíri insinua e, ironicamente, vai conduzindo o assassino à própria confissão; Raskólnikov sabe que Porfíri está a um passo de desmascará-lo, contudo mantém-se altivo, tentando esquivar-se das investidas habilidosas do seu oponente. Na ocasião oportuna, quando estivermos focalizando especificamente os capítulos em que se dão os estágios quatro e cinco, ilustraremos o processo com outros aspectos reveladores de cada um.

(1813) Também deve ficar claro que estamos omitindo as passagens do enredo, em que a personagem principal trava a luta entre as duas forças antagônicas que possui dentro de si — força emocional e força racional — porque temos em mente fazer um estudo apropriado sobre o assunto, quando abordarmos as personagens.

No início do estudo sobre o enredo, estabelecemos a nossa estratégia para a abordagem deste aspecto estrutural. Naquela ocasião, afirmamos que seria nossa intenção seguir os passos do protagonista até o final e, posteriormente, fazer um estudo sobre a trajetória de outras duas personagens importantes: Svidrigáilov e Marmieládov.

No ponto em que nos encontramos, muitas passagens de Marmieládov foram omitidas, porque não foi do nosso interesse abordá-las. Contudo, quanto a Svidrigáilov, percebemos que deve ser útil mantê-lo sob nossa vigilância, pois o mesmo andarà sempre nos passos de Raskólnikov até o final. O fato de ser considerado o duplo⁴⁸ de Raskólnikov faz de Svidrigáilov uma sombra que o acompanha o tempo todo. Svidrigáilov quer reaver Dúnia que havia trabalhado para ele tempos atrás. E nesta insistência vai saber tudo sobre o crime de uma forma escusa.

48. A partir de sua segunda obra, O Duplo, Dostoiévski parece gostar de inserir nos seus trabalhos personagens duplas, isto é, duas personagens com as mesmas afinidades.

Svidrigáilov saberá do crime diretamente através do próprio Raskólnikov, mas de forma escusa, porque ouvirá a confissão deste à Sônia, escondido atrás de uma porta.

Em relação ao caráter de desdobramento de personalidades, fato evidenciado na relação Raskólnikov-Svidrigáilov, encontramos em Crime e Castigo algumas passagens que ilustram esta ocorrência. É o próprio Svidrigáilov quem diz: " — Eu não lhe disse já que nós tínhamos qualquer coisa em comum?" (1010) e em outra oportunidade: " — Bem, não tinha eu razão quando lhe disse que éramos frutos da mesma terra?" (1013)

A quarta parte do romance caracteriza-se por uma especificação ainda maior do processo nascido da "experiência" fracassada do herói. E o núcleo de ações é centrado sobre o segundo encontro entre Raskólnikov e Porfírio.

Esta parte, que corresponde ao quarto estágio do esquema proposto, deixa mais evidente a aproximação da revelação final, quando Raskólnikov explode perante o seu oponente: " — Porfírio Pietróvitch! — ... — A é que enfim vejo claramente que o senhor suspeita decididamente de mim como autor do duplo assassinato dessa velha e de Lisavieta." (1018) Mas o investigador, astuciosamente, faz ver a Raskólnikov que ele não o está acusando absolutamente e, imediatamente, suspende as suas insinuações para ajudar o estudante a recobrar o ânimo.

Pode-se afirmar que nesta quarta parte há um outro núcleo de ações, além do já referido acima. Este núcleo está centrado sobre o relacionamento entre Raskólnikov e a prostituta Sônia, que começa a mostrar-se mais intenso a partir deste ponto.

Raskólnikov elege Sônia como a receptora da sua revelação. Mas, por qualquer motivo, prefere suspender a revelação até outra oportunidade: " — Se vier amanhã dir-te-ei quem matou Lisavieta. Adeus!" (1047)

A sequência das ações, desde o primeiro capítulo do texto, contradiz esta preferência. Segundo um desenvolvimento lógico, a

opção mais adequada para a revelação, já que o autor do crime ensaiava vôos perigosos sobre os seus oponentes, seria a de revelá-lo à polícia. Contudo, de uma maneira que julgamos artística e até certo ponto surpreendente, o primeiro elemento a saber é Sônia, que, pela evidência dos fatos, se posicionava na mesma situação de Raskólnikov. A propósito desta possível igualdade de condições, Raskólnikov diz: " — Depois hás de compreender-me. Não fizeste tu, por acaso, o mesmo que eu? Tu também não infringiste a norma...?" (1047)

Toda esta revelação é ouvida por Svidrigáilov que permanecia escondido, colado à porta que separava o seu aposento do de Sônia. A partir daí, Svidrigáilov vai usar deste trunfo para conseguir seus objetivos: "E, no entanto, durante todo esse tempo, por detrás da porta do aposento vazio, o Senhor Svidrigáilov estivera espreitando e escutando... O diálogo tinha-lhe parecido interessante e significativo, e muito a seu gosto." (1048)

A partir deste momento, três pessoas conhecem o segredo de Raskólnikov: Porfíri, pelas evidências e pelas ações inusitadas de Raskólnikov; Sônia, que mesmo sem ter ouvido uma confissão literal, está mais do que certa da autoria do crime, e Svidrigáilov que ouviu tudo secretamente.

No esquema proposto por nós para o desenvolvimento do processo de revelação, o primeiro a saber deveria ser, a rigor, o investigador Porfíri, principalmente pela sua conduta nos trabalhos de investigação. Contudo, Raskólnikov preferiu a prostituta, proporcionando, com isso, que se perceba uma antecipação de união futura.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de mencionar e ao mesmo tempo explorar uma ocorrência bastante singular. Trata-se de uma provável "coincidência" entre o desenvolvimento das partes três e quatro. Com base na tradução que elegemos para o nosso trabalho, verificamos o seguinte: ambas as partes são compostas de seis capítulos, desenvolvidos em setenta e em sessenta e seis páginas, respectivamente. Até aí uma pequena coincidência, porque, como já vimos, a primeira parte é

composta de sete capítulos, a quinta, de cinco e a sexta, de oito; a segunda parte que é composta de seis capítulos (coincidindo, portanto, com as terceira e quarta partes) possui um número muito elevado de páginas: oitenta e oito, comparando-se com o número de páginas das partes terceira e quarta, setenta e sessenta e seis, respectivamente.

A coincidência não se resume apenas na contagem de capítulos e páginas. Vamos alinhar, lado a lado, os núcleos de ação de cada um dos capítulos destas duas partes, resultantes do inter-relacionamento dos motivos associados, e veremos então que o comportamento será coincidente.

<u>CAP.</u>	<u>TERCEIRA PARTE</u>	<u>QUARTA PARTE</u>
I	Visita da mãe e da irmã de Raskólnnikov	Visita de Svidrigáilov.
II	Raskólnnikov não participa das ações deste capítulo, mas narra-se aqui a conversa de Razumíkhin com Pulkhiéria e Dúnia a respeito de Lújin.	Raskólnnikov participa de uma reunião na casa da mãe, juntamente com Dúnia, Razumíkhin, Pulkhiéria e Lújin, na qual desmascaram este último.
III	Há uma nova discussão sobre Lújin, ocasião em que Raskólnnikov repudia a união daquele com a irmã. Esta discussão ocorre no quarto de Raskólnnikov.	Depois da reunião, ocorre um encontro entre Razumíkhin e Raskólnnikov, no corredor da casa. Este encontro marcou profundamente o primeiro.
IV	Sônia visita Raskólnnikov e o convida para o funeral de Marmieládov.	Raskólnnikov visita Sônia e antecipa alguns aspectos sobre a autoria do crime.
V	Primeira conversa de Raskólnnikov com Porfíri.	Segunda conversa de Raskólnnikov com Porfíri.
VI	Aparecimento de um desconhecido.	Reaparecimento do desconhecido.

Para um entendimento perfeito do que vai disposto nas duas colunas, seria indispensável uma leitura vertical e uma horizontal. Com a primeira, tomamos conhecimento da seqüência das ações da maneira pela qual estão dispostas no texto; com a segunda, percebemos o inter-

relacionamento dos capítulos.

Parece estar evidente que cada capítulo tem uma relação intrínseca com o da outra coluna. O primeiro capítulo das duas partes tem em comum o fato de que os núcleos de ação referem-se, ambos, à introdução de novas personagens na narrativa. Estas incursões são feitas de fora para dentro, isto é, o protagonista recebe duas visitas: a primeira, da mãe e da irmã, presenças físicas a partir de agora e, anteriormente apenas informadas através de uma carta e a segunda, de Svidrigáilov, que a partir de agora vai seguir a mesma trilha de Raskólnikov. Não devemos nos esquecer de que esta personagem também havia sido mencionada na mesma carta que a mãe de Raskólnikov escreveu para o filho.

Um outro fato que sugere uma interpretação peculiar é o fato de Svidrigáilov, um dos elementos exponenciais da narrativa, somente aparecer na segunda metade do romance. Este aparecimento inusitado, neste ponto do desenvolvimento do enredo, contrapõe-se com o desaparecimento da personagem Marmieládov, que marcou profundamente o herói, ocorrido no final da segunda parte.

Contudo, a presença destes visitantes já tinha sido antecipada pelo próprio narrador. Através da carta, escrita por Pulkhíeria Aliexándrovna, nós ficamos sabendo da visita das duas mulheres a Raskólnikov. Além disso, também conhecemos palidamente a figura de Svidrigáilov. E esta personagem já atua fisicamente desde o capítulo VI da terceira parte, quando segue Sônia, depois que esta visita Raskólnikov.

Estas duas visitas, a segunda ainda mais inesperada, vão agregar, à fábula desenvolvida até aqui, mais conflito, tornando a narrativa ainda mais tensa. A partir deste ponto, o herói conviverá com três situações distintas: em primeiro lugar, com o crime e suas influências sobre a sua psique; em segundo lugar, com o drama da mãe e da irmã sendo assediadas pelo inescrupuloso e falso Lújin; e, em terceiro lugar, com Svidrigáilov, reencarnação de um terrível "demônio" que já havia atormentado igualmente sua irmã, Dúnia.

A relação existente entre o segundo capítulo de cada parte re-

side numa continuação da conversa feita entre Raskólnnikov, sua mãe e sua irmã, impondo-se um ritmo ao debate sobre o casamento de Dúnia, ritmo este que o esquema abaixo tenta elucidar:

DEBATES SOBRE A UNIÃO DÚNIA-LÚJIN

PARTE DA NARRATIVA	CAPÍTULO	MEIO	PARTICIPANTES
Primeira	III	"Carta"	Pulkhiéria e Raskólnnikov (emissor e receptor) ⁴⁹

Terceira	II	"Diálogo"	Pulkhiéria, Dúnia e Razumíkhin.
Quarta	II	"Diálogo"	Pulkhiéria, Dúnia, Razumíkhin, Raskólnnikov e Lújin.

Na carta, Pulkhiéria estabelece os principais elementos que conduzirão ao clímax verificado no capítulo II da quarta parte. Percebemos que a cada novo capítulo, novas personagens são introduzidas. No primeiro momento, ainda sem diálogo físico, há uma preparação; no segundo momento (capítulo II da terceira parte), estabelece-se o primeiro contato verdadeiramente verbal entre as partes envolvidas no conflito. Mas não é ainda nesta parte que se verifica o clímax. A personagem-chave do conflito somente aparecerá na outra parte. Portanto, no terceiro momento (capítulo II da quarta parte) fecha-se o diálogo e os envolvidos debatem, cada um tentando suplantar o seu adversário. A presença de Lújin, neste capítulo, empresta à narrativa uma dramaticidade que tem efeito relevante para a complexidade do todo.

Com efeito, a reunião das pessoas provoca o estado de tensão que não seria provocado por uma carta. Apesar desta ser considerada um expediente útil para a exposição de certos detalhes que armam o conflito, não suscita a mesma dramaticidade que se verifica quando o contato é físico. Percebemos que, nos capítulos em que ocorrem os encontros propriamente ditos, o clima tenso se estabelece de maneira bastante acentuada. Numa troca de cartas, as partes não podem estudar as rea-

49. Alinhamos a primeira parte somente para apontar a origem do fato.

ções recíprocas, uma vez que não estão se olhando frontalmente; além disso, o tempo que leva para que uma fique conhecendo a posição da outra, provoca um esfriamento da tensão.

Ainda com relação a estes encontros, podemos afirmar que existe um certo ritmo, um movimento na disposição destes três segmentos: em primeiro lugar, existe a vinculação gradativa de novos envolvidos no drama; em segundo lugar, os meios empregados no debate se alteram: de uma carta, contato não-físico para uma conversação direta, contato físico, propriamente dito.

Também podemos entrever aí a possibilidade de um desenvolvimento dramático, como verificamos na primeira parte da narrativa, se nos recordarmos da composição do enredo dramático de Freytag (ação ascendente, clímax e ação decrescente). Podemos enquadrar a carta (primeiro momento) como ação ascendente, pois é aí que se origina o conflito; é neste ponto que se armam as peças do drama. O primeiro diálogo entre a mãe, a filha e o amigo de Raskólnikov, Razumíkhin (segundo momento) pode ser considerado como uma aproximação ao ponto mais tenso desta seqüência e o segundo diálogo, com a presença de todos os envolvidos, deve ser considerado como o clímax. A saída de cena de Lújin, completamente derrotado pelas argumentações dos seus oponentes, corresponde à ação decrescente (ou desenlace).

Contudo, não se pense que Lújin, derrotado nesta batalha, deixará o campo de luta. Ele simplesmente recuará um pouco para arquitetar uma nova estratégia de ação, uma vez que nem imagina a possibilidade de perder Dúnia: "Dúnia era-lhe imprescindível; renunciar a ela, não podia, nem sequer podia pensá-lo".(1028)

Lújin é uma personagem que participa de alguns momentos bastante tensos dentro da narrativa. Em todos os diálogos de que faz parte, existe sempre uma atmosfera dramática, e estes momentos exerceriam um grande efeito sobre o público, se executados no palco. O grande momento, contudo, ainda está por vir. Lújin surgirá repentinamente no capítulo III da quinta parte, ocasião em que a narrativa identificar-se-á per-

feitamente com o drama.

Ainda com relação à "coincidência" entre a disposição e os núcleos dos seis capítulos de cada uma das partes, resta muito a dizer. O terceiro capítulo de ambas as partes se caracteriza pela menor ocorrência de coincidência, apesar de que os núcleos de ação de cada parte, de algum modo, se identificam. Na terceira parte, ocorre uma conversação entre mãe, filho e filha sobre a "futura" ligação desta com Lújin. Nesta ocasião, Raskólnikov, em cujos aposentos se passa o diálogo, repudia tal união.

Na quarta parte há um prosseguimento do diálogo anterior, e, neste momento, ocorre uma tentativa de revelação do crime por parte de Raskólnikov a Razumíkhin, no corredor da pensão onde mora a mãe do primeiro. Convém lembrar esta passagem, em que Raskólnikov dispõe-se a desaparecer do convívio da família e pede, neste ato, para que Razumíkhin tome o seu lugar e cuide da mãe e irmã. Repentinamente, Raskólnikov tem uma troca de olhares com Razumíkhin, no corredor, que é, por assim dizer, uma forma de revelação de alguma coisa muito séria. Algo que o ingênuo Razumíkhin parece não compreender:

O corredor já estava escuro; eles tinham parado perto da luz. Por um momento, olharam-se os dois um ao outro, em silêncio, e Razumíkhin recordou depois toda a sua vida naquele momento. O ardente e fixo olhar de Raskólnikov parecia tornar-se mais forte a cada momento, penetrar na sua alma, na sua consciência. De repente, Razumíkhin recuou. Parecia que qualquer coisa de estranho se passara entre eles... Uma idéia, como que uma insinuação, lhe passara pela cabeça, algo de horrível, de monstruoso e de subitamente compreensível para ambos... Razumíkhin ficou pálido como um morto.

— Compreendes agora? — disse de súbito Raskólnikov, com o rosto dolorosamente crispado. (1033)

Fica evidente que aqui se passou uma tentativa de revelação, na qual o autor do crime procurou indiretamente induzir o seu amigo à constatação de que ele próprio cometera aquele delito.

O capítulo quarto de cada uma das partes têm em comum apenas os encontros de Sônia com Raskólnikov. Na terceira parte, este encontro

ocorre nos aposentos de Raskólnikov, que parece ser um dos espaços mais constantes no desenvolvimento da fábula. O segundo encontro tem lugar nos aposentos de Sônia. No primeiro encontro, Sônia vem convidar Raskólnikov para o funeral do seu pai, Marmieládov. No segundo, Raskólnikov vai aos aposentos de Sônia, ocasião em que ensaia a confissão do seu crime.

Estes capítulos desenvolvem uma seqüência de ações de características bem dramáticas, que nós consideramos como o passo inicial para que se efetive a revelação. Como já dissemos, Raskólnikov elegeu Sônia a primeira pessoa a saber o seu segredo. Afirmamos então que a atitude mais coerente, em virtude do posicionamento do policial Porfíri no caso, seria a confissão à polícia, em primeiro lugar.

A única revelação direta e consciente é feita através de Raskólnikov a Sônia no quarto capítulo da quinta parte, havendo aí também uma coincidência.

Poderíamos alinhar o processo de revelação efetiva num esquema mais ou menos assim:

PROCESSO DE REVELAÇÃO EFETIVA

PARTE DA NARRATIVA	CAPÍTULO	OCORRÊNCIAS
Quarta	IV	Preparação para a revelação
----- 50		
Quinta	IV	Revelação direta final

Parece haver mais do que simples coincidência no desenvolvimento destes capítulos "paralelos". O autor, por uma questão estilística, pode ter elaborado estes dois capítulos de forma a sugerir um movimento ascensional, um ritmo próprio do desenvolvimento de uma trama dramática. Convém lembrar que a narrativa da confissão do crime fica paralizada durante muitos capítulos até chegar ao capítulo medial da quinta parte,

50. A linha medial serve para separar dois núcleos de ações. Um está sendo o atual objeto de estudo; o outro (capítulo quarto da quinta parte) será abordado proximamente.

ou seja, o lapso narrativo abrange do capítulo quarto da quarta parte até o mesmo capítulo da parte seguinte.

Com a suspensão sucessiva do desenlace de qualquer núcleo de ação, o autor atrai a atenção do leitor para o prosseguimento da história. Dostoiévski utiliza um método dramático, com um ritmo próprio, para todas as seqüências de ações importantes. Após uma sugestão inicial, ele desenvolve dinamicamente o conteúdo da seqüência, mas não define o destino do episódio imediatamente. Antes da revelação final, ele suspende a narração daquele núcleo de ações e começa a desenvolver um outro episódio, ligado ou não ao primeiro, para, bem mais tarde, conduzir a narração daquela seqüência de ações ao seu final. Esta prática, com efeito, motiva a leitura, uma vez que esta seduz o leitor "pelo seu caráter de surpresa e de expectativa", como diz Forster.

Com vista, ainda, à possibilidade de um desenvolvimento paralelo entre as terceira e quarta partes, investigaremos o capítulo quinto de cada uma delas. Ambos tratam da mesma seqüência de ações (outra provável coincidência): o encontro entre Raskólnikov e Porfíri Pietróvitch.

Na terceira parte, estabelece-se um momento de transição. Até este ponto da narrativa, o crime ainda não tinha sido revelado a ninguém. Ao estudar minuciosamente os acontecimentos narrados no segundo estágio — processo de revelação — e, além disso, ser conhecedor de todos os passos do protagonista, Porfíri "sabe" quem é o autor do crime. Contudo, não é ainda neste capítulo que ele acusará explicitamente Raskólnikov. Daí, termos chamado o terceiro estágio do processo de "Revelação Velada Generalizante".

Na quarta parte, o desenvolvimento torna-se mais direto, ocasião em que se percebe uma tentativa infrutífera por parte de Raskólnikov de esquivar-se de uma futura acusação. Chamamos o quarto estágio de "Revelação Velada Particularizante" porque ainda aqui, apesar das evidências, Porfíri prefere não apontar Raskólnikov como o criminoso verdadeiro.

O caráter de surpresa e de expectativa se revela nítido nesta

seqüência de ações. O autor adia, continuamente, mas de maneira lúcida, a revelação da autoria do crime. Esta suspensão provoca um efeito dramático que enfeita a obra literária.

Nesta narrativa ocorre algo bastante singular: a suspensão sucessiva do desfecho de certos núcleos de ações não tem a finalidade de manter o leitor em expectativa para a revelação da autoria do crime, pois esta já é conhecida desde o início da narrativa. A atenção do leitor, que segue ansiosamente os passos do protagonista, se volta para o momento em que se dará, efetivamente, a acusação formal de Raskólnnikov, pela polícia ou por qualquer outro elemento ligado diretamente à trama.

Pensando nisso, talvez, Dostoiévski, coloca diretamente em cena, num ponto de tensão dentro da narrativa, uma personagem desconhecida que parece conhecer a identidade do assassino. Aqui a acusação é feita de forma explícita. Mas como não conhecemos a sua identidade, nem de onde vem, ficamos sem entender o porquê daquela inusitada aparição. Neste ponto, leitor e herói ficam fazendo conjecturas a respeito deste episódio.

Esta cena ocorre logo depois que Raskólnnikov tem o seu primeiro encontro com Porfíri: "Dessa vez o homem ergueu os olhos e fixou em Raskólnnikov o olhar mais sombrio e colérico. — Assassino — exclamou de repente, numa voz calma, mas clara e distinta." (1000)

E logo depois que Raskólnnikov teve o seu segundo encontro com Porfíri,

A porta abriu-se lenta e suavemente, e logo apareceu a figura... do homem da véspera, daquele que saíra "debaixo da terra"....

— Que faz o senhor? — exclamou Raskólnnikov.

— Sou culpado — diz o homem em voz baixa.

— De quê?... (1069)

Para se ter uma idéia melhor desta aparição, é interessante lembrar que o desconhecido residia perto do prédio de Alíona e Lisavieta, ambas assassinadas por Raskólnnikov. Quando este voltou ao local do crime e fez todas aquelas perguntas estranhas, o desconhecido convenceu-se de que Raskólnnikov era o assassino e informou prontamente a

Porfíri. A função desta personagem, o homem desconhecido, é a de informante. Ela é portadora de um dos dados que compõem o "saber" de Porfíri.

Este episódio está ligado diretamente ao aparecimento repentino de outra personagem, Nikolai, que diz ser o responsável pelo duplo assassinato. Esta ocorrência, no final do capítulo VI da quarta parte, tem a finalidade de manter ainda mais acesa a expectativa para o prosseguimento do processo de revelação. No auge do segundo encontro entre Porfíri e Raskólnikov, já se ensaiava uma acusação formal, mas, de repente, entra em cena Nikolai que se acusa dos crimes. Contudo, apesar da clareza com que este expõe os seus planos e os seus pretensos atos (em relação ao crime), Porfíri duvida de que ele cometera o duplo assassinato⁵¹, como mostra o diálogo abaixo, entre Raskólnikov e Porfíri, logo depois da auto-acusação de Nikolai:

— He... he... he! Mas o senhor reparou nisso que eu disse a Nikolai, que ele repetia uma lição decorada?

— Como é que não havia de reparar?

— He... he! É engraçado, é engraçado. O senhor repara em tudo! É um grande pândego! E sabe escolher as notas mais cômicas... He... he! Ouça, dizem que Gógol, o escritor, possuía essa qualidade em alto grau.⁵²

— Sim, Gógol.

— É isso, Gógol... até ao nosso próximo agradabilíssimo encontro. (1068)

Esta última colocação de Porfíri tem duas funções: a primeira está na certeza de que ele não tem dúvidas de que o assassino é Raskólnikov; a segunda tem a finalidade de provocar a expectativa para

51. Nikolai é da seita dos "raskolhniks" ou "velhos crentes". Segundo esta seita, cada adepto deve se submeter ao sofrimento carnal aqui na terra para conseguir ascender ao paraíso. Portanto, assumindo a autoria dos crimes e aceitando os rigores do castigo imposto a criminosos deste grau, ele estaria dando um passo para o seu ingresso na felicidade eterna.

52. Esta alusão é bastante irônica, pois o próprio Dostoiévski já havia sido comparado a Gógol.

o próximo encontro (o terceiro) em que se dará efetivamente a acusação formal.

A quinta parte deve ser considerada como o clímax do processo de revelação efetiva: de Raskólnnikov a Sônia. De acordo com o nosso esquema da página quarenta, Raskólnnikov e Sônia têm dois encontros decisivos (o primeiro encontro, visita de Sônia a Raskólnnikov, na terceira parte, serve como índice⁵³): um na quarta parte, em que ele antecipa alguns dados sobre a revelação final e outro na quinta parte, onde se dá a revelação efetiva.

Raskólnnikov elegeu Sônia como a receptora da revelação e, para tanto, buscou nela o ser humano ideal para tal recepção: tanto ela como ele haviam infringido a norma. Há, portanto, um ritmo dramático neste processo de revelação, como o há no processo de revelação policial.

A ação ascendente corresponderia, portanto, ao momento em que ele antecipa a confissão, mas não a conclui; o clímax corresponderia ao momento próprio da confissão, onde ele expõe a ela os seus motivos e as suas pretensões com tal ato. Ação decrescente seria o desenrolar das ações posteriores à confissão, momento em que Sônia se predispõe a segui-lo daí em diante.

Além desta seqüência de ações (nuclear), outras seqüências se interpõem e contribuem para enriquecer ainda mais o clima conflitual instaurado neste segmento da narrativa. Nos capítulos II e III da quinta parte, ocorre o festim fúnebre pela morte de Marmieládov (costume da época de se oferecer um jantar para os que participaram do féretro) e nesta ocasião instaura-se um espetáculo cômico-dramático sem par nesta narrativa. A seqüência abaixo ilustra um dos momentos do banquete, em que Lújin acusa Sônia de ladra:

53. Falamos em índice porque aquele primeiro encontro tinha servido apenas para estabelecer um elo familiar entre Sônia e a família de Raskólnnikov. Esta escolha (Sônia como a receptora da confissão) tem sua origem neste primeiro encontro.

1. Lújin entrega a Sônia uma certa quantia em dinheiro para que esta ajude a família logo depois da morte do pai.
2. Lújin, durante o jantar fúnebre, acusa Sônia de roubar cem rublos.
3. Liebiesiátnikov (companheiro de quarto de Lújin) o desmascara.
4. Raskólnikov ratifica as palavras de Liebiesiátnikov e aponta as outras más qualidades de Lújin.
5. Lújin sai de cena novamente derrotado.

Os motivos associados concorrem na formação de uma seqüência de ações que se equipara a uma micro-narrativa. Se levarmos em conta a história dos planos de Lújin⁵⁴, é possível elaborar-se um esquema envolvendo ação ascendente, clímax e ação decrescente, usando a proposição de Freytag:

Ação Ascendente: Lújin coloca furtivamente uma nota de cem rublos no bolso de Sônia.

Clímax : Lújin acusa Sônia de ladra em público. Após a vistoria em suas roupas, a nota salta de um dos bolsos.

Seqüência : Lújin é desmascarado pela intervenção de Liebiesiátnikov e de Raskólnikov.

Ação Decrescente : Lújin desaparece de cena derrotado.

Uma das personagens que ficam sabendo da autoria do crime de modo escuso é Svidrigáilov que, ao postar-se secretamente junto ao quarto de Sônia, ouve a conversa desta com Raskólnikov. Neste ponto da narrativa, que precede ao grande momento conflitual, a acusação definitiva por parte do investigador Porfíri, a personagem "espiã" expõe-se e revela a maneira pela qual tomou conhecimento do fato:

— Olhe, aquela não era um piolho — e apontou com o dedo para o canto onde jazia a morta [Ekatierina, madrastra de Sônia] — como qualquer velhorra usurária...

— Como é que sabe disso? — balbuciou, quase sem poder respirar.

— Olhe, porque eu estou instalado aqui, parede-meia, em casa de Madame Resslerich... Vizinhos.

— O senhor?

54. Os planos de Lújin: a partir do momento em que ele acusasse e provasse a culpa de Sônia, ele ganharia novamente a confiança da família de Raskólnikov e, por extensão, a confiança de Dúnia.

— Eu — continuou Svidrigáilov retorcendo-se a rir. — E posso afirmar-lhe, sob palavra de honra, querido Rodion Românovitch, que o senhor me inspira muito interesse. Olhe, eu disse-lhe que ainda havíamos de conviver, disse-lho com antecedência... já vê como acertei. E vai ver como eu sou um homem dúctil. Vai ver como se pode conviver comigo... (1135)

Neste ponto da narrativa, podemos esquematizar o processo de revelação do crime da seguinte maneira:

PERSONAGENS	FORMA DE CONHECIMENTO
Sônia	Real e Direta
Svidrigáilov	Real, mas escusa
Porfíri	Suposta e Ativa
Razumíkhin	Suposta e Passiva

Tentaremos explicar estas convenções:

Real e Direta: Raskólnikov confessa o crime a Sônia de modo explícito e claro.

Real, mas escusa: Paralelamente à confissão anterior, outra personagem toma ciência do fato de modo escuso.

Suposta e Ativa: Por suposta, entendemos que a autoria do crime é ainda uma suposição. Não há provas concretas.

E a busca de uma confissão real é feita de forma ativa, através de investigação.

Suposta e Passiva: Razumíkhin supõe "algo de terrível" em relação ao seu amigo. Por passiva, queremos dizer que, através das atitudes de Raskólnikov, Razumíkhin pressente algo de terrível. Ele não busca o saber.

Antes de passarmos para a apreciação da sexta parte, convém informar que, a partir deste ponto, o caráter de "duplicidade" de Svidrigáilov vai iniciar um processo gradual de intensificação. No diálogo precedente, a personagem deixou bastante claras as suas pretensões: "Vai ver como se pode conviver comigo..." (1135)

A sexta parte da narrativa resume todas as outras partes, além de apresentar o clímax geral do enredo. Com o desenvolvimento das se-

qdências de ações sempre num ritmo ascendente, o enredo atinge, nesta parte, a sua culminação. Podemos alinhar os diversos núcleos de ações, resultantes do inter-relacionamento dos motivos associados e livres que compõem esta parte, da seguinte forma:

1. Raskólnnikov encontra-se com Razumíkhin (capítulo I).
2. Raskólnnikov encontra-se com Porfíri (terceira vez)(capítulo II).
3. Raskólnnikov encontra-se com Svidrigáilov (capítulos III e IV).
4. Svidrigáilov revela a Dúnia o autor dos crimes (capítulo V).
5. Svidrigáilov suicida-se (capítulo VI).
6. Raskólnnikov encontra-se com sua mãe (capítulo VII).
7. Raskólnnikov encontra-se com a irmã (capítulo VII).
8. Raskólnnikov encontra-se com Sônia (capítulo VIII).
9. Raskólnnikov confessa o crime à polícia (capítulo VIII).

A análise desta sexta parte aponta a seguinte ocorrência: das nove seqüências arroladas acima, Raskólnnikov participa de sete e Svidrigáilov de duas. A nossa opção por alinhar juntamente as duas seqüências deve-se ao fato de que, nesta sexta parte, ambas coincidem num ponto: a destruição das duas personagens (entendendo-se por destruição física, a de Svidrigáilov, e destruição dos ideais, a de Raskólnnikov.

Svidrigáilov, depois de uma vida libertina e viciosa, reconhecendo como infrutífera a sua tentativa de reaver Dúnia, mata-se; Raskólnnikov, depois de uma série de encontros, apresenta-se e confessa.

A sexta parte, a mais longa de toda a narrativa, sintetiza o clima dramático de todo o romance. Aqui, Svidrigáilov e Raskólnnikov buscam incessantemente encontrar outras personagens, com as quais, de uma forma ou de outra, mantiveram estreita relação. Svidrigáilov procura Dúnia para uma tentativa derradeira. Mas dada a irredutibilidade desta, Svidrigáilov despede-se de uma jovem com quem estivera por casar-se e despede-se da vida. Raskólnnikov, antes da entrega inexorável, mantém uma conversação com Razumíkhin, que ainda não sabe a verdade, com Porfíri, ocasião em que tem o terceiro encontro decisivo, com o próprio Svidrigáilov, com a mãe, com a sua irmã e, finalmente, com Sônia. Só então ele está pronto para a empreitada crucial: a confissão

do crime à polícia.

Deixando um pouco de lado a narrativa de Svidrigáilov e focalizando com mais atenção a de Raskólnnikov, vamos tentar repor o esquema da página trinta e um deste trabalho, que trata de um movimento que parte de uma generalização para uma particularização. Naquele esquema, fizemos questão de notar que o último momento, o mais alto grau de particularização, ocorria exatamente na sexta parte do romance, à qual demos o título de "Revelação Final". Pois bem, até este ponto da narrativa, apenas duas personagens possuíam o "saber": Svidrigáilov e Sônia. A polícia possuía apenas a suposição da autoria do crime, através das tentativas de descoberta por parte de Porfíri.

No terceiro e decisivo encontro entre estas duas personagens intelectuais, e depois que ambas lançam mão de todos os recursos de retórica e dialética, o policial vence e o criminoso sucumbe. Mesmo ante a evidência dos fatos, Raskólnnikov, contudo, mantém-se altivo e irredutível, não confirmando a posição do policial. Este é o diálogo que travam no final do capítulo II, da sexta parte:

— Então... quem... é o assassino? — perguntou, sem poder conter-se, com uma voz ansiosa...

— Quem é o assassino? — repetiu, como se não acreditasse no que acabava de ouvir. — Pois o assassino é o senhor, Rodion Românovitch! É o senhor o assassino! — acrescentou, quase em voz baixa, num tom de absoluta convicção...

— Eu não sou o assassino — balbuciou Raskólnnikov, tal qual uma criança assustada, quando é apanhada em flagrante.

— Sim, é o senhor, Rodion Românovitch; é o senhor e só o senhor — exclamou Porfíri com voz severa e convicta. (1150-52)

Deste ponto em diante nada resta por fazer senão entregar-se à própria sorte. Raskólnnikov, portanto, faz contato com quase todas as personagens que o cercaram e, finalmente, apresenta-se para a confissão definitiva no órgão policial.

O epílogo da narrativa, em dois capítulos, é um relato por parte do narrador, sem a presença das vozes das personagens, acerca do destino de cada uma delas. Através das palavras do narrador, ficamos

conhecendo o destino e a sorte de todas as personagens envolvidas na trama principal, aquela centrada sobre a trajetória do protagonista Raskólnikov. Razumíkhin e Dúnia se casam, Pulkhiéria Alieksándrovna morre e Raskólnikov ressurge para a vida, ao lado de Sônia, nos confins inóspitos da Sibéria, para onde foi mandado cumprir pena de reclusão depois do seu julgamento.

Comumente ouvimos falar que Crime e Castigo é um romance polifônico, mas de final monológico. A propósito disso, vamos tecer algumas considerações, que julgamos oportunas.

Podemos afirmar que esta obra tem a sua beleza própria em virtude, principalmente, desta dicotomia: polifônico-monológico. O romance polifônico é aquele em que existe uma pluralidade de vozes autônomas. Os heróis são dotados de competência própria e não se submetem aos ditames da consciência do seu criador. As personagens assumem posturas filosóficas antagônicas às do seu autor e, não raro, se insurgem contra o papel destinado a elas. Por final monológico, entendemos o final típico dos romances de enredo fechado⁵⁵. Neste tipo de enredo, após a resolução do conflito proposto no início, o narrador, normalmente em terceira pessoa, conduz a narrativa ao seu final, relatando o destino dado às personagens.

O romance de final monológico é aquele em que o autor prefere dar um desfecho condizente com a sua experiência e vontade. O desfecho pode ser diferente daquele normalmente esperado após um determinado desenvolvimento de ações. Neste tipo de romance, o autor prefere valorizar uma ideologia, normalmente uma posição conservadora, sacramentada

55. Aguiar e Silva faz uma distinção entre romance fechado e romance aberto. O autor afirma que o primeiro caracteriza-se por possuir "um enredo claramente delimitado, com princípio, meio e fim; no romance aberto não existe um enredo com princípio, meio e fim bem definidos: os episódios sucedem-se, interpenetram-se ou condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma ação única e englobante". (op. cit., pp. 276 - 277)

O enredo de Crime e Castigo pertence ao primeiro tipo.

pela sociedade, na qual o escritor se insere.

Crime e Castigo, se desenvolvido polifonicamente até o seu desfecho, poderia apresentar um outro aspecto completamente diferente daquele que presenciamos no final da leitura. Se o autor se decidisse por este tipo de desenvolvimento, certamente a personagem Raskólnnikov, no final da narrativa, tomaria um rumo que não o de se apresentar ao Comissariado de Polícia. Svidrigáilov partiria realmente para a América, como era o seu plano, e não suicidaria. Mas há que se respeitar a posição conservadora do autor em manter a narrativa com final monológico, dentro dos preceitos ideológicos. Aqui o indivíduo sucumbe e o social permanece intocável. Na realidade, o indivíduo é reconhecidamente inferior ao social e, portanto, a sua derrota é infalível.

Mikhail Bakhtin realiza um importante trabalho na análise da polifonia encontrada nos romances de Dostoiévski. Ele alinha Raskólnnikov e Svidrigáilov como duas personagens dotadas de "plenivalência", isto é, personagens que se caracterizam por possuir uma "competência ideológica e independência" e devem ser interpretadas como autoras de sua concepção filosófica e "não como objeto de visão artística final do autor".⁵⁶

Normalmente, a polifonia, isto é, a multiplicidade de vozes dentro da mesma narrativa, provoca um questionamento a respeito do desfecho dado à fábula. A polifonia tende a desfazer o plano monológico, em virtude da autonomia das vozes envolvidas. Cada uma a seu tempo desenvolve a sua própria fábula e requer do autor o uso constante do discurso para exteriorizar a sua posição. Isto acarreta um desenvolvimento caótico do enredo, uma vez que o autor sente-se incapaz de dominar a massa conceitual que invade a narrativa.

Contudo, pelo menos na nossa opinião, tal não chega a ocorrer em Crime e Castigo. A polifonia não chega a desfazer o plano monológico de maneira completa. O fim dado à fábula corresponde a um modelo conservador de uso corrente na época. Além disso, o próprio Dostoiévski reco-

56. Bakhtin, Problemas da Poética de Dostoiévski, p. 1.

nhece que a sua intenção era mostrar o seu lado conservador, completamente alheio às correntes ideológicas ocidentais. O fim de Crime e Castigo resume-se numa conclusão final e acabada, ocasião em que ficamos perplexos com o destino dado à trama. O desenvolvimento polifônico deveria, a rigor, suscitar um final aberto, onde tentaríamos descobrir ou, pelo menos, imaginar o prolongamento da fábula fora dos limites da moldura do quadro romanesco. Sem adentrarmos especificamente no campo da crítica, podemos afirmar que alguns críticos tinham razão ao afirmarem que o final de Crime e Castigo é fechado demais, em comparação com o desenvolvimento "aberto" e, portanto, "ambíguo" de certas passagens. O trecho final do romance parece sugerir esta interpretação:

Mas aqui começa já uma nova história, a história da gradual renovação dum homem, a história do seu trânsito progressivo dum mundo para outro, do seu contato com outra realidade nova, completamente ignorada até ali. Isto poderia constituir o tema duma nova narrativa... mas a nossa presente narrativa termina aqui. (1228)

B. SVIDRIGÁILOV - Fábula Afluente

A fábula de Svidrigáilov nos interessa pelo que ela tem em comum com a fábula principal. Como fizemos questão de salientar durante o desenvolvimento do enredo principal, a história de Svidrigáilov encaixa-se na de Raskólnikov. Contudo, é preciso distinguir dois momentos dentro desta fábula: o primeiro abarca as três primeiras partes do romance. Neste primeiro momento, recebemos informações fragmentadas a respeito do envolvimento de Svidrigáilov com Dúnia, além de alguma caracterização, pela mãe de Raskólnikov, através da carta. No segundo segmento, que se inicia logo no começo do capítulo IV, portanto, na segunda metade da narrativa, o próprio Svidrigáilov conduz a sua história, atuando pessoalmente. Há ocasiões, inclusive, em que a fábula em questão obscura a fábula principal. Isto pode ser verificado nos capítulos V e VI,

da sexta parte. Nestes dois capítulos, o narrador se ocupa dos passos de Svidrigáilov, deixando em segundo plano a figura maior, Raskólnikov.

Vamos tentar o desvendamento da trama que envolve Svidrigáilov, no sentido de apresentá-la já pronta quando a própria personagem se fizer presente, no início da segunda metade da narrativa.

Através da carta que Pulkhiéria endereça a Raskólnikov, ficamos sabendo do conflito envolvendo Dúnia e Svidrigáilov. Segundo a mãe, Dúnia era preceptora na casa deste, que, sendo pervertido e libertino, sempre a assediava com propostas escandalosas. Este é o primeiro contato que temos com esta personagem, narrado no capítulo III, da primeira parte.

O segundo contato com Svidrigáilov ocorre no capítulo IV da primeira parte, portanto, logo a seguir ao anterior. Raskólnikov socorre uma moça bêbada, na rua, que estava sendo importunada por um homem idoso. Instintivamente, Raskólnikov chama-o de Svidrigáilov. Ficamos, contudo, sem saber se efetivamente se tratava desta personagem ou se a descrição na carta coincide com o procedimento daquele homem:

— Mas... o senhor é Svidrigáilov? Que procura neste lugar?

— exclamou, fechando as mãos e rindo-se com os lábios franzidos pela cólera.

— Que quer dizer isso? Perguntou-lhe seriamente o interpe-lado, arqueando as sobrancelhas e olhando-o com altivez.(814)

O terceiro contato ocorre no capítulo III da terceira parte, durante um encontro que Raskólnikov teve com a mãe e a irmã. Neste encontro, Pulkhiéria contou a Raskólnikov que Marfa Pietrovna, esposa de Svidrigáilov, havia morrido. A partir daí, a mãe e a irmã tecem comentários sobre a vida destas duas personagens.

Até que a personagem Svidrigáilov se posicione diretamente e atue na sua própria fábula, não podemos falar ainda de um enredo com a estrutura princípio, meio e fim. Consideramos a história de Svidrigáilov apenas a partir do momento em que ele inesperadamente irrompe em cena, durante o sonho de Raskólnikov.

A fábula de Svidrigáilov também não tem uma existência longa. Ao

contrário, sua passagem, sua intromissão na fábula principal é efêmera. Ela tem apenas a duração de duas partes: a quarta e a sexta.

Considerando esta fábula como desenvolvimento narrativo apenas a partir da quarta parte, momento em que esta personagem começa a atuar diretamente, vamos destacar os elementos construtivos do enredo, assim como os principais motivos que se associam na elaboração desta fábula.

MOTIVOS ASSOCIADOS QUE SE LIGAM NA NARRATIVA DE SVIDRIGÁILOV

- | | |
|---|--|
| 1. SITUAÇÃO INICIAL
(Até a terceira parte) | Svidrigáilov está apaixonado por Dúnia.
Marfa, sua esposa, morre.
Seus atos são repletos de imoralidade. |
| 2. DESENVOLVIMENTO
(Quarta e sexta partes) | Svidrigáilov encontra-se com Raskólnikov
(Propósito: indenizar Dúnia).
Ouve a conversa de Raskólnikov e Sônia.
Encontra-se com Raskólnikov e oferece ajuda.
Encontra-se com Dúnia e tenta novo assédio.
Encontra-se com Sônia e oferece ajuda aos órfãos de Ekatierina.
Despede-se da noiva, oferecendo ajuda à sua família.
Svidrigáilov suicida-se. |
| 3. SITUAÇÃO FINAL
(Sexta parte) | Svidrigáilov está auto-destruído. |

Esta micro-narrativa, que se encaixa dentro da macro-narrativa, pode ser sintetizada de outra forma. Por tratar-se de um processo gradual, partindo de um plano até a tentativa de concretização deste plano, a narrativa passa por vários estágios. O esquema abaixo tentará elucidar este processo gradual:

- S₁ - Svidrigáilov planeja reaver Dúnia.
- S₂ - Svidrigáilov ouve a conversa de Raskólnikov e Sônia.
- S₃ - Svidrigáilov atrai Dúnia para os seus aposentos.
- S₄ - Svidrigáilov recebe um tiro de Dúnia, que não o fere.

S_5 - Svidrigáilov despede-se da noiva.

S_6 - Svidrigáilov suicida-se.

Para o desenvolvimento destas seqüências de ações, vamos nos reportar ao texto de Tomachevski. Este autor afirma que

o desenvolvimento da intriga (ou, no caso de um reagrupamento complexo de personagens, o desenvolvimento das intrigas paralelas), conduz ao desaparecimento do conflito ou à criação de novos conflitos. Habitualmente, o final da fábula é representado por uma situação em que os conflitos estão suprimidos e os interesses reconciliados. A situação de conflito suscita um movimento dramático, porque uma coexistência prolongada de dois princípios opostos não é possível, e um dos dois deverá superpor-se. Ao contrário, a situação de "reconciliação" não ecarreta um novo movimento, não desperta a atenção do leitor; porque tal situação aparece no final e chama-se desfecho.⁵⁷

Como se trata de uma generalização teórica a respeito de um conjunto de obras literárias com estas características, este trecho de Tomachevski elucida muito bem os limites da intriga: da situação inicial até o desfecho. Contudo, deve ser salientado que nem todas as narrativas admitem uma "reconciliação" no final. Pode dar-se o caso de se concluir que, para o problema proposto, não existe solução.

Com efeito, o suicídio de Svidrigáilov não provocou uma reconciliação, isto é, uma situação de equilíbrio. O suicídio sugere, isto sim, que para o problema abordado, durante a narrativa centrada em Svidrigáilov, não havia solução. Sob o ponto de vista tradicional, o vilão normalmente não suicida, ele simplesmente retrai-se e espera até que nove oportunidade surja.

O encadeamento dos núcleos de ações, que apontamos acima (S_1 , S_2 , S_3 , S_4 , S_5 e S_6), é caracterizado por um ritmo de causa-efeito.

Em S_1 a personagem está em situação de carência de algo que lhe é caro. Em S_2 ela fortalece sua estratégia de ação, uma vez que obtém um trunfo valioso. A situação inicial (S_1) é, ao mesmo tempo, "estática

57. Op. cit., pp. 177 - 178.

e conflitual. Estática, porque não contém nenhum movimento ou ação; conflitual, porque contém, virtualmente, um motivo dinâmico de conflito, que irá possibilitar o desenrolar dos acontecimentos".⁵⁸

A S_2 é, portanto, resultante de S_1 . Com a posse deste "saber", Svidrigáilov irá, sem demora, em busca de sua presa. O conhecimento da autoria do crime é apenas um passo intermediário na empreitada de Svidrigáilov. Como dissemos, trata-se efetivamente de um trunfo valioso, porque, a partir de agora, Svidrigáilov pode tomar partido disso e "pressionar" Dúnia a aceitá-lo. A S_2 é, por sua vez, causa da S_3 . Munido de um dado vital ("saber"), Svidrigáilov procura Dúnia e tenta seduzi-la com chantagem. A situação S_3 é resultante da S_2 . A configuração deste ato de violência provoca outro ato de violência (reação contrária): Dúnia, de posse do revólver que havia pertencido a Marfa Pietrovna, atira em Svidrigáilov; contudo, apenas o fere. Temos, portanto, a S_4 como efeito ou resultante da S_3 . A S_4 , por sua vez, é causa da desistência de Svidrigáilov⁵⁹. E a série de boas ações do libertino Svidrigáilov, apresentadas em S_5 , deve ser considerada como consequência de S_4 , se bem que se trata de uma consequência um tanto impertinente. A S_6 é a grande resultante da intriga. Svidrigáilov, depois de perder as esperanças de obtenção do objeto desejado (entenda-se Dúnia), mata-se. O suicídio, sob o ponto de vista de um desenvolvimento fabular de princípio, meio e fim, deve ser considerado como desfecho. Mas este desfecho não deixa de causar uma certa estranheza. Adiantamos acima que, nas narrativas tradicionais, de final monológico, o fim de um

58. D'Onofrio, Poema e Narrativa: Estruturas, p. 51.

59. O aparecimento repentino do revólver, que pertenceu a Marfa Pietrovna, nas mãos de Dúnia, pode sugerir que a morte de Svidrigáilov deveria acontecer, a rigor, pelas mãos da esposa, em virtude dos maus tratos sofridos em vida. O revólver de Marfa configura-se como uma vingança "post mortem". Quem estaria atirando, portanto, seria a própria Marfa encarnada em Dúnia; mas como os "mortos" não matam, Svidrigáilov encaminha-se para o suicídio, utilizando-se da própria arma que pertencera à esposa.

vilão dificilmente se traduz em suicídio. Sem a posse do objeto desejado, o vilão retorna ao seu esconderijo para tentar, em ocasião mais propícia, uma nova empreitada. Outras vezes, o vilão perece nas mãos do herói. Mas, em ambos os casos, a ideologia da sociedade permanece intacta.

O suicídio de Svidrigáilov é bastante ambíguo, primeiramente porque ocorre de uma forma inesperada. Esta personagem executou o seu "papel temático"⁶⁰ com fidelidade até o momento em que se deu o episódio com Dúnia (S_4). A partir daí, a sequência de "boas ações", ou de reparações constitui-se em uma anormalidade, se considerarmos o volume de atitudes maléficas que recaem sobre ele.

Mas não se pense que este suicídio foi uma saída um tanto extrema para esta personagem. Também, tal desfecho não deve ser considerado como uma artimanha impensada do autor, algo desprovido de lógica. Pelo contrário, se analisarmos o outro lado da questão, concluiremos que o suicídio era um caminho possível, talvez o único caminho. Todos sabemos que Svidrigáilov é considerado um duplo de Raskólnikov. Conhecemos também o desfecho da fábula de Raskólnikov e o seu destino, após o último confronto com Porfíri (capítulo II, da sexta parte). Depois deste derradeiro encontro, Raskólnikov encaminha-se para a auto-rendição. Depois do frustrado encontro com Dúnia, Svidrigáilov encaminha-se para a auto-destruição. As duas seqüências de ações caminham paralelamente na sexta parte, com a diferença de que a fábula principal não sofre solução de continuidade, enquanto que a fábula de Svidrigáilov interrompe-se com a morte da sua personagem principal.

60. Conforme D'Onofrio (op. cit., p. 65), o ator é investido de um papel temático ou competência interiorizada, isto é, o ator pode ser qualificado para a sua função desde o início da narrativa. Esta competência mantém-se durante toda a fábula.

Diferentemente da fábula marginal, que estudamos anteriormente, esta pode ter o seu valor autônomo. Enquanto a fábula centrada em Svi-drigáilov se subordina integralmente à fábula principal, a história de Marmieládov pode ser narrada à parte sem interferência recíproca. Para atestar tal fato, nós recorreremos, entre outras fontes, ao que diz Na-tália Nunes, tradutora da obra para a língua portuguesa, em nota pre-liminar ao romance Crime e Castigo:

Aliás, esta figura do bêbado degradado pelo seu vício, que aca-ba por beber mais e mais, para sentir melhor a própria degrada-ção, numa volúpia masoquista do próprio sofrimento, é uma das constantes da obra dostoiévskiana. De tal modo que o escritor, nos seus planos primitivos acerca deste romance, chegou até a pensar intitulá-lo de "Os Bêbados". (777)

Somente mais tarde, Dostoiévski resolveu "encaixar" a problemá-tica do pobre estudante na história dos bêbados. Contudo, a grandeza daquela problemática surpreendeu o próprio autor que inverteu o posi-cionamento das fábulas: encaixou a história dos bêbados em Crime e Cas-tigo.

Mochulsky encara o enredo de Crime e Castigo, na íntegra, como uma grande tragédia. Depois de afirmar que Crime e Castigo é uma tra-gédia em cinco atos com um prólogo e um epílogo⁶¹, e estabelecer uma conexão entre a forma narrativa empregada no livro e a forma dramática, Mochulsky conclui que este romance "ressuscita a arte da tragédia an-tiga na forma de um romance contemporâneo. A estória de Raskólnikov é uma encarnação do mito de Prometeu e a destruição do herói trágico no principal.

61. Op. cit., p. 300.

62. Ibid., p. 312

63. Aristóteles, Poética, p. 243.

curso de sua luta contra o destino".⁶²

Em nossa opinião, apesar de Mochulsky representar uma autoridade em relação a Dostoiévski, esta sua tentativa em "espremer" o mundo de Raskólnikov e toda a sua problemática, dentro dos limites rígidos da tragédia antiga, é uma tarefa que julgamos impertinente, principalmente se levarmos em conta os princípios aristotélicos, comumente relacionados às grandes tragédias da antiguidade. Aristóteles, no capítulo VII da Poética, diz a respeito da unidade de ação:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes mímicas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.⁶³

Sem desvalorizar a asserção de que a história de Raskólnikov ressuscita o mito de Prometeu, pelo que ambas têm de semelhante, pensamos que aplicar atos, prólogo e epílogo, próprios da tragédia, ao romance Crime e Castigo, assim como considerá-lo, categoricamente, uma tragédia, é exagerar e, de certo modo, contrariar os preceitos de Aristóteles. Segundo o que entendemos do trecho acima, não faz parte do "todo" o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. Pois bem, se considerarmos as duas fábulas marginais como "encaixes", que retirados não alterariam profundamente a fábula principal, então não podemos falar de tragédia, tomando-se em consideração a totalidade de Crime e Castigo. A primeira fábula, de Svidrigáilov, por subordinar-se, e a segunda, de Marmieládov, por coordenar-se à principal, poderiam ser extraídas do romance sem prejuízo total para o desenvolvimento da trama principal.

Informamos nas páginas iniciais do nosso trabalho, quando ali-

62. Ibid., p. 312

63. Aristóteles, Poética, p. 248.

nhávamos os sete capítulos da primeira parte, que a conversa de Marmieládov com Raskólnikov, ocasião em que aquele descreveu a sua vida, além de nos apresentar Sônia, seria um dos motivos que concorriam para a efetivação do crime. Ressaltamos, porém, que este motivo deve ser atenuado em confrontação com o planejamento "a priori" do crime. As teorias desenvolvidas no cérebro efervescente de Raskólnikov devem ser consideradas como o motivo principal e as outras ações como motivos secundários.

Crime e Castigo constitui-se, portanto, numa obra complexa que abrange duas tragédias distintas: uma que desenvolve o mito de Prometeu, tão bem citada por Mochulsky, outra que desenvolve o drama de Marmieládov e a sua destruição.

Ao aludirmos ao possível exagero de Mochulsky em considerar o romance, na íntegra, como uma grande tragédia, devemos explicar que, se considerarmos apenas a fábula principal, o drama vivido por Raskólnikov, podemos estabelecer alguns elos entre esta fábula e as unidades da tragédia antiga.

Neste segmento do nosso trabalho, nos ocuparemos de estudar a tragédia de Marmieládov, que, por ser uma e completa e desenvolver um conflito cujo final é a própria destruição dos envolvidos, é a que mais se aproxima da tragédia ideal, segundo Aristóteles. E, por aproximação, queremos dizer que o nosso objetivo será o de explorar apenas os elementos dramáticos que compõem a "vida" dos Marmieládov.⁶⁴ Mais que tudo, porém, devemos focalizar a nossa atenção em dois capítulos fundamentais da história dos Marmieládov: capítulos II e III, da quinta parte, ocasião em que ocorrem o jantar fúnebre em homenagem ao passamento de Marmieládov e a acusação de Sônia feita por Lújin, em público, com a pronta reação de Liebésiátnikov e Raskólnikov que inter-

64. Aguiar e Silva (op. cit., p. 246) diz que "a vida é assim representada nos seus momentos de exaltação e de crise; as relações humanas são apreendidas nos seus momentos de tensão antagônica".

vêm em favor dela.⁶⁵

A primeira consideração que se deve fazer é em relação às personagens envolvidas neste drama. Por incrível que possa parecer, não consideramos Marmieládov como o protagonista de sua fábula. Pelo contrário, apontamos Ekatierina, sua esposa, para tal papel: Marmieládov é uma personagem em processo de auto-destruição, enquanto sua esposa Ekatierina é uma personagem que luta contra a destruição; ela é apenas envolvida pela devastação provocada pelo vício do marido; além disso, ela participa de momentos cruciais dentro do drama, enquanto que o mesmo não ocorre com Marmieládov.

Sônia e as crianças figuram neste drama como personagens marginais, sendo que a primeira tem uma importância marcante para o desenvolvimento da trama. É o seu envolvimento que provoca um dos pontos mais tensos do drama e de toda a narrativa. Lújin, Amália Ivânovna, Liebie-siátnikov, o próprio Raskólnikov e alguns convidados do jantar fúnebre são outras personagens com funções distintas, mas que não atenuam a força das personagens Ekatierina e Marmieládov.

O desenvolvimento deste drama ocupa cinco capítulos dentro da narrativa integral de Crime e Castigo: o II da primeira parte, o VI da segunda parte, o II, o III e o V da quinta parte. Nestas partes, as duas personagens de relevo, Marmieládov e Ekatierina, atuam, de alguma forma, nas ações, propriamente ditas. Sônia também participa ativamente em outras passagens, mas sem qualquer relação com o que se desenvolve aqui.

O esquema a seguir presta-se para apontar as seqüências de ações, assim como o seu posicionamento dentro da macro-narrativa:

65. Há autores, Nabokov, por exemplo, que encaram estas duas passagens como melodramas vulgares. Imaginamos, porém, que a intenção do autor não foi provocar simples sensacionalismo. Estas passagens emprestam um colorido especial ao drama.

PARTE DA NARRATIVA CAPÍTULO

OCORRÊNCIAS

Primeira	II	Marmieládov encontra-se com Raskólhnikov (apresentação indireta de Sônia e de Ekatierina).
Segunda	VI	Morte de Marmieládov.
Quinta	II, III, V	Festim fúnebre, episódio com Lújin e morte de Ekatierina.

Marmieládov, apesar do seu aspecto repugnante, fala com certa solenidade e cortesia, própria de gente que pertence às altas camadas da sociedade: "Poderia dar-me licença, cavalheiro, de me dirigir ao senhor..." (786). O próprio narrador comenta sobre alguns aspectos da personagem: "Estava embriagado; mas falava com eloquência e desembaraço". (787) Da mesma forma, sua esposa Ekatierina provém de uma camada superior: " — ao passo que Ekatierina Ivânovna, a minha mulher... é uma pessoa bem educada, filha dum oficial superior...." (789)

A partir desta primeira apresentação, podemos estabelecer os elos do desenvolvimento do drama com as partes da tragédia antiga.

Marmieládov, um ex-funcionário público, entrega-se ao vício da bebida, enquanto, em casa, esposa e filhos sofrem todo o tipo de necessidade. Ekatierina, sua esposa, já tísica e algo mentecapta, encarrega-se de manter em equilíbrio o miserável aposento. Sônia, filha de Marmieládov com a primeira esposa, prostitui-se para sustentar toda a família e o vício do pai. Este pode ser o resumo da Situação Inicial, apresentada através do próprio Marmieládov, em conversa com Raskólhnikov, em um botequim. Esta seqüência de ações constituiria o prólogo.⁶⁶

66. A nossa intenção em relacionar esta situação inicial ao prólogo das tragédias, deve-se ao fato de que até este ponto da narrativa, não se verifica, de maneira evidente, nenhuma ação propriamente dita. O que sabemos é fruto de informação por parte de uma das personagens. Esta situação inicial é o resultado de uma série de ações que tiveram lugar antes do desenvolvimento deste drama, servindo também como preparação para o que se seguirá.

O desenvolvimento propriamente dito iniciar-se-á somente com a saída da inércia, com a própria atuação da personagem. O primeiro ato corresponde ao final do capítulo II da primeira parte, ocasião em que Raskólnikov acompanha Marmieládov à casa deste último. Marmieládov, ao se deparar com a esposa, prostra-se de joelhos, enquanto Ekatierina, completamente fora de si, agarra-o pelos cabelos e o arrasta para dentro, enquanto pergunta insistentemente pelo dinheiro que ele retirara do baú. O dinheiro, destinado à compra de alimentos, ele o queimara em bebida.

Devemos nos lembrar que esta cena sugere uma distinção fundamental entre as duas personagens. Enquanto Marmieládov caminha efetivamente para a destruição (fato que se verificará na seqüência), Ekatierina luta para evitá-la.

O segundo ato corresponde ao acidente e conseqüente morte de Marmieládov:

No chão jazia, desmaiado, um homem que acabara de ser atropelado pelos cavalos, muito mal vestido, mas de uma maneira decente, todo ensopado em sangue, que lhe escorria da cara e dos cabelos; tinha a cara toda machucada, desfigurado, informe. Era evidente que o atropelamento fora grave. (919)

A morte desta personagem deve ser encarada como o último estágio do processo de auto-destruição. A degradação social, a miséria e a morte sob as patas de um animal constituem três graus de um desenvolvimento progressivo de causa/efeito:

1. Degradação social (desemprego): efeito de má conduta e causa de:
2. Miséria (fome): efeito da falta de meios para sustentar-se a si e aos seus e causa de:
3. Morte (auto-destruição): efeito das duas anteriores e síntese do processo.

O terceiro ato, aquele que abarca a seqüência de ações mais tensa de todo o drama, pode ser considerado o clímax.

Durante o jantar fúnebre, dá-se o choque decisivo entre Ekatierina e a senhoria dos aposentados onde moram os Marmieládov. Nesta discussão,

além do episódio Sônia e Lújin, a narrativa de Crime e Castigo alcança um dos mais altos graus de dramaticidade:

Em resumo: compareceram apenas o polaquinho, um empregadeco achacado e sardento, que não falava, com um fraque ensebado, sujo e mal-cheiroso, e um velhote surdo e quase cego, que noutros tempos trabalhara nos Correios... Veio também um tenente reformado, embriagado... que não fazia outra coisa senão rir-se às gargalhadas de uma maneira indecente e estrepitosa e — calculem! — sem colete. (1089)

E é neste ambiente que vai ocorrer a alteração inevitável: Ekaterina discute escandalosamente com Amália Ivânovna (a senhoria) sobre a procedência de ambas, com cada uma defendendo-se das acusações da outra. Logo a seguir, surge a figura de Lújin, que acusa Sônia de lhe haver roubado uma nota de cem rublos.

O terceiro ato pode ser decomposto em três fases distintas:

1. Chegada dos "convidados" para o jantar fúnebre.
2. Discussão entre Ekaterina e Amália.
3. Acusação de Sônia por Lújin.

O que caracteriza essencialmente o aspecto dramático desta sequência de ações é, antes de mais nada, o ajuntamento de pessoas de níveis diferentes. Durante estes encontros, não raros em Crime e Castigo, ocorrem discussões. Lembramos aqui as passagens em que a família de Raskólnikov se reúne para o debate sobre o provável casamento de Dúnia e Lújin. Naquela reunião, da qual tomaram parte Raskólnikov, sua mãe, sua irmã, Razumíkhin e Lújin, irrompeu uma acirrada conversação, ocasião em que Lújin foi escorraçado da cena.

Voltemos às três fases de que falamos anteriormente.

Na primeira, que abarca a chegada dos "convidados", há uma preparação. A simples descrição das personagens se encarrega de criar o clima tenso do ambiente. A partir daí, qualquer ponto de discórdia será o estopim que provocará a explosão. A atmosfera torna-se cada vez mais pesada e o resultado é a primeira discussão entre Ekaterina e a senhoria. Consideramos como o clímax deste drama o momento em que se dá a a-

cusação pública por parte de Lújin. Neste ponto o conflito chega ao seu momento culminante. Este é um dos pontos de maior tensão dentro da narrativa toda.

O quarto ato corresponde à degradação pública e à morte de Ekaterina. Logo após o desmascaramento, também público, de Lújin, Ekaterina é despejada do seu alojamento e, junto com os dois filhos, sai pelas ruas tentando, em vão, obter auxílio. A passagem abaixo sugere um processo de animalização ou reificação:

Diz e grita que, já que todos a abandonaram, que pegará nas crianças e se lançará à rua, e que há de arranjar um realejo, e as crianças cantarão e dançarão, e ela também, e assim arranjará dinheiro, e que há de ir todos os dias cantar debaixo da janela do general... "Para que vejam — disse — como os honestos filhos dum falecido funcionário têm que andar pedindo esmola pelas ruas!" Bate nos filhos e eles choram. Ensina Liena a cantar a 'Pequena Herdade'; ao rapazinho, ensina a dançar, e a Polina Mikháilovna também, e rasgou-lhes os vestidinhos para lhes fazer uns gorros como os dos palhaços; e transportará uma frigideira para fazer com ela uma musicata... Não liga importância nenhuma ao que lhe dizem... Já pode ver o que ali vai! Está, simplesmente, impossível de se aturar! (1124-25)

Nesta passagem narrada por Liebiesiátnikov, torna-se evidente o processo de degradação chegando ao seu ponto culminante. Ekaterina ordena aos filhos para que se comportem como bichos ou palhaços em plena praça pública. Antes da derrocada final, eles atravessam uma fase intermediária, com todo o seu drama devassado perante a multidão. A consequência é, portanto, a morte inevitável.

A morte de Ekaterina não se dá da mesma forma que a de Marmieládov. Para ele, a morte representava o estágio derradeiro de um processo gradual, no qual se metera. Marmieládov procurava a morte através das suas ações e vícios. Ao contrário, Ekaterina procurava evitá-la. Não se pense que esta exposição pública ridícula foi sem motivo. Na verdade, apesar de toda a alienação, ela procurava chamar a atenção das autoridades para o drama experimentado por sua família.

Consideramos o quarto ato como um prolongamento do terceiro em

relação à gradação ascendente da ação dramática. Até este ponto do drama, não conhecemos uma redução da tensão. Pelo contrário, ela parece intensificar-se a cada instante. Elegemos aquela seqüência de ações como preparação (1), desenvolvimento (2) e clímax (3), porque o terceiro núcleo de ações deve ser considerado o ponto culminante, uma vez que a sua ocorrência é completamente inesperada e, portanto, surpreendente.

O processo de desmascaramento que se segue não atenua o grande efeito que o conjunto de ações proporciona. Não sabemos se Lújin, derrotado pela segunda vez, tentará ou não uma terceira investida. Este estado de suspense mantém alta a temperatura do drama. O núcleo de ações que se segue, o processo de animalização de Ekatierina e das crianças, e a morte da primeira, ligam-se indissoluvelmente àquela seqüência tripartida referida acima.

O epílogo compõe-se da junção dos "restos" daquela família destruída: os filhos pequenos serão encaminhados a uma instituição de caridade, sustentados por Svidrigáilov (benfeitor de última hora?) e Sônia terá como destino acompanhar Raskólnikov na sua "via-crucis" rumo ao "renascimento".

Antes de prosseguirmos no estudo desta tragédia, algumas informações são indispensáveis. Nós reparamos que em algumas passagens, contrariamente ao que ocorre no drama, propriamente dito, as ações e os diálogos não eram interpretados pelos próprios sujeitos envolvidos em ambos; outra personagem, escolhida pelo autor, fazia o papel de narrador daquilo que se passava ou daquilo que determinada personagem dizia. Um bom exemplo deste fato é a passagem em que se dá o processo de animalização e exposição pública de Ekatierina. Toda aquela seqüência foi narrada, em terceira pessoa, por uma personagem participante (secundária) daquela seqüência: Lieblesiátnikov.

Devemos salientar, entretanto, que a nossa intenção não foi a de transpor meramente uma narrativa para um esquema fixo de drama. Tentamos, isto sim, estabelecer os pontos coincidentes em ambos os gêneros literários, respeitando, naturalmente, os padrões fixos de cada um.

O que nos sugeriu esta possibilidade foi a coincidência entre a narrativa de Marmieládov e o desenvolvimento do drama.

Adiante, tentaremos apontar certos elementos comuns às tragédias que aparecem, de alguma forma, no drama de Marmieládov. Estes elementos foram recolhidos da Poética de Aristóteles. Anteriormente abordamos as partes quantitativas do mito complexo⁶⁷. Quanto às partes qualitativas, Aristóteles afirma o seguinte:

60. 'Peripécia' é a mutação dos sucessos em contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente.

61. O 'reconhecimento', como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

62. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia... Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do mito e da ação, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade....⁶⁸

Guardando as devidas proporções entre uma tragédia, propriamente dita, e a fábula dos Marmieládov, podemos identificar dentro desta última a ocorrência dos dois elementos qualitativos, de que trata Aristóteles: peripécia e reconhecimento. Na realidade, estes dois elementos fazem parte de um núcleo de ações, do qual não atuam as duas personagens principais (Marmieládov e Ekaterina). Os envolvidos neste caso se resumem a Lújin e Sônia (ambos pertencentes, também, à fábula principal). Quando Lújin acusa Sônia publicamente de o ter roubado em cem rublos, denúncia que se concretiza pelo efetivo aparecimento da nota num dos bolsos da moça, e quando, inesperadamente, Liebiesiátnikov irrompe em cena e desmascara o impostor, informando que, na verdade,

67. Aristóteles (op. cit., p. 250) distingue o mito complexo do mito simples. Para ele, o mito simples é a ação que, sendo una e coerente, efetua a mutação da fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; mito complexo é o que faz a mutação através do reconhecimento ou da peripécia, ou por ambos conjuntamente.

68. Ibid., p. 250.

ele vira quando aquele colocou furtivamente a nota no bolso da moça apenas para incriminá-la, temos o primeiro elemento: peripécia.

Logo a seguir processa-se o reconhecimento, também público, do vilão. À sua tentativa frustrada de incriminar Sônia, segue-se a revelação da verdade. E aqui os elementos se juntam para suscitar "terror e piedade". O efeito que a ação causa sobre o leitor provoca o sentimento de repulsa em relação ao ato de Lújin e o de piedade em relação à acusada.

Salientamos que, na tragédia, tais elementos seriam intimamente relacionados aos grandes personagens do drama. Esta ocorrência marginal serve, contudo, para confirmar a nossa preferência na escolha de um modelo de enredo dramático para o estudo desta fábula marginal.

Duas outras ocorrências apontam para um outro elemento qualitativo do mito complexo. Trata-se das mortes em cena, às quais Aristóteles chama de "Catástrofe"⁶⁹.

E, finalmente, o elemento fundamental: "Catarse"⁷⁰. O drama vivido por Marmieládov e Ekatierina suscita no leitor (espectador) o sentimento de piedade. A catarse resume-se no alívio (ou purificação) desta emoção.

Para concluir este pequeno estudo, uma pergunta se faz necessária. Sendo uma fábula encaixada e, portanto, completamente autônoma em relação à fábula principal, qual seria a verdadeira função desta micro-

69. Aristóteles define a catástrofe (op. cit., p. 251.), expediente pouco comum na tragédia, da seguinte forma:

"64. São estas duas as partes do mito: peripécia e reconhecimento. Terceira é a catástrofe. Que sejam a peripécia e o reconhecimento, já o dissemos. A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes".

70. Aristóteles define a catarse (op. cit., p. 245), desta maneira:

"27. É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado... e que, suscitando o 'terror e a piedade', tem por efeito a purificação dessas emoções".

narrativa?

Devemos nos lembrar de que a conversa entre Raskólnikov e Marmieládov, num bar, e mais adiante o conhecimento da forma de vida deste último por aquele, constituem-se como "motivos" para a efetivação do crime. Mas, como fizemos questão de frisar, na oportunidade e, também, no início deste estudo ("Marmieládov - Fábula Afluente"), estes dois motivos não são indispensáveis para o prosseguimento das ações da fábula principal, isto é, com a retirada deles, Raskólnikov, efetivamente, caminharia para a execução dos seus desígnios. A verdadeira função desta narrativa, talvez, resume-se na pretensão inicial do autor: escrever um romance abordando a problemática social do vício da bebida, o qual receberia como título "Os Bêbados".

Em outra ocasião, o mesmo autor aponta que, no plano artístico da Dostoiévski,

seus personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significados. Por este motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções temático-pragmáticas assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna mera objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional.⁷²

71. Bakhtin, *op. cit.*, p. 3.

72. *Ibid.*, p. 2.

CAPÍTULO II: AS PERSONAGENS

O romance Crime e Castigo apresenta um elenco de personagens que se enquadram nos dois tipos: personagens planas e personagens esféricas. As personagens caracteristicamente planas são encontradas em abundância dentro desta narrativa: Marmieládov, Lújin, Pulkhíeria, Dúnia, Razumíkhin, Porfíri, Sônia e Ekatierina, somente para apontar as principais. Do outro tipo, encontramos Raskólnikov e Svidrigáilov, apenas. Mas, podemos afirmar que esta ocorrência não é típica da obra dostoiévskiana como um todo. Em outras obras, o autor lança mão de criaturas extremamente complicadas, que adotam posturas antagônicas às do próprio autor. Como afirma Mikhail Bakhtin, "Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum".⁷¹

Em outra ocasião, o mesmo autor aponta que, no plano artístico de Dostoiévski,

suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por este motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções temático-pragmáticas assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional.⁷²

71. Bakhtin, op. cit., p. 3.

72. Ibid., p. 2.

Aguiar e Silva também distingue as personagens dostoiévskianas das de Charles Dickens, quando afirma que "Às personagens de Dickens, de contornos simples, embora extremamente vigorosos, opõem-se as personagens de Dostoiévski, densas, enigmáticas, contraditórias, rebeldes às definições cômodas que podemos encontrar na cristalização das fórmulas".⁷³

Tendo em vista estas noções preliminares, podemos passar ao estudo específico de cada personagem.

A. RASKÓLNIKOV

A primeira pergunta que surge, quando tentamos compreender o "mundo" raskolnikoviano, é a seguinte: qual a melhor forma de caracterizar esta personagem? Tomamos os mesmos termos de Aguiar e Silva e reproduzimos a sua maneira de caracterizá-la: "personagem densa, enigmática, contraditória, rebelde às definições cômodas que podemos encontrar na cristalização das fórmulas".⁷⁴

Tendo em vista estas qualificações, vamos assinalar algumas passagens no texto que, de alguma forma, ilustram bem estas características.

Logo no terceiro parágrafo desta narrativa, o narrador onisciente nos apresenta a personagem em questão: "havia algum tempo já que se encontrava num estado de excitação e enervamento parecido com o da hipocondria". (779)

Esta primeira nota já nos deixa a impressão do caráter vacilante da personagem. Seu descontrole emocional fica latente nesta primeira caracterização. O estado doentio, deprimido, além de outros fatores

73. Aguiar e Silva, op. cit., pp. 270 - 271.

74. Ibid.

ligados a isto, apontam para uma marca própria da personagem: o medo constante. E a personagem parece se dar conta disso, quando medita:

"Por que, diabo, me preocupo eu desta maneira e sofro todas estas inquietações por causa de uma bagatela?" — pensou, sorrindo estranhamente — "Hum! Sim, é isso, está tudo ao alcance do homem e tudo lhe vem parar às mãos, simplesmente, o medo... Isto é um axioma... É curioso: de que será que as pessoas têm mais medo? O que mais temem é o primeiro caso, a primeira palavra... Mas parece-me que já estou falando demais. Afinal, não faço mais nada senão falar. Embora também se pudesse dizer que, se falo, é porque não faço nada. A verdade é que durante este último mês deu-me a mania de falar, enquanto me deixo ficar estendido ruminando no meu canto... sobre ninharias. Bem, e afinal, aonde vou eu? Serei capaz disso? Será isso uma coisa séria? Não, de maneira nenhuma. Divirto-me mas é à custa da minha imaginação, é uma brincadeira! É isso mesmo, uma brincadeira!" (779-780)

A primeira caracterização, por parte do próprio narrador e a segunda, mais pormenorizada, pela personagem, já deixam claro que existe uma distância entre aquilo que podemos denominar de personagem plana ou de costume e personagem redonda ou esférica. Não percebemos, portanto, até aqui, uma competência interiorizada desta personagem. Ela caminha em busca de auto-afirmação. O ato fatal⁷⁵ é vislumbrado como um ponto tênue no horizonte que oscila entre o "existir" e o "não-existir". Na mente da personagem trabalham duas forças antagônicas: uma que tece a armadura, que monta os mecanismos indispensáveis para a concretização do ato; outra que, ligada indissolivelmente ao coração, desenlaça e desmonta o trabalho empreendido pela primeira.

Um dos aspectos que mais marca a personalidade de Raskólnikov é a luta interior entre o "fazer" e o "não-fazer", ou ainda melhor, é a luta que trava entre uma força racional e uma força emocional.

75. O ato fatal é a própria efetivação do duplo assassinato que, até esta parte, é concebido pela personagem como uma idéia, ainda embrionária. Idéia que ele próprio custa a crer que está gerando dentro de si: "Divirto-me mas é à custa da minha imaginação". (780)

Podemos sintetizar esta ocorrência, desta forma:

FAZER: força racional cujo propósito é a realização do crime.

NÃO-FAZER: força emocional cujo propósito é evitar o crime.

Raskólnikov tenta, a todo custo, avalizar as suas pretensões através de certos pretextos. O primeiro deles relaciona-se com uma teoria sui generis. Segundo esta teoria, há duas classes de homens: os homens ordinários, que seriam constituídos da maioria das pessoas, e que deveriam seguir fielmente as leis e preceitos impostos pela sociedade; e os homens extraordinários, que se constituiriam numa classe seleta de homens, os quais ditavam as suas próprias leis. Estes homens poderiam, sempre que necessário, ultrapassar certas barreiras, como matar pessoas, por exemplo, e sempre autorizados pela consciência, para atingir seus objetivos. Mas não seriam homens abomináveis; pelo contrário, estes deveriam ser considerados como os salvadores da humanidade, pois através de um feito repugnante (sob o ponto de vista da "massa"), eles emprestariam seus grandes favores à humanidade.

O segundo pretexto pode ser o seu relacionamento com a família do bêbado Marmieládov. A "injustiça social" seria o fator preponderante. Devemos nos lembrar de que a queda de Marmieládov foi provocada pela sociedade (berço de vícios e virtudes); ele encaminhou-se para a destruição, através do vício da bebida. Sônia, que prostituiu-se para salvar a família da inanição, também é uma consequência da atitude do pai.

O terceiro pretexto é a carta da mãe, na qual esta narra os tormentos passados pela filha, nas mãos de Svidrigáilov, e o próprio casamento "arranjado" com Lújin. Raskólnikov considera o casamento de Dúnia como uma prostituição, pois, segundo ele, a irmã somente aceitou esta união pelo bem-estar familiar que seria obtido através do seu casamento com o prepotente Lújin.

O quarto pretexto, mais ligado ao próprio ato, relaciona-se com duas ocorrências singulares: a primeira é o fato de ter ouvido uma conversa de Lisavieta com um mercador, na qual ela informa para este

que a tal hora virá ao seu encontro para acertar um negócio pendente. Esta ausência de Lisavieta indica que, na hora marcada, a velha Alíona Ivânovna (sua presa) estará só em casa e, portanto, indefesa, facilitando a concretização dos seus propósitos. A segunda também relaciona-se com uma conversa, que ouve num bar. Nesta ocasião, um estudante discute com um jovem oficial os itens de uma teoria. E tal teoria não é outra senão a que desposa a nossa personagem.

Raskólnikov não busca estes pretextos; na verdade, são eles que se encaminham inexoravelmente ao seu encontro. A disposição destes eventos parece sugerir que a personagem tornou-se um autônomo nas mãos do "destino". A partir de uma primeira idéia, esta de caráter próprio, concebido dentro de um cérebro alvoroçado por influências ideológicas provenientes do estrangeiro, seguem-se determinadas ocorrências que moldam a personalidade de Raskólnikov, tornando-o impotente para julgar e prever os efeitos do seu ato. A incipiente força emocional coloca em atividade a sua débil tentativa de inverter a ordem dos fatos e impedir o prosseguimento da ação iniciada pelo herói.

Se quiséssemos destacar a ordem de ocorrências (pretextos), teríamos mais ou menos um esquema circular:

1. Geração da "Teoria dos Homens Extraordinários".⁷⁶
2. Conhecimento da problemática de Marmieládov e Sônia.
3. Conhecimento da problemática de Dúnia.
4. Favorecimento da ação: ausência de Lisavieta na hora do crime.
5. A "sua" teoria melhor explicada por outra personagem.

A aludida circularidade destas ocorrências está evidente no fato de a última ser uma particularização (exposição mais a miúdo) da primeira. Devemos notar que, quando o jovem estudante expõe suas idéias para o seu interlocutor, ele aponta explicitamente a velha Alíona como a sua provável vítima:

76. Esta teoria não está narrada explicitamente por Raskólnikov, mas, aos poucos, nos damos conta de que, anteriormente ao início da fábula, a personagem já a tinha concebido.

de um lado uma velha estúpida, imbecil, inútil, má, doente, que não dá proveito a ninguém, e que até, pelo contrário, a todos prejudica; que nem ela própria sabe para que vive e que amanhã acabará por morrer fatalmente... Do outro lado energias jovens, frescas, que se gastam em vão, sem apoio, e isto aos milhares e em toda a parte. *Mil obras e boas iniciativas se poderiam fazer* com o dinheiro que esta velha deixa ao mosteiro. Centenas, talvez milhares de existências conduzidas ao bom caminho; dezenas de famílias salvas da miséria, da dissolução, da ruína, da corrupção, dos hospitais venéreos... Que te parece? Não ficaria apagada a mancha dum só crime, insignificante, com milhares de boas ações? Por uma vida... mil vidas salvas da miséria e da ruína! Uma morte, mas, em troca, mil vidas... É uma questão de aritmética.... (828-829)

Efetivamente, estes cinco motivos, além de moldarem a personalidade de Raskólnikov, dão ao seu ato uma condição de irreversibilidade. Não devemos deixar de notar que tais idéias devem encontrar um ninho adequado na cabeça doentia de um jovem constantemente excitado e enervado.

Entre os cinco motivos apresentados, dois deles têm aspecto transcendente (o primeiro e o quinto, que são intimamente relacionados) e os outros três têm aspecto imanente. O crime é suportado por três ocorrências do mundo real (dois, três e quatro) e duas do mundo das idéias. À medida em que o momento fatal vai-se aproximando, parece haver uma maior especificidade nas ações, ou melhor, uma particularização ainda maior. Vejamos na seqüência: em primeiro lugar, ele concebe no seu íntimo uma idéia; em segundo lugar, irrompe aos seus olhos um drama do cotidiano, comum nas cidades em ascendência (como era o caso de Petersburgo da época); em terceiro lugar, este drama se especifica quando se torna o seu próprio drama e o de sua família (o cerco se fecha); em quarto lugar, há um retorno ao plano inicial de efetivar um crime e isto é auxiliado por uma conversa repentina, na qual ele recebe uma ajuda involuntária: a ausência da irmã da velha, no momento marcado para o crime; e, finalmente, a exposição da sua teoria, num bar, por um jovem estudante (como ele o fora até tempos atrás), ocasião em que,

explicitamente, ele expõe o funcionamento desta estranha teoria.

A força emocional luta sozinha com um conjunto de ocorrências que fortalecem a vontade da razão. Temos, desta forma, um embate titânico entre duas forças antagônicas (uma racional, que concebe um crime, e outra emocional, que o reprovaa), cujo campo de luta é o cérebro de Raskólnikov.

Há determinadas passagens que ilustram a tentativa infrutífera do coração tentando obstar a marcha da razão:

— Oh, meu Deus! Como tudo isto é repugnante! Ah, sim, sim, eu... não; isto é um absurdo, uma estupidez! — acrescentou resolutamente. — E se me acontecesse esse horror? De que porcaria é capaz a minha alma! Isto é que é importante: é sujo, brutal, mau! E eu, durante um mês inteiro.... (784)

Nesta passagem, existe um fragmento que demonstra a razão intrometendo-se no discurso emocional: "Ah, sim, sim, eu..." E retorna a voz da emoção, combatendo esta assertiva: "não; isto é um absurdo, uma estupidez!"

No final do capítulo III, percebemos também um fragmento do pensamento interior da personagem, que é bastante significativo: "eram apenas preconceitos, apenas espantalhos para meter medo, não havia limite nenhum e assim é que devia ser.... (799) Em seguida, há outras passagens que marcam bem esta ocorrência:

Mas não estremeceira pelo fato de lhe ter ocorrido aquela idéia. Porque sabia, pressentia que ela havia infalivelmente de ocorrer-lhe, e estava à espera dela. (812)

Ontem, ontem quando fui fazer aquela... 'experiência'... compreendi perfeitamente que não seria capaz... Mas por que é isto agora? Suponhamos, suponhamos mesmo que não haja dúvida alguma em todos estes cálculos, que tudo isto se resolva este mês e se torne claro como o dia, preciso como a aritmética. Meu Deus, pois nem assim me decidiria! Não sirvo para isto, não sirvo! Mas por que é que eu então, até agora...? (824)

E, finalmente, a decisão final, imposta de fora para dentro: "mas, repentinamente, com todo o seu ser, sentiu que não tinha já liberdade de reflexão, nem vontade, e que, de súbito, tudo se resolvera definitiva-

mente". (826)

A partir deste instante, a razão declarou-se vencedora e coube à emoção a tentativa de aplicar, de vez em quando, alguns golpes na primeira para atenuar a sua marcha em direção ao crime. Estes momentos são percebidos quando a personagem sente remorsos, mesmo antes da realização do crime. E a frieza inicial é superada por um comportamento vacilante e irritável.

A concretização do crime, a partir de então, é irrevogável. Durante o próprio momento do duplo assassinato e o que se segue depois, a personagem experimenta momentos de angústia extrema, causados por uma espécie de "hibridismo interior": de um lado, atuando a força racional; de outro, atuando a força emocional.

De acordo com distinção de Forster, Raskólnikov, até esta parte, tem-se mostrado como do tipo "esférico". Nos primeiros momentos da fábula, quando ainda a idéia era apenas um germe em fase de gestação, nós ficamos sem saber o desfecho que se seguiria. Logo a seguir, a personagem nos deu mostras de que estava apta a perpetrar aquele ato. Mas, ao mesmo tempo, a personagem apresentou vacilação. O que marca, portanto, o seu caráter é o seu comportamento contraditório e enigmático.

Dividimos a caracterização de Raskólnikov em dois momentos distintos: de um lado, o seu comportamento diante da execução de um crime; de outro lado, o seu comportamento diante da sociedade e de si mesmo, depois de realizado o crime.

No primeiro momento, como já frisamos, o comportamento da personagem é moldado apenas por uma luta interior entre duas forças poderosas que se revezam no ataque à sua mente. Acrescentamos a isso que, neste período, a personagem sofre muitas influências de fora, da sociedade: "problemática de Marmieládov", "problemática de Dúnia", "conversa de Lisavieta" e "conversa no bar". Estas influências, entretanto, foram assimiladas pela personagem passivamente, isto é, ela não buscou este tipo de influência. A personagem "imagina" (e o narrador faz questão de declarar este fato) que o destino a conduz às situações que, de uma

forma ou de outra, vão moldando o seu comportamento e, ao mesmo tempo, vão tecendo os fios que a levarão ao crime.

Se no primeiro momento — o comportamento diante da execução do crime — a personagem experimentava ocasiões de angústia diante da idéia (motivada pelo embate das forças antagônicas), no segundo momento, ela continuará a sofrer o mesmo tipo de pressão emocional. A diferença consiste na sua idéia fixa de tornar público, de alguma forma, o seu feito. Se naquele primeiro momento ele não procurou dividir com ninguém o seu segredo, neste segundo momento, ele "procura" avidamente expor-se à sociedade.

Há três situações em que a personagem, através do seu comportamento, nos auxilia na sua caracterização. A primeira delas é a visita que faz ao Comissariado, na condição de intimado, ocasião em que desmaia (quando começam a discutir sobre a autoria dos crimes do dia anterior); a segunda é a conversa bastante significativa que tem com Zamiótov, num bar, ocasião em que subrepticiamente conta a sua posição diante de um crime semelhante (levantando as suspeitas do policial); e a terceira é a volta ao local do crime, em que pergunta aos pedreiros, que reformam os aposentos da velha, a respeito das manchas de sangue deixadas pelas duas mortas. Também nesta oportunidade, levanta suspeitas.

Quando caracterizamos Raskólnnikov e chegamos a este ponto da narrativa, uma pergunta se impõe: Por qual motivo Raskólnnikov se expõe desta maneira? A resposta só pode ser uma: um dos lados desta dupla criatura, vale dizer, o lado repressivo, tenta suplantar o outro. A força emocional procura levar o intelectual e frio Raskólnnikov à presença da sociedade (representada pelo órgão policial) para que ele confesse o seu crime e repare o seu dano. A confissão de Raskólnnikov proporcionaria, ao mesmo tempo, a salvação do herói e a não maculação da sociedade, uma vez que o duplo crime, se impune, feriria a sua "ideologia" (da sociedade).

Antes de prosseguirmos, devemos salientar que o possível "latrocínio" de Raskólnnikov, na verdade, não se verificou. Ele apenas reco-

lheu alguns objetos de pouco valor e os foi esconder sob uma pedra, num local deserto, sem ao menos ter apreciado a validade dos mesmos. Acrescentemos a isto que ele nunca mais tornou a pôr as mãos sobre eles.

Conclui-se daí que, no próprio momento do cometimento do crime, a força emocional atuou mais forte, obstando-lhe a descoberta de outras riquezas, porventura existentes na casa da velha. Segundo seu plano original, ao assassinato se seguiria uma busca completa pelos aposentos da velha, no sentido de pilhar todos os objetos de valor, além do dinheiro disponível propriamente dito.

As passagens abaixo ilustram bem o caráter contraditório da personagem, nos momentos que se sucedem ao crime.

Coisa estranha: ainda mal metera as chaves na fechadura desse móvel, apenas sentira o rangido do ferro, quando uma espécie de calafrio o percorreu todo. Sentiu novamente vontade de deixar tudo aquilo e de escapulir-se. Mas isso durou apenas um momento, pois era já demasiado tarde para sair. Já estava a rir-se de si próprio quando, de repente, outra idéia inquietante o assaltou. Lembrou-se que podia suceder perfeitamente que a velha estivesse ainda viva e voltasse a si. (838)

Mais adiante: "O porta-moedas estava cheio; Raskólnnikov guardou-o no bolso sem examinar. Pôs as cruzes ao peito da velha e, pegando outra vez na machada, voltou de novo para o quarto". (839)

Quando recebe a intimação do Comissariado para comparecer e prestar esclarecimentos sobre o não pagamento de uma dívida: " — Senhor, que seja quanto antes!" (850) No seu alojamento, logo após este episódio do Comissariado de Polícia, ele experimenta uma série de desvarios:

"Estarei ainda delirando ou tudo isto é realidade? De fato parece ser realidade... Ah! Já me lembro! Fugir! Sim, mas para onde?... Pego no dinheiro, vou-me embora, mudo-me para outro quarto; mas não de dar comigo... Sim, e a repartição de endereços? Encontrar-me-ão!... Eles julgam que estou doente. Não sabem que posso sair à rua. Ah, ah, ah! Percebi nos olhos deles que estão a par de tudo. Não preciso de mais nada senão de descer a escada. E se puseram sentinelas, polícias, na escada? Que é isto? Chá? Ah, sim, e também ainda há cerveja, meia garrafa, viva!" (878 - 879)

Este trecho, que lembra de algum modo a técnica do fluxo da

consciência, caracteriza demasiadamente claro o comportamento contraditório da personagem, elucidando a sua indefinição e insegurança, ao mesmo tempo em que aponta para uma das manias do ser humano: a da perseguição.

Raskólnikov experimenta momentos de verdadeira ufanía e altivez:

— Já chega, velhota; agora já é tempo de deixar os outros em paz! Que agora comece o reino da razão e da luz, da liberdade e da força, e depois veremos! Vamos ver qual de nós é quem ganha!... O que é preciso é energia, energia; sem energia não se consegue nada; e a energia obtém-se com a própria energia, eis o que muitos não sabem... (930-31)

Em outros momentos, reconhece a própria fraqueza:

"Eu devia saber", pensou com um amargo sorriso, "e como me atrevi, sabendo como sou, pressentindo-me, a brandir a machada e a derramar sangue?..."

"Não, esses indivíduos não são feitos desta massa; o verdadeiro dominador, ao qual tudo é permitido, bombardeia Toulon, assola Paris, esquece o seu exército no Egito, aniquila meio milhão de soldados na retirada de Moscou e livra-se de dificuldades com um trocadilho em Vilna; e, no entanto, depois de morto levantam-lhe estátuas... Segundo parece, tudo lhe era permitido. Não, esses seres, pelo visto não são feitos de carne e osso, mas de bronze". (1001)

Nesta passagem percebe-se a existência de duas características contrastantes: Raskólnikov é um excelente teórico, mas um prático deficiente, pelo motivo de que possui, ainda dentro de si, alguns fragmentos de humanidade, que o impedem de enquadrar-se totalmente (de corpo e alma) no rol dos homens "extraordinários".

Este caráter contraditório vai acompanhá-lo até o último momento da fábula. Apesar de algumas antecipações, que a própria personagem faz a respeito de uma possível recuperação do seu sentido prático — tentativa de sobrepor, definitivamente, sua força racional acima da emocional — Raskólnikov caminha inexoravelmente para a expiação do seu dano à sociedade.

Desde o início deste estudo, estamos a informar que Raskólnikov

elege Sônia como a receptora final da sua confissão. Porfíri, representante do órgão policial, que seria o mais indicado para tal função, descobre a autoria do crime, através do estudo do comportamento da personagem, além de uma investigação minuciosa e perspicaz.

O próprio ato de eleger uma pessoa como a receptora do seu segredo caracteriza uma atitude de prepotência e imposição de poder, própria de alguém que se pretende ser um "super-homem". A confissão à Sônia é, portanto, um ato de força. O contrário seria verificado se, passivamente, recebesse a comunicação de que a polícia já havia descoberto o crime e que ele seria desmascarado publicamente como um criminoso vulgar. Neste sentido, ele pretende que o seu crime seja conhecido, mas que suportado por suas idéias fantásticas, ele obtenha o reconhecimento público e a absolvição da sociedade.

A confissão e a sua posterior rendição à sociedade são dois fatos que contrariam, de maneira fundamental, a idéia inicial de supremacia sobre os homens. Raskólnikov passa de um estágio teórico para um estágio prático. Se o primeiro era, de alguma maneira, convincente, o segundo não merece este adjetivo. Raskólnikov, ao confessar-se e render-se, aparenta estar desligado dos antigos laços racionais, que o conduziram ao crime. Mas, na verdade, este desligamento não se verifica, uma vez que, mesmo na prisão, ele repudia a idéia de que é culpado de algum delito.

O enquadramento da personagem como "esférica" se deve ao fato de que jamais sabemos qual é o próximo passo de Raskólnikov. Ele nos surpreende a cada momento. Quando o mais indicado é fugir, ele ensaia vôos perigosos sobre os seus algozes, no sentido de indicar-lhes pistas seguras sobre a autoria dos crimes; quando o mais indicado é fechar-se e esconder o seu segredo, ele discursa calorosamente, expondo-se demasiadamente; quando o mais indicado é manter-se esquivo dos órgãos policiais, ele apresenta-se e confessa.

B. SVIDRIGÁILOV

"Enfim, Arcádi Ivânovitch Svidrigáilov, a personagem essencial do romance".⁷⁷ Com esta frase, Rodolfo Gomes Pessanha inicia o estudo de Crime e Castigo, relacionado com o estudo das personagens de Dostoiévski. Pessanha deixa perceber claramente que ele realça a personagem Svidrigáilov em detrimento do protagonista Raskólnnikov.

Quanto à atitude de Pessanha, queremos afirmar que não compartilhamos da sua posição. Para nós, Raskólnnikov é, evidentemente, a personagem mais trabalhada, mais construída de Crime e Castigo. Svidrigáilov irrompe em cena, assumindo uma "duplicidade" de Raskólnnikov, num momento em que a narrativa começa a experimentar uma tensão mais acentuada.

Svidrigáilov, embora sem o mesmo brilho de Raskólnnikov, também é uma personagem que se permite enquadrar no rol das "esféricas". Também o seu comportamento é contraditório; as suas atitudes são surpreendentes.

Para o estudo desta personagem, devemos distinguir dois momentos distintos: o primeiro, que vai da sua aparição repentina, durante um sonho de Raskólnnikov, até o momento em que se dá o encontro fatal entre ele (Svidrigáilov) e Dúnia; o segundo, que vai daí até o momento em que suicida.

No primeiro momento, estamos perante uma personagem com um papel temático bem específico, cuja função é a de "vilão". As ações, supostamente atribuídas a ele, são: morte do servo Filip, morte de uma menina e morte de Marfa Pietrovna (esposa). Contra si tem ainda o fato de ter assediado Dúnia insistentemente, quando esta trabalhava em sua

77. Pessanha, Dostoiévski: Ambigüidade e Ficção, p. 92.

casa como preceptora.

Todas estas ações nos são apresentadas indiretamente através do relato de outras personagens: durante a conversa entre a família de Raskólnikov e Lújin, este informa a respeito das três ações supostamente atribuídas a Svidrigáilov; e, através da carta, Pulkhiéria informa sobre as atitudes dele com Dúnia.

Esta caracterização genérica de "vilão" é corroborada pela própria personagem, quando, numa conversa com Raskólnikov, confessa de viva voz todas as maldades realizadas. A partir do momento em que se depara com Dúnia e tenta nova aproximação, a sua caracterização torna-se ainda mais cristalina. A atuação da personagem delinea o seu caráter. Nós podemos esquematizar a caracterização desta personagem da seguinte forma:

1. Indiretamente (através de Lújin e Pulkhiéria).
2. Diretamente (através de relato próprio).
3. Diretamente (através de suas ações).

Até o encontro com Dúnia, nós temos diante de nós uma perfeita personagem realista, cuja função é a de atacar a sociedade, mediante uma série de malfeitos. É um ser que luta por um ideal, mas que não medita sobre os efeitos de suas ações sobre a sociedade. O segundo momento abarca as ações principiando no resultado do encontro entre ele e Dúnia e terminando com o seu suicídio.

Aqui devemos fazer uma relação indispensável entre Svidrigáilov e Raskólnikov. Durante a narrativa, em todas as partes em que Raskólnikov atuava, de alguma maneira também aparecia a personagem Svidrigáilov (diretamente em cena ou indiretamente, através de narrativas de outras personagens). Nos capítulos V e VI da sexta parte, contudo, Svidrigáilov é a personagem principal e nesta ocasião Raskólnikov aparece apenas de passagem, através de referências de Svidrigáilov e Dúnia. Este é o momento de transição dentro da caracterização de Svidrigáilov, ocasião em que deixamos de enquadrá-lo como "personagem plana" para enquadrá-lo como "personagem esférica". Ao assumir a duplicidade

de Raskólnnikov (mormente pelo fato de que ele também conhece o segredo), Svidrigáilov deixa de executar o papel temático de "vilão" para, contraria ou contraditoriamente, entregar-se a uma série de boas ações, já referidas anteriormente.

À sua idéia fixa (obtenção de Dúnia a qualquer preço) segue-se uma série de boas ações que se assemelham diretamente com as atitudes de Raskólnnikov. Comparemos as duas seqüências de ações, a partir do instante em que ambas as personagens se encontram pela última vez:

RASKÓLHNIKOV

Encontro com a mãe.
Encontro com a irmã.
Encontro com Sônia.
Confissão à polícia.

SVIDRIGÁILOV

Encontro com Dúnia.
Encontro com Sônia.
Encontro com a noiva.
Suicídio.

Esta série de encontros de cada uma das personagens já nos mostra o caráter de coincidência entre as mesmas; o que reforça também a duplicidade, aludida por nós. A diferença primordial é que a primeira seqüência de ações (de Raskólnnikov) leva o autor à confissão perante o órgão policial; a segunda seqüência (de Svidrigáilov) leva o autor irremediavelmente ao suicídio.

O que caracteriza ou nos autoriza a enquadrá-las como personagens esféricas é a surpresa que as suas atitudes nos causam. Raskólnnikov, por nunca ter-se arrependido verdadeiramente (e por repudiar uma confissão pública à sociedade), acaba por entregar-se voluntariamente; Svidrigáilov, por demonstrar fartamente ser um ente ignóbil, sem qualquer princípio de humanidade, após a derrota final para Dúnia, acaba suicidando.

De acordo com a posição de Pessanha, que pretendemos abordar convenientemente no capítulo destinado à crítica, Svidrigáilov é a personagem essencial de Crime e Castigo. Que ele seja uma personagem indispensável para a narrativa, enquanto auxilia na caracterização do protagonista, não resta a menor dúvida. Já, sobrepô-la à figura enigmática de Raskólnnikov é ir além dos fatos. Além disso, Raskólnnikov não se com-

pleta em Svidrigáilov, mas é Svidrigáilov quem se completa em Raskólnikov.

As outras personagens de Crime e Castigo não têm o mesmo brilho destas duas anteriores. Todas elas possuem uma qualificação peculiar que nos é dada assim que elas são apresentadas à fábula e a qual não muda no decorrer da narrativa. As personagens — que denominamos "planas" — são: Sônia, Dúnia, Pulkhiéria, Ekatierina, Marmieládov, Lújin, Porfíri e Razumíkhin. As outras personagens têm uma influência menor e, portanto, não serão estudadas aqui.

Começamos por alinhar estas oito personagens em duplas no sentido de verificar algum tipo de identificação entre elas.

C. SÔNIA E DÚNIA

Em princípio, podemos afirmar que Sônia e Dúnia são personagens que marcam a narrativa por serem mediadoras de um dos temas mais em voga na época em que Crime e Castigo foi escrito: a prostituição. A primeira, Sônia, é uma prostituta em potencial; Dúnia, por outro lado, é uma prostituta virtual. O fato de se casar com Lújin (o que não ocorre, em virtude da mediação de Raskólnikov), sem amor, apenas para garantir a subsistência dela e da família, já é um bom motivo para enquadrá-la nesta classe. Ambas têm uma função fundamental para o desenvolvimento da trama. Sônia está para Raskólnikov, assim como Dúnia está para Svidrigáilov. Sônia é a ponte de salvação de Raskólnikov, enquanto Dúnia o é para Svidrigáilov (tomando-se em consideração o ponto de vista deste último). Sônia, através da sua espiritualidade e senso de humanidade, leva Raskólnikov à auto-confissão e expiação do seu dano à sociedade. Dúnia, através da negativa de se submeter (novamente)

ao assédio do libertino Svidrigáilov, o conduz irremediavelmente ao suicídio. Enquanto que para um a mulher representa a tábua de salvação, para o outro, ela é a própria causa da destruição.

Podemos ilustrar o relacionamento destas personagens através do modelo actancial de A. J. Greimas.⁷⁸ Numa primeira fase, temos Raskólnikov em busca de uma fuga — entendida aqui não no sentido literal, mas como uma resolução de sua problemática — auxiliado por Sônia.

Greimas propõe uma relação sintática, que alinha "sujeito vs objeto". Do ponto de vista semântico, este eixo indica o "querer", o desejo que leva à procura: "sujeito" de uma ação é quem sente falta de algo e inicia um processo de transformação para possuir o objeto desejado; 'objeto' é a coisa desejada, o valor de que se sente falta".⁷⁹

O modelo actancial proposto por Greimas reúne as seguintes classes actanciais:

DESTINADOR OBJETO DESTINATÁRIO

ADJUVANTE SUJEITO Oponente

Através deste esquema, podemos distribuir os atores⁸⁰ dentro de cada classe actancial. Assim, "sujeito" seria representado pelo protagonista Raskólnikov; "objeto" corresponderia à salvação (resolução do con-

78. Greimas, Semântica Estrutural, pp. 225 - 250.

79. D'Onofrio, op. cit., pp. 63 - 64.

80. Pode-se distinguir "ator" de "actante": "o ator corresponde, grosso modo, ao que geralmente se chama de personagem: um ser humano ou antropomorfizado, investido de atributos, que pode ser identificado numa narrativa-ocorrência. Os atores são elementos variáveis, em número ilimitado, que povoam as obras literárias e se encontram na estrutura de manifestação. O 'actante' é uma classe de atores que exerce funções idênticas. Os actantes são, portanto, conceitos abstratos, categorias metalingüísticas, que só podem ser encontrados numa estrutura profunda ou imanente, ao nível sintático e não lexicográfico". Denominam-se actantes "as relações gramaticais e/ou funcionais que existem entre os atores de uma narrativa. Por isso, são elementos 'invariáveis', de número reduzido". (Ibid., p. 63.)

flito interior), aqui uma qualidade noológica; "destinador" deveria ser representado pela sociedade; "destinatário" seria representado pelo próprio Raskólnikov, havendo, neste caso, "sincretismo atorial".⁸¹ O "adjuvante" corresponderia ao papel executado por Sônia e o "oponente" seria representado por um ator noológico, ou seja, pelas duas forças antagônicas que o herói carrega dentro de si.

Devemos nos lembrar que este modelo actancial teve como ponto de partida as sete esferas de ações do conto popular e as seus "funções dramáticas" inventariadas por Souriau. O fato de termos adaptado este modelo na seqüência acima deve-se, principalmente, à tentativa de ilustrar o posicionamento das duas mulheres-chave dentro desta narrativa.

Na segunda fase, encontramos Svidrigáilov em busca da mulher amada, Dúnia. O modelo actancial exposto acima sugere o enquadramento dos seguintes atores: "sujeito" seria representado por Svidrigáilov; "objeto" seria representado por Dúnia; "destinador" deveria ser representado por Svidrigáilov (adicionando-se aqui, além de uma atração física ou supostamente amorosa, uma certa dose de prepotência); "destinatário" também seria representado por Svidrigáilov; "adjuvante" seria representado — segundo os propósitos de Svidrigáilov — por Raskólnikov, mas como tal não se realiza, preferimos enquadrá-lo como "pseudo-adjuvante" ou mesmo "oponente", que é o real posicionamento de Raskólnikov. O outro oponente seria representado pela própria Dúnia. Neste modelo, encontramos duas ocorrências singulares: em primeiro lugar, ocorre sincretismo atorial, primeiro quando Svidrigáilov exerce três funções actanciais: "sujeito", "destinatário" e "destinador", segundo quando Dúnia exerce duas funções actanciais: "objeto" e "oponente", e, em segundo lugar, ocorre um "sincretismo actancial"⁸², quando Dúnia e

81. Sincretismo atorial ocorre quando um só ator exerce mais de uma função actancial.

82. Sincretismo actancial ocorre quando dois ou mais atores exercem uma só função actancial.

Raskólnnikov exercem a mesma função actancial: "oponente".

A partir daí, torna-se mais fácil a diferenciação entre as funções exercidas pelas duas mulheres. Na narrativa principal, Sônia não é o "objeto" da procura do "sujeito", mas o "adjuvante" que fornece os meios para que se concretize a façanha do herói; na narrativa subordinada, centralizada em Svidrigáilov, Dúnia é o "objeto" da procura do "sujeito", sendo também o "oponente" que serve de obstáculo à arremetida do "vilão", considerado aqui o herói de sua própria narrativa.

D. EKATIERINA E PULKHIÉRIA

Ekatierina e Pulkhiéria são duas figuras trágicas por excelência. Ekatierina sofre o martírio de conviver e aturar um bêbado inveterado, que lhe suga até a última gota de sangue; Pulkhiéria, não menos que a outra, também padece de um flagelo: a miséria, que a obriga a concordar com uma união, da filha com o imponente Lújin, cuja finalidade é a de sustentar a família. Ekatierina, para salvar a sua família da inanição, entrega Sônia às ruas. Pulkhiéria, para salvar a sua família da inanição, concorda em entregar Dúnia a Lújin. Esta união não se efetiva graças à intervenção de Raskólnnikov.

Ambas têm personalidade marcante e ativa. Quando estudamos o drama de Marmieládov, elucidamos um processo de degradação de toda a sua família. Na oportunidade, ressaltamos o fato de que, mesmo tendo saído das "altas rodas", Ekatierina rebaixou-se ao ponto mais insignificante do comportamento humano: rastejar pelas ruas de Petersburgo, operando um realejo e mendigando alguns trocados para matar a fome do dia. O processo de degradação tem o seu ponto de maior tensão no próprio momento em que se efetiva uma espécie de "reificação" ou "animalização". A encenação em praça pública, com o realejo, substituindo os animais para tal função, caracteriza o ponto culminante de todo o

processo.

Por outro lado, Pulkhiéria convive com dois problemas, a partir do instante em que reencontra o filho, Raskólnnikov: a incerteza do casamento de Dúnia, com Lújin, cada vez mais distante, em virtude da obstinação e intransigência de Raskólnnikov em não aceitá-lo; e o comportamento contraditório do filho. O narrador nunca nos informa, com certeza, se ela sabe o segredo do filho. Através de insinuações, nós imaginamos que ela conhece a gravidade do problema que o cerca: "E, agora, ela já não mostrava nenhum espanto nem lhe fazia pergunta nenhuma. Havia já algum tempo que compreendia que qualquer coisa de horrível se passava com o seu filho e que aquele era para ele um instante decisivo". (1200)

Nem mesmo Dúnia ou Razumíkhin, personagens muito ligadas à Pulkhiéria, têm certeza, se esta conhece o segredo do filho ou não: "Entre outras coisas, Dúnia lembrou-se das palavras do irmão, a respeito de que a mãe a ouvira delirar durante a noite, antes daquele dia fatal, depois da sua cena com Svidrigáilov. Não teria ouvido então alguma coisa?" (1218)

No próprio momento da sua morte, entretanto, pode-se concluir que ela sempre conheceu o segredo do filho. Esta conclusão pode ser ilustrada pelo que o narrador nos conta na seguinte passagem: "Duas semanas depois morria. No seu delírio escapavam-lhe palavras das quais se podia concluir que suspeitava mais da horrível sorte de seu filho do que os outros supunham". (1219)

Podemos enquadrar as duas personagens, Ekatierina e Pulkhiéria, como pacientes da realidade de qualquer cidade em ascensão do século XIX. Uma experimenta a miséria até às suas últimas conseqüências, levando uma enteada⁸³ à prostituição, submetendo os outros filhos à

83. Sônia é filha de Marmieládoz com a primeira mulher. O fato de não ser filha legítima e, mesmo assim, entregar-se à prostituição para salvar uma família, são motivos que a caracterizam como mártir.

ridícula posição de "bufões" em praça pública e sofrendo a morte da maneira mais trágica: no chão e em logradouro público. A outra experimenta a miséria de uma outra forma e, quando este problema se acha parcialmente resolvido, outro se lhe impõe, tanto ou mais devastador do que o primeiro: o aniquilamento gradual do filho.

Ambas as personagens devem ser rotuladas de "planas" porque executam o papel que lhes foi imposto pelo autor, desde o início até o fim da narrativa. As suas ações não nos surpreendem uma vez que são atitudes esperadas.

E. LÚJIN E MARMIELÁDOV

Preferimos não estabelecer um elo muito forte entre estas duas personagens, porque o papel de cada uma tem pontos em contraste que sobrepujam os pontos em comum:

LÚJIN

Advogado
Possuidor de um discurso
formal
"Causador de prostituição:
direto
Deleal

MARMIELÁDOV

Ex-burocrata
Possuidor de um discurso
formal
"Causador" de prostituição:
indireto
Leal

À primeira vista, pouco se teria a concluir das duas caracterizações acima. O que, de certa forma, marca bastante as duas personagens é o segundo item: "discurso formal". Lújin, ao se relacionar com a família de sua pretendida, usa termos forenses, comumente encontrados nos relatórios e outros documentos judiciais; além disso, é uma personagem movida apenas pela razão e desprovida de qualquer sentimento ou sentido de humanidade. A sua união com Dúnia é interesseira; seu objetivo é a estabilidade de uma família, que deve ser conseguida através da liberdade do marido e servidão da esposa. Vejamos algumas passagens que

ilustram bem o caráter da personagem:

Excelentíssima Senhora Pulkhíeria Alieksándrovna: Tenho a honra de comunicar-lhe que, devido a obstáculos imprevistos que surgiram, não pude ir esperá-las à estação, mas enviei para esse fim uma pessoa conveniente... Sem mais, com o testemunho da minha particular estima pela respeitável Avdótia Românovna, peço-lhe que se digne aceitar a expressão dos sentimentos de respeitoso afeto do seu humilde servidor. (954)

Razumíkhin, a propósito do discurso de Lújin, trava o seguinte diálogo com Raskólnikov:

— O que para mim é assombroso — começou ele, depois de uns momentos de reflexão e devolvendo a carta à mãe, mas sem olhar para ninguém em especial — é que ele seja advogado, homem de negócios, e se exprima na conversação de uma maneira que é até... amaneirada... e, apesar disso, escreva tão mal...

— É um estilo processual! atalhou Razumíkhin. — É assim que redigem todas as folhas processuais.

— Processuais? Sim, é isso: processual, de advogado... Nem demasiado vulgar, nem demasiado literato, advocatício! (967-968)

Aliado a um sentimento narcisista ["Piotr Pietróvitch, saído do nada, tinha um amor doentio por si mesmo, tinha em grande estima a sua inteligência e as suas aptidões, e até às vezes as solas dos seus sapatos, apaixonava-se pela sua cara, ao espelho" (1027)], havia o sentido de posse:

Sonhava com embriaguez, no mais profundo do seu íntimo, com uma mocinha decente e pobre (tinha fatalmente de ser pobre), muito nova, muito graciosa, boa e instruída, muito pacata, que tivesse passado grandes dificuldades na vida e se encontrasse completamente desamparada perante ele, de maneira que toda a sua vida houvesse de considerá-lo... como o seu salvador e se mostrasse submissa, dócil e cheia de admiração para com ele e só para com ele. (1028)

Estabelecendo uma relativa conexão entre Lújin e Marmieládov, vamos perceber uma certa semelhança de estilos durante os seus discursos, não raro, calorosos e emocionados. Marmieládov, bêbado e maltrapilho, encontra-se com Raskólnikov, num bar, e profere um extenso discurso, iniciado da maneira mais formal e pomposa possível: "Poderia dar-

me licença, cavalheiro, de me dirigir ao senhor, fazendo-lhe uma pergunta correta? Porque embora o seu aspecto não seja fino, a minha experiência me diz que o senhor é um homem de boa educação e não está habituado a beber". (786)

Durante todo o seu discurso, Marmieládov mantém um estilo elevado, próprio de pessoas bem educadas e provenientes da elite. Este fato é, ao mesmo tempo, contraditório e grotesco, uma vez que uma atitude não é adequada à outra.

O motivo que nos levou a comparar os estilos de Lújin e de Marmieládov é o de que ambos se mostram incoerentes com as situações em que são apresentados. Lújin, no trato com "futuros" familiares, adota um estilo processual, "advocatício"; Marmieládov, profere um discurso com rasgos de sabedoria e cultura, numa ocasião em que sua aparência externa o desautoriza a adotar tal atitude. Acrescentemos a isso que ambas as personagens são provenientes de funções burocráticas, onde se supõe existir uma certa dose de cultura.

Relacionamos, num terceiro item, que ambas as personagens são causadoras, cada uma a seu modo, de prostituição. Marmieládov, indiretamente, conduz a filha a esta prática, uma vez que é a única saída para salvar a família da inanição; Lújin, prostituiria efetivamente Dúnia se se concretizassem os seus planos. O seu casamento, da forma com que ele o planejou seria um estado de prostituição "velada" da esposa, isto é, o casamento se manifestaria apenas na aparência, enquanto que por trás disto se revelaria uma ligação por interesses recíprocos.

O que opõe as duas personagens é a quarta caracterização, onde alinhamos Lújin como "desleal" e Marmieládov como "leal". Desleal e leal não devem ser entendidos aqui como dois epítetos específicos de cada uma das personagens. Seu sentido é mais abrangente, na medida em que sugere uma atitude generalizante de cada uma. Marmieládov também é desleal, uma vez que consome a essência de sua família; mas ele é um "desleal passivo", ou seja, ele é movido por uma força mais poderosa do que ele: o vício da bebida. Ele não age desta forma para sufocar a fa-

mília; ele parece não ter consciência do mal que causa. A sua atitude é uma corrida para um auto-aniquilamento (experimentado com um prazer masoquista), mas que tem a consequência de arrastar, fatalmente, toda a família para a devastação.

Já a atitude de Lújin é premeditada, é ativa. Seus estratagemas, seu itinerário de ação e os seus objetivos são todos pesquisados e submetidos a uma lógica racional e calculista que se pretende infalível. Lújin é movido inteiramente pela razão, enquanto Marmieládov o é pela emoção, daí o prazer masoquista que experimenta nos momentos de maior sofrimento.

F. PORFÍRI E RAZUMÍKHIN

Identificam-se tenuemente, Porfíri e Razumíkhin, pela abnegação. Esta qualificação se mantém inalterada, desde o primeiro instante em que surgem até o último momento em que participam, o que nos sugere enquadrá-las como "Personagens Planas".

Porfíri, investigador de polícia, executa a sua missão de modo correto e coerente com o próprio ofício. Pertence ao rol daquelas personagens inteiramente persistentes que não desistem antes de verem alcançados seus objetivos. Porfíri estabelece com Raskólnikov uma ligação muito mais profunda do que aparenta (apesar de não haver reciprocidade). Por trás do policial que caça o criminoso, reside um conflito de ideologias. Raskólnikov defende a liberdade dos "eleitos", enquanto Porfíri defende a posição imutável da sociedade.

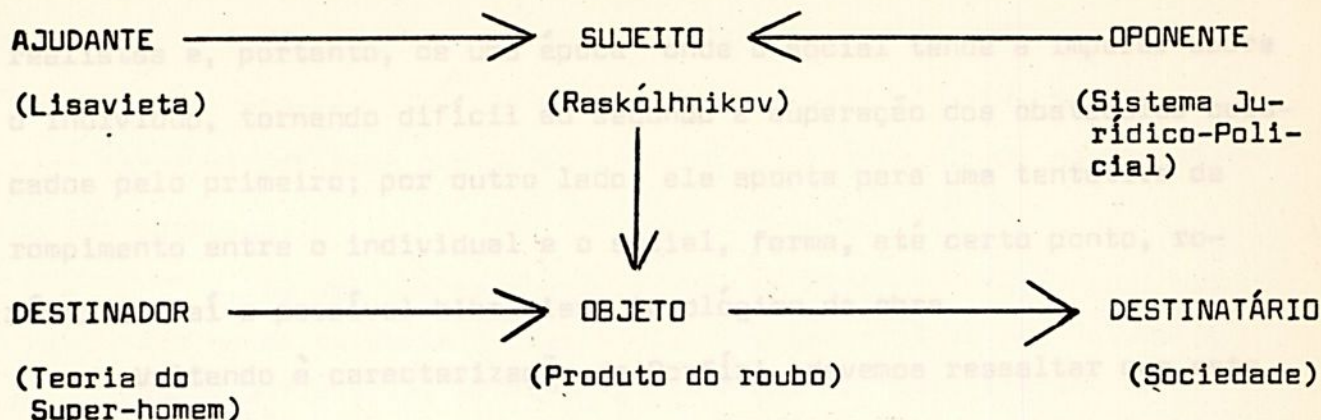
Se aplicássemos o modelo actancial de Greimas nas duas seqüências de ações abaixo:

RASKÓLNIKOV MATOU UMA VELHA PARA ROUBAR;

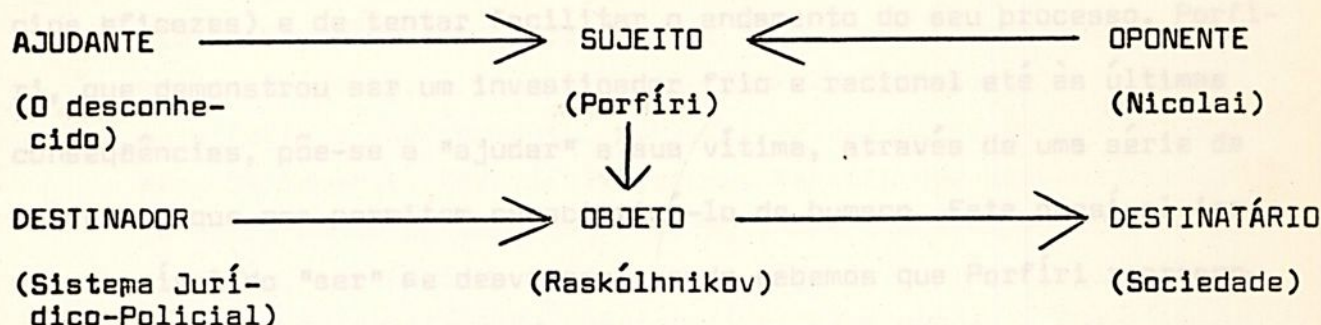
PORFÍRI APRISIONOU O CRIMINOSO RASKÓLNIKOV,

teríamos, sob o ponto de vista do criminoso, o seguinte modelo:





e sob o ponto de vista da sociedade:



Estes dois esquemas pretendem apontar que, em qualquer situação, há sempre dois pontos de vista contrários: o ponto de vista individual e o ponto de vista social. Representa o primeiro o indivíduo que deseja ultrapassar todas as barreiras impostas por uma entidade superior a ele; representa o segundo a sociedade de homens da mesma massa, fiéis aos mesmos princípios, que se submetem à ideologia dominante. Nas narrativas conservadoras, como parece ser o caso de Crime e Castigo, há uma tendência da supremacia da sociedade sobre o indivíduo; nas narrativas modernas e contemporâneas, ocasionalmente, a sociedade pode ser maculada impunemente.

Sob o ponto de vista das narrativas conservadoras, Porfíri seria a encarnação do verdadeiro herói, que caça habilmente um criminoso; sob o ponto de vista das narrativas modernas, ele deveria ser considerado como o oponente à ação do indivíduo que quer dividir a sociedade em duas classes distintas e desiguais: de um lado os homens extraordinários e de outro lado os homens ordinários.

Crime e Castigo é uma obra complexa em virtude de apresentar esta dicotomia de concepções: por um lado, ela faz parte das narrativas

realistas e, portanto, de uma época onde o social tende a imperar sobre o indivíduo, tornando difícil ao segundo a superação dos obstáculos colocados pelo primeiro; por outro lado, ela aponta para uma tentativa de rompimento entre o individual e o social, forma, até certo ponto, romântica. Daí o possível hibridismo ideológico da obra.

Voltando à caracterização de Porfíri, devemos ressaltar que este adota uma atitude pouco pertinente a um policial: ele procura aconselhar a vítima, no sentido de uma auto-confissão (é um dos seus artifícios eficazes) e de tentar facilitar o andamento do seu processo. Porfíri, que demonstrou ser um investigador frio e racional até às últimas consequências, põe-se a "ajudar" a sua vítima, através de uma série de conselhos que nos permitem caracterizá-lo de humano. Esta possível ironia ao nível do "ser" se desvanece quando sabemos que Porfíri representa a sociedade, e que esta "deseja" uma unidade entre os seus membros. À pena de Raskólnikov se seguirá o seu reenquadramento no rol dos membros sociais.

Razumíkhin, a personagem mais débil das oito estudadas (em duplas), caracteriza-se por apresentar um temperamento bastante emotivo, mas que não nos surpreende em nenhum momento da narrativa. Cumpre com fidelidade aquilo que lhe foi destinado e em todas as situações age de maneira normal e convincente. O que o identifica com Porfíri, daí o alinhamento no mesmo tópico, é a abnegação. Razumíkhin procura incansavelmente, através do seu comportamento expedito e agradável, consolar a mãe e a irmã de Raskólnikov em todos os momentos, assim como proporcionar a este último todos os cuidados de que ele necessita.

Razumíkhin, apesar de ser culto e, em certos momentos, até muito lógico, não imagina que o criminoso é Raskólnikov. Nas discussões com Zósimov e com Lújin, ele expõe o seu ponto de vista de maneira clara e coerente. Quando a polícia prende os supostos culpados, ele discute calorosamente com seus interlocutores, afirmando que a polícia está completamente equivocada, e que o culpado é outro. Mas ele nunca imaginará que o verdadeiro culpado está ao seu lado constantemente.

Existe uma passagem bastante tensa que envolve Raskólnnikov e Razumíkhin, ocasião em que este último, pela primeira vez, sente que algo terrível acontece com Raskólnnikov. Este insinua, mas aquele parece não perceber:

— De uma vez para sempre, não me pergunes mais nada, porque nunca te daria a resposta... Não vás visitar-me. Talvez eu passe por aqui... Deixa-me a mim e não as deixe a elas. Estás percebendo?

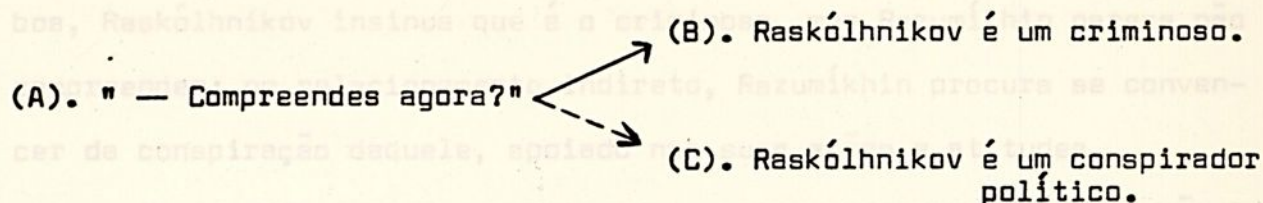
O corredor já estava escuro; eles tinham parado perto da luz. Por um momento, olharam-se os dois um ao outro, em silêncio, e Razumíkhin recordou depois toda a sua vida naquele momento. O ardente e fixo olhar de Raskólnnikov parecia tornar-se mais forte a cada momento, penetrar na sua alma, na sua consciência. De repente, Razumíkhin recuou. Parecia que qualquer coisa de estranho se passara entre eles... Uma idéia, como que uma insinuação, lhe passara pela cabeça, algo de horrível, de monstruoso e de subitamente compreensível para ambos... Razumíkhin ficou pálido como um morto.

— Compreendes agora? — disse de súbito Raskólnnikov, com o rosto dolorosamente crispado.... (1033)

Antes, já tínhamos mencionado que apenas Sônia conhecia o segredo de Raskólnnikov diretamente. Svidrigáilov o havia conhecido de forma direta, mas escusa (ou seja, sem o conhecimento do herói); Porfíri supunha de forma ativa e Razumíkhin de forma passiva. É nesta passagem que as suspeitas se tornam ainda maiores. Mas não podemos afirmar seguramente se Razumíkhin, a partir de agora, conhece o segredo do amigo, porque, em outra ocasião, ele imagina que Raskólnnikov é apenas um conspirador político, daí o motivo de suas atitudes "esquisitas".

A passagem acima serve como índice para a revelação do segredo de Raskólnnikov a Razumíkhin. Este índice, contudo, não se liga diretamente à verdadeira revelação; antes, o que se verifica é a proposição de um novo problema, engendrado na cabeça "lógica" de Razumíkhin. Depois da cena no corredor, imaginamos que Razumíkhin passa a saber, mesmo por insinuações, que Raskólnnikov é o verdadeiro autor do duplo crime. Mas, na seqüência, ficamos surpresos com a conclusão a que ele chega: de que Raskólnnikov é apenas um conspirador político em má situação.

Vejamos o esquema abaixo:



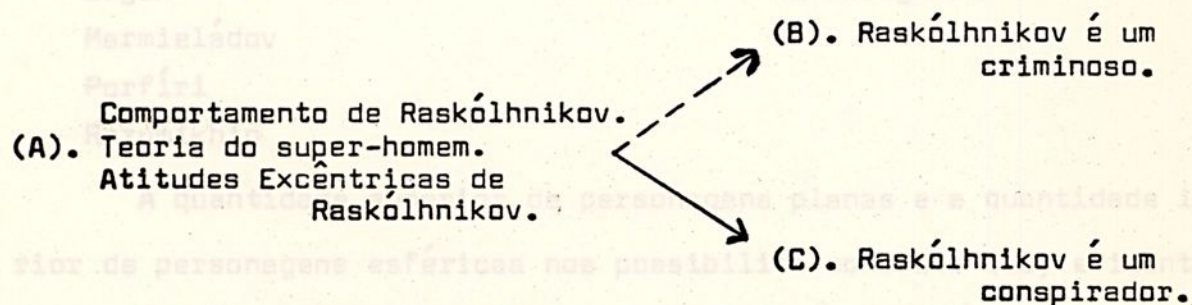
De acordo com este esquema, teríamos a seguinte situação:

DESENVOLVIMENTO PERTINENTE : (A) leva a (B) ou (B) é efeito de (A);

DESENVOLVIMENTO IMPERTINENTE: (A) leva a (C) ou (C) é efeito de (A).

A surpresa, a que aludimos acima, não se verifica em face de uma transformação vital no comportamento da personagem Razumíkhin, mas sim em virtude da própria elaboração da personagem. Razumíkhin não está preparado para saber a verdadeira razão do conflito de Raskólnnikov. Ela deve, portanto, entregar-se a conjecturas no sentido de extrair a sua verdade. Para tanto, deve atravessar vários estágios durante o seu processo de investigação, um dos quais é concluir que Raskólnnikov seja um conspirador político. Por este motivo, mesmo com a forte insinuação por parte de Raskólnnikov, Razumíkhin toma outro caminho ignorando o verdadeiro motivo da insinuação.

O caminho percorrido pela mente de Razumíkhin até chegar à conclusão de uma possível conspiração de Raskólnnikov desvenda situações inusitadas deste último, o que corrobora a sua conclusão. Vejamos o segundo esquema:



De acordo com este esquema, teríamos a seguinte situação:

DESENVOLVIMENTO PERTINENTE : (A) leva a (C) ou (C) é efeito de (A);

DESENVOLVIMENTO IMPERTINENTE: (A) leva a (B) ou (B) é efeito de (A).

Através do comportamento de Raskólnnikov, motivado pela exposição de suas "novíssimas idéias", Razumíkhin chega à conclusão de que o

primeiro conspira contra a sociedade. No relacionamento direto de ambos, Raskólnikov insinua que é o criminoso, mas Razumíkhin parece não compreender; no relacionamento indireto, Razumíkhin procura se convencer da conspiração daquele, apoiado nas suas ações e atitudes.

No segundo esquema, mencionamos, entre as causas da conclusão de Razumíkhin, o comportamento de Raskólnikov e as suas "atitudes excêntricas". Entendemos por comportamento o relacionamento contraditório de Raskólnikov com a sua família e com o próprio Razumíkhin, deixando sempre a impressão de inconclusibilidade em tudo aquilo que se propõe a realizar; por "atitudes excêntricas", entendemos as conversas de Raskólnikov com os policiais Zamiótov e Porfíri.

Para finalizar o estudo das personagens e a título de sistematização daquilo que vimos até aqui, vamos relacionar as dez personagens em duas categorias, seguindo a proposição de Forster: "personagens planas" e "personagens esféricas". As personagens ficariam assim distribuídas:

PLANAS	ESFÉRICAS
Sônia	
Dúnia	
Pulkhíeria	
Ekatierina	Raskólnikov
Lújin	Svidrigáilov
Marmieládov	
Porfíri	
Razumíkhin	

A quantidade superior de personagens planas e a quantidade inferior de personagens esféricas nos possibilita concluir que, evidentemente, o indivíduo não pode superar a sociedade, composta de uma massa complexa, mas que se une para salvaguardar a ideologia da unidade. Raskólnikov e Svidrigáilov combatem, cada um a seu modo, para a implantação da vontade do indivíduo sobre a vontade da sociedade, mas, como não podia deixar de ocorrer, a vontade desta é mais forte e, portanto, vence. Se considerarmos a vontade da sociedade como natural (pois é a

dominante) e a vontade do indivíduo como não-natural (porque fere os princípios da primeira), poderíamos chegar ao seguinte quadro de características de um e de outro:

INDIVÍDUO

Irracional

Emocional

Impotente

SOCIEDADE

Racional

Não-emocional

Potente

De acordo com estas qualificações, verificamos que, de um lado, a sociedade permanece refazendo-se — Ekaterina, Marmieládov e Pulkhíeria perecem, mas Dúnia e Razumíkhin unindo-se gerarão sua prole; e, por outro lado, os valores individuais, que ousam interromper o processo vital da sociedade, ou são anulados — Svidrigáilov — ou são resgatados para o convívio social, depois de readaptados — Raskólnikov.

Dusk had finally settled when a terrible scream woke me, and at dusk it is usually almost completely dark in my room. I opened my eyes. My God! Who's screaming like that! In all my life I had never heard such unnatural sounds, such howling, grinding, tearing, swishing and thrashing. I couldn't even conceive of such brutality, of such frenzy. I got up in terror and sat on the couch.

84. Op. cit., p. 279.

CAPÍTULO III: O FOCO NARRATIVO

O romance Crime e Castigo teve, no ato de sua escrita, dois períodos distintos: o primeiro período vai de setembro a novembro de 1865. Nesta época, Dostoiévski apresentava a sua narrativa em primeira pessoa, isto é, Raskólnikov, o personagem principal, contava a sua história. O segundo período se estende por um ano — de dezembro de 1865 a dezembro de 1866. O plano, neste segundo período, transforma-se: de narrativa em primeira pessoa para narrativa em terceira pessoa.

Mochulsky assinala muito bem o motivo desta súbita mudança de planos:

Estando inteiramente imerso em sua 'idéia fixa' e apartado do mundo, o assassino não poderia ser um narrador bem sucedido. Não é seu papel expor os fatos complicados de um enredo envolvente, descrever e avaliar as pessoas que lhe cercavam. Dostoiévski decidiu-se por uma 'nova forma' — o autor seria o narrador, e ele destruiu o texto original da história.⁸⁴

O mesmo autor cita um trecho do romance, que foi incorporado ao texto final com a necessária substituição do pronome de primeira pessoa pelo pronome de terceira pessoa e com algumas emendas estilísticas menores. Preferimos conservar a tradução para a língua inglesa, porque apresenta mais nitidamente a troca dos pronomes:

Dusk had finally settled when a terrible scream woke me, and at dusk it is usually almost completely dark in my room. I opened my eyes. My God! Who's screaming like that! In all my life I had never heard such unnatural sounds, such howling, grinding, tears, swearing and thrashing. I couldn't even conceive of such brutality, of such frenzy. I got up in terror and sat on the couch.

84. Op. cit., p. 279.

O texto final, depois da substituição dos pronomes, ficou desta forma:

Dusk had finally settled when he was awakened by a terrible scream. My God, who's screaming like that! In all his life he had never observed such unnatural sounds, such howling, wailing, grinding, tears, thrashing, and swearing. He couldn't even conceive of such brutality, of such frenzy. He got up in terror and sat on his bed.⁸⁵

Ao analisarmos o foco narrativo de Crime e Castigo, pretendemos apresentar a predominância do "ponto de vista" utilizado no romance, além de ilustrar o estudo proposto com passagens pertinentes, como estas:

Nos começos de julho, por um tempo extremamente quente, saía um rapaz de um cubículo alugado, na travessa de S*** e, caminhando devagar, dirigiu-se à ponte de K***.

Discretamente, evitou encontrar-se com a dona da casa na escada. O tugúrio em que vivia ficava precisamente debaixo do telhado de uma alta casa de cinco andares e parecia mais um armário do que um quarto. A mulher, que lho alugara, com refeição completa, vivia no andar logo abaixo, e por isso, quando o rapaz saía tinha de passar fatalmente diante da porta da cozinha, quase sempre aberta de par em par sobre o patamar. E todas as vezes que procedia assim sentia uma mórbida impressão de covardia, que o envergonhava e fazia franzir o sobrolho. Estava zangado com a dona da casa e tinha medo de encontrá-la.

E isto, não porque fosse covarde ou tímido, pelo contrário; simplesmente, havia algum tempo já que se encontrava num estado de excitação e enervamento parecido com o da hipocondria. (779)

85. Ibid., p. 280. Este trecho encontra-se à página 868 da tradução que estamos utilizando neste trabalho:

"Despertou em plena escuridão, por causa de um grito espantoso. Santo Deus, mas que grito aquele! Um alvoroço tão grande como aquele, gritos, soluços, ranger de dentes, choros, pancadas e insultos como aqueles jamais até então ouvira nem presenciara.

Nem sequer poderia imaginar-se semelhante brutalidade, semelhante barbaridade. Transido de espanto levantou-se e sentou-se no leito".



T-142/23

Respirou ruidosamente; mas, coisa estranha, parecia-lhe que continuava sonhando: a porta do quarto estava aberta de par em par e junto dos gonzos estava parado um homem que lhe era completamente desconhecido e que o mirava de alto a baixo...

" — Continuará o sonho?" tornou a pensar Raskólnikov. Cautoso e receoso, olhava para o visitante inesperado. (1004-1005)

De repente lembrou-se das palavras de Sônia: 'Vai ter a uma encruzilhada, faz uma reverência às pessoas, beija a terra, porque também pecaste contra ela, e diz a toda a gente em voz alta:

'Sou um assassino!' Todo ele tremia ao recordar isto. E a tal ponto se apoderou dele o sofrimento sem desabafo e o alarma de todo aquele tempo, e sobretudo o das últimas horas, que se rendeu a toda aquela sensação, nova, plena. Uma espécie de ataque o acometeu; acendeu-se na sua alma uma centelha e, subitamente, como um fogo, envolveu-o todo. De repente, tudo se enterneceu nele e as lágrimas saltaram-lhe. Estava de pé, e assim, tal como estava, tombou sobre a terra.... (1208)

Escolhemos estas passagens, entre outras, porque elas ilustram bem o ponto de vista empregado nesta narrativa, principalmente em relação ao protagonista. Pela palavra do narrador, nós ficamos conhecendo determinados aspectos do comportamento da personagem, assim como fragmentos de seus pensamentos e emoções interiores. Nestas três passagens, colhidas em três momentos distintos — início, meio e fim da fábula principal — notamos que o ponto de vista não se altera e que o narrador mantém a mesma posição no decorrer de toda a narrativa. Resta saber, contudo, se esta ocorrência é peculiar a todas as personagens que tomam parte no romance.

Em relação à personagem Raskólnikov, o narrador adota uma posição demiúrgica, que, de acordo com a nomenclatura proposta por Coelho de Carvalho, poderia ser denominada de "onisciência interpretativa". Há algumas passagens em que, além de apresentar a personagem externamente e aquilo que se passa em sua mente, o narrador adota uma posição de editor e "comenta" aqueles fatos:

Essa idéia, às vezes até em sonhos o perturbava, mas a primeira vez que se lhe mostrou à consciência, com toda a clareza,

foi no momento em que se dirigia para casa de Svidrigáilov. Bastou esse pensamento para lhe provocar um surdo ataque de raiva. Em primeiro lugar, a situação mudava por completo, até mesmo naquilo que pessoalmente o afetava; não tinha outro remédio senão revelar o mais depressa possível o seu segredo a Dúnia. Não faria bem em ir ele próprio denunciar-se, com o fim de pôr Dúnia a salvo de algum passo imprudente?... (1158)

Aproveitando um outro trecho, que elucida bem um outro aspecto da problemática contida no estudo do foco narrativo — narração objetiva —, pretendemos apontar duas ocorrências bastante significativas: em primeiro lugar, destacamos um dos capítulos de Crime e Castigo composto quase exclusivamente de diálogo: capítulo I da quarta parte. O primeiro contato que se estabelece entre as personagens e Svidrigáilov é todo ele marcado por um grande diálogo, ocasião em que a presença do narrador é limitada a de ser um expectador atento da cena em questão. Fizemos um levantamento do número de vezes em que as personagens e o narrador fizeram o uso da palavra, e chegamos ao seguinte resultado:

Raskólnikov: 53 vezes;

Svidrigáilov: 58 vezes;

O Narrador referindo-se a Raskólnikov: 8 vezes;

O narrador referindo-se a Svidrigáilov: 4 vezes;

O narrador referindo-se a ambos: 3 vezes. (1005-1016)

Continuando o nosso levantamento, se somarmos o número de vezes em que Raskólnikov atuou mais o número de vezes em que o narrador atuou por ele, teremos um total de 61 vezes; se procedermos igualmente com Svidrigáilov, teremos um total de 62 vezes. A razão desta diferença de uma vez é que o narrador atuou por ambos em três oportunidades. Acrescenta-se a isso que o diálogo começa pela intervenção do narrador referindo-se ao pensamento de Raskólnikov, e termina pela intervenção do narrador referindo-se a Svidrigáilov.

As intromissões do narrador neste grande diálogo se reduzem a quinze vezes, portanto, e, nestas ocasiões, ele adota duas posturas bem diferentes: em relação a Raskólnikov, ele continua penetrando na mente da personagem; já em relação a Svidrigáilov, ele apenas narra

aquilo que pode ser observado através do seu comportamento (externamente), como ilustram as passagens abaixo:

"Continuará o sonho?" tornou a pensar Raskólnnikov. Cauto e receoso, olhava para o visitante inesperado. (1005)

Houve um momento em que Raskólnnikov pensou em levantar-se, deitar a correr e dar assim por terminada a entrevista. Mas retiveram-no a curiosidade e até uma certa intenção. (1007)

Svidrigáilov ficou olhando-o de uma maneira estranha. (1010)

— Eu? Não... sim... — murmurou Svidrigáilov, como se de fato estivesse afundado em meditações. (101)

Svidrigáilov parecia pensativo. (1013)

Nestas passagens fica bem clara a preocupação do narrador em adotar os dois "pontos de vista". Em relação a Raskólnnikov, nos dois primeiros exemplos, percebemos a intromissão do narrador na mente da personagem; nos três últimos, contudo, o narrador limita-se a narrar aquilo que pode ser observado pelas ações e comportamento da personagem. É comum, nestes casos, recorrer-se a expressões do tipo "parecia", "como se", etc.

Mesmo nas passagens em que o narrador coordena o diálogo e informa algum aspecto de cada uma das personagens, ele o faz com certa parcialidade, isto é, em relação a Raskólnnikov, ele adota uma postura diferente da que adota em relação a Svidrigáilov:

Depois de ter falado assim, de repente, Svidrigáilov irrompeu numa gargalhada. Raskólnnikov compreendeu claramente que aquele homem estava firmemente decidido a qualquer coisa e que saberia consegui-la. (1008)

Um certo frio se apoderou de repente de Raskólnnikov, perante aquela resposta monstruosa. Svidrigáilov ergueu a cabeça, ficou olhando para ele de alto a baixo e, de repente, soltou uma gargalhada. (1013)

Podemos dizer que, neste capítulo inteiro, o narrador assume uma onisciência "neutra externa" em relação a Svidrigáilov e uma onisciência "neutra plena" em relação a Raskólnnikov. Ou, de acordo com a nomenclatura proposta por Jean Pouillon: "visão por trás", em relação a

Raskólnnikov e "visão de fora", em relação a Svidrigáilov.⁸⁶

A razão de termos apresentado a distinção de pontos de vista, neste capítulo, é a seguinte: neste segmento da narrativa, o narrador adota, para Raskólnnikov, o mesmo ponto de vista adotado desde o começo da narrativa, ou seja, a onisciência plena⁸⁷ e, para Svidrigáilov, adota a onisciência neutra externa. Raskólnnikov é narrado sempre sob o mesmo "foco", através de um narrador demiúrgico; mas o mesmo não ocorre com Svidrigáilov.

Se nesta sua primeira aparição (capítulo I da quarta parte), o narrador se coloca numa posição objetiva, o mesmo não ocorrerá a partir do capítulo V da sexta parte, ocasião em que haverá uma profunda transformação nesta postura. Durante o encontro entre Dúnia e Svidrigáilov, ocasião em que este tenta pela derradeira vez obter a irmã de Raskólnnikov, existe uma ruptura bem marcante. Até certo momento deste episódio, o ponto de vista, em relação a Svidrigáilov, é o mesmo, isto é, o narrador se coloca objetivamente para narrar. Mas, a partir da última negativa de Dúnia em aceitá-lo, opera-se uma mudança no ponto de vista, que pode ser observada nas passagens abaixo. A primeira conserva o ponto de vista objetivo e a segunda aponta para a transformação do foco narrativo:

Svidrigáilov também não se mexia do seu lugar e estava de pé, em

86. Pouillon, O Tempo no Romance, pp. 51 - 106.

"Visão por trás": neste tipo de visão, o narrador pode penetrar no interior de suas personagens como um demiurgo ou como um expectador privilegiado, que conhece o lado interior das suas personagens;

"Visão de fora": neste tipo de visão, o narrador limita-se a narrar tudo aquilo que pode ser observável. O romancista, neste caso, se abstém de penetrar na mente das personagens e apenas narra os fatos externos, sem proferir comentários e sem conhecer a vida interior das personagens.

87. Observe-se que, em certos casos, o narrador prefere ou a onisciência "neutra plena" ou a onisciência "interpretativa" (interna ou externa) em relação a Raskólnnikov.

frente dela, no outro extremo do quarto. Parecia dominar-se perfeitamente. Mas o seu rosto estava pálido como há pouco. O seu sarcástico sorriso não o abandonara. (1183)

Dúnia ergueu o revólver, e, mortalmente pálida, o lábio inferior tremente, com os seus grandes olhos negros que chispavam como brasas, apontou e ficou à espera do primeiro movimento do homem. Nunca ele a vira tão bela. O fogo, que os seus olhos expediam no momento de erguer o revólver, atingiu-o como uma queimadura e o coração confrangeu-se-lhe de dor. Adiantou um passo e ouviu-se um disparo. A bala passou roçando-lhe os cabelos e foi dar atrás das suas costas, na parede. Ele parou a sorrir tranqüilamente. (1184, grifo nosso)

A partir deste momento, também Svidrigáilov será narrado segundo uma posição onisciente interna e externa.

O capítulo VI é todo ele ocupado com a narrativa dos últimos momentos de Svidrigáilov. Diante da recusa definitiva por parte de Dúnia, ele segue em busca da própria morte (suicídio), não sem antes participar de outros dois encontros: com Sônia e com a noiva. Durante esta peregrinação em busca da auto-destruição, o narrador segue-lhe os passos, agora narrando e comentando tudo o que se passa interna e externamente com ele. A partir de então são comuns as expressões: "pensou Svidrigáilov" (1190); "pensou e sorriu com sarcasmo" (1191); "Não pensava nem queria pensar em coisa alguma" (1193), etc. Além destas, há ainda outras, que apontam para o seu estado emocional: "mas os sonhos sucediam-se uns atrás dos outros, e pelo seu cérebro deslizavam fragmentos de idéias, sem princípio nem fim, e sem coerência". (1193); "Em imaginação via as águas do Pequeno Nievá, que crescera durante a noite, a ilha Pietróvski, os carreirinhos molhados, a erva úmida..." (1196), etc.

Quando fizemos o estudo do enredo, aludimos de passagem ao fato de Svidrigáilov ser o "duplo" de Raskólnikov, uma vez que algumas coincidências endossavam a nossa posição (e de alguns críticos); no próprio estudo das personagens, o mesmo foi verificado. E, como fatalmente deveria acontecer, também, no estudo do ponto de vista, existe uma particularidade que aponta para esta "duplicidade". Em primeiro lu-

gar, ambas as personagens ocupam pontos capitais dentro da fábula (Svidrigáilov um pouco menos do que Raskólnikov); em segundo lugar, o narrador passa a adotar um outro ponto de vista para Svidrigáilov, quando o posiciona juntamente com Raskólnikov, a partir do instante em que aquele sabe o segredo deste e também pela série de indicações durante a narrativa.

Antes de partirmos para outras personagens, gostaríamos de apontar uma ocorrência singular neste romance. Há uma ocasião em que o narrador libera a palavra a Svidrigáilov e este executa uma tarefa que, a rigor, deveria pertencer ao próprio narrador:

— Que homem tão singular! Mas se cá já estamos! Venha e suba a escada. Olhe, aqui tem a entrada do quarto de Sófia Siemiônovna. Vê como não está ninguém? O que, não acredita? Então pergunte aos Kapernaúmovi: ela lhes deixa sempre a chave. Aqui está a senhora Kapernaúмова em pessoa. Quê? (É um pouquinho surda). Saiu? Onde foi? Aí está! Ouviu? Saiu e só voltará para casa ao fim da tarde. Então não quer vir? Bem, já estamos em minha casa. A Senhora Resslerich também não está... Vamos... dê-me licença por um momento; entro, tiro um título de cinco por cento do bureau (olhe quanto me resta ainda!), e que ainda hoje mesmo há de ser trocado em dinheiro-moeda. Viu? Agora já tenho o tempo por minha conta. Fecho o bureau, fecho o quarto, e cá estamos outra vez na escada. (1176)

Notamos um deslocamento espacial empreendido por Svidrigáilov e por Raskólnikov, todo ele narrado pelo primeiro. Esta preferência em liberar a palavra para uma personagem, para que esta execute uma tarefa própria de um narrador, pode ser relacionada ao fato da extrema loquacidade de Svidrigáilov. Percebemos que, em todas as passagens onde trava um diálogo, a voz de Svidrigáilov costuma sobrepujar as vozes dos seus interlocutores. No capítulo VI, ocasião em que se dá o encontro fatal entre ele e Dúnia, e a duplicidade com Raskólnikov fica ainda mais nítida, notamos que a personagem se fecha e inicia uma atividade intelectual abundante, a exemplo do que ocorre com Raskólnikov, na narrativa inteira. Este fechamento corrobora também a qualificação de "duplo" de Raskólnikov.

A distinção das personagens em dois grupos bem definidos — planas e esféricas — é uma ocorrência que não mantém correlação com outros aspectos formais estudados. Em relação ao foco narrativo, podemos afirmar que o autor não pretendeu organizar um tipo de "visão" para cada um dos conjuntos de personagens. Assim, reparamos que, além de Svidrigáilov e do próprio Raskólnikov, outras personagens têm as suas ações e os seus aspectos interiores desvendados sob um ponto de vista onisciente. Com esta prática, o narrador nos informa a respeito dos pensamentos e sensações das personagens. Em relação a Sônia, destacamos a seguinte passagem: "e então, andando ligeira, sem olhar para ninguém, nem reparar em nada, pôs-se a pensar, a recordar, a evocar na imaginação todas as palavras ditas, todas as circunstâncias. Nunca, nunca ela sentira nada parecido. Todo um mundo novo, desconhecido e insuspeitado surgira na sua alma". (975). A seguir, uma passagem em que o pensamento de Dúnia é narrado pelo narrador onisciente: "Dar-se-á o caso de que esteja a responder-nos por obrigação — pensou Dúnietchka — e faça as pazes e peça perdão como quem cumpre uma tarefa ou recita uma lição". (960)

Estas ocorrências são comuns a outras personagens como Lújin, Razumíkhin, Ekatierina e Pulkhiéria. Notamos, entretanto, que o narrador não adota a mesma postura em relação a Porfíri e Marmieládov. Com estas duas personagens, o narrador limita-se a relatar aquilo que é observável através dos seus atos exteriores, além de, vez ou outra, exprimir-se com expressões do tipo: "como se", "parecia", "é provável que", etc., onde se tem a certeza de que o narrador não conhece as personagens por dentro.

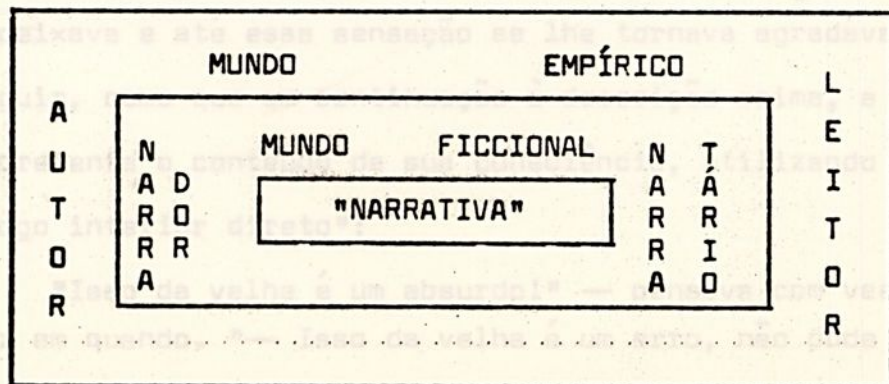
Aparentemente esta ocorrência pode não ter uma relação muito expressiva com o desenvolvimento da narrativa. Contudo, se pensarmos que Porfíri é a própria encarnação da moral social, que ele responde por um mundo objetivo, realista, que ele defende a ideologia da unidade, então podemos chegar à conclusão de que seria inadmissível um ponto de vista interpretativo em relação a esta personagem. Se o narrador adentrasse os labirintos desta personagem e, de lá, nos informasse so-

bre os mecanismos de lógica que a movimentam, então o clima tenso que envolve os "interrogatórios" de Raskólnikov seria enfraquecido, conduzindo aquelas seqüências de ações a um nível de mediocridade.

Com Marmieládov também podemos estabelecer a mesma situação. Esta personagem é a representação mais nítida do flagelo da época: o vício da bebida. Através do vício, origina-se a desagregação de um organismo vivo — a família — e a degradação dos seus componentes. A falta de atividade intelectual da personagem — desvendada através da ótica do narrador — corrobora a sua participação como uma das seqüelas da sociedade. Adotando uma posição objetiva, "de fora", em relação a Marmieládov, o narrador está dando a nós a oportunidade de tentar compreender os motivos que a levam a embrenhar-se na própria destruição. Porém, não reside aí nenhuma dificuldade de compreensão. Esta personagem faz parte, igualmente, do mundo realista; é, por assim dizer, a encarnação de um mal necessário, ou, mais propriamente, um mal das grandes cidades, como é o caso específico de Petersburgo da época.

Antes de finalizarmos o estudo do foco narrativo, pretendemos fazer algumas referências a certas passagens, que de uma forma ou de outra conferem à narrativa uma certa complexidade, sem, contudo, diminuí-lo o brilho. No capítulo VIII da sexta parte, existe uma ocorrência incomum. Nesta o narrador explicitamente nos surpreende ao proferir uma frase endereçada ao "leitor" e não ao "narratário"⁸⁸: "Não nos demorare-

88. Distinguímos "leitor" de "narratário", uma vez que o primeiro pertence ao mundo real, empírico e o segundo pertence ao mundo imaginário, ficcional. Vejamos o quadro:



mos a contar pormenorizadamente o diálogo e as lágrimas das duas mulheres e até que ponto se sentiam irmanadas nos mesmos sentimentos".(1205)

O narrador, em outra passagem, abstém-se de caracterizar objetivamente a personagem, para apresentar tal caracterização através da impressão causada em outra personagem. Neste sentido, a caracterização deixa de ser objetiva para ser subjetiva:

Raskólnikov reconheceu imediatamente Ekatierina Ivânovna. Era uma mulher de aspecto extremamente fraco, fina, bastante alta e bem feita, com um cabelo castanho ainda muito bonito e, de fato, com umas faces muito coradas... Os olhos brilhavam-lhe como se tivesse febre; mas o seu olhar era duro e impassível, e os últimos reflexos daquela luz moribunda, que neles se refletiam, davam uma impressão de doença àquele rosto febril de tuberculosa. A Raskólnikov pareceu-lhe uma mulher de trinta anos...(797)

Para finalizar, gostaríamos de alinhar algumas passagens em que autor lançou mão da técnica do "fluxo da consciência". Na passagem abaixo, ocorre descrição onisciente, uma das técnicas muito empregadas neste romance:

Não pensava em nada. Vinham-lhe apenas fragmentos de idéias, visões sem ordem nem coerência... Caras de pessoas que tinha visto em criança ou encontrara em qualquer parte apenas uma vez e que nunca recordara; o campanário da igreja de V***; o bilhar de certa taberna e certo oficial junto do bilhar, cheiro a tabaco de alguma loja de venda a varejo, num saguão, a escada negra de algum estabelecimento de bebidas, completamente às escuras, toda manchada de águas sujas e semeada de cascas de ovos, enquanto ao longe se ouvia o badalar dos sinos dominicais... os objetos mudavam e sucediam-se num torvelinho. Alguns lhe eram agradáveis e tentou agarrar-se a eles, mas eles extinguíam-se e, de maneira geral, qualquer coisa o oprimia por dentro, embora não muito. Às vezes até se sentia bem... Uma ligeira tremura não o deixava e até essa sensação se lhe tornava agradável.(1000-1001)

Logo a seguir, como que em continuação à descrição acima, a própria personagem apresenta o conteúdo de sua consciência, utilizando a técnica do "monólogo interior direto":

"Isso da velha é um absurdo!" — pensava com veemência, de vez em quando. "— Isso da velha é um erro, não pode tratar-se

dela. A velha estava simplesmente doente... Eu não queria mais nada senão passar o mais depressa possível por cima do obstáculo... Eu não matei nenhuma pessoa humana; apenas matei um princípio. Um princípio, foi o que eu matei; mas saltar o obstáculo, não saltei; fiquei do lado de cá... Não soube fazer mais nada senão matar. E nem sequer isso soube fazer, segundo parece. Um princípio? Por que é que, há pouco, esse imbecil do Razumíkhin recriminava os socialistas? São pessoas que gostam do trabalho e são comerciantes... 'ocupam-se da felicidade universal'... Não; a mim dão-me uma só vida e não terei outra; eu não quero esperar pela felicidade universal. Eu quero viver, e, senão, mais vale não viver. Qual! Eu não queria passar em frente de uma mãe famélica, apertando na mão o meu único rublo, à espera da felicidade universal... (1002)

Convém lembrar que todas as ocorrências de narração através de alguma técnica do "fluxo da consciência" são acompanhadas de momentos de expressiva tensão dentro da narrativa. A atividade intelectual da personagem Raskólnikov, assim como a descrição onisciente sobre esta mesma personagem intensificam-se assim que experimentam um "crescendo emocional" na narrativa.

A rigor, o foco narrativo pode constituir-se também num aspecto que empresta valor ao arcabouço romanesco. E este fato é facilmente identificável nas passagens acima.

89. *Ibid.*, p. 296.

90. *Ibid.*

CAPÍTULO IV: O TEMPO

No caso específico de Crime e Castigo, romance que registra uma "duração" temporal, mais ou menos lógica, apontando uma sucessão de dias, meses e anos, manhãs, tardes e noites, bem definidos, e que, além disso, deixa perceber a evolução de uma "idéia", a evolução da psicologia de uma personagem, a distinção entre "Romance de Duração" e "Romance de Destino", elaborada por Pouillon, parece não existir. Com efeito, como enquadrar num desses rótulos, um romance que, a rigor, poderia pertencer aos dois? Preferimos adotar uma atitude que alinha a obra dostoiévskiana (num sentido geral) entre os romances do segundo tipo. Crime e Castigo, em particular, deve ser concebido, de acordo com a nossa posição, como um romance de destino "contido" num romance de duração. E, com esta concepção, estaríamos mais próximos do ponto de vista de Mochulsky, que afirma ser o tempo humanizado e espiritualizado até o último grau: "o tempo é uma função da consciência humana".⁸⁹ Vale dizer: a personagem e o desenvolvimento da sua psicologia alteram a seqüência normal do tempo. Daí, a lúcida interpretação do tempo elaborada por Mochulsky:

No mundo de Dostoiévski, o tempo não é medido pelos mesmos padrões da nossa realidade. Seus heróis não vivem no tempo matemático, mas em 'duração real'. Num ponto, o tempo é estendido sem limite; num outro, ele é comprimido; então desaparece quase por completo. Sendo dependentes do exercício espiritual dos heróis, os segmentos do tempo compreendem um menor ou maior número de acontecimentos. No curso da exposição, o tempo tende a desenrolar-se lentamente; assim que a atividade começa, a ação é acelerada, e antes da catástrofe é transformada em redemoinho.⁹⁰

89. Op. cit., p. 296.

90. Ibid.



A duração da fábula é sentida ou pressentida pelas constantes indicações temporais. Normalmente estas indicações temporais nos chegam através de três maneiras, conforme Tomachevsky:

de uma maneira absoluta (quando situamos os acontecimentos no tempo, por exemplo "às duas horas após o almoço de 8 de janeiro de 18.." ou "no inverno"); de uma maneira relativa (pela indicação da simultaneidade dos acontecimentos ou de sua conexão temporal: "dois anos mais tarde", etc.); e através dos lapsos de tempo ocupados pelos acontecimentos ("a conversação durou meia hora", "a viagem prosseguiu durante três meses", etc.).⁹¹

Tomachevsky alude ainda a uma outra possibilidade, já abordada por Mochulsky, na qual o tempo é medido através do espaço de tempo tomado pelos acontecimentos expostos. Daí, ocorre aquilo que já frisou Mochulsky: "Sendo dependentes do exercício espiritual dos heróis, os segmentos do tempo compreendem um menor ou maior número de acontecimentos".⁹²

Especificando mais este estudo, encontramos inúmeras passagens que ratificam o caráter "durativo" desta fábula. As seqüências de ações vão-se processando gradativamente segundo uma causalidade (já apontada no estudo do enredo): uma ação, depois a outra, que é consequência ou efeito da primeira.

Os atos de Raskólnikov — visitar a casa da velha e lá investigar detidamente os aposentos; providenciar a machada e colocá-la no nó corredio sob a casaca; deslocar-se novamente até a casa da velha e assassiná-la — sucedem-se numa ordem causal e cronológica. O envolvimento psicológico destas atitudes não chegam a obstruir o fluxo normal do tempo.

Há que se destacar, ainda, que em Crime e Castigo percebe-se, a todo momento, uma certa necessidade de verossimilhança, ou seja, de enraizar a ficção no real. Para tanto, o autor lança mão, sucessivas vezes, de recursos verídicos durante a sua narrativa. Estes recursos po-

91. Op. cit., pp. 183 - 184.

92. Op. cit., p. 296.

dem ser verificados tanto em nível temático, quanto em nível estrutural. Entre os recursos do primeiro nível, podemos apontar:

Utilização de vícios sociais: prostituição e alcoolismo;

Utilização de concepções ideológicas ocidentais: "novíssimas idéias"⁹³;

Utilização de nomes e ocorrências reais (históricas): "Napoleão", "Licurgo", "Maomé"; "Noites Egípcias"⁹⁴;

Utilização de versos de poetas conhecidos: "Du hast Diamantem und Perlem.../ Du hast die schonsten Augen,/ Mädchen, was willst du mehr?..."⁹⁵;

Utilização de expressões em língua estrangeira: "et nihil humanum", "bonne guerre", "J'ai le vin mauvais", "pour vous plaire"⁹⁶;

Entre os recursos do segundo nível, podemos apontar:

Encadeamento causal das ações (a nível de enredo);

Enunciação inalterada (a nível de foco narrativo);

Utilização de recursos folhetinescos (V. notas 32 e 33).

Esta preocupação em utilizar expedientes do mundo verídico é, em certa medida, uma tendência de narrativas tradicionais e conservadoras. O autor procura, sobretudo, emprestar coerência àquilo que narra e, para isso, conserva os valores cronológicos que são regidos

93. Há no romance pelo menos duas personagens que ilustram muito bem estas "novíssimas idéias": Lújin e Liebsiátnikov.

94. Napoleão, Licurgo e Maomé são citados como seres extraordinários, "os eleitos", os quais podiam saltar sobre os obstáculos e cometer toda a sorte de barbaridades em nome de uma causa justa (cf. a "Teoria dos Homens Extraordinários", já citada).

As "Noites Egípcias" referem-se a um horrível incidente — uma leitura em público que ficou célebre na época.

95. Estes versos pertencem a um poema de Heine:

"Tens diamantes e pérolas...

Tens os mais lindos olhos,

Mocinha, que mais queres?..."

96. Estas expressões são utilizadas pela personagem Svidrigáilov:

"e nada humano", "guerra justa", "Não me dou bem com vinho", "para o agradar".

pelo princípio de causalidade. Quer isto dizer que temporalidade e causalidade "são dois conceitos que vão quase sempre juntos, sendo difícil distinguir um do outro, mormente em narrativas de grande coerência diegética, preocupadas em criar uma ilusão de realidade, em proporcionar uma informação verossímil".⁹⁷

Neste sentido, podemos nos atrever a relacionar inteiramente os romances de duração, de que trata Pouillon, com aqueles romances cuja preocupação fundamental seja a exposição do desenvolvimento de uma personagem dentro de um princípio cronológico normal. E este desenvolvimento sendo cercado e sustentado por um aparato de recursos do mundo real.

Por outro lado, ao quebrarmos o sistema cronológico, nos encaminhamos fatalmente ao sistema psicológico, onde as fronteiras do tempo (passado, presente, futuro) são abolidas. Os romances que exploram a psicologia da personagem, não enquanto desenvolvimento da personagem como um todo, mas apenas no seu sentido transcendente, lançam mão de recursos próprios para esta finalidade. Os recursos que nos ocorrem, neste instante, são aqueles baseados nas técnicas do fluxo da consciência, já verificados no capítulo precedente. Igualmente, podemos relacionar este tipo de romance com os romances de destino, de que trata Pouillon. Naquele como neste, a preocupação fundamental é uma "idéia psicológica", em torno da qual gira todo o desenvolvimento do romance.

Finalizando, podemos estabelecer nitidamente uma correlação entre as concepções de Pouillon e aquelas tradicionais (tempo cronológico e tempo psicológico) uma vez que, tendo uma seqüência cronológica imutável (mesmo nos momentos de devaneio da personagem central, ocasião em que o autor se mostra atento e sempre a resgata infalivelmente para o mundo lógico), o desenvolvimento da psicologia da personagem não chega alterar o padrão temporal imaginado pelo autor. Portanto, tendo em vista as concepções de Pouillon, chegamos à conclusão de que Crime e Castigo deve ser considerado "problematicamente", é preciso que

97. D'Onofrio, op. cit., p. 74.



se saliente, como um romance do "Destino" inserido num romance de "Duração", problemáticamente porque o próprio Pouillon parece não admitir esta possibilidade neste romance de Dostoiévski.

A compreensão do espaço, último aspecto do estudo estrutural, reserva um sabor peculiar, principalmente na obra em questão, mormente pelo fato de que encerra em si uma gama de significação surpreendente. A importância do espaço na obra literária tradicional, marcadamente no período realista, chega a ultrapassar, muitas vezes, a importância de outros elementos do arcabouço estrutural, uma vez que funciona como um importante índice de significação. Como bem apontam Benzigler & Johnson:

O cenário de uma história pode ser importante na medida em que afeta a ação e o caráter... Ou pode agir, primordialmente, mais para refletir do que para definir a ação e os personagens... Ou, por fim, o cenário pode constituir um significado mais amplo da obra, um tema ou ideal ou estado implícito, também, em outros elementos da estrutura.⁹⁸

Em resumo, o desenvolvimento das ações, o rumo que a fábula toma, o desenvolvimento dos personagens, são, muitas vezes, decorrências do próprio desenvolvimento espacial. Com isto, queremos afirmar que o espaço, assim como outros elementos estruturais que compõem a história, é motivado, ou seja, ele produz as ações, uma vez que se trata de elementos conflitantes (ou que estabelecem conflito).

As descrições de ambientes nunca devem ser (ou nunca são) desprovidas de uma certa coerência interna. Todas as afirmações devem ser justificadas dentro da própria fábula.

Na, ainda, a destacar a correspondência entre o espaço e o tema da obra. D'Ondrio assinala que esta correspondência se realiza, em particular, na estética do realismo, "que confere extrema importância

98. Op. cit., pp. 43-44.



CAPÍTULO V: O ESPAÇO

A compreensão do espaço, último aspecto do estudo estrutural, reserva um sabor peculiar, principalmente na obra em questão, mormente pelo fato de que encerra em si uma gama de significação surpreendente. A importância do espaço na obra literária tradicional, marcadamente no período realista, chega a ultrapassar, muitas vezes, a importância de outros elementos do arcabouço estrutural, uma vez que funciona como um importante índice de significação. Como bem apontam Danziger & Johnson:

O cenário de uma história pode ser importante na medida em que afeta a ação e o caráter... Ou pode agir, primordialmente, mais para refletir do que para definir a ação e as personagens... Ou, por fim, o cenário pode consubstanciar um significado mais amplo da obra, um tema ou idéia que está implícito, também, em outros elementos da estrutura.⁹⁸

Em resumo, o desenvolvimento das ações, o rumo que a fábula toma, o desenvolvimento das personagens, são, muitas vezes, decorrência do próprio desenvolvimento espacial. Com isto, queremos afirmar que o espaço, assim como outros elementos estruturais que compõem a história, é motivado, ou seja, ele produz as ações, uma vez que se torna um elemento conflitual (ou que estabelece conflito).

As descrições de ambientes nunca devem ser (ou nunca são) desprovidas de uma certa coerência interna. Todas as afirmações devem ser justificadas dentro da própria fábula.

Há, ainda, a destacar a correspondência entre o espaço e o tema da obra. D'Onofrio assinala que esta correspondência se realiza, em particular, na estética do realismo, "que confere extrema importância

98. Op. cit., pp. 43-44.

às influências do ambiente na constituição da psique das personagens".⁹⁹

Tendo como meta básica o espaço geral de Crime e Castigo, fazemos uma distinção fundamental: "espaço aberto" e "espaço fechado". Por espaço aberto, entendemos todos os locais que pertencem à natureza, que recebem mais acentuadamente os elementos do mundo natural: o vento, a chuva, os raios do sol, etc.; por espaço fechado, entendemos todos os elementos que pertencem à cidade, que são desprovidos do contato direto com aqueles elementos do mundo natural: o interior das casas, das repartições públicas, dos aposentos das personagens, etc.

Segundo a tradição, o espaço fechado (a casa, por exemplo) deveria, a rigor, corresponder ao espaço "tópico" e o espaço aberto (as ruas, por exemplo) deveria corresponder ao espaço "atópico". Esta distinção, aliás bem acentuada por Bachelard (A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade), permite-nos concluir que, em Crime e Castigo, não existe praticamente "espaço tópico" ou espaço feliz. Esta conclusão pode, à primeira vista, parecer, de certo modo, exagerada, mas se analisarmos detidamente cada componente espacial, tanto do espaço aberto, quanto do espaço fechado, verificaremos a evidência desta constatação.

Vamos alinhar, em primeiro lugar, os elementos que compõem o espaço fechado, juntamente com o seu representante exponencial. Esta prática nos auxiliará no sentido de estabelecer uma correspondência entre uns e outros. Além disso, transcreveremos a descrição ou comentário destes espaços, segundo o parecer do narrador onisciente ou de uma personagem envolvida.

99. Op. cit., p. 72

A. O QUARTO DE RASKÓLNIKOV

O narrador onisciente nos informa sobre este espaço específico:

Nos começos de julho, por um tempo extremamente quente, saía um rapaz de um cubículo alugado, na travessa de S*** e, caminhando devagar, dirigiu-se à ponte de K***... O tugúrio em que vivia ficava precisamente debaixo do telhado de uma alta casa de cinco andares e parecia mais um armário do que um quarto. (779)

Acordou mal-humorado, azedo, irritável, mau, e passeou com aversão o olhar pela sua pocilga. Era uma espécie de gaiola de uns seis passos de largura, que apresentava um aspecto repugnante com o seu papel amarelo, cheio de pó, a desprender-se da parede por todos os lados, e com um teto tão baixo que um homem alto mal poderia empertigar-se, pois dava a idéia de que iria bater com a cabeça no teto. (799)

Nas passagens abaixo, Razumíkhin, Pulkhiéria e o próprio Raskólnikov, respectivamente, fazem comentários sobre este aposento:

— Parece um beliche de barco! (871)

— Este quarto é tão feio, Rodka; parece um sepulcro!... Tenho a certeza de que metade da tua melancolia se deve a este quarto. (964)

— E, como uma aranha, metia-me no meu canto. Tu já estiveste no meu cubículo, viste-o... E tu sabes, Sonha, que os quartinhos de teto baixo e estreitos oprimem a alma e o espírito? Oh, e que ódio eu tinha a esse cacifro! (1119)

Nestas passagens, nós nos damos conta da representatividade do espaço. As descrições que apresentamos são reveladoras de uma condição social peculiar. Denotam a opressão do social sobre o individual. Raskólnikov, mesmo vivendo sob o teto (espaço mais alto da casa), tem a sua atividade intelectual prejudicada pelas proporções dos seus aposentos. O sótão adquire aqui uma qualificação disfórica, na medida em que

atua contra o homem; as exíguas proporções do sótão servem de obstáculo à racionalidade do ser que o habita. Esta constatação parece ser unânime, uma vez que, tanto o narrador, nas oportunidades em que descreve os aposentos de Raskólnikov, quanto as demais personagens que transitam por aquele espaço inóspito, identificam-se em suas posições.

Bachelard estabelece uma relação "sótão-porão" na qual ele assinala que a verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão.

Para Bachelard:

As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão... O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo da chuva e do sol. Os geógrafos não deixam de lembrar que, em cada país, a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. "Compreende-se" a inclinação do telhado. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o "ser obscuro" da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.¹⁰⁰

Quando falamos acima em atividade intelectual prejudicada, não quisemos, de forma alguma, dizer atividade intelectual paralizada. Raskólnikov, mesmo sem ter as condições propícias para "pensar" com uma certa dose de lógica sobre as suas pretensões, "pensa" e leva a efeito um plano suportado por confusas teorias, que são motivadas a partir do mundo exterior. A sua falta de êxito deve ser atribuída tanto à falta de consistência de suas idéias, que o levaram a uma empreitada falida, como à falta de condições ideais para organizar o seu pensamento de modo ra-

100. Op. cit., pp. 208 - 209.



cional, que o levariam, sem dúvida, a repudiar o crime.

Ainda com relação à atividade intelectual desta personagem, resta fazer uma inter-relação fundamental: entre as idéias e as ações (lembrando que ambas são, em certa medida, decorrência do espaço por onde a personagem transita). A mente atribulada de Raskólnikov trabalha incessantemente num projeto ousado: o crime individual para a salvação social. O trabalho da mente é profícuo, contudo desprovido de sensatez. E a atividade intelectual tolhe a atividade motora. Quanto mais a personagem pensa, quanto mais se embrenha em teorias, menos age; e quando age, seu ato resulta em fracasso. A propósito disso, Mochulsky afirma:

Toda a sua vida tinha passado em pensamento; o mundo exterior, as pessoas, a realidade, estes deixaram de existir... Ele sonha com riqueza, embora ele seja completamente desinteressado; ele sonha com uma ação prática, embora ele seja um teórico. Ele não precisa de alimento ou roupas porque ele é um espírito imaterial, "a consciência pura do indivíduo".¹⁰¹

B. OS APOSENTOS DE MARMIELÁDOV

Em relação a este espaço de Crime e Castigo, nós ficamos conhecendo a opinião do narrador e do próprio Marmieládov, respectivamente:

A pequena porta, denegrida pelo fumo, que havia ao fim da escada, estava aberta. Uma lamparina iluminava um quarto po-bríssimo, com seus dez passos de largura, tão pequeno que se via todo do patamar. Ali tudo era desordem e confusão; viam-se principalmente várias peças de roupas de criança. No canto do fundo, uma cortina cheia de buracos... (797)

— Aquilo é uma sodoma caótica... (791)

Aqui o espaço, pano de fundo, revela a condição social dos ocupantes; é o retrato inequívoco da degradação a que chega o homem movi-

101. Op. cit., p. 292.

102. Op. cit., p. 72.



do pelo vício. Em relação a Marmieládov, fica-se sem saber, com a necessária exatidão, quel é o sujeito da ação: se o espaço provoca ou motiva a atitude do indivíduo ou se as ações do indivíduo têm como consequência o "caos" do espaço.

Em se tratando de Marmieládov, poderíamos destacá-lo como uma das figuras cristalizadas do naturalismo, personagem deformada pelos flagelos da segunda metade do século XIX. A personagem se desloca por antros miseráveis durante toda a sua "existência" dentro da narrativa. De sua casa, já descrita acima, perambulava pelo Mercado do Feno e por bares sórdidos: "Havia pepinos, biscoitos já enegrecidos e filetes de peixe; tudo isso cheirava muito mal..." (786)

De certo modo, parece até que o indivíduo se vê enfraquecido diante do espaço; há algo parecido com uma força oculta que molda a atitude do indivíduo, no sentido de que ele se submeta à lei superior da natureza, de que não tente recuar diante da queda iminente. Esta impotência da personagem em não tentar se reerguer pode ser atribuída a uma espécie de determinismo, que conduz a personagem como a um autômato. Em certas obras literárias, "um não disfarçado determinismo leva a prever com exatidão quais são as ações e as reações das personagens, uma vez descrito seu espaço vital".¹⁰² Com efeito, o fim de Marmieládov é perfeitamente previsível e o rumo tomado pelas ações não chega a surpreender.

C. O COMISSARIADO DE POLÍCIA - PORFÍRI

O narrador nos informa: "Havia aí, igualmente, uma atmosfera pesadíssima, e, além disso, o cheiro da pintura ainda fresca, do andar pintado recentemente, entrava-lhe pelo nariz e dava-lhe náuseas... todas as dependências eram pequenas e de teto baixo". (852)

102. D'Onofrio, op. cit., p. 72.



O espaço dominado pela força social também apresenta características próprias de dominação. O ambiente é preparado com requinte para os interrogatórios. A "tinta fresca", o "teto baixo", as "dependências pequenas" são elementos que se juntam para absorver as últimas forças do indivíduo quando em contato com o poder policial. No caso particular de Raskólnikov, sua ida ao comissariado e as ocorrências que tiveram lugar naquele local, serviram como peças essenciais na montagem da teia elaborada por Porfíri. O "desmaio" de Raskólnikov foi provocado, em primeiro lugar, pelas condições físicas, já bastante precárias, e, em segundo lugar, pelas condições ambientais, resultantes da coexistência dos vários fatores abordados acima.

D. O QUARTO DE SÔNIA

O narrador nos informa sobre o aposento desta personagem desta maneira:

Era um quarto espaçoso, mas com um teto baixíssimo, o único que os Kapernaúmovi tinham alugado, e cuja porta, fechada, ficava na parede do lado esquerdo. À frente, na parede da direita, havia outra porta, sempre hermeticamente fechada. Havia ali também outro, contíguo, que tinha outro número. O quarto de Sonha parecia, de certa maneira, um alpendre; tinha a forma de um triângulo irregular, o que o tornava muito feio. A parede, com três janelas que davam para o canal, cortava o quarto a viés, e por isso um dos ângulos, terrivelmente agudo, sumia-se lá no fundo, de tal maneira que, quando havia pouca luz, não se lhe via bem o fim; o outro ângulo, em compensação, era excessivamente obtuso... O papel que forrava as paredes, amarelado, defumado e gasto, estava escuro em todos os cantos; com certeza que devia haver ali umidade e fuligem no inverno. A miséria era evidente; a cama nem sequer tinha cortinados. (1034 e 1036, grifo nosso)

Podemos considerar este quarto como o espaço fundamental de toda a narrativa. A importância do quarto de Sônia chega a ser maior do

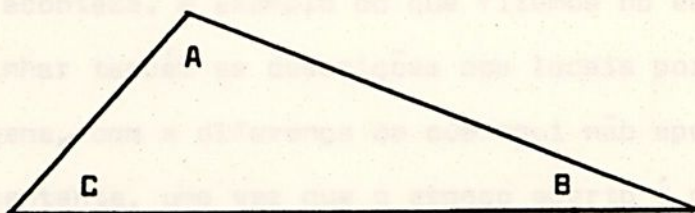
que a do próprio quarto de Raskólnikov. No espaço descrito acima, ocorrem, pelo menos, quatro acontecimentos de primeira grandeza:

1. Confissão direta de Raskólnikov a Sônia.
2. Confissão de Raskólnikov a Svidrigáilov (inconsciente).
3. Leitura da Bíblia por Sônia a Raskólnikov.
4. Atividade de prostituição de Sônia.

Naquela descrição do espaço promovida pelo narrador, acima, existe um índice, que fizemos questão de grifar, que serve de ligação entre Raskólnikov e Svidrigáilov. Através da porta, "sempre hermeticamente fechada", durante a confissão de Raskólnikov a Sônia, o segredo, alheio a portas, chega aos ouvidos de Svidrigáilov. Este, como já sabemos, usará deste expediente na sua estratégia de abordagem a Dúnia, irmã de Raskólnikov. Será, também, a partir daí, que a duplicidade Raskólnikov-Svidrigáilov se acentuará.

No quarto de Sônia, existe a coexistência de duas forças: a mística e a material. A primeira é representada pela religiosidade de Sônia (que lê trechos da Bíblia para o assassino Raskólnikov); a segunda é representada pelo ofício de Sônia: a prostituição.

O que mais chama a atenção na descrição do quarto de Sônia é a desproporção de suas medidas. O posicionamento dos ângulos ("um extremamente agudo", "outro extremamente obtuso") nos permite relacioná-lo com a "profissão" de Sônia e com a sua fé. Vejamos o esquema:



- A: Espaço da prostituição, da miséria, da imanência.
 B: Espaço do misticismo, da espiritualidade, da transcendência.
 C: Espaço social: confissões.

É claro que relacionar uma figura geométrica com a temática decorrente de um espaço próprio da literatura é uma atitude um tanto impertinente, mas a nossa pretensão é estabelecer uma conexão entre as proporções dos aposentos (com o auxílio da geometria) com as atividades

neles realizadas.

Arriscaríamos, ainda, uma outra interpretação, uma vez que o posicionamento dos ângulos nos sugere isto: a abertura do ângulo "A", perfeitamente visível de qualquer ponto do quarto, pode representar a vida terrena, carnal, relacionada com a atividade de prostituição da personagem; o fechamento do ângulo "B" pode representar a vida extra-terrena, espiritual. Um dos ângulos pode ser relacionado com a aparência, com a superficialidade e materialidade do ser humano; o outro pode ser relacionado com o desconhecido, com o misterioso, enfim, com a profundidade e espiritualidade do ser humano.

Mesmo cometendo a ousadia de um relacionamento meio estranho (para a literatura), uma certeza sempre fica: neste espaço coexistem duas entidades distintas e opostas, a matéria e o espírito.

Como expusemos anteriormente, o "espaço aberto" não sugere uma marca de topicidade. O espaço é essencialmente um espaço hostil, segundo aquelas narrativas convencionais. Neste espaço, com efeito, vamos notar uma certa regularidade de qualificação, a exemplo do que verificamos no estudo do espaço fechado. Se neste o convívio social torna-se impraticável pelas condições ambientais, também naquele tipo de espaço o mesmo acontece. A exemplo do que fizemos no estudo anterior, pretendemos alinhar também as descrições dos locais por onde transitam as personagens, com a diferença de que aqui não apontaremos a personagem representante, uma vez que o espaço aberto é o espaço social, por excelência.

O narrador e Pulkhiéria, respectivamente, opinam sobre as ruas de Petersburgo:

Na rua fazia um calor sufocante, ao qual se juntavam a aridez, os empurrões, a cal por todos os lados, os andaimes, os tijolos, o pó e esse mau cheiro peculiar do verão, conhecido de todos os petersburgueses que não possuem uma casa de campo... Completavam o tom repugnante e triste colorido do quadro, o

cheiro insuportável das tabernas, particularmente numerosas naquele setor da cidade, e os bêbados que se encontravam a cada passo, apesar de ser dia de trabalho. (780)

— Se bem que, onde é que se pode tomar ar aqui? Aqui, nas ruas, está-se como em quartos sem janelas. Meu Deus, que cidade esta... (973)

O narrador comenta a respeito do Mercado do Feno: "Em volta das tabernas subterrâneas, nos pátios sujos e hediondos das casas de Mercado do Feno, e sobretudo nas tabernas, apinhava-se grande número de mendigos esfarrapados, de todo o gênero". (825)

O espaço aberto é bastante significativo, porque representa não só o ambiente sórdido por onde as personagens transitam, mas também os locais onde os dramas individuais são expostos mais a miúdo. É nas ruas que Sônia executa seu trabalho como prostituta; é na rua que Marmieládov morre pisoteado por cavalos; é na rua que Ekatierina, depois de animalizar-se e aos filhos, morre sangrando, vítima de sua doença; é na grande avenida, próximo ao destacamento de bombeiros que Svidrigáilov comete suicídio, e é na Praça Sienáia que Raskólnikov ensaia a sua confissão pública. Cada espaço possui dentro da narrativa uma função fundamental. O espaço é de certa maneira espiritualizado e se incorpora no indivíduo, tornando-se parte inalienável do mesmo. Grossman, a propósito do espaço em Crime e Castigo, tece o seguinte comentário:

A vasta, diversificada e complexa cidade dos meados do século XIX — os edifícios lotados de pequenos apartamentos, as calçadas de ruas estreitas, os parques imundos e as pontes corcundadas — agiganta-se maciça e altiva sobre o homem que sonha com os direitos ilimitados do intelecto individual, e que ela poderia aperfeiçoar. Petersburgo é uma parte inseparável do drama particular de Raskólnikov. Ela é a tela sobre a qual sua dialética cruel retira seus padrões. A capital czarista o empurra para suas casas de bebidas, delegacias de polícia, tabernas e hotéis. E acima destas repugnâncias, desta escória de vida, dos alcoólatras inveterados, dos corruptores de crianças, prostitutas, espertalhões e detetives, dos assassinos e dos loucos, cresce e ergue-se a cidade com seus edifícios austeros desenha-

dos por célebres arquitetos e escultores, com seu "panorama magnífico, espalhando-se exuberantemente e exalando a desesperança de um espírito surdo e mudo".¹⁰³

Mochulsky observa que, em Crime e Castigo, "lugares e adjacências são misticamente harmoniosos com suas personagens. Eles não formam uma extensão neutra, mas antes são símbolos espirituais... Onde a não ser nesta cidade triste e misteriosa poderia o 'sonho absurdo' do pobre estudante tomar forma?"¹⁰⁴ E segue assinalando a identidade dos locais com as personagens, convencendo-nos de que o tempo é parte inalienável do indivíduo: "Pareceria quase que os vapores venenosos que provêm da grande cidade, seu ar quente e contaminado, penetraram no cérebro do pobre estudante e daí nasceu o seu pensamento do crime".¹⁰⁵

Finalizando, transcreveremos uma passagem de Grossman, que praticamente sintetiza todo o processo de inter-relacionamento personagem-espaco: "As ruas e praças, os becos e canais, não servem apenas de fundo para a ação, mas como que entram com seu traçado nos planos e nas ações das personagens. A cidade domina o tempo todo os homens e pesa sobre os seus destinos".¹⁰⁶

103. Dostoevsky His Life and Work, p. 368.

104. Op.cit., p. 290.

105. Ibid., p. 291.

106. Dostoiévski Artista., p. 122.

SEGUNDA PARTE: O POSICIONAMENTO DA CRÍTICA

Neste segmento do nosso trabalho, pretendemos colocar lado a lado algumas posições da crítica diante da obra Crime e Castigo. A nossa finalidade será a de apresentar sucintamente alguns contrastes e confrontos entre as colocações apresentadas. E, sempre que necessário, alinharemos as nossas próprias posições, tendo em mente em princípio, aquelas relacionadas ao comportamento da personagem Raskólnikov, em sua trajetória dentro da fábula de Crime e Castigo, e uma tentativa de interpretação.

Entendemos que, para uma interpretação razoável deste romance, uma investigação minuciosa sobre o protagonista é uma tarefa que se faz imprescindível. Portanto, sempre que se ensejar uma tentativa de interpretação do texto, através da compreensão da problemática centrada em Raskólnikov, procuraremos alinhar a nossa própria postura ao lado da de outro crítico. Esta conduta, que julgamos adequada num tratamento deste tipo, servirá para que não se adote uma posição unitária, principalmente em se tratando de um texto altamente significativo e ambíguo como este.

O comportamento da crítica diante de determinado fato estético tende, às vezes, a considerações superficiais, sem penetrar na essência do fato, o que acarreta uma tomada de posição subjetiva e impressionista. O levantamento estrutural que promovemos na parte inicial deste trabalho surge como sustentáculo daquilo que se seguirá nesta parte, ocasião em que tentaremos expor a nossa maneira de percepção do texto estudado.

CAPÍTULO I: A IDÉIA DE RASTIGNAC E A IDÉIA DE NAPOLEÃO

Mochulsky efetua um interessante trabalho sobre os planos de Dostoiévski durante a criação do protagonista de Crime e Castigo. Ele procura evidências de que Raskólnnikov foi planejado a partir da concepção de Rastignac, de Honoré de Balzac. Segundo esta concepção, Raskólnnikov imagina-se um idealista magnânimo, um humanista ansioso por trazer felicidade para toda a humanidade, e chega à conclusão de que o crime é o ponto de partida para a obtenção da felicidade universal. Algumas perguntas saltavam à mente de Dostoiévski durante o planejamento de Raskólnnikov: "um homem não pode fazer algo que seja intrinsecamente diabólico em benefício de uma grande realização; ele não pode matar um ser insignificante e pernicioso para trazer felicidade para muitas pessoas valiosas que de outra forma iriam perecer? Um fim nobre justifica meios ilícitos?"¹⁰⁷ Seguindo esta dialética, o crime é um passo iminente: ele mata um ser humano por amor à humanidade; ele pratica o mal pelo amor do bem. É, ao mesmo tempo, maquiavélico e altruísta, pois equilibra-se num comportamento maniqueísta.

Segundo Mochulsky, porém, esta idéia inicial não contentou Dostoiévski. Daí, o desenvolvimento da teoria do homem extraordinário, à qual Mochulsky dá o título de "A Idéia de Napoleão". Raskólnnikov divide a humanidade em duas partes distintas: a maioria, que é composta de criaturas frágeis, cujo papel é obedecer; e a minoria, que é composta daquelas criaturas que têm o poder, que permanecem além da lei dos homens comuns. Segundo esta idéia, o cometimento do crime nada tem a ver com o amor pela humanidade. Raskólnnikov matou para descobrir se ele

107. Mochulsky, op. cit., p. 280.



pertencia à classe dos eleitos ou à classe dos homens comuns: ele matou para descobrir se era um piolho ou um homem. Mochulsky resume as duas idéias da seguinte forma:

De acordo com a primeira [Rastignac], o ato de Raskólnikov é um erro executado em nome das mais nobres intenções; de acordo com a segunda [Napoleão], é um crime objetivo, uma revolta contra a ordem divina do mundo, a auto-exaltação da personalidade forte. No primeiro plano, o assassino é um humanista e um cristão que sabe do seu pecado e se redime através do arrependimento e sofrimento; no segundo, ele é um ateu, uma "personalidade demoníaca", inconsciente, que é incapaz de arrependimento e renascimento.¹⁰⁸

Entendemos que a problemática contida em Raskólnikov deixa perceber uma espécie de "hibridismo ideológico". De um lado, percebemos um homem agigantar-se contra as leis impostas do alto, apoiado na "razão", que, de uma maneira homicida, procura a todo o custo reorganizar a criação divina (síntese da idéia de Napoleão); de outro lado, percebemos um homem conduzido pela "emoção" no seu caminho à redenção, através do arrependimento e sofrimento (síntese da idéia de Rastignac).

Há uma constatação que deixa de ter um pouco de sua lógica. Tanto a razão quanto a emoção, características próprias do pensamento clássico e do pensamento romântico, respectivamente, são motivadas a partir de um comportamento titânico, adequado para o segundo tipo de pensamento, mas inadequado para o primeiro. Raskólnikov assume características de Prometeu quando executa o crime. Ele ousa contrariar os princípios morais regidos por uma ordem universal imposta e não contestada.

Mochulsky conclui magnificamente o seu comentário sobre as duas idéias de Raskólnikov, quando aponta que "Raskólnikov é um demônio encarnado em humanista".¹⁰⁹ Sem dúvida, percebe-se que Dostoiévski procurou não se descartar de nenhuma daquelas idéias. Daí a constante al-

108. Ibid., p. 282.

109. Ibid., p. 285.

teração no comportamento de Raskólnnikov: da tentativa à submissão perante Deus e os homens, ele passa ao seu comportamento altivo, arrogante, demoníaco e despótico. O amor, representação máxima da primeira idéia, mostra-se ser somente uma máscara; o desdém e o despotismo jazem escondidos por trás dele.

Notamos no decorrer de toda a narrativa constantes alterações no comportamento de Raskólnnikov. Anotamos algumas, que supomos irão elucidar melhor estas ocorrências; procuramos alinhar sob os títulos de "Racional" e "Emocional" aquelas passagens em que se percebe a luta interior, o choque entre duas forças antagônicas dentro do cérebro do protagonista. Deve ser notado, inclusive, que este comportamento difuso é característico dos dois momentos: antes e depois do crime. Vejamos:

RACIONAL : " — Hum! Sim, é isso, está tudo ao alcance do homem e tudo lhe vem parar às mãos, simplesmente, o medo...."(779)

EMOCIONAL : " — Oh, meu Deus! Como tudo isto é repugnante!... De que porcaria é capaz a minha alma!" (784)

RACIONAL : "pois nem a sua razão nem a sua vontade haviam de abandoná-lo durante toda a execução de sua empresa, unicamente pela razão de que aquilo que se propunha levar a cabo não era um crime..." (833)

EMOCIONAL : " — Meu Deus! — exclamou — E se... e se eu pego de fato na machada, abro-lhe a cabeça e faço saltar os miolos... Meu Deus, será possível...?" (824)

Em outras ocasiões não se percebe a nitidez de uma posição sobre a outra, mas a coexistência das duas, o que marca bastante a luta interior das duas forças: "Sentiu o impulso de prostrar-se de joelhos e de rezar; mas depois pôs-se a rir, não da reza, mas de si próprio". (851)

Estes e outros exemplos aparecem com certa constância atestando o dualismo existente entre as duas concepções interiores de Raskólnnikov. O comportamento da personagem surpreende pelo inesperado de suas atitudes. Em muitas ocasiões, notamos que a voz do narrador atenua-se diante da voz de Raskólnnikov. Esta insurreição demonstra a polifonia, fenômeno peculiar da obra de Dostoiévski, muito bem estudado por

Mikhail Bakhtin.

Em muitos momentos, parece que o protagonista comanda a narrativa, dada a altivez com que se posiciona diante das outras personagens, principalmente Porfíri (e, por extensão, todas as personagens que fazem parte da sociedade). É o titanismo do indivíduo que quer sobrepor-se ao social.

uma ficção irônica, que faz o papel de todo existencialista ou vítima arbitrariamente esmagada".¹¹⁰ O "phariskos" também pode ser uma figura que representa a "personagem do ritual do todo existencialista e do pesadelo, o símbolo humano que concentra nossos medos e ódios".¹¹¹

Como já vimos, a personagem Raskólnikov foi moldada a partir da fusão de duas idéias (de Rastignac e de Napoleão), se um que o termo adequado não seria propriamente fusão, pois esta implicaria um terceiro elemento, que na verdade se aparece (melhor se falar em coexistência). Se relacionarmos o conceito de "phariskos" à idéia de Rastignac, então poderemos obter uma resposta afirmativa para aquela indagação de título; por outro lado, se tentarmos fazer idêntica aplicação à idéia de Napoleão, a resposta, por certo, será negativa. Partamos da própria teorização de Dostoiévski sobre as duas concepções. Em relação à primeira das idéias, a personagem seria um idealista magnânimo voltado para o bem comum. E toda a sorte de infortúnios e decepções seria experimentada por ele, no seu caminho em busca de fortuna universal. O aparente nihilismo seria atenuado mediante o sofrimento e o arrependimento. Nesta primeira idéia, reside sub-repticiamente, uma certa dose de determinismo: o indivíduo torna-se um autômato nas mãos do destino, que lhe guia os passos e lhe tolhe a capacidade de decisão: "Ele perdia-se nada e tinha perdido completamente toda a faculdade de raciocínio; mas, repentinamente, com todo o seu ser, sentia que nas tinha já liberdade

110. Frye, *Anatomia da Crítica*, p. 352.

111. *Ibid.*, p. 51.



CAPÍTULO II: RASKÓLHNÍKOV: UM PHARMAKÓS?

De acordo com a concepção de Northrop Frye, o "pharmakós" é uma personagem, numa ficção irônica, que faz o papel de bode expiatório ou vítima arbitrariamente escolhida".¹¹⁰ O "pharmakós" também pode ser uma figura que representa a "personagem do ritual do bode expiatório e do pesadelo, o símbolo humano que concentra nossos medos e ódios".¹¹¹

Como já vimos, a personagem Raskólnikov foi moldada a partir da fusão de duas idéias (de Rastignac e de Napoleão), se bem que o termo adequado não seria propriamente fusão, pois esta implicaria num terceiro elemento, que na verdade não aparece (melhor se falar em coexistência). Se relacionarmos o conceito de "pharmakós" à idéia de Rastignac, então poderemos obter uma resposta afirmativa para aquela indagação do título; por outro lado, se tentarmos fazer idêntica aplicação à idéia de Napoleão, a resposta, por certo, será negativa. Partamos da própria teorização de Dostoiévski sobre as duas concepções. Em relação à primeira das idéias, a personagem seria um idealista magnânimo voltado para o bem comum. E toda a sorte de infortúnios e desesperanças seria experimentada por ele, no seu caminho em busca da fortuna universal. O aparente maquiavelismo seria atenuado mediante o sofrimento e o arrependimento. Nesta primeira idéia, reside sub-repticiamente, uma certa dose de determinismo: o indivíduo torna-se um autômato nas mãos do destino, que lhe guia os passos e lhe tolhe a capacidade de decisão: "Não pensava em nada e tinha perdido completamente toda a faculdade de raciocínio; mas, repentinamente, com todo o seu ser, sentiu que não tinha já liberdade

110. Frye, Anatomia da Crítica, p. 362.

111. Ibid., p. 51.



de reflexão, nem vontade, e que, de súbito, tudo se resolvera definitivamente". (826)

Unindo esta passagem à concepção de "pharmakós", vamos verificar que o indivíduo deixa de ter vontade própria para ser subjugado pela vontade do destino. Ele assume, portanto, as características de bode expiatório, de vítima arbitrariamente escolhida (pelo destino), e toma para si as dores e os medos do mundo.

Em que pese a coexistência das duas idéias no íntimo da personagem, uma se sobrepõe à outra no momento de identificar uma figura de "pharmakós". Quando a personagem Raskólnikov assume características napoleônicas, por assim dizer, de homem extraordinário, ela foge um pouco daquela concepção, pois o seu enquadramento entre os "eleitos" é um ato de vontade, marca própria de um bem desenvolvido egoísmo. O que torna a personagem ainda mais complexa, e nem por isso menos brilhante, é a constante alteração ou transposição de um estado a outro. O choque entre a razão e a emoção atinge o seu ponto culminante nos momentos que antecedem a confissão.

112. Grossman/Dostoiévski *Artista*, p. 11. Há ainda algumas fontes, as quais poderiam fornecer a Dostoiévski uma imagem nítida do Pharmakós de Aquiles: "A imagem do Pharmakós aparece em conexão com Dostoiévski desde cedo -- na trilogia de Goethe, pelo poema de Byron, pelas versões de Lermontov".

113. Apud Grossman, *Dostoiévski Artista*, pp. 24-25.

CAPÍTULO III: RASKÓLHNIKOV: UM PROMETEU?

Que Dostoiévski tenha conhecido o trabalho de Ésquilo, é um fato incontestável. Que ele tenha conhecido a personagem Prometeu, também parece não haver dúvida.¹¹² Ao tomar ciência da problemática exposta na grande tragédia clássica, Dostoiévski guardou para si a essência do drama, com a finalidade de explorá-lo convenientemente no momento adequado. Este momento foi certamente a elaboração da personagem Raskólnikov e de todo o complexo Crime e Castigo. Esta personagem, respeitadas as devidas proporções de tempo e espaço, tem determinadas semelhanças com a personagem do dramaturgo grego.

O destino parece haver marcado indelevelmente estas duas criaturas com marcas próprias e identificadoras: o titanismo. O crítico de arte Bielínski, contemporâneo de Dostoiévski, definia a figura de Prometeu como "a força que argumenta, o espírito que não reconhece nenhuma autoridade, além da razão e da justiça; ele rebelou-se contra Zeus, com o pensamento e a palavra e é invencível em sua luta com a divindade".¹¹³

Nada parece identificar mais estas duas personagens do que a luta contra um poder maior: Prometeu contra a divindade e Raskólnikov contra a sociedade. Raskólnikov ousou contrariar normas universais, quando cometeu o duplo assassinato; Prometeu ousou contrariar os deu-

112. Grossman(Dostoiévski Artista, p. 24) aponta algumas fontes, as quais poderiam fornecer a Dostoiévski uma imagem nítida do Prometeu de Ésquilo: "A imagem de Prometeu poderia ser conhecida por Dostoiévski desde cedo — pela tragédia de Goethe, pelo poema de Byron, pelos versos de Lérmontov".

113. Apud Grossman, Dostoiévski Artista, pp. 24-25.

ses, quando roubou o fogo divino e o entregou aos homens, para que dele fizesse uso. Prometeu foi acorrentado pelas forças da própria divindade; Raskólnikov foi "acorrentado" pelas duas forças interiores: a razão e a emoção. O delito de Raskólnikov foi seguido de dois tipos de embate: um interior, entre a força racional e a força emocional; e um exterior, entre o indivíduo e a sociedade.

Abagnano, no verbete Romanticismo, apresenta a personagem Prometeu como "o homem que transgredira a lei do fado para tornar possível a sobrevivência do gênero humano, e que justamente sofria as consequências dessa transgressão".¹¹⁴ A partir desta lúcida interpretação da essência do mito grego, podemos estabelecer um elo muito nítido entre a criatura de Dostoiévski e a de Ésquilo, posto que os objetivos (de ambas as personagens) são bastante coincidentes.

O "pretenso" reconhecimento do fracasso por parte de Raskólnikov foi uma imposição do seu criador (atenuando, assim, um pouco, a voz da personagem), cuja finalidade foi a de reforçar o seu próprio reacionarismo.

114. Grossman, *Dostoevsky His Life and Work*, op. 369 - 370.

114. Abagnano, Dicionário de Filosofia, p. 829.



CAPÍTULO IV: A RENOVAÇÃO DE RASKÓLNIKOV OU DE DOSTOIÉVSKI?

Grossman conclui seu estudo sobre Crime e Castigo revelando sua interpretação do epílogo do romance, que é uma parte apenas narrada sem a intervenção direta das personagens, da seguinte forma:

O epílogo do romance revela novas alturas e profundidades. Raskólnikov esteve à beira da destruição moral, mas seu individualismo titânico entra em colapso quando confrontado com as leis simples da sabedoria universal. Trabalhando e sofrendo entre os condenados deportados, ele vem a entender quão baixas são as suas pretensões para o gênio e a supremacia. Ele percebe sua culpa através de pessoas e rejeita sua filosofia egocêntrica, e aceita os sentimentos vivos e radiantes do seu coração generoso. A compreensão do significado supremo do bem e do altruísmo faz com que ele, o pobre estudante, que uma vez entrou num pátio incendiado e salvou duas crianças, sinta que um novo homem nasceu na prisão, um homem que irá negar a si mesmo e desistir de sua personalidade e de seu destino pela felicidade de todos... O novo Raskólnikov, purificado pelo sofrimento e tendo absorvido o "reinado da razão e da luz, do desejo e da força", irá agora servir seu grande país. Este romance sobre a queda e ressurreição de um homem termina como uma visão de uma nova vida.¹¹⁵

Há nesta passagem pelo menos dois fatos que merecem ser colocados em evidência: o primeiro deles é a "purificação pelo sofrimento" de Raskólnikov; o segundo deles é a possível transposição desta passagem literalmente para a realidade. Em primeiro lugar, por tratar-se de um romance de final monológico, isto é, aquele que tem por finalidade respeitar a ideologia da sociedade, Crime e Castigo tende a procurar uma saída honrosa para o seu protagonista. Este fato deve ser atribuído

115. Grossman, Dostoevsky His Life and Work, pp. 369 - 370.

ainda aos rigores da censura tzarista, que não veria com bons olhos a efetivação dos desígnios egoístas de um indivíduo contra a sociedade. Além disso, o próprio Dostoiévski converteu-se num elemento reacionário, refutando totalmente as tendências ocidentais. Em segundo lugar, é possível entrever-se uma transposição do drama experimentado por Raskólnikov para o próprio Dostoiévski. Aqui a vida não imita a arte, mas a arte tenta imitar a vida. Dostoiévski também havia sido deportado para a Sibéria e experimentado toda a sorte de infortúnios como Raskólnikov. O autor foi agraciado com a benevolência governamental e retornou para o convívio social totalmente transformado. A partir de então, adotou uma atitude reacionária, muito diversa daquela experimentada durante a juventude, no círculo de Pietrachévski.

Pode-se dizer que Dostoiévski "purificou-se pelo sofrimento", enquanto cumpria pena na Sibéria e ressurgiu como um indivíduo pronto para servir à sociedade que o havia encaminhado à prisão. Mas é temerário afirmar que Raskólnikov também purificou-se na prisão e ressurgiu para a vida como o seu criador.

Grossman pode ter desejado configurar a personagem como a imagem mais pura da experiência de Dostoiévski. Mas o desenvolvimento dado à personagem durante toda a narrativa impede que se chegue a tal configuração. Grossman parece não ter notado este fato, quando afirma que Raskólnikov "percebe sua culpa através das pessoas e rejeita sua filosofia egocêntrica, e aceita os sentimentos vivos e radiantes do seu coração generoso".¹¹⁶ Na verdade, ocorre exatamente o contrário: Raskólnikov não só não se arrepende como também mantém o seu egocentrismo arraigado. Isto pode ser visto em várias passagens bastante elucidativas. Também não podemos encontrar aí defeito na conclusão da fábula. De acordo com a nossa opinião, Dostoiévski, talvez manipulado pelos censores, teria dado a Crime e Castigo o final "feliz" que deu. Mas, na realidade, a provável ressurreição de Raskólnikov não se veri-

116. Ibid., p. 369.

ficou, uma vez que a narrativa não termina, apenas fica suspensa. O expediente prático de Dostoiévski em paralizar a narrativa e apontar o seu prosseguimento num outro romance, deixa perceber a sua verdadeira intenção: apresentar o desenvolvimento do teórico Raskólnikov depois de experimentar os rigores do exílio siberiano.

Por esta razão, em algumas partes deste estudo, fizemos questão de notar que Crime e Castigo é uma obra complexa, pois é, ao mesmo tempo, um romance polifônico, isto é, há uma pluralidade de vozes equivalentes, e um romance de final monológico, uma vez que conclui-se com uma resolução condizente com a ideologia conservadora. Ressalte-se que o final monológico é uma decorrência da própria impotência do indivíduo em suplantar uma entidade que é infinitamente mais poderosa do que ele.

Apontamos abaixo algumas passagens que tentam esclarecer o nosso ponto de vista:

Mas não se envergonhava da cabeça rapada nem das cadeias; o seu orgulho estava muito exasperado e caiu doente deste orgulho exasperado... Sentia sobretudo vergonha de que ele, Raskólnikov, inábil e absurdamente, devido a uma sentença do destino cego, se visse obrigado a conformar-se e inclinar-se perante o absurdo dessa sentença, se, de qualquer maneira, deseja estar tranquilo. (1221)

Mas mil vezes antes já ele tinha estado disposto a dar a sua vida por uma idéia, por uma ilusão, até por um sonho. A simples existência sempre tinha significado pouco para ele; sempre aspirara a mais. Talvez só pela força do seu desejo chegara a sentir-se então um homem ao qual era permitido mais do que aos outros.

Ainda se o destino, ao menos lhe tivesse enviado o arrependimento... um arrependimento lancinante que lhe devorasse o coração e lhe tirasse o sono, um arrependimento desses perante cujos espantosos sofrimentos uma pessoa pensa em enfocar-se ou atirar-se água, oh, como se teria, assim, alegrado! Torturas e lágrimas... isso também era vida! Mas ele não se arrependia da sua culpa. (1222)

No final do epílogo, Dostoiévski, através da voz do seu narrador, conclui a narrativa afirmando que Raskólnikov havia perdido a sua capaci-

dade de raciocinar dialeticamente:

Aliás, nessa noite não podia pensar longa e fixamente em nada, concentrar o pensamento em qualquer coisa; tão pouco poderia resolver, então, conscientemente, o que quer que fosse; a única coisa que fazia era sentir. Em vez da dialética surgia a vida, e já na sua consciência devia elaborar-se algo de totalmente distinto. (1228)

A mudança brusca de atitude demonstra a habilidade de Dostoiévski em manipular os instrumentos romanescos. Logo a seguir, ainda nesta linha de enfatizar a possível "ressurreição" de sua personagem, o autor nos fornece a chave da interpretação, aquilo que ele deixou subentendido, aquilo que passou despercebido pelos astutos censores da época: "Ele nem sequer sabia que a vida nova não lhe seria dada gratuitamente, mas que ainda teria de comprá-la cara, pagar por ela uma grande façanha futura...." (1228)

Raskólnikov certamente, depois do presídio, deverá reiniciar o processo dialético que o conduziu ao crime, deverá instituir novas teorias e planos, porque ele experimentou acentuadas alterações de comportamento, durante toda a narrativa — da tentativa de submissão às leis dos homens ao fechamento egoísta e prepotente, próprio de personalidades despóticas — e esta rápida "conversão" final não será eterna.

Acrescentamos que Dostoiévski, de uma forma até certo ponto irônica, e com a intenção de forçar um final condizente com a ideologia dominante, domina a sua personagem autoritariamente, quando afirma pela palavra do seu narrador: "Sentia sobretudo vergonha de que ele, Raskólnikov, inábil e absurdamente, devido a uma sentença do destino cego, se visse obrigado a conformar-se e inclinar-se perante o absurdo dessa sentença..." (1221)

Percebe-se no epílogo que o autor lança mão de sua prepotência para anular a voz da personagem (única parte sem diálogo) e a verdadeira finalidade é tornar possível alguma coisa que realmente não fazia parte dos planos iniciais do autor: apresentar a personagem redimida.

CAPÍTULO V: "CHASTISEMENT" OU "PUNISHMENT"

Edward Sagarin considera a segunda parte do título de Crime e Castigo (em inglês, Crime and Punishment) bastante provocativa. Ele alude ao fato de que há uma certa beleza na mensagem transmitida pela palavra "punishment" (punição), por razões de omissão. Ele afirma que o romance, por preservar apenas umas poucas palavras para os anos de detenção de Raskólnikov, não estaria desenvolvido harmonicamente, uma vez que se sabe que o desenvolvimento do crime (preparação e efetivação) tomou parte considerável da narrativa. Mas, em seguida, ele admite que a razão de tal desproporção pode estar na intenção do autor em apresentar que não é nas manifestações legais e sociais que o verdadeiro castigo é encontrado, mas na agitação interior, na auto-flagelação, no remorso e na dor que torna-se grande demais para se suportar dentro de si. Mais adiante ele assina que,

sob a condição de que a punição é concebida no seu significado político-legal, se ela deve ser levada a cabo através da execução, flagelação, confinamento, incomunicação, banimento, ou até uma suave imposição de multa, ou através de algumas interações sociais informais como ostracismo, ridículo, ou hostilidade geral, o título aparece como um erro de denominação [em relação a "punishment"], pois o romance dificilmente menciona estas forças punitivas.¹¹⁷

Mas, para ele, Dostoiévski parece ter emitido uma mensagem singular ao deixar subentendido o verdadeiro castigo, que se manifesta através da agitação interior, através da auto-flagelação e do remorso.

Sagarin opta por "chastisement" ao invés de "punishment" porque, para ele, o primeiro traduz verdadeiramente o tipo de castigo imposto a

117. Raskolnikov and Others, p. 19.

Raskólnnikov, enquanto o segundo não se apresenta através de suas muitas manifestações. Sagarin informa ainda que.

"Chastisement" [castigo] é uma ação de purificação, é tornar alguém virtuoso novamente através do pagamento pelos seus atos maldosos; isto é, purificação e expiação porque alguém se responsabiliza pela própria corrupção. "Punishment" [punição] também é sofrimento e, exceto em algumas ocasiões em que este não é merecido, ele vem como uma resposta para as transgressões de alguém e pela responsabilidade das suas más ações.¹¹⁸

"Chastisement comes from within; punishment comes from without"¹¹⁹, diz Sagarin.

Com esta colocação, Sagarin admite que a punição de Raskólnnikov é experimentada mesmo antes do próprio cometimento do crime. Há certas ocasiões em que, meditando sobre os planos de realização do duplo assassinato, Raskólnnikov sofre demasiadamente. O sofrimento, até mesmo o remorso precoce, antes da perpetração do duplo homicídio, é a síntese do castigo. Então, desta forma, não se deve crer que Crime e Castigo apresenta um desenvolvimento desproporcional de crime e de castigo, pois, como bem soube frisar Sagarin, "fica bastante claro que o período anterior é o que realmente suporta o verdadeiro castigo"¹²⁰ ou como ele repõe o problema em outra ocasião: "but the greatest punishment is that which an individual inflicts upon himself".¹²¹

118. Ibid., p. 20.

119. Ibid.

Tradução: "Castigo vem de dentro; punição vem de fora".

120. Ibid., p. 26.

121. Ibid., p. 27.

Tradução: "mas a maior punição é aquela que o indivíduo impõe a si próprio".

CAPÍTULO VI: RASKÓLNIKOV: ISOLAMENTO E REBELIÃO

Maurice Friedman recoloca a problemática raskolnikoviana do castigo, afirmando que a confissão é apenas um meio e não um fim, como afirmaram muitos críticos de Dostoiévski. Friedman admite que

É o isolamento, então, mais que arrependimento ou mesmo culpa, que conduz Raskólnikov à confissão. Sua confissão é uma tentativa de romper seu isolamento e manter contato com outras pessoas, e o contato que ele procura é, sem exceção, mais com mulheres do que com homens — Sônia, Dúnia, sua mãe, mesmo a Mãe Terra. O "leitmotif" que acompanha este rompimento é sempre o mesmo — a suavização de um coração rígido — e, de forma bastante estranha, Dostoiévski sempre sugere que isto ocorre pela primeira vez, numa tentativa de preservar o efeito de aceitação das influências femininas num jovem que assassinou duas mulheres sob os ditames de uma irracional teoria masculina.¹²²

Neste sentido, a confissão não é o resultado de uma peregrinação desesperada em busca de uma solução para o problema de Raskólnikov; a confissão não se constitui um fim em si mesma. Antes, ela representa o veículo que conduzirá Raskólnikov à tentativa de superação do seu problema. Através da confissão, ele poderá retornar à superfície, de onde saiu para se aprofundar em teorias absurdas e caóticas.

Friedman faz questão de assinalar que Raskólnikov falhou em pensar-se um ser superior, pois lhe faltou o condimento necessário: a coexistência, no mesmo indivíduo, de um coração e um cérebro cruéis. Com efeito, ao lado de uma mente assassina perambulava um coração dado a belos gestos. Há muitas passagens em que o cérebro racionalista de Raskólnikov não consegue deter os impulsos de generosidade do seu coração

122. Friedman, Problematic Rebel, p. 167.

e, nestas ocasiões ele leva a efeito uma série de boas ações. Este autor informa ainda que Raskólnikov não é a manifestação mais pura do homem extraordinário, extraído de sua teoria, pois há uma diferença básica entre um e outro: o Raskólnikov, que nós aprendemos a conhecer, reconhece-se inferior e impotente, em virtude de um coração generoso e de uma natureza frágil (em oposição à natureza poderosa da sociedade), enquanto o homem extraordinário, fruto de sua teoria, é a própria realização de uma entidade maligna. Ele conclui: "The line between being a bloody Napoleon for the sake of humanity and drowning mankind in blood for the sake of being Napoleon is here so fine as to be invisible".¹²³

Raskólnikov não é dotado das mesmas qualidades de que é dotado o seu "homem extraordinário" e ele reconhece este fato quando afirma que não é nenhum Napoleão; é simplesmente um piolho e "a louse makes no change in the world".¹²⁴

123. Ibid., p. 190.

125. Tradução: "A linha entre ser um Napoleão sanguinário para o bem da humanidade e afogar a humanidade em sangue para ser Napoleão é aqui tão fina que chega ser invisível".

124. Ibid., p. 191. "Um piolho não transforma o mundo".



CAPÍTULO VII: RASKÓLNIKOV: UMA PERSONAGEM FALHADA?

Rodolfo Gomes Pessanha, no seu estudo sobre Dostoiévski¹²⁵, adota uma postura algo radical em relação à personagem Raskólnikov. Para este autor, Dostoiévski teria criado, nos seus planos originais, uma personagem muito mais consistente e plausível do que aquela que nos deu no seu romance. E, para ele, Svidrigáilov seria a grande realização de Crime e Castigo: a personagem mais bem caracterizada e explorada do romance. É Pessanha quem diz:

Não perderemos tempo em procurar explicitar, no momento, as causas e motivos por que Dostoiévski adotou a forma que converte sua personagem principal numa caricatura lamentável e irreconhecível (arrastando consigo a moça para uma posição de duvidoso brilho), se por medo e covardia compreensivelmente humanos perante a censura czarista e os órgãos judiciários que certamente acompanhavam os passos do ex-presidiário (que, havia apenas seis anos, regressara da Sibéria), se por querer afastar dúvidas ainda porventura existentes sobre sua plena reabilitação político-ideológica, se por acreditar que de qualquer modo a obra preservaria, na versão definitiva, suficiente ambigüidade estética que possibilitasse sua leitura no nível mais adequado aos desígnios do autor, se por qualquer outra razão, ou por todas essas juntas — o que importa para nós analisar aqui é a permanência dos valores trágicos que emergem da personagem Raskólnikov, sua teoria, aplicação e queda, em confronto com as intenções do seu criador e o que se pode inferir do todo.¹²⁶

Pessanha apóia a sua tese de um Raskólnikov frustrado em virtude da mudança de planos de Dostoiévski. De acordo com os planos originais, Raskólnikov narraria, em primeira pessoa, todo o drama experi-

125. Dostoiévski: Ambigüidade e Ficção.

126. Ibid., p. 67.

mentado por ele, desde as primeiras manifestações teóricas em relação ao crime (e seus motivos) até a confissão e expiação do seu pecado. Mas Dostoiévski, inteligentemente, percebendo que estruturar seu romance numa narrativa de primeira pessoa seria uma atitude impertinente, uma vez que determinados fatos só poderiam ser apresentados por um narrador onisciente, elaborou uma outra estratégia montada sobre a narração em terceira pessoa, no lugar de um monólogo que atravessasse toda a narrativa.

Mochulski assinala o motivo da mudança de planos do autor russo, motivo este que parece ter passado despercebido pelo autor brasileiro:

Estando inteiramente imerso em sua "idéia fixa" e apartado do mundo, o assassino não poderia ser um narrador bem sucedido. Não é seu papel expor os fatos complicados de um enredo envolvente, descrever e avaliar as pessoas que o cercavam. Dostoiévski decidiu-se por uma "nova forma" — o autor seria o narrador, e destruiu o texto original da história.¹²⁷

Mas não é apenas em relação ao foco narrativo que Pessanha menospreza Raskólnikov. A inconsistência da personagem também se manifesta na sua própria caracterização:

Não se pense em frivolidade ou em criminoso por motivo fútil, ele é um meio-criminoso, um criminoso incompetente que não sabe levar minimamente até o fim o seu projeto. A rigor, como não é do tipo comum nem se alça ao metafísico, Raskólnikov está perdido duplamente no meio do caminho e se debate, raivoso, por constatar não ser um homem de exceção.¹²⁸ (grifo nosso)

Esta passagem nos causa espanto por dois motivos: em primeiro lugar, Pessanha não define bem o que ele entende por "meio-criminoso"; o que vem a ser "meio-criminoso"? Nós não entendemos Raskólnikov nem como criminoso total, nem como "meio-criminoso". O crime não é um crime banal; não deve ser entendido como a prática de um indivíduo que tenha a finalidade de executar pura e simplesmente outro indivíduo. O crime é apenas um pretexto. Reside sub-repticiamente, por detrás des-

127. Op. cit., p. 279.

128. Op. cit., p. 70.

ta ação, aparentemente banal, uma certa dose de maquiavelismo, onde Raskólnnikov propõe-se provar um ser dotado de características superiores e o crime é apenas o veículo que o conduz à auto afirmação, ou pelo menos, que pretende conduzi-lo. Em segundo lugar, Pessanha parece confundir-se quando afirma em uma parte do seu estudo que Raskólnnikov "nem se alça ao metafísico", e, mais adiante, contesta tal afirmação, quando diz que

ao nos descartarmos da finalidade esquecida, dita econômica, alcançamos o problema moral-metafísico em que se põe a morte — e é aqui que está precisamente a maior decepção da personagem Raskólnnikov, para nós e para ela própria.¹²⁹ (grifo nosso)

O autor parece não se dar conta de que Raskólnnikov é, verdadeiramente (em função das evidências), uma personagem que se alça ao metafísico. Adiante ele refuta a constatação inicial de que Raskólnnikov não seria uma personagem deste tipo, afirmando que ela se embrenha em conjecturas de cunho moral (com o uso de certas sutilezas). Apesar de ser uma personagem que recorre frequentemente à dialética, Raskólnnikov (além de outras personagens da galeria dostoiévskiana — Príncipe Míshkin, Stávroguin, Ivan Karamázov) é uma personagem que busca o sentido das coisas, avançando, muitas vezes, pelo transcendente, de uma maneira metafísica.

Há uma passagem no texto de Pessanha, em que ele contradiz a sua própria tese do "meio-criminoso":

O problema de Raskólnnikov não é extamente o de seu crime; apenas uma leitura pouco atenta é que permitiria situá-lo assim. Porque, verdadeiramente, estamos perante o crime como pretexto, "experimentação simples" — não uma manifestação direta contra a injustiça social.¹³⁰

Ora, esta afirmação refuta a sua tese em todos os pontos. Não se trata, evidentemente, de um criminoso ou de um "meio-criminoso", mas sim de um elemento emaranhado em concepções absurdas e elitistas, tentando

129. Ibid., p. 79.

130. Ibid., p. 70.

provar-se um super-homem.

Para nós, o trabalho de Pessanha pecou no seu ponto essencial, no momento de cuidar da personagem Raskólnikov: considerar a personagem como uma caricatura "lamentável" e "irreconhecível". Além disso, ele não reconhece que a forma definitiva (narração em terceira pessoa por um narrador onisciente) provou ser mais adequada do que a forma dos planos originais de Dostoiévski.

destas) na produção do criador de *Os Irmãos Karamázov*, como é o caso específico de Vladimir Nabokov. Não raro, o uso de narrador deficiente não é precedido de uma investigação científica, mas de posturas pessoais e, até mesmo, impressionistas.

Hégia de Moraes parece ter-se dado conta disso logo cedo, quando abordou nesse livro¹³¹ a posição de Nabokov diante da obra dostoiévskiana:

Dizem que, nos Estados Unidos, Dostoiévski tornou-se uma leitura universitária para promover Freud. Nabokov não se deu por satisfeito com esta arrumação para este artista tão como se poderia esperar: "Dostoiévski". Mas, o que dizer-se diante da complexidade da personalidade que não se faz restringir a obra dostoiévskiana. De apresentar cada que lhe chega aos pés. E, se os seus escritos revelam um gênio, é que eles continuam impregnados de uma parte ilustre que não se perde ao ser lido nos seus significados de que eles.¹³²

Quando tomamos conhecimento de estudos elaborados por Moraes, já havíamos lido o texto de Nabokov¹³³, no qual ele trata da obra dostoiévskiana, em particular, de *Crime e Castigo*. Os estudos elaborados por Nabokov, encontramos, na edição brasileira, posturas que podem ser refutadas, e, além disso, as ideias de Nabokov são apresentadas de caráter objetivo.

131. Feder M. Dostoiévski - O Crime e o Castigo.

132. Ibid., p. 13.

133. Lectures on Russian Literature.



CAPÍTULO VIII: CRIME E CASTIGO SEGUNDO VLADIMIR NABOKOV

Enquanto alguns críticos procuram desvendar os mistérios que jazem por detrás dos complexos dramas criados por Dostoiévski, outros preferem, simplesmente, apontar defeitos (ou inventá-los, na ausência destes) na produção do criador de Os Irmãos Karamázov, como é o caso específico de Vladimir Nabokov. Não raro, o ato de apontar defeitos não é precedido de uma investigação criteriosa, mas de posturas pessoais e, até mesmo, impressionistas.

Régis de Moraes parece ter-se dado conta deste fato, quando abordou no seu livro¹³¹ a posição de Nabokov diante da obra dostoiévskiana:

Dizem que, nos Estados Unidos, Vladimir Nabokov usou a cátedra universitária para denegrir Fédor Mikhailovitch e sua obra, arranjando para este artista até mesmo um gaiato apelido: "Dusty". Mas, o que dizer-se disto? Geralmente os pouquíssimos que hoje fazem restrições à obra dostoiévskiana não apresentam nada que lhe chegue aos pés. E, se há uma virtude implícita aos gênios, é que eles continuarão incomodando muita gente ilustre que não se perdoa ser bem menos significativa do que eles.¹³²

Quando tomamos conhecimento do ensaio elaborado por Moraes, já havíamos lido o texto de Nabokov¹³³, no qual ele trata da obra dostoiévskiana, em particular, de Crime e Castigo. No estudo elaborado por Nabokov, encontramos, em várias ocasiões, posturas que podem ser refutadas, e, além disso, as idéias são desprovidas de caráter objetivo.

131. Fédor M. Dostoiévski - O Operário dos Destinos.

132. Ibid., p. 13.

133. Lectures on Russian Literature.

A indeterminação do sujeito, no início da citação de Moraes ("Dizem") pode ser alterada para "Dizemos", uma vez que verificamos "in loco" as posições pouco convincentes do autor de Lolita. Ao estudarmos o texto crítico deste autor, nós nos convencemos de dois fatos: em primeiro lugar, a crítica de Nabokov chama atenção para o individualismo de seu enfoque: quando um grande número de estudiosos e críticos tem revelado uma certa tendência em considerar a obra de Dostoiévski genial, Nabokov contesta esta tendência e afirma categoricamente: "Eu estou muito ansioso para desmascarar Dostoiévski".¹³⁴ Em segundo lugar, Nabokov procura, a todo momento, encontrar falhas e defeitos na obra dostoiévskiana e, em nenhum momento, aponta as virtudes (possivelmente por imaginá-las inexistentes).

A cada passo do seu ensaio, encontramos passagens dignas de contestação. A primeira delas relaciona-se com o enquadramento do autor russo no chamado "realismo". Nabokov afirma que "é questionável se alguém pode realmente discutir os aspectos de 'realismo' ou de 'experiência humana' quando considerar um autor cuja galeria de personagens consiste exclusivamente de neuróticos ou lunáticos".¹³⁵ Ora, um autor deve buscar motivo para suas composições dentro do seu próprio momento e o momento de Dostoiévski é exatamente a segunda metade do século XIX, ocasião em que se desenvolvem os "tipos" mais absurdos e patéticos de toda a literatura universal. Quanto ao fato de explorar os dramas de personagens "neuróticas" ou "lunáticas", não reside aí nenhum aspecto que desabone o autor, desde que ele apresente conveniente e convincentemente estas caracterizações e as desenvolva segundo uma ordem lógica e racional. Além disso, como frisamos, no século XIX desenrola-se um ambiente propício para o aparecimento destas personagens típicas do realismo. Grossman, a propósito de Marmieládov, revela que, por trás do drama experimentado por este funcionário, reside toda uma

134. Ibid., p. 98.

135. Ibid., p. 109.

problemática social: "E eis que este amanuense exonerado e meio bêbado desvenda um quadro de impressionante deperecimento das camadas inferiores da Capital. O seu relato sobre a 'indigência sem esperança' está executado no estilo característico da Escola Natural".¹³⁶ Dostoiévski pinta com cores bastante nítidas e com perfeitos contornos o ambiente das cidades russas daquele tempo. Grossman credita o aparecimento dos tipos dostoiévskianos ao próprio momento sócio-econômico da época:

Fica ilustrada a estatística da Capital: um conselheiro-titular demitido da repartição, como bêbado inveterado; a filha, que vive com bilhete amarelo [documento que as prostitutas recebiam das autoridades para exercer a sua profissão]; as crianças que definham num desvão escuro; a mulher que se esvai em hemoptises. Tudo isto são temas característicos do jornalismo da década de 1860: a tuberculose nos apartamentos apinhados, úmidos e sem sol, a humilhação de mulheres jovens, por causa da fome, da miséria, do desemprego, a bebedeira infrene no meio inculto e exausto dos artesãos e operários, dos pequenos amanuenses, de todos os rejeitados pela Capital, que se apinhavam nos porões sem aquecimento. Tal era a novíssima fisiologia da Petersburgo posterior à Reforma [ou seja, à libertação dos servos, que teve lugar em 1861].¹³⁷

Ora, que ambiente melhor do que este para gerar seres neuróticos e lunáticos?

Um outro fato que merece realce dentro do ensaio de Nabokov é que este afirma que Dostoiévski não desenvolve as suas personagens convincentemente. Em certa passagem do seu artigo ele afirma:

Além disso tudo, as personagens de Dostoiévski têm um outro traço marcante: através de todo o livro elas não se desenvolvem como personalidades. Nós as obtemos todas completas no início do conto, e assim elas permanecem sem quaisquer mudanças consideráveis, embora seus ambientes podem se alterar e as coisas mais extraordinárias podem lhes acontecer. No caso de Raskólnikov, de Crime e Castigo, por exemplo, nós vemos um homem ir de um assassinato premeditado até a promessa de alcançar algum tipo

136. Grossman, Dostoiévski Artista, p. 15.

137. Ibid.



de harmonia com o mundo exterior, mas tudo isto acontece de alguma forma de fora: internamente mesmo Raskólnikov não tem qualquer desenvolvimento real de personalidade, e os outros heróis de Dostoiévski fazem menos até.¹³⁸

O que o crítico Nabokov talvez pretendesse dizer é que Dostoiévski não desenvolve suas personagens à maneira que os outros escritores o fazem (maneira tradicional). Com efeito, as personagens de Dostoiévski são autônomas em relação ao seu criador. A respeito deste fato muito se falou e parece que o crítico russo não se deu conta disso.

Bakhtin, no seu trabalho fundamental sobre a poética de Dostoiévski, já delineou nitidamente o que ele entende por polifonia:

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto de visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos [com exceção de Nabokov¹³⁹], o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca a resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos.¹⁴⁰

Além desta autonomia que confere amplos poderes à personagem de guiar-se a si própria sem a mão poderosa do criador, as personagens de Dostoiévski desenvolvem-se efetivamente e este fato pode ser comprovado, sem dúvida, nas duas personagens exponenciais de Crime e Castigo: Raskólnikov e Svidrigáilov. Nós não recebemos as personagens prontas no início da fábula, como afirmou Nabokov, e, tampouco, as acompanhamos até o final, sem qualquer alteração de comportamento. O que se verifica, na realidade, é uma alternância de comportamento, geralmente opostos, durante toda a vivência destas personagens.

Um outro crítico, M. Cordeiro, cuja posição acompanhamos,

138. Nabokov, op. cit., p. 109.

139. Este aparte é nosso e se deve ao fato de que Nabokov é o único crítico, entre os que estudamos, que em nenhum momento faz alusão à polifonia, dentro da obra de Dostoiévski.

140. Bakhtin, op. cit., p. 1.

ressalta o trabalho empreendido por Bakhtin, relativo ao estudo da polifonia:

Bakhtin, a quem pertence o mérito de haver sentido a polifonia no romance de Dostoiévski e que é o autor de um dos estudos fundamentais de sua obra, lembra que ele, ao criar seus personagens, "da mesma forma que o Prometeu de Goethe", não criava escravos mudos como Zeus, mas homens livres, capazes de se medirem com seu criador, discordando e até mesmo se rebelando contra ele.¹⁴¹

Nabokov, durante a exposição de seus(pre) conceitos em relação à obra dostoiievskiana, afirma que este último, Dostoiévski, "being an intricate plotter"¹⁴², criava enredos confusos e cheios de variações desconexas: "A única coisa que se desenvolve, vacila, muda de posição abrupta e inesperadamente, desvia-se completamente para incluir novas personagens e circunstâncias, é o enredo".¹⁴³ Para refutar esta afirmação, elegemos duas passagens de Grossman, que são frontalmente contrárias às posições de Nabokov. Na primeira, Grossman assinala que "o andamento do drama nunca é interrompido, nunca é quebrado por episódios não relacionados. Tudo está subordinado a um único ponto; tudo serve para dar mais aspereza ao ponto e aprofundar a sua significação".¹⁴⁴ Na segunda, ele sintetiza a composição narrativa e seu relacionamento com a significação:

A despeito de sua complexidade temática, o tom básico da narrativa é espantosamente consistente e completo. Ela absorve e mistura os sons e matizes das cenas individuais e das personagens, dos diversos temas de Sônia, Svidrigáilov, Raskólnikov, Marmieládov e da agiota, e por retornar constantemente à sua sucessão de temas dominantes, ela dá ao romance a textura sinfônica da cidade propriamente dita, com sua grande variedade de vozes, de soluços sufocantes e de gritos irritados, fundin-

141. Cordeiro, "O algo mais que o Romance ganha em Dostoiévski".

142. Nabokov, op. cit., p. 109. Tradução: "sendo um construtor de enredos complicados".

143. Nabokov, ibid., p. 109.

144. Grossman, Dostoevsky His Life and Work, p. 359.

do-se na singular e violenta tragédia de Raskólnnikov.¹⁴⁵

O tratamento que tentamos dar no estudo do enredo tentou provar exatamente a posição de Grossman e refutar completamente a de Nabokov. Na ocasião, elaboramos a composição do enredo principal e das duas fábulas afluentes e tentamos apontar a consistência e plausibilidade das ações que as mantinham vivas. Nenhum episódio pode ser destacado do fio narrativo, sob pena de perder-se uma célula indispensável ao perfeito funcionamento fabular.

Em relação ao posicionamento de Nabokov, temos a destacar o nosso estudo sobre as personagens. Dentro daquele aspecto, nossas posições contestam de maneira integral as concepções do crítico russo. A par de um enredo muito bem dirigido, as personagens exponenciais (Raskólnnikov e Svidrigáilov) adotaram posições de auto-direção, insurgindo-se contra o seu criador demiúrgico. Este e outros fatores parecem ter passado despercebidos pelo criador de Lolita.

exclusivamente, extrair uma interpretação final da obra. Desde todos os tempos, tanto Dostoiévski quanto a sua obra têm sido objeto de constantes estudos desde meados do século XIX, época em que o autor morreu. Muitos críticos, estudiosos e especialistas em literatura russa se dedicaram sobre a vasta produção literária de Dostoiévski, tentando captar a sua ideologia, a marca própria de sua genialidade. Portanto, se o nosso trabalho revelasse apenas a pretensão de ser mais uma interpretação do romance, pouco valor poderia ter, mormente pelo fato de que há, seguramente, centenas de pesquisas deste tipo.

A nossa meta fundamental foi procurar provar que a estrutura do romance foi elaborada com critério pelo seu autor; foi tentar provar que Crime e Castigo, repositório de ideias e concepções geniais, não está assentado sobre bases frágeis; foi tentar provar que o "dostoiévskismo", tão em voga durante algumas décadas deste século, valen-

145. Ibid.

CONCLUSÃO

Convém recordar, antes de mais nada, os objetivos expostos na introdução desta pesquisa.

O nosso trabalho se divide em duas partes aparentemente distintas, mas intrinsecamente relacionadas. Na parte inicial, tivemos por objetivo levar a efeito uma análise do romance, tentando captar a importância dos elementos estruturais utilizados pelo autor. Na parte final, alinhamos algumas posições críticas e procuramos, quando foi possível, estabelecer comparações entre elas, além de apontar a nossa própria postura diante daquelas opiniões.

Com estes propósitos em mente, queremos afirmar que a nossa pretensão não foi a de analisar Crime e Castigo objetivando, única e exclusivamente, extrair uma interpretação final da obra. Como todos sabemos, tanto Dostoiévski quanto a sua obra têm sido objeto de constantes estudos desde meados do século XIX, época em que o autor escrevia. Muitos críticos, estudiosos e especialistas em literatura russa se debruçaram sobre a vasta produção literária de Dostoiévski, tentando captar a sua ideologia, a marca própria da sua genialidade. Portanto, se o nosso trabalho revelasse apenas a pretensão de ser mais uma interpretação do romance, pouco valor poderia ter, mormente pelo fato de que há, seguramente, centenas de pesquisas deste tipo.

A nossa meta fundamental foi procurar provar que a estrutura do romance foi elaborada com critério pelo seu autor; foi tentar provar que Crime e Castigo, repositório de idéias e concepções geniais, não está assentado sobre bases frágeis; foi tentar provar que o "anti-dostoiievskismo", tão em voga durante algumas décadas deste século, valeu-

se de posições impressionistas, desprovidas de critério técnico e, não raro, apressadas.

Como já afirmamos, e tentamos demonstrar nos capítulos da primeira parte, não conseguimos evidenciar em Crime e Castigo o enredo terrível constatado por Ivar Spector. Antes o que presenciemos e fizemos questão de expor foi o desenvolvimento de um enredo coeso, movido pelo princípio de causalidade, e suportado por duas fábulas menores, que emprestaram força e dinamicidade ao enredo principal, à maneira de motores secundários.

Assim pensamos ter agido no estudo das personagens, ocasião em que elaboramos alguns modelos actanciais, propondo o inter-relacionamento das personagens dentro e fora de suas respectivas fábulas. Todas as personagens apresentam consistência e são dotadas de qualidades próprias e identificadoras, cada uma atuando segundo uma competência, um papel determinado pelo autor. As duas personagens exponenciais, Raskólnikov e Svidrigáilov, emprestaram um brilho exuberante à fábula pela maneira com que se comportaram durante a narrativa.

Nos outros aspectos estruturais abordados, também conseguimos apreciar coerência e acerto no uso das técnicas empregadas pelo escritor. Este lançou mão de recursos de maneira criteriosa e no momento adequado. O uso da técnica do "fluxo da consciência", exigida em momentos de grande tensão da personagem Raskólnikov, não chegou a alterar a predominância do foco narrativo em terceira pessoa. A onisciência seletiva ou interpretativa, reservada à duas personagens, Raskólnikov e Svidrigáilov, também foi usada com bastante destreza, em virtude da semelhança entre ambas. O espaço e o tempo foram objeto de um estudo, pensando-se mais no relacionamento semântico do que propriamente na abordagem estrutural dos mesmos. Notamos, como também notaram outros autores, que estes dois elementos estruturais (tempo e espaço) são como que personificações dentro da fábula. Ambos são motivados, porque, de certa forma, colocam a narrativa em movimento. Impõem, enfim, uma norma de conduta.

Procuramos destacar o funcionamento da obra Crime e Castigo na sua totalidade, tarefa que só pudemos realizar graças à análise estrutural e semântica levada a efeito paralelamente; procuramos, além disso, provar que determinadas posições, até certo ponto preconceituosas a respeito da forma do romance, estavam desprovidas de fundamentação. Para tanto, nos apoiamos em alguns renomados estudiosos de Dostoiévski, que nos forneceram algumas bases indispensáveis à perfeita evolução da nossa pesquisa.

Na segunda parte, não tivemos em mente expor, simplesmente, uma série de concepções a respeito de Crime e Castigo, mas estabelecer uma correlação entre aquilo que foi apresentado na primeira parte e determinadas posições da crítica perante esta obra.

Queremos afirmar ainda que a nossa finalidade foi a de especificar o posicionamento da crítica, seja no aspecto formal, seja no aspecto conteudístico, estabelecendo uma ligação com a análise da primeira parte, objetivando, com este expediente, elucidar alguns pontos omissos dentro dos textos críticos estudados.

GROSSMAN, Leonid. Dostoiévski Artista. Trad. Boris Schneiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

-----, Dostoevsky - His Life and Work. Trans. Mary Nickler. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1974.

HARVEY, W. J. Character and the Novel. Ithaca: Cornell Paperback Press, 1968. Pp. 161 e 162.

HUBBEN, William. Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche, and Kafka. New York: Collier Books, 1979.

LLOYD, J. A. T. Fyodor Dostoevsky. New York: Cooper Square, 1971.

MAGARINACK, David. Dostoiévski. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Aster, s/d.

MOCHULESKY, Konstantin. Dostoevsky - His Life and Work. Trans. Michael A. Minihan. Princeton University Press, 1973.

BIBLIOGRAFIA

A. TEXTOS DE F. M. DOSTOIÉVSKI

DOSTOIÉVSKI, F. M. Obra Completa. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguillar, 1963.

B. TEXTOS SOBRE F. M. DOSTOIÉVSKI

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CARR, Edward Hallett. Dostoevsky. London: George Allen & Unwin, 1977.

CORDEIRO, M. R. "O Algo Mais que o Romance Ganha em Dostoiévski", *Jornal do Brasil*, outubro de 1971.

COULSON, Jessie. Dostoevsky - A Self-Portrait. Westport: Greenwood Press, 1975.

* FRIEDMAN, Maurice. Problematic Rebel. The University of Chicago Press, 1973. pp. 161 - 181.

GROSSMAN, Leonid. Dostoiévski Artista. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

* ----- Dostoevsky - His Life and Work. Trans. Mary Mackler. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1974.

HARVEY, W. J. Character and the Novel. Ithaca: Cornell Paperback Press, 1968. Pp. 161 e 162.

HUBBEN, William. Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche, and Kafka. New York: Collier Books, 1979.

LLOYD, J. A. T. Fyodor Dostoevsky. New York: Cooper Square, 1971.

MAGARSHACK, David. Dostoevsky. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Aster, s/d.

* MOCHULSKY, Konstantin. Dostoevsky - His Life and Work. Trans. Michael A. Miniham. Princeton University Press, 1973.



- MORAIS, Régis de. Dostoiévski - O Operário dos Destinos. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- * NABOKOV, Vladimir. Lectures on Russian Literature. New York: Hartcourt Brace Jovanovic, 1981.
- NOGUEIRA, Hamilton. Dostoiévski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- PESSANHA, R.Gomes. Dostoiévski: Ambigüidade e Ficção. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- PONCELA, Segundo S. Dostoiévski Menor. Madrid: Taurus, 1959.
- * SAGARIN, Edward. Raskolnikov and Others. New York: St. Martin's Press, 1981.
- SANTA ROSA, Virginio. Dostoiévski, Um Cristão Torturado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Dostoiévski, 1971", O Estado de São Paulo, outubro de 1971.
- SILVEIRA, Homero. Três Ensaios sobre Dostoiévski. São Paulo: Martins, 1970.
- * SPECTOR, Ivar. "Dostoiévski". The Golden Age of Russian Literature. Apud Encyclopaedia Britannica.
- VELANI, Elzo Aparecido. "Dostoiévski", O Universitário (Faculdade Rio-Pretense de Filosofia, Ciências e Letras), outubro de 1981, p. 6.
- ZANDER, L. A. Dostoevsky. London: SCM Press, 1948.

C. TEXTOS SOBRE TEORIA DA LITERATURA

- AGUIAR E SILVA, V. Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1974.
- ARISTÓTELES. Poética IN OS PENSADORES, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BURKE, Kenneth. Teoria da Forma Literária. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1969.
- CARVALHO, A. L. Coelho de. Foco Narrativo e Fluxo da Consciência - Questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- DANZIGER, M. & JOHNSON, S. Introdução ao Estudo Crítico da Literatura. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

- FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1973.
- HAMBURGER, Kate. A Lógica da Criação Literária. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra: Amado, 1976.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra: Almedina, 1975.
- MOISÉS, MASSAUD. A Criação Literária. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- TAVARES, Hênio U. da Cunha. Teoria Literária. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- VÁRIOS. Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1976.
- WELLEK, René & WARREN, A. Teoria da Literatura. Lisboa: Europa-América, 1976.
- D. TEXTOS SOBRE NARRATIVA
- ALLOTT, Miriam. Novelists and the Novel. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. IN OS PENSADORES XXXVIII. São Paulo: Abril, 1978.
- BOOTH, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago University Press, 1970.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Poema e Narrativa: Estruturas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- EASTMAN, Richard M. A Guide to the Novel. New York: Chandler, 1965.
- * FORSTER, E. M. Aspects of the Novel. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- FREUND, Philip. The Art of Reading the Novel. New York: Collier, 1966.
- FRIEDMAN, Norman. Form and Meaning. The University of Georgia Press, 1975.
- GREIMAS, A. J. Semântica Estrutural. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- SCHOLES, R. & KELLOGG, R. A Natureza da Narrativa. São Paulo:

McGraw-Hill, 1977.

TODOROV, T. Estruturalismo e Poética. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1971.

VÁRIOS. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis: Vozes, 1972.

E. TEXTOS DE HISTÓRIA DA LITERATURA

ALEXEEV, V., KARTSOV, V. & TROITSKI, A. Resumo da História da URSS.

Moscou: Progresso, 1981.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo:

Mestre-Jou, 1972.

F. TEXTOS DE FILOSOFIA

ABBAGNANO, Nicolau. "Romanticismo". Dicionário de Filosofia. Trad.

Alfredo Bosi et alii. São Paulo: Mestre-Jou, 1970, pp. 827-9

MORENTE, M. García. Fundamentos de Filosofia. Trad. Guilherme de la

Cruz Coronado. São Paulo: Mestre-Jou, 1970

* Obras cujas citações em português foram traduzidas pelo autor desta dissertação.

