

**Polifonia e “realismo no sentido superior”: o epílogo de *Crime e castigo* /
*Polyphony and “realism in a higher sense”: the epilogue of Crime and
Punishment***

*Priscila Nascimento Marques**

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise do epílogo de *Crime e castigo* que leve em conta a elaboração bakhtiniana acerca do romance dostoiévskiano, bem como outras vertentes críticas, mais ou menos congruentes com essa elaboração. Considerando o conceito de romance polifônico e as ressalvas de Bakhtin sobre sua aplicabilidade aos desfechos dos romances de Dostoiévski, buscaremos verificar a força desse conceito nesse epílogo em particular, por meio de um diálogo com diferentes posições críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Fiódor M. Dostoiévski; Mikhail Bakhtin; *Crime e castigo*; Literatura russa; Polifonia

ABSTRACT

This paper aims at presenting an analysis of the epilogue of Crime and Punishment which takes into account Bakhtin’s elaboration on Dostoevsky’s novels as well as other critical trends more or less congruent with it. Considering the concept of polyphonic novel and Bakhtin’s reserves in using it to analyze the endings of Dostoevsky’s novels, we intend to verify the strength of this concept on this epilogue in particular through a dialogue with different critical standpoints.

KEYWORDS: *Fyodor M. Dostoevsky; Mikhail Bakhtin; Crime and Punishment; Russian literature; Polyphony*

* Mestre pela Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, São Paulo, Brasil; prinmarques@usp.com.br

O epílogo de *Crime e castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski tem figurado historicamente como motivo de grande controvérsia entre especialistas e leitores. Não são raras as avaliações de que se trata de um dos maiores romances da história da literatura mundial, cujo final ou deixa a desejar ou não está à altura do restante da obra. Assim, o presente artigo pretende contribuir com esta discussão, levantando pontos e dialogando com alguns desses críticos para construção de uma leitura possível dessas polêmicas páginas.

Uma análise do epílogo do romance em questão requer, antes de qualquer coisa, que se tenha em vista a definição e função dos epílogos em geral. Para Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, “o epílogo do romance, iluminando e explicando a obra em sua totalidade, encerra-a por completo e não admite qualquer continuação: o epílogo, no caso, equivale ao derradeiro elo de uma corrente disposta em círculo” (MOISÉS, 1974, p. 192). Rosenshield lembra que ele não deve ser estruturalmente necessário ao romance, mas desempenha o papel de “tornar explícito aquilo que no romance tenha sido somente sugerido” (ROSENSHIELD, 1978, p. 117, tradução nossa)¹. Ainda segundo esse autor, para executar tal tarefa de explicitação, o epílogo deve diferir tonal e estruturalmente do romance. Quanto à técnica narrativa, verifica-se a preponderância do sumário em relação à cena para que o narrador possa atualizar de modo mais breve e eficaz as histórias dos personagens principais (ROSENSHIELD, 1978, p. 118; JOHNSON, 1985, p. 129). No que se refere ao tempo narrativo, observam-se mudanças importantes também. No caso de *Crime e castigo*, Rosenshield lembra que as seis primeiras partes do romance levam doze dias, ao passo que o epílogo corresponde a nove meses (simbolicamente o tempo necessário para a gestação do novo Raskólnikov, para o seu renascimento). Para Johnson, o epílogo promove uma liberação geral da tirania do tempo para Raskólnikov (1985, p. 133).

De modo geral, a crítica se divide em dois grupos, sendo que um deles rejeita o epílogo como um encerramento monológico e inverossímil para o romance². De outro lado estão os defensores do epílogo, os quais encontram linhas de continuidade entre o

¹ “to make explicit what in the novel proper may have been only implied” (ROSENSHIELD, 1978, p. 117)

² Para uma revisão dos críticos do epílogo de *Crime e castigo*, cf. Rosenshield (1978, p. 112). Alguns capítulos do livro de Rosenshield estão disponíveis em tradução para o português na dissertação de mestrado *Polifonia e emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski* (MARQUES, 2010).

que ele apresenta e o que foi desenvolvido no romance. É possível dizer que esses grupos são marcados pela apreensão que fazem do conceito de polifonia. Bakhtin, ao rejeitar o epílogo, o faz por identificá-lo como “retrocesso formal” à estruturação polifônica do romance³. Já alguns dos defensores valorizam as derradeiras páginas de *Crime e castigo* por verem continuidades temáticas, explicitação de conteúdos e, em geral, por se oporem à visão polifônica da obra de Dostoiévski. Nesse sentido, Rosenshield procura demonstrar em seu estudo que “os pontos de vista dos personagens de *Crime e castigo* são subordinados ao ponto de vista elevado do narrador” (1978, p. 127, tradução nossa)⁴, enquanto Johnson admite abertamente que “o epílogo não pode ser desvalorizado porque é monológico, pois o romance todo é monológico do princípio ao fim” (1985, p. 127). Tendo em vista tal polêmica, nossa análise pretende resgatar as contribuições de ambos os grupos, buscando superar suas possíveis limitações. A tentativa será a de restabelecer o valor do epílogo, sem que se percam as potencialidades do conceito bakhtiniano de polifonia.

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

Outra linha de continuidade que se verifica entre o epílogo e as seis partes do romance diz respeito aos atos altruístas de Raskólnikov. O amigo Razumíkhin relata no tribunal a ajuda a um colega universitário tuberculoso e ao pai deste, já a senhoria conta

³ “[...] quase todos os romances de Dostoiévski apresentam um fim *literário-convencional, monológico-convencional* (neste sentido é sobremaneira característico o fim de *Crime e castigo*)” (BAKHTIN, 2008, p. 46).

⁴ “the points of view of the characters in *Crime and Punishment* are subordinated to the higher point of view of the narrator” (ROSENSHIELD, 1978, p. 127)

do salvamento de crianças em um incêndio. No romance, têm-se as atitudes de Raskólnikov para com a família Marmieládov e a tentativa de salvar uma jovem do assédio de um homem mais velho, além de outro fato, pouco lembrado na crítica, mas que corrobora esta inclinação do protagonista pelos “humilhados e ofendidos”, sobre a ligação com sua noiva. Perguntado pela mãe sobre ela, responde:

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

Considerando a confissão e tais atenuantes, foi, por fim, condenado a trabalhos forçados de segunda categoria por oito anos. Com a decisão sobre a sentença, Dúnia, Razumíkhin e Sônia partem para a região da Sibéria com expectativas de uma nova vida. Distante da sombria e artificial Petersburgo, esse espaço é descrito como o lugar em que “o solo era rico em todos os sentidos e havia escassez de mão-de-obra, habitantes e capitais” (p. 548). Tal caracterização, com destaque para a riqueza do solo, remete à noção, fundamental para o pensamento dostoiévskiano, de *почва* (solo, em russo). Para Gibian, a terra é “mãe comum a todos os homens” e “a fonte de fertilidade” (GIBIAN, 1955, p. 991, tradução nossa)⁵, ou ainda, “na forma da estepe siberiana [...] representa o princípio da paz e de uma nova vida de amor” (GIBIAN, 1956, p. 242, tradução nossa)⁶. Vale lembrar ainda a associação de Dostoiévski ao grupo dos *potchvenniki*⁷.

⁵ “the common mother of all men”, “source of fertility” (GIBIAN, 1955, p. 991)

⁶ “in the form of a Siberian steppe [...] stands for the principle of peace and new life of love” (GIBIAN, 1956, p. 242)

⁷ Schnaiderman, tratando das revistas dirigidas pelos irmãos Fiódor e Mikhail Dostoiévski, lembra que tais publicações defendiam o *pótvienitchestvo*, tendência contrária ao desenvolvimento burguês e às transformações revolucionárias (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 29). Para o crítico e tradutor, “havia então, nos escritos jornalísticos do romancista, uma defesa apaixonada das raízes nacionais, populares, das quais o intelectual não deveria afastar-se. Nisso, evidentemente, os irmãos Dostoiévski aproximavam-se dos eslavófilos, na grande polêmica entre esses e os ocidentalistas, mas, ao mesmo tempo, tinham posição independente e dirigiam suas críticas a ambos os campos” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 8). Para Billington, “Dostoiévski trouxe consigo a fé dos *potchvenniki* de que no final das contas todos os homens estão em harmonia e que não havia barreiras intransponíveis entre um homem e outro, ou entre o mundo dos homens e aquele dos insetos abaixo ou dos anjos acima. A divisão entre o real e o ideal – o real e o

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

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

Tal passagem metalinguística ecoa as determinações do próprio Dostoiévski para seu narrador. Nos cadernos de notas para *Crime e castigo* ele se decide por uma “narração do autor. É preciso ingenuidade e sinceridade. Supor que o autor é um ser *omnisciente e infalível* que expõe aos olhos de todos um homem da nova geração” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581, tradução nossa)⁸. Sobre a relação entre narrador e narrado, estabelece ainda: “o escritor relata como uma pessoa invisível, mas que tudo sabe, que não abandona o herói nem um minuto... tudo acontece de uma forma perfeitamente inesperada” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581, tradução nossa)⁹. Assim, é possível observar que o epílogo desvela ainda essa faceta da narração, isto é, explicita a escolha do modo de narrar, tema que tanto ocupou o autor na fase embrionária do romance.

mais real – é enfim artificial; mas só pode ser superada penetrando-se profundamente no problema da divisão” (BILLINGTON, 1970, p. 417).

⁸ “Récit de l’auteur. Il faut trop de naïveté et de sincérité. Supposer que l’auteur est un être *omniscient et infallible* qui expose aux regards de tous un homme de la nouvelle génération” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581).

⁹ “L’écrivain raconte comme une personne invisible mais qui sait tout, qui ne quitte pas le héros une minute des yeux... tout cela est arrivé d’une façon si parfaitement inattendue” (DOSTOÏEVSKI, 1975, p. 581).

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

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

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

Ele se fazia essa pergunta atormentado, e não conseguia entender que, naquele momento em que estava sobre o rio, talvez pressentisse uma profunda mentira no seu íntimo e em suas convicções. Não compreendia que aquele pressentimento pudesse ser o prenúncio da futura

transformação em sua vida, da sua futura ressurreição, da sua futura concepção de vida (p. 554).

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

A maioria daqueles que circundavam Raskólnikov anteriormente não faz mais parte de seu convívio (à exceção de Sônia). Em relação aos outros prisioneiros, constata-se a existência de um abismo entre eles e o protagonista, que admirava perplexo o apego daqueles pela vida e “por um raio qualquer de sol” (p. 555). No entanto, era capaz de vislumbrar o valor daquela gente, diferentemente de outros presos, como os poloneses, os criminosos políticos, um ex-oficial e dois seminaristas, que a desprezava. Raskólnikov “percebia nitidamente que em muita coisa esses ignorantes eram muito mais inteligentes que esses mesmos poloneses” (p. 555). Tal reconhecimento íntimo não se refletia em sua relação manifesta com os presos, os quais, ao contrário, “Desprezavam-no, riam dele, zombavam do crime dele os que haviam

cometido crime muito mais grave” (p. 555). Conta-se um episódio em que ele é chamado de herege e atacado por um prisioneiro. Sua reação é de total passividade:

Ele nunca conversara com eles sobre Deus e fé, mas eles queriam matá-lo como herege; ele calou e não fez objeção. Um prisioneiro quis investir contra ele em decidida fúria; Raskólnikov o esperou serenamente e em silêncio: não pestanejou, não mexeu um músculo do rosto (p. 555-6).

Em alguns parágrafos anteriores são encontradas frases como “ele não se arrependia do seu crime” e “minha consciência está tranquila”, não obstante essa convicção e a indignação contra a punição não são sequer esboçadas diante da acusação do prisioneiro. Aqui vemos reprisada a cena em que um homem desconhecido o chama, sem rodeios, de assassino (p. 282). Tanto esse homem como o prisioneiro representam as pessoas comuns, os “ordinários” da teoria de Raskólnikov. Jones, referindo-se ao desconhecido da terceira parte do romance, afirma:

O ultraje moral do *meschanin*¹⁰ e sua iniciativa de expor Raskólnikov são reminiscências de antigas idéias comunitárias de justiça, de acordo com as quais os homens servem à lei, não como representantes de papéis institucionalizados, mas como pessoas concretas. [...] O mais surpreendente no método do *meschanin* de servir à justiça é que ele funciona. Acusado na rua pública, à luz do dia, Raskólnikov pára, condenado e sem fala, incapaz de negar a acusação. Confrontado por semelhante líder espiritual da lei, sua mariposa não foge (JONES, 1984, p. 84-5, tradução nossa)¹¹.

O silêncio de Raskólnikov é altamente expressivo de sua íntima aceitação dessa moral popular. Dentre as várias linhas de força que se fazem agir nele, essa se faz presente e atua em pé de igualdade com as facetas de rejeição da ordem estabelecida. Dissolvida e com variações, essa polêmica entre a existência de um plano transcendental e a lógica material-utilitária aparece nas relações de Raskólnikov com todos os outros personagens e permanece não resolvida até a derradeira página do

¹⁰ O personagem sem nome é tratado, no texto original de *Crime e castigo*, por *meschanin*, palavra russa para “pequeno burguês”.

¹¹ The *meshchanin*'s moral outrage and the initiative he takes to expose Raskolnikov are reminiscent of ancient communitarian ideas of justice, according to which men serve the law not as institutionally defined role-bearers but as concrete persons [...] What is most surprising about the *meshchanin*'s method of serving justice is that it works. Accused on the public street, in the light of the day, Raskolnikov stands, condemned and speechless, unable to deny the charge. Confronted by such a torchbearer of the law, this moth does not fly away (JONES, 1990, p. 84-5).

romance. A principal personagem a encarnar essa voz do universo espiritual é Sônia. Os prisioneiros a reconhecem como tal e reverenciam-na: “Mãezinha, Sófía Semeónovna, tu és nossa mãe, carinhosa, querida! – diziam os galés grosseiros, marcados a ferro, a essa figura miúda e magricela. [...] Procuravam-na até para curar-se” (p. 556).

Em seguida, fica-se sabendo do adoecimento e hospitalização de Raskólnikov. Nesse período, teve uma série de sonhos sobre o alastramento de uma praga por toda a humanidade que gera em cada pessoa a sensação de ser mais inteligente que os demais e deter a verdade absoluta. Esses sonhos diferem significativamente dos outros quatro presentes no romance, uma vez que eles são apresentados apenas resumidamente, não há participação de Raskólnikov e eles carecem dos detalhes sensíveis e da dramaticidade dos anteriores. Trata-se, na verdade, de um “sonho-visão alegórico”¹², conforme Katz (1984, p. 102, tradução nossa). O mesmo autor afirma ainda que aqui “o herói torna-se testemunha de uma demonstração gráfica das consequências lógicas de sua teoria”¹³ (KATZ, 1984, p. 102, tradução nossa). O teor apocalíptico do sonho revela com toda força o espectro de implicações que o pensamento de Raskólnikov carrega. Os sonhos anteriores são manifestações inconscientes que falam da inadequação de Raskólnikov ao papel pretendido de sujeito extraordinário¹⁴. Para Shaw (1973, p. 142, tradução nossa), “os sonhos do romance, tanto antes quanto depois do crime, são sintomas daquela doença que acomete o homem não-extraordinário antes e depois do crime premeditado”¹⁵. Em face dessa realidade irremediável, ele confessa, sem qualquer sentimento verdadeiro de culpa, mas derrotado e sem forças para continuar suportando as consequências psicológicas que vinha sofrendo. Busca no castigo físico, na verdade, um alívio para essas perturbações: “ele estava até contente com o trabalho: exaurido fisicamente pelo trabalho, ao menos conseguia algumas horas de sono tranquilo” (p. 553). Quanto à função dos sonhos do epílogo verifica-se uma diferença, pois eles atentam não contra a pretensão de Raskólnikov, mas contra a teoria propriamente dita (SHAW, 1973, p. 143).

¹² “allegorical dream-vision” (KATZ, 1984, p. 102).

¹³ “the hero becomes witness to a graphic demonstration of the logical consequences of this theory” (KATZ, 1984, p. 102).

¹⁴ No sonho do espancamento da égua, entre muitas possibilidades interpretativas, Raskólnikov aparece como uma criança atônita diante da violência contra o animal. O sonho do oásis fornece um contraponto mais explícito ao caos apocalíptico dos sonhos do epílogo. Ao sonhar com o espancamento da senhoria, novamente é atormentado pelo horror que a violência gratuita lhe desperta.

¹⁵ “his dreams in the novel proper, both before and after committing the murder, are symptoms of a nonextraordinary man’s sickness before and after a premeditated crime” (SHAW, 1973, p. 142)

Para Rosenshield, “o sonho revela a ideologia subjacente a *Crime e castigo*, e, como tal, preenche a função primordial do epílogo: explicitar todas as implicações do romance” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119, tradução nossa)¹⁶. Contudo, não parece correto afirmar, como o faz Rosenshield, que o conteúdo ideológico do romance representa “a afirmação mais explícita do narrador sobre as causas da doença e do crime de Raskólnikov” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119, tradução nossa)¹⁷, uma vez que esse conteúdo deriva diretamente dos recônditos do inconsciente do protagonista, sendo o narrador a instância responsável por sua representação. Acerca da representação da personagem no romance, Candido afirma:

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

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

Tendo tomado contato com toda a potencialidade destruidora de seus pensamentos utilitário-racionalistas, Raskólnikov dá o primeiro passo para uma efetiva refutação e superação da teoria. Do sonho permanece uma forte impressão: “A Raskólnikov atormentava o fato de que o delírio disparatado se refletia de forma tão triste e torturante em suas lembranças, de que perdurasse tanto a impressão daqueles devaneios febris” (p. 557). A partir daqui uma série de pequenos acontecimentos constituirá a epifania de Raskólnikov, que lhe descortinará um universo diferente e

¹⁶ “the dream reveals the underlying ideology of *Crime and Punishment*, and as such fulfils the epilogue’s prime function: to spell out the implications of the novel proper” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119).

¹⁷ “the narrator’s most explicit statement on the causes of Raskolnikov’s illness and crime” (ROSENSHIELD, 1978, p. 119)

resgatará potencialidades até então adormecidas. O primeiro deles é a aparição de Sônia, parecendo esperar algo: “nesse instante alguma coisa cortou o coração de Raskólnikov; ele estremeceu e depressa afastou-se da janela” (p. 557). Depois, ele tem uma espécie de visão do paraíso, quando, sentado à margem de um rio, vislumbra uma terra banhada de sol, habitada por nômades, na qual há liberdade e o tempo parece haver parado, “como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e seu rebanho” (p. 558).

Dessa sequência em diante verifica-se uma alteração formal, a qual foi entendida por Holquist como a passagem do romance policial para a forma simples do conto¹⁸. Para o crítico, os eventos finais do romance não tratam de uma nova temporalidade, mas são narrados numa nova temporalidade, em que o passado não é contínuo ao presente, não o explica (HOLQUIST, 1977, p. 80). Para Jolles, “existe no conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua” (JOLLES, 1976: 200). Nele deve haver, portanto, subversão da linearidade espaço-temporal da história: “quando o conto adquire traços da História [...] perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível” (JOLLES, 1976: 202). A verdade não pode ser encontrada no tempo histórico, horizontal, nos efeitos presentes dos eventos passados.

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

As seis partes do romance contam como Raskólnikov, que se sente existencialmente fora de lugar no contexto histórico da sociedade Rússia

¹⁸ No original, o termo usado é *wisdom tale*, que corresponde a “conto”, conforme tradução para o português da terminologia das formas simples catalogadas por André Jolles (1976).

oitocentista, tenta criar uma *nova* sequência histórica, assim como fizeram Sólon, Maomé, etc. Assim como o trágico Barão de Münchhausen, ele tenta sair do pântano do tempo por sua própria metafísica. Entretanto ele descobre que não é um indivíduo da história mundial; ele não é um personagem *nesse tipo* de história. É somente no epílogo que ele descobre o tipo de narrativa que é apropriada para sua vida: não é a uma história secular que ele pertence, mas a um conto (*wisdom tale*) (HOLQUIST, 1977, p. 96-7, tradução nossa)¹⁹.

O movimento do epílogo é análogo ao conto no sentido de apontar para a ineficácia das respostas que precedem sua insistência conclusiva no *outro* plano, *outro* tempo: a resposta “correta” não é uma solução, mas um lembrete de outro e maior mistério. Assim, o movimento histórico do romance é um passo necessário em direção à derrocada de suas suposições no epílogo (HOLQUIST, 1977, p. 101, tradução nossa)²⁰.

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

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

Esse episódio final é considerado por alguns críticos como momento de conversão religiosa, e o surgimento de Sônia é equiparado à aparição de um ícone. Não obstante, parece-nos mais próxima à letra do romance a visão de Rosenshield sobre uma mudança na direção da vida de Raskólnikov, o primeiro passo de uma renovação gradual e longa. Com a Bíblia de Sônia nas mãos, Raskólnikov pensa: “Será que as

¹⁹ The six parts of the novel tell how Raskolnikov, who feels he is existentially out of place in the historical context of nineteenth century Russian society, tries to create a *new* historical sequence, as had Solon, Mahomet, etc. Like a tragic Baron Munchhausen, he seeks to pull himself out of the swamp of time by his own metaphysical pigtail. But he discovers that he is not a world historical individual; he is not a character in *that kind* of a history. It is only in the epilogue that he discovers the kind of narrative that is properly his own to live: it is not a secular history to which he belongs, but to a wisdom tale. (HOLQUIST, 1977, p. 96-7).

²⁰ The movement of the epilogue is analogous to the wisdom tale in that it points back to the inadequacy of answers that precede its concluding insistence on *another* realm, *another* time: the “correct” answer is not a solution, but the reminder of another and greater mystery. Thus the historical movement of the novel is a necessary step toward the debunking of its assumptions in the epilogue (HOLQUIST, 1977, p. 101).

convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (p. 561). A grande transformação que ocorre está no modo de viver, o qual antes era analítico e agora é emocional (ROSENSHIELD, 1978, p. 120), porém a história dessa renovação, segundo a afirmação do narrador no último parágrafo, é tema de outro relato.

No caldeirão ideológico de *Crime e castigo* nota-se a forte presença do universo do transcendente, do outro mundo, como se verifica em Marmieládov, Sônia e mesmo em Svidrigáilov, que se encontra sempre entre dois mundos. Raskólnikov é afetado durante todo o romance por essa questão, sendo que o próprio assassinato o impulsiona a lidar com a “passagem para o outro lado”, isto é, com a finitude. Não obstante, é no epílogo que essa realidade se descortina com toda força e Raskólnikov passa a efetivamente enxergá-la. O reconhecimento dessa linha de força, que já fazia parte de seu processo subjetivo, permite a reintegração daquele eu cindido. Esse processo não está em oposição à forma polifônica, pois, conforme nos lembra Thaden:

Ligar Bakhtin somente aos movimentos ateístas e anti-metafísicos da semiótica e à desconstrução, ou rejeitá-lo como antitético à seriedade moral de Dostoiévski, é ignorar a profunda espiritualidade de Bakhtin. Talvez sua celebração do “eu” em comunhão com os outros pode ajudar a superar a distância entre as interpretações tradicionais e a interpretação bakhtiniana de Dostoiévski, e mostrar que o dialogismo e a carnavalização não são incompatíveis com um propósito moral. Podemos lembrar a máxima existencialista de que não tomar uma posição já é uma tomada de posição. Não julgar monologicamente é fazer uma séria afirmação sobre o valor e a dignidade do indivíduo e celebrar o nascimento, e não a morte, do “eu”, que é – ou pode ser – o resultado da comunhão espiritual com o outro (THADEN, 1987, p. 206, tradução nossa)²¹.

A argumentação de Thaden oferece um contraponto bastante interessante aos críticos da interpretação bakhtiniana, como Wellek no artigo *Bakhtin's view of*

²¹ Thus to link Bakhtin solely to the atheistic and anti-metaphysical movements of semiotics and deconstruction, or to dismiss him as antithetical to Dostoevsky's high moral seriousness, is to ignore Bakhtin's deep spirituality. Perhaps Bakhtin's celebration of the “I” in communion with others can help to bridge the gap between the traditional and Bakhtinian interpretations of Dostoevsky, and show that dialogism and the carnivalesque are not incompatible with moral purpose. We can remember the existential maxim that not to take a position is to take a position. Not to judge monologically is to make a serious statement about the worth and dignity of the individual and to celebrate the birth, not the death, of the “I”, which is – or can be – the result of its spiritual communion with others (THADEN, 1987, p. 206).

Dostoevsky: 'Poliphony' and 'Carnavalesque' (1980)²². Ao incorporar esse aspecto transcendente da subjetividade, Dostoiévski traz uma novidade ao romance oitocentista. Rosenshield, assim como Holquist, encontrou no diálogo dos gêneros, uma resposta para essa novidade do romance dostoiévskiano. Assim, recorre à tipologia de Northrop Frye, particularmente à categoria da *estória romanesca*, e identifica suas possíveis intersecções com o texto de *Crime e castigo* (ROSENSHIELD, 1978, p. 128). O romance apresenta-se fortemente fundado na realidade material objetiva, ao passo que

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

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

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

²² Conforme, por exemplo, as seguintes afirmações retiradas do artigo citado – sobre a polifonia: “É desconcertante pensar que Bakhtin propõe uma teoria que apresenta um Dostoiévski de certa forma inofensivo, que neutraliza seus ensinamentos, que o torna um relativista.” (WELLEK, 1980, p. 35); sobre a carnavalização: “Ele [Bakhtin] ignora a profunda seriedade, as cores sombrias de um romance dostoiévskiano, mesmo se considerarmos que haja uma vívida esperança utopista no final do arco-íris. [...] Em todos os sentidos Dostoiévski me parece representar o oposto do espírito carnavalesco. Ele era um homem de profundo comprometimento, profunda seriedade, espiritualidade e rígida ética, independentemente de quaisquer falhas em sua própria vida” (WELLEK, 1980, p. 37).

Assim, o epílogo se constitui como espaço em que os planos material e transcendental se unem, validando os conflitos das seis partes do romance e oferecendo-lhes nova significação. Tal união dos planos se dá, mais especificamente, no momento epifânico que se inicia com o sonho e culmina no encontro de Raskólnikov e Sônia, quando ele, enfim, torna-se capaz de estabelecer uma relação efetiva com o *outro*, abrindo-se em sua direção e deixando-se afetar. O conflito tem necessariamente de resolver-se por meio da epifania, pois se trata do reconhecimento de um âmbito etéreo, que não cabe nos moldes da experimentação cognoscível racionalmente. Por fim, pode-se dizer que o texto termina com a rejeição mais cabal daquele tipo de história que se desenvolve biograficamente, historicamente. A formação poética do texto revela uma noção de subjetividade particular, que reverte as expectativas do leitor acostumado à psicologização, ao indivíduo explicável. Estamos abandonados ao mistério, a uma psicologia mais profunda, que chega ao inconsciente, mas que vai além e alcança o limite do imponderável. Tem-se assim uma possível chave interpretativa para a conhecida citação de Dostoiévski: “Com um realismo pleno, descobrir o homem no homem... Chamam-me de psicólogo: não é verdade, sou apenas um realista no mais alto sentido, ou seja, retrato todas as profundezas da alma humana” (em BAKHTIN, 2008, p. 68).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BILLINGTON, James Hadley. *The Icon and the Axe: an Interpretative History of Russian Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.

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

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

_____. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

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

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

- GIBIAN, George. Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*. *PMLA*. Discovering Collection. Gale. Cathedral/John XXIII Library, St. Cloud, MN. Vol. 70, n.5, Dec. 1955, p. 970-96. <<http://galenet.galegroup.com>> Acesso em 2 de fevereiro de 2011.
- _____. Dostoevskij's Use of Russian Folklore. *The Journal of American Folklore*. University of Illinois Press, v. 69, n. 273, p. 239-253, jul.-set. 1956.
- HOLQUIST, Michael. *Dostoevsky & the Novel*. Illinois: Northwestern University Press, 1977.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JONES, Malcom V. *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- JOHNSON, Leslie. A. *The Experience of Time in Crime and Punishment*. Ohio: Slavica Publishers, 1985.
- KATZ, Michael R. *Dreams and the Unconscious in Nineteenth Century Russian Fiction*. Hanover and London: University Press of New England, 1984.
- MARQUES, Priscila N. *Polifonia e emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski*. São Paulo, 2010, 313p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ROSENSHIELD, Gary. *Crime and Punishment: the Techniques of the Omniscient Author*. Lisse: The Peter Ridder Press, 1978.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SHAW, J. Thomas. Raskol'nikov Dreams. *The Slavic and East European Journal*. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, v. 17, n. 2, summer 1973, p. 131-145.
- THADEN, Barbara Z. Bakhtin, Dostoevsky, and the Status of the "I". *Dostoevsky Studies*. Toronto, v. 8, 1987, p.199-207,
- THOMAS, George. Aspects of the Study of Dostoevsky's Vocabulary. *The Modern Language Review*. Modern Humanities Research Association, v.77,n.3,jul.1982,p.670-678.
- VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WELLEK, René. Bakhtin's View of Dostoevsky: "Poliphony" and "Carnavalesque". *Dostoevsky Studies*. Toronto, v. 1, 1980, p. 31-39.

Recebido em 02/04/2011

Aprovado em 30/09/2011