



IDEIAS E CRÍTICAS

O DRAMA TRÁGICO DO DESDOBRAMENTO DA PERSONALIDADE EM **CRIME E CASTIGO**

Ronaldes de Melo e Souza

Professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24891>

RESUMO

O presente estudo interpreta o romance de Dostoiévski, **Crime e Castigo**, em intercâmbio dialógico com o drama trágico. Defendemos a tese de que a conduta transgressora de Raskólnikov não se fundamenta no ambiente ideológico de seu tempo, mas tem como móbil recôndito a sua personalidade demoníaca, insuflada por desenfreada vontade de potência. O satanismo que o subjuga não irrompe como determinação exterior, mas emerge do profundo desejo de mando e comando, que remonta ao antigo mitologema grego do homem e ao moderno filosofema da subjetividade. Em consonância com a disposição do protagonista, o drama romanesco se concentra, do início ao fim, na representação das emoções trágicas de aflição e terror, suscitadas pelo plano inicial e pela execução final do morticínio. Na representação da consciência trágica de Raskólnikov, Dostoiévski submete a história do romance a uma revolução radical. A sutileza artística da correlação isomórfica do tema da personalidade cindida em polêmica consigo mesma e da forma monodialógica da narrativa singulariza o ficcionista russo. Conforme demonstramos, a revolução ficcional do romance em foco não se limita ao monodialogo originário do drama teatral, sempre recitado pelo personagem na forma pronominal da primeira pessoa, mas também se atesta no monodialogo especificamente narrativo, expresso na terceira pessoa e caracterizado pela interação da consciência do narrador e da experiência passional do protagonista.

Palavras-chave: Drama trágico, Aflição e terror, Revolução ficcional, **Crime e Castigo**, Dostoiévski.

ABSTRACT

*The present study interprets Dostoevsky's **Crime and Punishment** in connection with tragic drama. According to our thesis, Raskolnikov's trespassing behavior does not arise from ideological positions of his time, but finds its recondite mobile in his demonic personality, inflated by an unbridled will of power. The Satanism that overcomes him does not break out as an exterior determination, but emerges from a deep wish to assume control, in accord with the Greek mythologem of man and the modern philosophem of subjectivity. In consonance with the protagonist's disposition, the novel develops as a drama, concentrated, from start to finish, on the representation of the tragic emotions of anxiety and terror, triggered by the initial plan and the final execution of the assassination. To render Raskolnikov's tragic consciousness, Dostoevsky operates a radical revolution in the history of the novel. The subtle artistry of the isomorphic correlation between the theme of the disrupted personality in dispute with itself and the equivalent monodialogic form of the narrative distinguishes the Russian novelist. As we demonstrate, the fictional revolution of the novel is not confined to the monodialogue typical of theatrical drama, always pronounced by the character in the first person, but constructs itself specifically as a narrative monodialogue, rendered in the third person and characterized by the interaction between the consciousness of the narrator and the emotional experience of the protagonist.*

*Keywords: Tragic drama, Anxiety and terror, Fictional revolution, **Crime and Punishment**, Dostoevsky.*

O drama trágico da personalidade demoníaca, protagonizado pelo homem subterrâneo, que se representa na indecisão entre fazer ou não fazer o que lhe dita a voz interior da consciência degradada, consuma-se no romance **Crime e Castigo** (Dostoiévski, 2002). Raskólnikov, o novo herói do subsolo, assume o desempenho destrutivo do sujeito imperial e realiza o ato da mais extrema degradação moral, tornando-se criminoso para provar a si mesmo que um homem extraordinário como ele tem o direito de matar uma pessoa que se lhe afigura ordinária. O assassinato da velha agiota constitui a única ação da narrativa. Do início ao fim, o drama romanesco se concentra na representação das emoções genuinamente trágicas de aflição e terror, suscitadas pelo plano inicial e pela execução final do morticínio. Ao conceber a ideia homicida de praticar o nefando ato, o personagem se nos apresenta tensionado por impulsos contraditórios que lhe tumultuam a alma. Depois do homicídio, a consciência do protagonista se bifurca, empuxada pelas forças opostas do angustiante sentimento de culpa e da vontade de poder que se afana em justificar o extermínio da gentinha como obra socialmente saneadora. Desdobrado em dois eus, um compassivo e outro impiedoso, Raskólnikov se converte no protagonista e no antagonista do psicodrama, que culmina na tragédia da personalidade que se reconhece submetida ao acicate dos poderes do bem e do mal, de deus e do diabo, do crime e do castigo.

Joseph Frank (2003, 106-122) argumenta que a ideia raskolnikoviana do homem superior, que se considera investido da missão de sanear a sociedade com a eliminação dos indivíduos inúteis, fundamenta-se no ambiente socio-cultural dos anos 60, impregnado da ideologia radical, que provoca o surgi-

mento do chamado niilismo russo, exemplarmente apresentado no romance de Turguéniev, simbolicamente intitulado **Pais e Filhos** e protagonizado por Bazárov, que se declara niilista e, por isso mesmo, disposto a destruir os alicerces da sociedade tradicional dos antepassados conservadores para viabilizar a instauração da moderna organização social dos sucessores revolucionários. No intuito de substituir a geração arcaica dos pais pela moderna dos filhos, o orgulho satânico de Bazárov defende a doutrina utilitária de que a elite das pessoas superiores tem todo o direito de suplantar as normas morais existentes para que os interesses da humanidade possam ser realizados. Em nossa visão, o ambiente ideológico constitui uma motivação importante da conduta transgressora de Raskólnikov, mas não consegue esclarecer o móvel recôndito da sua personalidade demoníaca, que nos parece ser a desenfreada vontade de potência. O satanismo que o subjuga não irrompe de fora sobre a sua alma como determinação exterior da ideologia radical, mas emerge da compulsão do profundo desejo de mando e comando. Precisamente porque o demoníaco está tão enraizado nas entranhas da sua própria personalidade deformada é que Raskólnikov se torna tão receptivo às sugestões do radicalismo ideológico.

A personalidade demoníaca de Raskólnikov resulta da vocação dominadora da natureza humana, e não apenas de uma das suas formas de manifestação histórica. Defendemos a tese de que o motivo fundamental do personagem que se comporta como sujeito imperial remonta ao antigo mitologema grego do homem e ao moderno filosofema da subjetividade. O ideal de humanização, instaurado pelo mito genuinamente grego do homem, preconiza a subordinação da alteridade ao estatuto da identidade. Privilegiado como protótipo do sentido do mundo e dos entes intramundanos, o culto do homem se impõe como desígnio absoluto da cultura grega. Os próprios deuses são submetidos ao arbítrio humano, conforme se verifica em Hesíodo, que se legitima como legislador dos nomes divinos, precisamente ao substituir a mitologia da esparsa presença dos signos hierofânicos pela organização genealógica da diacosmese olímpica. *Sub specie hominis*, as potências primevas são denominadas a fim de serem dominadas. Os poderes elementares que resistem ao pendor antropofílico dessa revolução teogônica têm de suportar o exílio da existência tartária no estado plutônico-subterrâneo.

A invenção grega do mito do homem constitui o prólogo em que se anuncia o drama antropocêntrico da civilização ocidental. A mitologia pré-helênica conhecia o livre movimento do ritmo vital, a hierofania do sensível na brotação incessante das coisas, mas não um circundante de todos os entes naturais. A instituição do mito do homem como guardião das fronteiras do natural e do

sobrenatural acarreta a despotenciação da matéria vertente da vida. A originalidade cultural dos gregos reside na representação de uma natureza que se define como o círculo cujo centro é o homem que a delimita. Colocando-se no centro, determinando a existência do centro, o homem se contrapõe à coalescência das heterogêneas aparições divinas. Imobilizadas na perspectiva humana de dominação, as divindades ctônicas, que pertencem ao duplo domínio da vida e da morte, são suplantadas pelos deuses imortais da diacosmese olímpica. Neste acontecimento decisivo, em que se rompe com as leis não escritas do divino zoogônico, o homem se impõe como o ser que representa a realidade de todos os entes, inclusive os divinos e supradivinos. A forma humana dos deuses gregos, o primado figurativo da imagem do homem nas manifestações artísticas da sociedade helênica, a reversão filosófica do problema cosmológico para o antropológico, que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles, o pendor antropofílico da poesia, que se traduz na militância do humano e pelo humano, e o Estado grego, cuja essência se compreende sob o ponto de vista da formação integral do ser humano, tudo se condensa, enfim, na expressão do drama passional do culto do homem, a que corresponde a trama processual de uma civilização tão centrada no regime da autorrepresentação do homem que o helenista Werner Jaeger (1966, 13), valendo-se de um neologismo, a caracterizou como cultura antropoplástica. O primado grego do sentimento vital antropocêntrico inaugura a tradição humanista da civilização ocidental, que se consuma na metafísica do sujeito imperialmente concentrado em si mesmo.

A filosofia moderna celebra o conúbio do ser com a consciência, e o sujeito humano se impõe como fundamento de tudo que existe. Em conformidade com os impulsos da subjetividade voluntariosa, representa-se o mundo como desdobramento da interioridade da consciência na exterioridade do universo. O horizonte do mundo humanamente concebido como unidade projetiva de relações sistemáticas permite tão somente a realização do que se compatibiliza com a força plasmadora do sujeito que se consagra ao ingente esforço da autorrepresentação. Como a unidade do todo condiciona todas as partes, e como cada parte significa o todo numa espécie de concentração punctual, impõe-se a conclusão de que a interioridade unitiva do sujeito imperial reproduz o universo de acordo com a sua própria pauta, não só ao aplicar-se a tudo o esquema correlativo de suas medidas pretensamente paradigmáticas, mas também ao ampliar ou diminuir a totalidade do real em consonância com a sua visão napoleônica ou liliputiana. Em toda e qualquer eventualidade, a representação sujeitiforme dissolve a ontologia da alteridade na metafísica da subjetividade, tornando disponível cada um dos entes como uma entidade concordante com o sistema hominídeo em sua abrangência uniformizadora.

Ao determinar a existência do centro unificador do significado do mundo, o homem interioriza o sentido de todas as manifestações entitativas, edificando o seu poder sobre as ruínas de um universo anterior, como nas sequências das gerações divinas do poema teocosmogônico de Hesíodo. O ente em geral, projetado pelo sujeito imperial, aparece como negação da alteridade. Os atos que disponibilizam o conhecimento revelam o mundo prefigurado no mitologema grego do homem e consumado no filosofema da subjetividade. A fulguração ofuscante do sujeito confinado no ângulo fixo da sua mundividência estática obscurece a luz natural do mundo, porque submete o dinamismo sensível da matéria da vida ao dispositivo inteligível da estrutura a priori da subjetividade. Desintegradas pelo atomismo representacional dos esquemas da inteligibilidade do sujeito imperial, as coisas perdem a carnadura concreta e se transmutam em simulacros. A vontade de potência da subjetividade se representa na projeção do mundo que espelha a sua constituição transcendental, traduzindo as suas valorizações, preferências e escolhas. No regime do sujeito enclausurado no espaço monádico da sua subjetividade, os outros eus se reduzem ao nível infra-ôntico dos objetos manipuláveis. A insana disputa de todos contra todos decorre da vocação despótica do intelecto voluntarioso. O predomínio da guerra se justifica como meio de resolver os interesses em conflito. Nos domínios do mundo criado à imagem e semelhança do homem, todos são perseguidores e simultaneamente perseguidos, porque vivem sob o jugo do mecanismo da perseguição do centro de poder que somente pode ser assumido por um mandatário.

A vigência histórica da lógica da perseguição ou da dialética da violência se vincula à metafísica da subjetividade. O homem violento atua como sujeito imperial, que não reconhece a alteridade. O *cogito* limita-se a conjecturar a simples distinção numérica, não se dignando a considerar a diferença qualitativa do outro. Cartesianamente, viver não significa conviver, nem existir equivale a coexistir, porque o outro eu não se concebe, senão como objeto de uma inferência analógica. A filosofia inglesa extrai consequências imediatas dessa teoria atomizada do sujeito humano. Hobbes concebe a pulsão da subjetividade como egoísmo belicoso, que provoca a luta de todos contra todos. Diversos pensadores compartilham a concepção hobbesiana, principalmente Bentham, que a desdobra na teoria do utilitarismo. Em oposição ao egocentrismo, os moralistas advogam a simpatia como ideal comunitário da existência. Shaftesbury, Hutcheson e Hume apregoam os valores sociais da benevolência, do amor ao próximo e da justiça. O apelo à solidariedade se condensa no livro intitulado **Teoria dos Sentimentos Morais** do economista Adam Smith (Laín Entralgo, 1983, 32-79). O axioma básico da teoria moral de Smith con-

siste em simplesmente exortar o homem a comportar-se de modo a suscitar o assentimento e a simpatia de um espectador ideal. O seu preceito preludia o imperativo categórico de Kant. No capítulo quinto da segunda parte da sua obra denominada **O Formalismo na Ética e a Ética Material dos Valores**, Max Scheler refuta a simpatia propugnada pelo moralismo smithiano com o argumento de que esse sentimento moral não avalia o pendor ético da própria pessoa, mas deriva-o de um juiz imparcial. Além disso, nem todo juízo se exprime no sentimento simpático, bastando conferir o diálogo da consciência do sujeito que avalia o sentido da sua vida, confirmando o que lhe convém e renegando o que lhe causa prejuízo. Que significa a simpatia para um homem inocente, mas socialmente considerado culpado, senão o absurdo de ter que aceitar a culpabilidade simplesmente porque todos se mostram antipáticos à sua causa? E que dizer, afinal, do canalha destituído de consciência moral, mas que cinicamente consegue angariar a simpatia dos jurados?

A motivação do crime de Raskólnikov apenas superficialmente se reporta ao desejo de se apoderar do dinheiro da usurária para financiar a sua educação, socorrer a sua família e ajudar outras pessoas pobres. A decisão de se educar para se transformar no benfeitor da humanidade decorre do orgulho egoísta de quem pretende desempenhar o papel divino do salvador dos desamparados. A consciência egocêntrica, destituída do sentimento ético, constitui a justificação intelectual do ato criminoso. O motivo profundo, no entanto, nada tem a ver com razões, mas com as convulsões da vontade passional de poder. Raskólnikov quer ser um homem extraordinário, uma personalidade soberana, situada acima do bem e do mal, capaz, portanto, de transgredir as leis que regem o comportamento submisso dos homens ordinários. O impulso de transcender a condição subalterna de estudante pobre o induz a assumir o comportamento predatório do sujeito imperial. No sexto capítulo da terceira parte do romance, o protagonista argumenta que o verdadeiro soberano, a quem tudo se permite, age como Napoleão, que esmaga Toulon, faz uma carnificina em Paris, esquece um exército no Egito, sacrifica meio milhão de homens na campanha da Rússia e, ao morrer, se transforma em ídolo, porque tudo lhe é permitido. No diálogo com Sônia, no quarto capítulo da quinta parte, confessa ter matado porque queria igualar-se ao imperador francês. A pulsão violenta do sujeito imperial, regido pelo complexo napoleônico, motiva, em primeira e última instância, o crime de Raskólnikov.

O drama trágico, encenado em **Crime e Castigo**, resulta da personalidade dupla do protagonista. Raskólnikov não consegue atuar de acordo com o papel napoleônico, sobretudo porque não possui o caráter inteiriço de quem assume o poder de mando e comando. Desdobrado em dois caracteres, um com-

passivo e outro maléfico, ele pratica o crime, mas não se livra do castigo. A sua consciência se converte na arena em que a luta das forças do bem e do mal em disputa lhe tumultua a interioridade anímica. Ao conceber a ideia do desafio titânico contra qualquer interdição e se preparar para a execução do ato nefando, o personagem disposto a se tornar criminoso tem um sonho premonitório. No capítulo cinco da primeira parte, sonha com a sua infância impregnada de religiosidade e se vê, na cena onírica, acompanhando o pai quando subitamente se depara com um homem que, possuído pela fúria da violência, espanca impiedosamente uma égua, fustigando-a inicialmente com chicotadas e finalmente golpeando-a com uma alavanca de ferro com tamanha ferocidade, que o animal cambaleia, desaba no chão, agoniza e morre. Agoniado com a brutalidade de Mikolka, o matador da égua, o menino Raskólnikov sente um aperto no coração, as lágrimas escorrem pelo seu rosto e, fora de si, tomado pela compaixão, corre em direção à égua barbaramente sacrificada, “abraça-lhe o focinho morto, ensanguentado, e a beija, beija-a nos olhos, nos beijos... Depois dá um salto de repente e tomado de fúria investe de punhozinhos cerrados contra Mikolka”. O sonho de Raskólnikov prenuncia que o sentimento compassivo, revelado desde a infância, há de se contrapor ao desígnio homicida da outra metade voluntariosa e má de sua personalidade:

Meu Deus! — exclamou ele — Será, será que eu vou pegar mesmo o machado, que vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela... vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebrantar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado de sangue... com o machado... Meu Deus, será possível? (Dostoiévski, 2002, 75)

O narrador, que não só narra do ponto de vista do protagonista, assume a sua própria perspectiva narrativa e observa, no sexto capítulo da primeira parte, que no dia em que decide executar racionalmente o assassinato laboriosamente planejado, Raskólnikov se revela interiormente angustiado e tem a estranha sensação de que o seu intelecto se torna eclipsado, de modo que a resolução definitiva de matar a velha atua “sobre ele de maneira inteiramente mecânica: como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções”. Ainda na primeira parte, precisamente no capítulo sétimo, o narrador reforça o comportamento automatizado do criminoso que, no momento de desferir o golpe contra a vítima, sente os braços entorpecidos e duros, terrivelmente fracos. Depois de assassinar a usurária com uma machadada, agrava-se a perturbação de Raskólnikov quando se depara com Lisavieta, olhando pasmada para a irmã morta. Para se livrar

da testemunha, vê-se compelido a realizar um segundo crime totalmente inesperado. De nada lhe valeu o cálculo da razão astuciosa, efetivado com o objetivo de assassinar e não deixar rastro que o incriminasse, sobretudo porque percebe que deixara a porta aberta, permitindo a entrada da irmã da agiota. O homem que se considerava capaz de se igualar a Napoleão tem de reconhecer que não suporta a consequência dos seus atos desatinados e que o ideal megalomaniaco se lhe apresenta esmagado sob o peso insuportável de “uma ideia angustiante, sombria (...) a ideia de que estava enlouquecendo”.

O sonho premonitório e o transtorno psíquico do homicida comprovam que o castigo correspondente ao crime acompanha Rodion Raskólnikov o tempo todo, tanto antes, quanto depois do assassinato. Nas duas vezes que se antagonizam na intimidade da sua consciência, uma o induz ao crime, a outra exige castigo. A natureza contraditória do personagem se atesta desde o início até o fim do romance. No segundo capítulo da terceira parte, Razumíkhin caracteriza a personalidade dupla do seu amigo ao assegurar que Rodion é, por um lado, carrancudo, sombrio, soberbo, altivo, e, por outro lado, magnânimo e bom, acrescentando com agudeza que às vezes “é simplesmente frio e insensível até a desumanidade (...) como se nele se alternassem dois caracteres opostos” (Doistoiévski, 2002, 226). Dois personagens do romance se apresentam integrados na alternância incessante dos caracteres opostos do protagonista desdobrado no antagonista de si mesmo. Sônia e Svidrigáilov encarnam as possibilidades extremas da esperança redentora e do desespero cínico. Ambos suscitam as emoções trágicas da atração compassiva, que advoga a redenção pelo sofrimento, e do terror repulsivo, que aconselha o suicídio. Ao mesmo tempo empuxado pelas forças contraditórias do amor redentor e do ódio destrutivo, Raskólnikov ora se contempla no espelho luminoso da amiga piedosa, ora se vê refletido na personalidade demoníaca do homem entediado com a vida, que acaba por se matar. Duplicado no interior de si mesmo, resiste aos apelos dos seus duplos exteriores.

Depois do assassinato, o sentimento de culpa, que atormenta Raskólnikov, se intensifica a ponto de lhe provocar alucinação auditiva, vertigem e pesadelo. No capítulo segundo da segunda parte, sob o impacto do crime cometido, é acordado por um grito terrível, seguido de uivos, berros, rangidos, lágrimas, pancadaria e xingamentos. Horrorizado, senta-se no leito “expirando e torturando-se a cada instante”, ouve os ganidos de sua senhoria e subitamente todo esse alarido começa a cessar. Levanta-se e pergunta a Nastácia por que a sua senhoria foi espancada por Iliá Pietróvitch, recebendo a resposta de que não houve nenhum espancamento nem gritaria. Eis a alucinação auditiva, provocada pelo arrependimento do personagem que, a exemplo de Macbeth, assas-

sinou o sono e a si mesmo por ter cometido homicídio. Ainda na segunda parte, no capítulo sexto, transtornado pelo acicate do castigo correspondente ao crime, Raskólnikov chega a uma ponte da cidade e olha maquinalmente à sua volta quando de repente nos seus olhos começam “a girar uns círculos vermelhos, os prédios puseram-se em marcha, os transeuntes, as marginais, as carruagens — tudo começou a girar e a dançar ao redor”. Alucinação auditiva e miragem visual confirmam o efeito catastrófico do assassinato. No capítulo sexto da segunda parte, cai no sono e tem um terrível pesadelo em que retorna à cena do crime, golpeia as têmporas e a cabeça da usurária “enquanto a velhusca se sacode toda às gargalhadas”. O gargalhar da velha ao ser assassinada sublinha que o criminoso matou simultaneamente a si mesmo. O reconhecimento de que o homicida se transforma no suicida se comprova no diálogo do quarto capítulo da quinta parte, em que Raskólnikov responde à interpelação de Sônia, enfatizando ter sido golpeado pelo castigo moral:

— Matar? Tem o direito de matar? — Sônia ergueu os braços (...)
— Sim, mas como matei? Aquilo lá é jeito de matar? Por acaso alguém vai matar como eu fui naquele momento? Algum dia eu te conto como eu fui... Por acaso eu matei a velhota? Foi a mim mesmo que eu matei, não a velhota! No fim das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre!... Já a velhota foi o diabo quem a matou, e não eu... (Dostoiévski, 2002, 428)

Na representação dramática da consciência trágica de Raskólnikov, Dostoiévski submete a história do romance a uma revolução radical. A sutileza artística da correlação isomórfica do tema da personalidade cindida em polêmica consigo mesma e da forma monodialógica da narrativa singulariza o ficcionista russo, não apenas em relação aos escritores anteriores, mas também posteriores. A autonomia do personagem, efetivada por Cervantes, aprofunda-se e o narrador consegue ler a mente do protagonista como se ela fosse transparente, antecipando as técnicas sofisticadas dos principais romancistas do século XX, que mergulham nos refulhos inconscientes da alma humana, conforme demonstra Dorrit Cohn (1978). No início do romance, preparando-se para cometer o crime, o protagonista recebe uma carta de sua mãe, em que toma ciência de que a sua irmã se dispõe a casar-se com Lúgin, não por amor, mas pela necessidade de ajudar a família, sobretudo pelo desejo de que o irmão possa concluir os seus estudos. Indignado, porque bem sabe que Dúnia jamais se entregaria a um homem por interesse próprio, mas se prontifica a prostituir-se, como Sônia, para auxiliar os familiares, a sua violenta reação emocional se representa no monodialogo subsequente, que se caracteriza pelo

plurivocalismo, e não só pelo bivocalismo. Inicialmente o locutor se arma da dialética da pergunta e da resposta ao interpelar a mãe e a irmã, em seguida se desdobra no interlocutor de si mesmo, invectivando a sua incapacidade de prover o sustento da família, e finalmente se converte no auditor da voz angustiada do beberrão Marmieládov, que sobrevive às custas da prostituição da filha. Na verdade, a luta das vozes em disputa nos recessos profundos de sua consciência constitui um verdadeiro pluridiálogo:

É claro que aqui não é outro senão de Rodion Románovitch Raskólnikov que se trata e em primeiro plano. Ora, como não? Pode-se construir a felicidade dele, custear-lhe a universidade, fazê-lo sócio do escritório, garantir todo o seu destino; pode ser que depois até se torne rico, honrado, respeitado, e talvez até termine como um homem célebre! E a mamãe? Sim, mas aqui se trata de Ródia, do inestimável Ródia, do primogênito! Pois bem, para um primogênito como esse como não sacrificar até mesmo uma filha como essa? Oh, corações amáveis e injustos! Qual: aqui pode ser que não rejeitemos nem a sorte de Sônietchka! Sônietchka Marmieládova, a Sônietchka eterna enquanto o mundo for mundo! O sacrifício, vocês duas mediram plenamente o sacrifício? Será? Estão à altura? É proveitoso? É racional? Sabe a senhora, Dúnietchka, que a sorte de Sônietchka em nada é menos detestável que a sorte ao lado do senhor Lúgin? “Aqui não pode haver amor” — escreve a mamãe. E se além de amor não puder haver nem respeito mas, ao contrário, já existir até aversão, desprezo, repulsa, o que irá acontecer? Resulta daí, portanto, que mais uma vez caberá observar a pureza. É assim ou não é? Entende, será que a senhora entende o que significa essa pureza? Será que a senhora entende que a pureza de Lúgin é o mesmo que a pureza de Sônietchka, e talvez até pior, mais abjeta, mais infame, porque, apesar de tudo, Dúnietchka, a senhora está contando com excesso de conforto, enquanto para a outra se trata pura e simplesmente de morrer de fome! “Caro, Dúnietchka, custa caro essa pureza!” E depois, se não aguentar, vai se arrepender? Tanta dor, tanta tristeza, tantas maldições, tantas lágrimas ocultadas de todos (...) E da mamãe, o que vai ser então? (...) E de mim?... Sim, o que a senhora pensou mesmo a meu respeito? Não quero o seu sacrifício, Dúnietchka, não quero, mamãe! Isso não vai acontecer enquanto eu estiver vivo, não vai acontecer, não vai! Não aceito! (...) Não vai acontecer? E

que tu vais fazer para que isso não aconteça? Vais proibir? Com que direito? Por sua vez, o que podes prometer a elas para ter semelhante direito? (...) Porque é preciso fazer alguma coisa agora mesmo, estás entendendo? Mas tu, o que fazes? Vives a depená-las. (...) “Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não se ter mais para onde ir? — lembrou num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov —, porque é preciso que toda pessoa possa ir a algum lugar... (Dostoiévski, 2002, 60-61)

Mikhail Bakhtin (1981, 64) analisa e interpreta admiravelmente a forma ficcional supracitada, mas não atenta para a ocorrência extraordinária de um eu desdobrado, que interpela a si mesmo como outro eu, expresso na segunda pessoa:

Raskólnikov recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e às entonações da irmã sobre põe as suas entonações irônicas, indignadas, precautórias, ou seja, nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia. Nas palavras seguintes já ecoam a voz da mãe com suas entonações de amor e ternura e simultaneamente a voz de Raskólnikov com as entonações de uma ironia amarga, de indignação (provocada pelo sacrifício) e de um melancólico amor recíproco. Em seguida ouvimos nas palavras de Raskólnikov a voz de Sônia e a de Marmieládov. O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes.

Na enunciação iniciada com “Não vai acontecer?” e finalizada com “Vives a depená-las”, o eu que se interpela como outro eu, expresso na segunda pessoa, constitui uma forma monodialógica especialmente notável de expressividade dramática, sobretudo porque traduz a dissociação da personalidade em duas entidades, uma interpelante, outra interpelada. No estudo que realizamos acerca da forma ficcional do monodialogo, que se inicia com Homero e se consuma em Shakespeare, apenas no drama de Eurípides, intitulado **Medéia** (1056-8) nos deparamos com a modalidade auto-expressiva da consciência bifurcada em duas vozes dissociadas com tamanha intensidade que se expressam com a distinção dos pronomes eu e tu (Souza, 2010, 11-30). A sutileza artística do monodialogo de Raskólnikov só pode ser equiparada com o singularíssimo monodialogo de Medéia. Os dois monodialogos se notabilizam, porque ocorrem pela primeira vez na história da literatura ocidental,

nas respectivas formas do drama e do romance. Ambos dramatizam o desdobramento da personalidade na forma consciente da razão e na força inconsciente da vontade.

A revolução ficcional do romance em foco não se limita ao monodialogo originário do drama teatral, sempre recitado pelo personagem na forma pronominal da primeira pessoa, mas também se atesta no monodialogo especificamente narrativo, expresso na terceira pessoa, que se caracteriza pela interação da consciência do narrador e da experiência do protagonista. Nos diversos monólogos de Raskólnikov, que são narrados pelo narrador, ocorre o diálogo das duas vozes, uma do narrador, outra do personagem, de que resulta a voz dual, que singulariza o monodialogo narrado. Na dupla mediação dos eventos, o escritor responsável pelo travejamento estrutural do drama romanesco se consorcia com a vivência trágica de Raskólnikov. Roy Pascal (1977) analisa e interpreta magistralmente a copiosa documentação da voz dual da narrativa nas literaturas alemã, inglesa, francesa e russa. No encaixe de seus passos, necessário se torna salientar a originalidade do monodialogo narrado de Dostoiévski em relação aos escritores que o antecederam no emprego da voz dual da narrativa. Goethe, no romance **As Afinidades Eletivas** (1809), representa o narrador investido do duplo desempenho, que se manifesta no anonimato impessoal com que revela a interioridade anímica dos personagens e na personificação do próprio eu que reivindica o direito de comentar com aprovação simpática ou desaprovação irônica os eventos narrados. A perspectiva do narrador interage o tempo todo com os pontos de vista das quatro personalidades que se dramatizam, ora revelando simpatia, ora destilando ironia. Na perspectiva dual da narrativa, os eventos são mediados pela experiência imediatamente vivida dos agentes dramáticos e pela consciência crítica do narrador. A voz evocativa do pensamento e da percepção do personagem coexiste com a voz responsável pelo ato narrativo, que se traduz na seleção do vocabulário, na entonação, no arranjo sintático, na urdidura estilística e no contexto do sentido relativo às afinidades eletivas. O monodialogo narrado de Goethe não incorpora a fala própria e a entonação peculiar do personagem evocado, como ocorre em Dostoiévski.

Na elaboração do enredo dramático dos romances de Jane Austen, que se concentra na representação dos pensamentos e sentimentos dos personagens, o narrador sempre se desdobra no desempenho do moralista irônico e na atuação impessoal que lhe permite o acesso à mais secreta privacidade das personalidades representadas. Em **Razão e Sensibilidade** (1811), o monodialogo narrado suplanta a narrativa monodialogada de Goethe, sobretudo porque assimila o idioma e a entonação própria dos personagens, revelando maior vivacidade

na captação sutil dos movimentos anímicos. Em **Mansfield Park** (1814), o narrador, conforme demonstra Graham Hough (1970), não somente se impessoaliza ao representar a visão do personagem, mas também se personaliza ao acentuar que a perspectiva do protagonista constitui uma validade restrita em relação à verdade e ao julgamento objetivo do autor responsável pelo princípio que articula a estrutura coesa do romance. Em Dostoiévski, a instância judicativa do narrador contraposto ao ponto de vista de Raskólnikov se mostra mais sutilmente estruturada, sobretudo porque em sua voz não ressoa o tom moralista.

Em **Lenz** (1836), Georg Büchner aprofunda a potencialidade dramática do monodílogo narrado ao representar o colapso mental do protagonista. Concentrada no transtorno psíquico do personagem principal, a narrativa monodialógica não se delimita na evocação de pensamentos e sentimentos, como se verifica em Goethe e Jane Austen, mas assume a difícil função de representar dramaticamente as reações nervosas, as imagens desgovernadas, as palavras obscuramente incoativas e vacilantes, que precedem o domínio da consciência e se agitam exasperadas nos desvãos da inconsciência. A enorme limitação do narrador identificado com o protagonista se reconhece quando se nota que os demais personagens não adquirem nenhuma consistência vital, sobretudo porque se representam como projeções distorcidas da prostração neurótica de Lenz. Em Dostoiévski, nas vozes do narrador e do protagonista ressoam as vozes dos outros personagens, que se representam como entidades autônomas, revestidas da carnadura concreta do corpo. O monodílogo narrado em **Crime e Castigo** supera em complexidade o de Büchner, na medida em que questiona a distinção convencional da loucura e da razão. No drama trágico de Raskólnikov, a autorreflexão exacerbada do intelecto voluntarioso se denuncia como sintoma do paroxismo da loucura.

Em **Madame Bovary** (1857), Gustave Flaubert amplia os recursos artísticos do monodílogo narrado, convertendo-o na expressão consumada do princípio poético, que preside à gênese e ao desenvolvimento da estrutura narrativa do romance. O estatuto calculado da revolução a que Flaubert submete a arte romanesca viabiliza a eliminação do narrador que se compraz em tornar-se indevida e desagradavelmente perceptível no palco dos eventos narrados, orientando o leitor, comentando acontecimentos, explicando personagens, proferindo julgamentos morais. Na visão flaubertiana, a função do narrador consiste na representação dos outros eus, e não do próprio eu. Compete-lhe assumir o desempenho do ator dramático, que se despersonaliza para personificar papéis alheios. A objetividade épica, evidenciada pelo narrador impessoal do drama romanescos, propicia a realização da possibilidade de representar a subjetividade dramática da protagonista e dos demais

personagens. Flaubert se distingue como o primeiro escritor que se utiliza sistematicamente do pretérito imperfeito como signo da forma monodialógica da narrativa. Embora se reconheça a eficácia admirável com que o narrador representa a experiência imediatamente vivida da heroína arrebatada por devaneios sentimentais e fantasias eróticas, importa assinalar a ausência da personificação estilística. Os atos cognitivos, afetivos e volitivos de Madame Bovary são narrados na linguagem laboriosamente escorreita do narrador zeloso da palavra precisa e concisa. O narrador se distancia da protagonista não somente no estilo, mas também no tom ironicamente contraposto ao seu comportamento melodramático. Na perspectiva dual da narrativa, as vozes do narrador e da protagonista ressoam ora consonantes, ora dissonantes. Em Dostoiévski, a dupla mediação dos eventos narrados revela maior dinamismo expressivo, principalmente porque a enunciação do narrador se apresenta impregnada do idioma e da entonação peculiar de Raskólnikov.

Em Dostoiévski, o monodialogo narrado atinge a culminância da intensidade dramática ao desentranhar a espessura existencial e o enigmático sentido da consciência trágica do personagem. A magnífica elucidação do concerto de vozes no romance denominado polifônico, efetivada por Mikhail Bakhtin, surpreendentemente não consegue atinar com a forma monodialógica que decorre da interação da perspectiva do narrador e do ponto de vista do protagonista. Roy Pascal (1977, 124) judiciosamente observa que o reconhecimento do foco narrativo sutilmente bivocalizado pelo intercâmbio dialógico das vozes do narrador e do personagem enriqueceria muito a tipologia bakhtiniana dos discursos dostoiévskianos. A complexidade do monodialogo narrado em **Crime e Castigo** se comprova no trecho abaixo transcrito:

Em todos esses dias, passava constantemente pela cabeça de Raskólnikov mais uma ideia que o deixava terrivelmente inquieto, embora ele até procurasse afugentá-la, tão grave era ela para ele! Às vezes pensava: Svidrigáilov estava sempre girando em torno dele, e agora também anda girando; Svidrigáilov descobriu o segredo dele; Svidrigáilov tinha projetos contra Dúnia. E se agora ainda os tem? Pode-se dizer quase com certeza que sim. E se agora, depois de descobrir o seu segredo e assim adquirir poder sobre ele, resolver usá-lo como arma contra Dúnia?

Esse pensamento o torturava, às vezes até em sonho, mas ainda da primeira vez ele se lhe apresentara de forma tão conscientemente clara quanto agora, quando ele ia procurar Svidrigáilov. Só esse pensamento já o deixava num furor sombrio. (Dostoiévski, 2002, 473)

No segundo período do segmento supracitado, a voz de Raskólnikov se faz ouvir ao ser narrada no tempo passado e na terceira pessoa pelo narrador, e não recitada em primeira pessoa pelo protagonista. Importa observar que a mudança temporal do passado para o presente (“Svidrigáilov estava sempre girando em torno dele, e agora também anda girando”) continua sendo narrada na terceira pessoa. O efeito dramático do tempo presente se evidencia no dinamismo expressivo da experiência imediatamente vivida do criminoso atormentado pelas emoções trágicas de aflição e terror. O bivocalismo da consciência angustiada, que se pergunta e se responde a si mesma (“E se agora ainda os tem?... com certeza que sim) intensifica ainda mais o excruciante acicate da perturbação e ansiedade de Raskólnikov. No tensionamento dramático e na complexidade sintática, o monodílogo narrado de Dostoiévski suplanta os seus eminentes antecessores Goethe, Jane Austen, Georg Büchner e Flaubert. Em **Crime e Castigo**, a perspectiva dual da narrativa, que resulta da interação do narrador e do protagonista, constitui o travejamento estrutural do romance, desde o início até o fim. Na primeira página do drama romanesco, o narrador se mobiliza na sintonia fina com o personagem preocupado com a dívida do aluguel que não consegue saldar e representa a reação emocional do inquilino insolvente no seguinte monodílogo narrado:

No fundo não temia senhoria nenhuma, tramasse lá o que quisesse contra ele. Quanto a parar na escada, ficar ouvindo toda sorte de absurdos sobre todas aquelas bobagens diárias com as quais ele nada tinha a ver, todas aquelas implicâncias sobre pagamento, aquelas ameaças, aquelas queixas, e ainda ter de esquivar-se, de desculpar-se, de mentir — aí já era demais, melhor seria dar um jeito de esgueirar-se escada abaixo feito gato e sair furtivamente sem ser notado. (Dostoiévski, 2002, 19)

As duas versões de **Crime e Castigo** comprovam a eficácia poética da perspectiva dual da narrativa empenhada na encenação do drama trágico de Raskólnikov. A primeira versão, escrita na primeira pessoa, foi rejeitada por Dostoiévski nos seguintes termos: “No fim de novembro quase tudo estava escrito e pronto, mas eu queimei tudo. Posso confessar isso agora. Eu mesmo não gostei do que escrevi. Uma nova forma, um novo plano empolgou-me e recomecei a escrever” (*apud* Rosenshield, 1978, 14, 2n.). A nova forma consiste na perspectiva dual da narrativa, que se caracteriza pela interação do narrador e do protagonista. Nos cadernos de notas, o escritor grifa a importância da distinção entre a perspectiva do narrador e o ponto de vista do protagonista: “Eu sou o narrador, e não ele. E se é uma confissão, então nesse caso terei que explicar

tudo minuciosamente, descendo ao mais ínfimo dos detalhes, de modo que a cada instante da estória tudo esteja claro (...). Como confissão, não será ingênua em vários aspectos e será difícil imaginar por que razão foi escrita. Mas o autor é o narrador. (...) Imagine o autor como um ser onisciente, insusceptível de erro, que está apresentando um dos membros da nova geração para quem quiser ver” (*apud* Mochulsky, 1967, 279). Em uma nota intitulada “Outro Plano”, Dostoiévski afirma que a nova forma em terceira pessoa se apresenta regida pela dupla mediação dos eventos narrados. A consciência dramática do narrador impessoal e a experiência imediatamente vivida do protagonista compõem coesamente interligadas do início ao fim do romance: “A narrativa é contada pelo autor singularizado como um ser invisível, mas onisciente, que não abandona seu herói nem um minuto sequer” (*apud* Wasiolek, 1961, 10).

Na perspectiva dual da narrativa, a relação do narrador e do protagonista se revela consonante ou dissonante. Na consonância, o narrador narra do ponto de vista do personagem. Na dissonância, o evento narrado reflete a perspectiva própria do narrador. Gary Rosenshield (1978, 16-25) demonstra que os dois procedimentos narrativos se alternam em **Crime e Castigo**, enfatizando que a consonância ocorre quando se quer dramatizar o dilema existencial do herói. Como o romance se concentra na representação dramática da experiência trágica de Raskólnikov, compreensível se torna o motivo do predomínio da consonância em que o narrador abdica de sua visão pessoal e se transporta para a interioridade anímica do personagem, limitando-se a representar as emoções turbulentas de sua mente angustiada. No capítulo sétimo da primeira parte, Raskólnikov completamente transtornado foge da cena do crime, atravessa o portão da casa da velha assassinada mais morto do que vivo e se ressentido dos repêlões de sua consciência. Precisamente nessa fuga da cena do crime é que se evidencia a excelência artística da perspectiva dual e a insuficiência dramática da narrativa de primeira pessoa. Na forma pessoal do romance de memórias, oportunamente rejeitada por Dostoiévski, o impacto emocional seria praticamente neutralizado, sobretudo porque a narrativa de primeira pessoa se caracteriza pelo desdobramento de um mesmo eu em dois eus, um situado no presente, outro no passado. O narrador, a quem se reporta o eu de agora, se apresenta distanciado da experiência imediatamente vivida pelo eu de outrora. Na primeira versão do romance, Raskólnikov seria separado de seu crime por uma grande distância física e psicológica. A recordação presente do evento passado não conseguiria expressar a convulsão vivenciada no momento da fuga:

Em contraste com a confissão, a versão final se concentra quase exclusivamente no tempo dos eventos, dramatizando a provocação física e emocional de Raskólnikov em sua intensidade má-

xima. Cada detalhe arrebatava o leitor direta e emocionalmente. Não há recordações intervenientes que impeçam o contato imediato do leitor com a experiência vivida de Raskólnikov. O leitor é transportado diretamente para o interior da consciência do herói enquanto ele foge (Rosenshield, 1978, 17-8)

A alternância da relação ora consonante ora dissonante do narrador e do protagonista se comprova na passagem em que o herói, logo depois de cometer o ato nefando, chega ao portão de seu prédio, empunhando inadvertidamente a arma do crime. O personagem que se tornou criminoso para se igualar ao homem superior, capaz de planejar o assassinato sem deixar rastro que o incrimine, traz em sua mão a prova que o condena. A astúcia da razão se desmantela no colapso da vontade desnorteada. O acalentado desempenho napoleônico se transmuda no complexo meramente liliputiano. Em relação ao comportamento do racionalista que perde o controle da faculdade mental, o narrador abandona a perspectiva vital de Raskólnikov e assume o ponto de vista superior do narrador onisciente, criticamente distanciado do protagonista, conforme se demonstra no terceiro período do texto subsequente:

Não estava senhor de si quando chegou ao portão do seu prédio; já havia pelo menos tomado a direção da escada e só então se lembrou do machado. Entretanto, tinha pela frente uma tarefa muito importante: colocá-lo de volta da forma mais invisível que pudesse. É claro que ele já não estava em condição de compreender que lhe seria bem melhor não pôr, de maneira nenhuma, o machado no lugar anterior, e sim largá-lo, mesmo que depois, em algum pátio estranho. (Dostoiévski, 2002, 100)

No desacordo frontal com Bakhtin, que não admite a superioridade da voz autoral na obra dostoiévskiana, Gary Rosenshield sustenta e demonstra a tese de que “a presença de um narrador onisciente, moralmente superior, constitui uma das maiores diferenças” entre a primeira e a segunda versão do romance. Do início ao fim da narrativa, a atitude do narrador distanciado se revela compassiva, mas se mantém rigorosamente crítica em relação ao intelecto voluntarioso do protagonista que se reveste da máscara napoleônica para conceber e executar o crime. Contraposta à conduta criminosa de Raskólnikov, a consciência crítica do narrador se manifesta de maneira explícita ou implícita na trama simbólica do enredo dramático. No capítulo quatro da quarta parte, Sônia se comove ao ler para Raskólnikov a passagem bíblica da ressurreição de Lázaro e o narrador implicitamente concorda com a veemente fé da

leitora ao comentar que um assassino e uma rameira “se haviam unido estranhamente durante a leitura do livro eterno”. Esse comentário impregnado de simbolismo religioso sugere que Raskólnikov, morto em vida, pode ressurgir do inferno da criminalidade e passar pelo purgatório da auto-expição:

A palavra *bludnica* (rameira) é um termo estritamente eclesialístico, e tudo indica que o narrador o preferiu ao mais secular *prostitutka* (prostituta). *Bludnica* imediatamente relaciona Sônia com Maria Madalena, porque apesar da corrupção da carne, Sônia se mantém espiritualmente pura; no mundo dos Tomés duvidadores, preservou a sua fé. Ao se referir pura e simplesmente à Bíblia como livro eterno, o narrador revela que aceita a sua verdade e, por isso mesmo, admite a ressurreição de Lázaro. Consequentemente, não somente se posiciona do lado de Sônia na luta com o orgulho demoníaco de Raskólnikov, mas também compartilha a fé de Sônia em que Raskólnikov, como Lázaro, pode levantar-se dos mortos. A importância desta passagem dificilmente pode ser superestimada (...) esta passagem sutilmente prenuncia a ressurreição de Raskólnikov no epílogo. (Rosenshield, 1978, 63-4)

A possibilidade da ressurreição de Raskólnikov se comprova no epílogo do romance, não só implicitamente cifrada no sonho do intelecto voluntarioso, relatado nas páginas 556-61, mas também explicitamente nas palavras com que o narrador encerra a narrativa. Após confessar o crime e ser enviado para os trabalhos forçados da prisão na Sibéria, o protagonista reconhece que o sofrimento físico é mais suportável do que o tormento moral da consciência fustigada pelo sentimento de culpa. O herói concretiza, no corpo e na alma, a ideia que presidiu à gênese do seu drama romanesco. Na carta a M. N. Katkov, Dostoiévski enfatiza que a intencionalidade artística de **Crime e Castigo** se traduz no reconhecimento de que “o castigo judicial prescrito assusta o criminoso muito menos do que pensam os legisladores, em parte porque ele mesmo o exige moralmente” (*apud* Wasiolek, 1962, 5). Durante todo o final da quaresma e a Semana Santa, Raskólnikov esteve hospitalizado. Doente, sonhou que uma peste terrível, provocada por seres minúsculos que se instalavam nos corpos das pessoas, devastava o mundo, ameaçando matar todos, excetuando apenas alguns escolhidos para a regeneração da humanidade. Dotados de inteligência e vontade, os entes infecciosos transformavam os homens contaminados em personalidades demoníacas, que se matavam umas às outras em nome da verdade absoluta e da razão despótica. Somente se sal-

vavam alguns puros, “destinados a iniciar uma nova espécie de gente e uma nova vida, a renovar e purificar a terra, mas ninguém via essas pessoas em parte alguma, ninguém ouvia as suas palavras e as suas vozes”. O sonho do protagonista pode ser interpretado como uma profecia da sociedade regida pelo intelecto voluntarioso, destituído de sentimento amoroso, que levou Raskólnikov à caldeira passional do inferno. As cenas oníricas da égua vitimada pela violência, da velha gargalhando ao ser assassinada e do vírus demoníaco da inteligência e da vontade se interligam na urdidura simbólica do romance trágico, que não se limita a encenar as emoções da aflição e do terror, mas também realiza a catarse dessas emoções.

Depois da convalescência, Raskólnikov avista Sônia no portão do hospital e sente que alguma coisa lhe corta o coração. Ao se encontrar com a mulher que lhe dedicou amor incondicional durante todo o período de sofrimento, o protagonista se lança a seus pés, chora e lhe abraça os joelhos. O sentimento amoroso, submerso na memória da infância, renasce nesse momento em que o criminoso e a rameira se liberam da carência de afeto e mutuamente se gratificam. O narrador explicitamente reconhece o renascimento de ambos:

Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro. (Dostoiévski, 2002, 559)

Gary Rosenshield (1978, 129-31) conclui o seu magnífico estudo sobre **Crime e Castigo**, sublinhando que o princípio religioso da vida redimida pelo sentimento amoroso constitui a origem primeira e o fim último da estrutura orgânica do romance. No final do epílogo dramático, o narrador responsável pelo travejamento estrutural da narrativa se representa ostensivamente personalizado, jubiloso com a vitória do amor sobre o intelecto voluntarioso: “A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente”. Esta formulação sentenciosa, que arremata o romance, constitui o ponto de vista superior do narrador identificado com a mundividência de Dostoiévski. Desde o início da nossa investigação, defendemos a tese de que o escritor não somente encena as emoções genuinamente trágicas, mas também realiza a catarse dessas emoções. A concepção de que todas as perspectivas são igualmente válidas não se coaduna com a visão dostoiévskiana. Teoricamente, todos os pontos de vista podem ser pensados, mas não vividos na realidade concreta da vida. O ditame da superioridade da perspec-

tiva vital em relação à perspectiva teórica preside à genese e ao desenvolvimento de toda a obra do genial romancista russo. A vida, e não a razão, constitui o dom mais precioso do homem. O ponto de vista superior, preconizado por Dostoiévski, não pode ser rotulado de pretensioso nem doutrinário, porque se reporta à vida como o bem comum da existência repartida entre todos os viventes, sem nenhuma distinção de classe, partido, doutrina, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio: Forense-Universitária, 1981.
- COHN, Dorrit. **Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction**. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. S. Paulo: Editora 34, 4 ed., 2002.
- FRANK, Joseph. **Dostoiévski. Os Anos Milagrosos (1865-1871)**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. S. Paulo: Edusp, 2003.
- HOUGH, Graham. Narration and dialogue in Jane Austen. *The Critical Quarterly*, XII, 1970.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**. Tradução de A. M. Parreira. Lisboa: Aster, 1966.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro. **Teoría y Realidad del Otro**. Madrid: Alianza, 1983.
- MOCHULSKY, Konstantin. **Dostoevsky. His Life and Work**. Translated by Michael Minihan. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- PASCAL, Roy. **The Dual Voice. Free indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel**. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- ROSENSHIELD, Gary. **Crime and Punishment. The Techniques of the Omniscient Author**. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978.
- SOUZA, Ronald de Melo e. "A forma ficcional do monodialogo". In: – **Ensaio de poética e hermenêutica**. Rio: Oficina Raquel, 2010, 11-30.
- WASIOLEK, Edward (ed.) **Crime and Punishment and the Critics**. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1962.

Recebido em: 15/03/2019 | Aprovado em: 20/04/2019