

# O que é que um homem faz? De Clarice Lispector a Dostoiévski

Marcella Assis de Moraes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma relação entre Fiódor Dostoiévski e Clarice Lispector, particularmente entre o romance *Crime e castigo*, de 1866, e o romance *A maçã no escuro*, de 1961. A relação entre os dois é evidente – Dostoiévski está reconhecidamente entre as fontes desta obra de Lispector. Este artigo privilegia um dos pontos de contato entre os dois: o de uma discussão em torno da noção de agência, em tensão com a de passividade. O objetivo é demonstrar a maneira como ambos os romances perturbam o estabelecimento de um binômio que identificaria duas instâncias opostas – agência e passividade aqui não se opõem, mas participam de uma imbricação. Assim, o que se investiga, nessas obras, é uma questão ética: o que é, afinal, agir? Para tanto, pontuam-se discussões teóricas como a diferença entre homens e animais, e retomam-se lugares críticos como a relevância do conflito trágico na obra de Dostoiévski. Assim, encaminha-se um pensamento da ação, sobretudo a partir da hesitação entre a abstração e a realização, que um ato é, afinal, capaz de concentrar.

**Palavras-chave:** Agência; Passividade; Ética; Dostoiévski; Clarice Lispector.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: marcella.a.moraes@gmail.com

Este trabalho, embora se relacione a muitas discussões que pode apenas brevemente indicar, procura se colocar a partir de um escopo razoavelmente definido: o de uma relação entre Fiódor Dostoiévski e Clarice Lispector, particularmente entre o romance *Crime e castigo*, publicado pelo primeiro em 1866, e o romance *A maçã no escuro*, publicado pela segunda em 1961.

A relação entre os dois é evidente – essa obra de Lispector reconhecidamente se propõe como uma espécie de reelaboração da de Dostoiévski. Para a discussão que se coloca aqui, em contrapartida, privilegiaremos apenas um desses pontos de contato, qual seja, o de uma discussão em torno da noção de agência, em tensão com a de passividade. O objetivo é demonstrar a maneira como ambos os romances perturbam a identificação de um nexos causal que atribua agência, intenção e decisão a um sujeito visto como causa ou origem de uma ação programática e progressivamente executada.

Assim, o que se inviabiliza, afinal, nessas obras, é um certo horizonte metafísico da categoria de sujeito, com vistas a uma investigação ética: o que é, afinal, agir? Ambas as obras parecem nos lançar essas questões a partir de um movimento de desorganização dos limites entre os homens e os animais, entre os extraordinários e os comuns, entre os criadores e os repetidores, entre os agentes e os apassivados. Assim, encaminha-se um pensamento da ação, sobretudo a partir da imbricação entre abstração e

realização, que um ato, em vez de dissipar, é, afinal, capaz de concentrar.

## **Crime e Castigo, de Fiódor Dostoiévski**

Quando, em *Crime e castigo*, Dostoiévski nos apresenta o personagem Raskólnikov, não sabemos ainda a que ele vem. “É por não fazer nada que falo pelos cotovelos”, ele diz. “Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19), ele complementa. Mas são necessárias poucas páginas para que se insinuem ao leitor as suas intenções assassinas e os seus planos de morte. Vejamos: logo que o encontramos no pequeno quarto que ele aluga no apartamento da senhora viúva, Raskólnikov sai à rua, atento ao boné fora de moda que faria que o reconhecessem; caminha em direção ao apartamento da velha usurária, mapeando o trajeto mais viável para chegar até lá sem se fazer notar; chama por ela e, depois de vencer finalmente a sua desconfiança, entra, olhos atentos, e faz um minucioso reconhecimento do terreno do apartamento; lá ele desenrola uma conversa a pretexto de um empréstimo, anuncia que voltaria para mais negócios e pergunta se afinal a velha costumava estar sempre sozinha; depois ele desce as escadas e para, por acaso, em uma taberna na rua.

Um mês e meio antes disso, logo depois que ele encontrara a velha pela primeira vez, Raskólnikov também havia entrado em uma taberna a caminho de casa, onde escutou, de novo por acaso, a

conversa entre um estudante e um oficial sentados ao seu lado. Eles conversavam justamente sobre a velha usurária, sobre as razões pelas quais qualquer dia ela apareceria morta, sobre o grosso dinheiro que ela arrancava, avarenta, de estudantes famintos mediante juro exorbitantes, sobre a redistribuição de renda que a morte desta personagem mesquinha e anticarismática possibilitaria, em benefício de todos – em suma, tratava-se de uma questão de justiça.

É logo depois desse momento, na cena seguinte, ainda no mesmo capítulo, que começa a narração do crime – e, assim, o traço policiaresco deste romance se vê inteiramente deslocado do mistério a respeito do quê teria acontecido (afinal, o crime se dá diante de nossos próprios olhos, somos as suas testemunhas oculares), e o suspense (intenso, embora surpreendentemente combinado a uma profusão de outras cenas) concentra-se então em dois veios principais: em primeiro lugar, resta saber se o autor do crime, o herói pelo qual torcemos inevitavelmente, será, afinal, descoberto e enredado pela trama capaz de expô-lo e puni-lo (não por nós, que já o conhecemos, mas pelos personagens que o sondam e perseguem, além de pelo próprio remorso que o acossa); em segundo lugar, é preciso

ainda desvendar qual foi, afinal, o motivo que levou nosso herói a cometer o crime, depois que começamos a desconfiar de que a justificativa não tenha sido, no fim das contas, o roubo do dinheiro<sup>2</sup>.

As pistas nos vão sendo dadas aos poucos e é apenas na metade do livro, quando o personagem é confrontado, em uma entrevista informal, pelo investigador Porfiri Pietróvitch, que ficamos sabendo a respeito da teoria formulada por Raskólnikov. Ele havia publicado em jornal, fazia dois meses, um artigo intitulado “A respeito do crime”, no qual advogava em favor da superioridade dos indivíduos que ele chamava “extraordinários”, aqueles que não se dobram às interdições tipificadas como crimes pelo código penal, em oposição aos indivíduos que ele chamava “ordinários”, aqueles que obedecem estritamente aos preceitos legais vigentes. Assim ele diz: “o homem extraordinário tem o direito... ou seja, não o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar... por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução de sua ideia (às vezes salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija” (DOISTOIEVSKI, 2001, p. 268).

O homem extraordinário é, portanto, segundo Raskólnikov, aquele a

---

<sup>2</sup> É Joseph Frank, em “Uma leitura de *Crime e castigo*”, que sugere essa leitura. Cito: “À primeira vista, como não existe ambiguidade com relação à identidade do assassino, comparar *Crime e castigo* com uma história de detetive pode parecer menos correto do que com um *thriller*, no qual alguém comete abertamente um crime no começo e o interesse passa a repousar na elaboração das aventuras que resultam desse ato criminoso. Na

verdade, porém, *Crime e castigo* concentra-se na solução de um enigma: o mistério dos motivos do assassino. É que o próprio Raskólnikov, como se fica sabendo, descobre que não entende *por que* matou; ou, em termos mais precisos, toma consciência de que o propósito moral que supostamente o inspirou não pode explicar sua conduta.” (FRANK, 2013, p. 150)

quem a natureza, “por algum cruzamento de espécies e raças” (2001, p. 272), conferiu maior autonomia, tornando-o capaz de arrogar para si, “em nome de algo melhor” (2001, p. 270), o direito de cometer o crime e, com vistas a um objetivo (2001, p. 270), instituir uma nova lei. Na base dessa classificação estabelecida pelo personagem, está, como ele mesmo enuncia, a diferença entre os destruidores e os conservadores; entre aqueles que têm o direito de matar e as bestas trêmulas; entre um homem, propriamente, e os piolhos, as pulgas, as baratas, como são todos os outros.

A justificativa para o crime de Raskólnikov teria sido então uma espécie de autodeclaração de grandeza. Perpetrando o crime, ele provaria que não era um reles conservador da lei – um piolho, uma pulga, uma barata –, mas um de seus destruidores – um Napoleão, um

Licurgo, um Maomé –, fazendo valer, com o seu ato cabal, a sua própria lei sobre todos os outros seres<sup>3</sup>.

O grande problema para Raskólnikov, o homem cindido<sup>4</sup>, foi que a promessa articuladamente elaborada, na teoria, por ele, na prática não pode se cumprir com a mesma simplicidade. A despeito de seus grandes ideais e dos pelo menos seis meses ao longo dos quais ele considerou o assunto, o personagem não pode de fato tomar uma decisão, mas permaneceu continuamente se debatendo entre o horror que a ideia lhe despertava e a fascinação que ela lhe provocava, a ponto de que a consumação dos assassinatos se deu, a despeito de toda antecipação, de maneira súbita, abrupta, acidental – como se ele estivesse tomado de certa paixão.

A separação, decisiva para a teoria de Raskólnikov, entre os distintos e os

<sup>3</sup> É relevante lembrar aqui a maneira como o personagem Raskólnikov recompõe o tipo social do *niilista* russo. Podemos ler, por exemplo, no artigo de Aurora Bernardini, “A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*)”: “Afim das fontes são numerosas e, em parte, desconhecidas. Mas o que é discutível é o interesse que Dostoiévski tem em expor a ideologia da facção radical que era hegemônica na Rússia na década de 1860. Entre os jovens estudantes universitários, particularmente, há uma adesão à tentativa de fundamentar a ação moral no utilitarismo. O protagonista de *Crime e castigo*, na obra ainda sem título, decide matar a velha agiota porque ela é má, cruel, desumana e nociva, mas, para justificar seu ato, não usa a repulsa moral que demonstra pelo comportamento dela. Ao contrário: convence a si próprio de que a vida dela é *inútil*, substituindo, assim, uma reação moral instintiva por um critério utilitário. (...) Dostoiévski investe contra o que viria a ser chamado de ‘niilismo russo’ (...), que estimulava uma elite de indivíduos ‘superiores’ ou

‘extraordinários’, nas palavras utilizadas em *Crime e castigo*, a passar por cima das normas morais existentes para promover os interesses da humanidade como um todo” (BERNARDINI, 2018, p. 108-109). Lemos ainda em Joseph Frank, em “As fontes de *Crime e castigo*”: “A imagem de Bazárov elogiada no ensaio de Píssarev traz consigo todos os componentes do futuro Raskólnikov: a crença de que ele pode passar por cima dos ditames da consciência; a convicção de que não permitiria ser afetado por qualquer ‘regulador moral’; o desprezo que sentia por aquela porção da humanidade que aceitava com placidez o destino do qual a elite formada pelas ‘outras pessoas’ está lutando para libertar-se; a pouca disposição a sacrificar o presente em prol do futuro. Pode-se encontrar um ou outro desses traços em muita gente, mas raramente todos eles juntos. (FRANK, 2013, p. 117)

<sup>4</sup> Faz-se referência aqui ao fato de que o nome do personagem inclui a palavra *raskol*, que, em russo, significa *cisma*, *cisão*.

mediócras, entre os visionários e aqueles que vivem em meio a sombras e simulacros, entre os humanos e os animais, não pode se firmar. Alguns interessados poderiam responder – é o que faz o próprio personagem – que isso se deveu ao fato de que ele não estivesse entre os eleitos, de que ele não fosse, afinal, um homem extraordinário, por isso, sofreu, na consciência, o crime que cometeu. Mas nos parece que o livro pode nos fornecer uma resposta bem mais interessante se nos atentarmos à insistência com que a narrativa desfaz, a todo momento, algumas outras separações além desta, proposta por Raskólnikov. Vejam-se, por exemplo, os binômios razão e emoção, consciência e inconsciência, agência e passividade, que não se sustentam nessas divisões

estanques e opositivas. Na prática, Raskólnikov comete, de fato, o crime contra as duas irmãs – mas isso dificilmente é fruto de uma decisão racional, de um plano de ação que ele colocou em curso. Pelo contrário, o personagem está todo o tempo atabalhado, hesitante, sonolento, esquecido, delirante, febril – e, no entanto, ele age. “Ele tomou a decisão, mas foi como se tivesse caído de uma montanha ou despencado de um campanário, e chegou ao crime como se não houvesse caminhado com as próprias pernas” (2001, p. 465), é o que diz o investigador Porfiri<sup>5</sup>.

Flagramos Raskólnikov a todo o tempo entre desencontros: seu ímpeto se desencontra de sua energia, suas intenções se desencontram de suas realizações, suas

---

<sup>5</sup> Assim Aurora Fornoni Bernardini o resume, no artigo já citado, “A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*)”: “Ele [Raskólnikov] submete seu ‘vil devaneio’ a uma série de provas – ou melhor, ‘provações’ – para fazer com que ele resista e para que sua ideia possa continuar sua marcha. As digressões que começam com o encontro de Marmieládov e continuam com o passeio de Raskólnikov pelos becos rumo ao edifício da usurária Aliona Ivánova constituem uma fonte de encanto do romance, a carne com que é preenchido o esqueleto sólido e firme. Raskólnikov sentiu medo. Por isso titubeia. Por isso quer crer que a ideia que o absorve é um disparate. Por isso tem a esperança de que aquilo não ocorra. Mas, quando indícios do destino, coincidências da realidade, teimam em fazer-se sentir, impelindo suas faculdades a convergirem no ato irreversível, ele não titubeia. Pelo contrário: os acolhe como um sinal da necessidade da realização da ação.” (BERNARDINI, 2018, p. 111) A professora Bernardini tem, sem dúvidas, razão: Raskólnikov de fato teme, de fato titubeia e de fato se atenta a indícios do destino e a coincidências da realidade

que vêm a se tornar decisivas para o ato que ele comete. No entanto, o ponto para o qual se tenta chamar atenção aqui é que a “série de provações” às quais a ideia dele é submetida não é exatamente um experimento conduzido pelo personagem, mas antes um adiamento que se impõe sobre ele, a despeito de suas intenções, até o ponto em que o assassinato é cometido – mas não como resultado de um processo racional de deliberação. Não há um ponto a partir do qual Raskólnikov acolhe uma decisão e não mais titubeia. Ele de fato titubeia ao longo de toda a realização do crime, a ponto de que a agência do assassinato é deslocada para elementos como o acaso, a máquina, o diabo. A hesitação do personagem pode ser tomada não apenas como “fonte de encanto” ou carne lassa que apoia a estrutura firme do enredo, mas como o próprio movimento dispersivo do qual se faz uma decisão – a despeito da pretensão racional e programática que se projeta sobre os homens segundo um paradigma do sujeito da metafísica. Tentaremos desenvolver esse ponto com mais rigor ao longo deste texto.

palavras se desencontram de suas ações. Assim, ele parece se conduzir continuamente pelo adiamento – mesmo depois que já agiu. Ainda depois que ele cometeu o crime, há uma espécie de reconciliação que ele deve fazer pela palavra e à qual ele se furta persistentemente.

### **A maçã no escuro, de Clarice Lispector**

Quando, em *A maçã no escuro*, Clarice Lispector nos apresenta o protagonista Martim, ela equipara seu sono ao lento jardim sem lua. O homem dorme com atenção durante horas, que é o tempo que leva a formação de um pensamento “ –ele não podia mais se alcançar sem ser através da agudez do sono” (LISPECTOR, 1978, p. 17), diz o narrador. Da mesma forma, o jardim elabora sua urdidura noturna – as árvores se enraízam com vagar e atingem o alto das próprias copas, os canteiros se ordenam concentradamente, o sapo pula no escuro (1978, p. 11), e assim podemos ouvir o barulho da noite, a fricção do silêncio contra o silêncio (1978, p. 16). A atmosfera, desde o começo, é a deste trabalho insondável, em que homem e natureza existem em silêncio.

A narração avança lenta, velando o sono de Martim, que é, ao mesmo tempo, dissolução e refazimento. Ela nos conta que ele é um homem fugido desde há duas semanas, quando “aquele homem experimentara o poder de um ato” (1978, p. 19). Não sabemos o que foi que aconteceu, ficamos apenas com as insinuações do desprezo virulento que ele sente pela mulher, e de fato em muitos momentos é o próprio personagem quem se pergunta qual teria sido o seu crime. É apenas na última seção do livro, no capítulo 7 da parte III, que ele enuncia com todas as letras: “Matei minha mulher” (1978, p. 229)<sup>6</sup>. Até então, o ato estava dissolvido na impossibilidade de formulação, e Clarice nos faz avançar de mãos dadas com Martim em sua paixão, em seu martírio.

A questão, segundo Martim repete bem devagar ainda no começo, é que ele perdeu “a linguagem dos outros” (1978, p. 25). O que aconteceu, ele diz junto à narração, não foi um crime; mas uma “coisa tão sem nome que lhe sucedera” (1978, p. 28), um “pulo cego”, um “salto”, o “único acontecimento”, uma “dureza da sorte”, “um espetáculo”, “um movimento vital involuntário” (1978, p. 28). Quando Martim experimenta o ato, quando o comete, o que ele sente é a imposição de

---

<sup>6</sup> É necessário lembrar que o assassinato nem mesmo aconteceu. O personagem agrediu a mulher e fugiu da cena do crime, abandonando-a à própria sorte; por isso ele nem mesmo soube que ela foi resgatada por uma ambulância e que se

recuperou. Todo o processo de expiação (embora não se trate simplesmente de expiação) que Martim se impõe, portanto, é em torno de um assassinato que, por golpe da sorte, ele não cometeu.

abandonar a linguagem – em parte porque ele recusa a imagem do que ele mesmo cometeu diante dos outros; em parte porque não foi mesmo ele quem o cometeu, mas uma instância de ultrapassamento que se impôs e que o lançou a um mundo já sem imagem.

Martim passa a habitar então a esfera do incomparável, daquilo que não pode ser imitado – e assim ele perde, a um só tempo, a faculdade da fala, a faculdade da mimesis e a capacidade de aprender pela imitação. Se lembrarmos a definição de Aristóteles, o homem é o animal falante e também o mais mimético dos animais<sup>7</sup>, aquele que é capaz de aprender pela

imitação – por isso a arte é, segundo ele, pedagógica. Isso estava já em Platão, que recusava a arte como um campo de imitação errada das coisas, já que aquele que sabe imitar, que conhece a técnica da imitação, o artista, não conhece a técnica da produção, não conhece a verdade, não é, enfim, filósofo<sup>8</sup>. Tentamos chamar atenção, portanto, para o fato de que o que Martim perde é a sua humanidade, o seu pertencimento à espécie.

Assim é que Martim se torna “finalmente real, um rato verdadeiro” (1978, p. 29) – entre a razão, a *ratio*, e o fracasso, o *raté*, ele se torna, enfim, um animal, ele ganha a concretude de um animal (o

<sup>7</sup> É na *Política* que lemos a respeito do caráter essencialmente político e falante do homem; cito: “Observamos que toda cidade é uma certa forma de comunidade e que toda a comunidade é constituída em vista de algum bem. É que, em todas as suas ações, todos os homens visam o que pensam ser o bem. (...) Estas considerações evidenciam que uma cidade é uma daquelas coisas que existem por natureza e que o homem é, por natureza, um ser vivo político. (...) A razão pela qual o homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno, é óbvia. A natureza, conforme dizemos, não faz nada ao desbarato, e só o homem, de entre todos os seres vivos, possui a palavra. Assim, enquanto a voz indica prazer ou sofrimento, e nesse sentido é também atributo de outros animais (cuja natureza também atinge sensações de dor e de prazer e é capaz de as indicar) o discurso, por outro lado, serve para tornar claro o útil e o prejudicial e, por conseguinte, o justo e o injusto. É que, perante os outros seres vivos, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto; é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a cidade” (ARISTÓTELES, 1998, p. 53-55). É na *Poética* que lemos a respeito do caráter essencialmente mimético do homem; cito: “Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se

distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas” (ARISTÓTELES, 2017, p. 57).

<sup>8</sup> Lemos a respeito disso no Livro X da *República*; cito: “Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constituem objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor, a que já nos referimos, o qual, sem nada entender da arte de fazer sapatos, é capaz de pintar um sapateiro que lhe pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e só percebam as cores e o desenho. (...) A mesma coisa, creio, podemos afirmar do poeta que com palavras e frases reveste as diferentes artes das cores que lhes são próprias, sem entender nada mais além da imitação. Como consequência, os ouvintes, que apreciam os assuntos apenas pelo efeito das palavras, ficam convencidos de que ele fala com muita propriedade, quer o ouçam discorrer com metro, ritmo e harmonia acerca da arte de fazer sapatos, quer sobre a estratégia militar ou o tema que for, tal o natural fascínio que exerce com seus recursos. Porém, se despirmos as criações dos poetas desse colorido musical e as apresentarmos em expressões comuns, bem sabes, tenho certeza, a que ficam reduzidas. (PLATÃO, 2000, p. 441-442)

r/ato)<sup>9</sup>. Ele passa então a habitar a fazenda, entre as plantas e as vacas, entre o curral e a encosta dos bois, entre a mulata sem nome, que ri e que “era uma larga natureza” (1978, p. 82), e a sua filha pequena, a sua prole<sup>10</sup>.

Assim é que Martim passa a reconstruir o mundo, a caminho do refazimento de sua humanidade – entre aqueles que falam a partir do lado de fora da casa, ou que não propriamente falam, mas zurram, berram, coiceiam, cabeceiam, riem, trepam, reproduzem; aqueles, enfim, que perturbam a ordem do dizer e as categorias que organizam quem é o sujeito que pode ou não falar – quem é aquele digno de se ouvir.

Assim é que o percurso de Martim conduz à completa desestabilização, não apenas da separação entre homem e animal, entre aquele que raciocina e fala e aquele que apenas emite ruídos, como propõe Aristóteles, mas até mesmo às instâncias que definiriam o que é um ato e o que é latência, o que é realização e o que é pensamento, o que é concretude e o que é abstração. No limite, a reflexão aqui circunda o terreno da política: o que significa agir?

O texto clariceano pensa vigorosamente, junto com Martim, sobre a fragilidade dos limites que protegem o humano como essência e propriedade,

cuja suspensão pode muito facilmente deixá-lo desguarnecido, sob a imposição de recriar um mundo. Assim, lançamos esta questão que, no momento, apenas podemos tentar começar a responder: “Tanto que Martim já estava começando a se perturbar – ele era um homem, mas restava algo inquieto: que é que um homem faz?” (1978, p. 99).

### *Raskólnikov, o herói – entre a teoria, o plano e a ação*

*After all, the distance from laughter to slaughter is just one letter.*  
Sergei Davydov

Rodion Raskólnikov tem um plano. Que ele tenha também uma teoria, isso só fica realmente claro mais tarde, quando o juiz de instrução Porfiri Pietróvitch, na seção V da terceira parte do livro, menciona e resenha o artigo do estudante, intitulado “A respeito do crime”, que havia sido publicado dois meses antes, no jornal *Discurso Periódico* – a notícia da publicação, aliás, é um choque para o próprio Raskólnikov, que a desconhecia.

De toda forma, o plano tramado por Raskólnikov já se esboça ao leitor desde o início da narrativa, logo na primeira página do romance. Depois de descer furtivamente as escadas do prédio, esgueirando-se da senhoria, a quem devia

<sup>9</sup> Vale observar – não de qualquer animal, mas justamente do animal que é popularmente tomado como metáfora para o mais covarde, o mais avesso à ação e à decisão, aquele que se opõe ao homem.

<sup>10</sup> Curioso como, nesse texto de Lispector, a

“mulata” está situada mais próxima às plantas e aos animais do que aos humanos. Parece-nos um enquadramento de teor racista.

dinheiro, evitando que ela tivesse a chance de lhe dizer “todas aquelas bobagens diárias com as quais ele nada tinha a ver” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19), o jovem (neste ponto, ainda não conhecemos o seu nome) é flagrado pelo narrador a partir de um desencontro entre as suas emoções e as suas intenções, ainda secretas para o leitor: “aliás, ao sair à rua ele mesmo se impressionou com o medo que então sentira de encontrar sua credora” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19). E assim o narrador nos reporta, por meio das aspas, o monólogo travado pelo personagem:

Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens! – pensou ele, com um sorriso estranho. – Hum... é... tudo está ao alcance do homem e ele deixa isso tudo escapar só por medo... é mesmo um axioma. Curioso: o que será que as pessoas mais temem... Pensando bem, eu ando falando pelos cotovelos. É por não fazer nada que falo pelos cotovelos. Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19)

*Words, words, words*<sup>11</sup>, confessa o jovem. Em meio ao atropelo de seus pensamentos, não podemos ainda compreender do que se trata exatamente o seu plano, mas podemos já escutar que ele está “querendo se meter numa coisa

dessas” (2001, p. 19), uma coisa tal que exigiria coragem, em oposição ao medo que ele de fato sente, uma coisa que se afastaria das “bobagens diárias” (2001, p. 19), como trabalhar para pagar o aluguel, escutar as fofocas da empregada camponesa, aturar as cobranças da senhoria implicante.

Aliás, em toda essa primeira página flagramos a hesitação de Raskólnikov – e do próprio narrador – em assumir que a palavra mais adequada para nomear o que o personagem sente seja, de fato, medo. Depois de concluir o segundo parágrafo com a formulação “Estava encalacrado com a senhoria e temia encontrá-la” (2001, p. 19), o narrador inicia o terceiro com a seguinte: “Não é que fosse tão medroso e apagado, antes bem o contrário; mas fazia algum tempo que vivia num estado irritado e tenso, parecido com hipocondria” (2001, p. 19). O medo, portanto, não o torna medroso – seria injusto caracterizar o personagem assim e talvez nem mesmo se trate de medo, mas apenas de certa afetação hipocondríaca, na verdade apenas uma irritação, é o que o narrador parece nos dizer. Algumas linhas depois, o tom do narrador (neste ponto, tão simpático ao personagem) é mesmo de bravata: “No fundo não temia senhoria nenhuma, tramasse lá o que quisesse contra ele” (2001, p. 19) – afinal, quem vocês

<sup>11</sup> Remete-se, evidentemente, à célebre fala da tragédia de *Hamlet*, proferida pelo príncipe logo depois que ele entra no palco, na cena 2 do ato II, trazendo na mão um livro. Cito o trecho preciso: “– What do you read my lord?”, pergunta Polônio. “Words, words, words”, responde Hamlet (SHAKESPEARE, 2003, p. 139). Talvez não fosse despropositado pensar o que Raskólnikov ainda

conserva do tipo do homem supérfluo, de seu hamletismo – se ele evidentemente não se identifica com a origem aristocrática desse tipo, ao menos do ponto de vista da dificuldade de transpor em ações a sua vasta convivência livresca ainda poderíamos talvez pensar um resíduo supérfluo.

pensam que são para dizer que Raskólnikov sente medo? É, portanto, “com um sorriso estranho” (2001, p. 19) que, no parágrafo seguinte, Raskólnikov, em monólogo, afinal admite essa palavra. O desencontro, portanto, não é apenas entre as emoções e as intenções, mas também entre as palavras e os fatos – elas não apenas os nomeiam como buscam também dissipá-los, dissimulá-los.

Retornemos ao monólogo de Raskólnikov e atentemos ainda à passagem que ele faz nesse trecho. Primeiro, ele se enuncia a partir de uma instância particular, subjetiva, empregando o pronome “eu” para enunciar um desejo que ele reconhece como seu, ou melhor, para indicar a contradição (embora ele empregue a conjunção aditiva “e”) entre esse seu desejo e o medo que ele sente, além da desproporção entre “uma coisa dessas” e as “bobagens”: “Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens!” (2001, p. 19). No entanto, logo em seguida, a constatação que ele enuncia, em termos de um axioma, não se limita a essa instância particular (“Eu aqui”), mas se expande para toda a categoria dos entes considerados humanos (“o homem”), assim como “uma coisa dessas” é substituída por “tudo”: “tudo está ao alcance do homem e ele deixa isso tudo escapar só por medo... é mesmo um axioma” (2001, p. 19). Notemos ainda que essa passagem é mediada pela marcação de uma breve pausa ou hesitação: “Hum... é...” (2001, p. 19).

Talvez se concentre aí o cerne do drama de Raskólnikov – nessa articulação entre o universal e o particular, entre o grandioso e diminuto, entre a teoria e a prática, entre a ciência e a filosofia.

Segundo a ordem em que os eventos – e os pensamentos – nos são apresentados no romance, é da experiência particular (“Eu aqui querendo me meter”) que deriva a lei (“tudo está ao alcance”), mas, em retrospecto, é possível também organizar os eventos na ordem inversa – primeiro Raskólnikov escreve o artigo relatado por Porfiri Pietróvitch (“tudo está ao alcance”), depois ele trama o plano de matar a velha (“Eu aqui querendo me meter”). Em todo caso, essa dobra nos indica uma questão curiosa – Raskólnikov opera segundo um sistema de substituição. É com alguma naturalidade que ele considera pelo menos a possibilidade, segundo um raciocínio dedutivo, de que sua teoria possa ser colocada à prova com um experimento – neste caso, o lugar ocupado pelo termo “tudo”, na equação formulada pelo estudante, pode ser substituído pela oração “matar a velha”, assim como o termo “homem” pode ser substituído pelo pronome “eu”. Ao mesmo tempo, a ocorrência singular de “matar a velha” pode ser contabilizada, segundo um movimento indutivo, como o evento capaz de incluir o estudante (“eu”) em um pequeno conjunto (Napoleão; Maomé; Licurgo), quer dizer, de incluir o

indivíduo como termo de determinada equação (“eu posso fazer tudo”). O sistema de Raskólnikov é um sistema linguístico, mesmo no que concerne às suas ações – todas elas são legíveis segundo um determinado número de pressupostos, todas elas remetem à abstração, ao conceito, à morte da singularidade<sup>12</sup>.

Parece ser justamente essa passagem entre a abstração teórica, que permite a formulação da lei, e a execução prática de seu plano o problema de Raskólnikov, o ponto de sua desarticulação. O personagem incorre em um impasse que é materializado pela própria formulação que o narrador nos reporta: “É por não fazer nada que falo pelos cotovelos. Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada” (2001, p. 19). Aqui, as palavras e as ações se desencontram – aquele que enuncia a fala não é capaz de executar a ação. Ao mesmo tempo, nem mesmo a fala é capaz de produzir deslocamento – a substituição proposta pelo personagem (“ou pode ser assim também”), entre a causa ou a explicação para o problema, não parece

senão uma repetição trivial dos mesmos termos, apresentados em ordem inversa. Raskólnikov esgota a possibilidade de responder ao seu dilema com palavras – elas o encerram na generalidade à qual ele deseja escapar<sup>13</sup>. É preciso então que ele aja.

E, de fato, ele acaba mesmo de ganhar a rua e, ainda que entre “passos lentos” (2001, p. 19) e “ar meio indeciso” (2001, p. 19), é para a casa da velha usurária que ele se encaminha, perturbado, percorrendo um caminho de exatos setecentos e trinta passos que ele “havia contado num momento de grande devaneio” (2001, p. 22). Depois de “tantos monólogos irritantes sobre a sua própria impotência e sua vacilação” (2001, p. 22), Raskólnikov começa, afinal, a “considerar o seu ‘vil’ devaneio já como um empreendimento, embora ainda continuasse a não acreditar em si mesmo” (2001, p. 22). Chegando ao prédio da velha, ele é tomado de ansiedade e tremor; no entanto, é com atenção que ele mais uma vez escrutina o pátio de entrada, a escada, o patamar e até mesmo o som da sineta do apartamento e é apenas

<sup>12</sup> Alude-se aqui, ainda que indiretamente, ao texto de Léon Chestov, “La lutte contre les évidences – Dostoiévski”, de que se apresenta aqui um trecho: “Bien que Dostoiévski n’ait reçu une éducation scientifique, il comprit avec un tact extraordinaire comment il fallait poser la question philosophique fondamentale. La métaphysique est-elle possible comme science? Mais, d’abord, pourquoi la métaphysique doit-elle être une science? Et puis, quelle signification a ce mot – ‘possible’? La science présuppose, comme condition nécessaire, ce que Dostoiévski appelait l’‘omnitude’, c’est-à-dire l’existence de jugements unanimement admis. De tels jugements existent; ils possèdent une prérogative immense, surnaturelle vis-à-vis des autres jugements, qui ne sont pas unanimement admis: eux seuls portent le titre de vérités. Dostoiévski comprenait très bien pourquoi la science et le sens

*commun font toujours la chasse aux jugements nécessaires et universellement admis*” (CHESTOV, 1958, p. 27-28).

<sup>13</sup> De certa forma, esse é também o cerne do problema de Martim, em *A maçã no escuro*. O personagem recusa a linguagem porque também ele se frustra com a generalidade na qual ela o encerra – ele desejaria palavras que fossem capazes de dar conta da sua singularidade, do caráter inaugural do ato que ele cometeu, de seu inacabamento. No entanto, tudo o que a linguagem lhe fornece é o aprisionamento de seu ato original em uma categoria já conhecida, mapeada, tipificada – trata-se de um crime, nada mais do que isso. Assim, Martim sente que a linguagem é injusta.

“involuntariamente” (2001, p. 23) que ele volta a se perguntar, já diante da porta, “Se estou com tanto medo agora, o que aconteceria se de alguma forma eu chegasse mesmo à própria coisa?...” (2001, p. 23). Depois de tocar a sineta, ele estremece “–seus nervos estavam mesmo fracos demais” (2001, p. 23).

Se recompomos com tanta insistência esse momento inicial do romance, é para tornar mais clara a nossa hipótese de leitura – a de que, neste romance de Dostoiévski, a ação não se opõe à hesitação, mas antes compõe com ela uma imbricação. Assim, quando Raskólnikov, afinal, age – quando ele assassina a senhora usurária –, não é simplesmente com base na decisão que ele tomou ou no plano que ele elaborou, mas é mesmo à revelia de tudo isso que ele perpetra o ato. É apenas tomado de certa paixão, na suspensão de suas plenas faculdades mentais, que Raskólnikov é capaz de agir<sup>14</sup>.

Nos trechos que reunimos acima, podemos perceber que Raskólnikov de fato elabora um cálculo – ele mede a distância até a casa da velha; ele atenta aos detalhes que poderiam torná-lo reconhecível a testemunhas oculares; ele

mapeia o terreno do prédio, a exposição aos funcionários e vizinhos, a sonoridade da campanha que acusa a sua chegada. No entanto, a perícia com a qual o personagem arquiteta os detalhes da execução de seu plano não se dispensa do acaso – ela não é capaz de eliminá-lo. É envolvido em devaneio que Rodion conta os passos até a casa, é tomado de ansiedade e tremor que ele chega à entrada, é involuntariamente que ele pensa que o medo pode colocar tudo a perder. E é, por fim, estremeando que ele toca a campainha. Raskólnikov vê seu devaneio passar a empreendimento, mas ele ainda permanece incrédulo. É nessa imbricação que o personagem existe.

Valeria a pena passar ainda por uma série de outros trechos dessa primeira parte do romance, na qual se consuma o assassinato da usurária e da irmã, mas me resumirei a comentar apenas uma das cenas que não compõem a linha principal do enredo – o encontro com Marmieládov. Quem sabe assim possamos acenar para o fato de que a discussão a respeito da decisão de Raskólnikov se dispersa, mas também se acumula – ela ganha sucessivas

<sup>14</sup> Não se deixa de indicar aqui mais uma coincidência com o Hamlet de Shakespeare com respeito à ação, por meio deste trecho de Pedro Sússekind, em *Hamlet e a filosofia*: “Em *Hamlet*, portanto, o destino do protagonista é ser o vingador do assassinato de seu pai, mas a tarefa imposta pelo fantasma gera um conflito interno, uma oscilação entre pensamento e atuação, entre inação e impetuosidade” (SÜSSEKIND, 2021, p. 25). Chama-se atenção aqui justamente para essa

oscilação entre inação e impetuosidade – quando Hamlet de fato age, não é a seu pai que ele vinga, mas é o pai de Ofélia e Laertes que ele mata, de maneira totalmente imprevista e desajeitada, impetuosa mesmo, sem nem saber a quem ele golpeava. Embora ele se debatesse longamente com a tarefa do assassinato e com a trama da vingança, essa morte definitivamente não estava em seus planos.

camadas, mesmo quando parece apenas encantar o leitor.

Saindo do apartamento da velha, Rodion adentra uma taberna e se encontra pela primeira vez com Marmieládov, o velho beerrão que lhe encena um espetáculo sob a forma de confissão ou depoimento. Em determinado momento, o velho chega a colocar seu espectador na posição de juiz: “*Poderia o senhor, ousaria o senhor, olhando neste momento para mim, afirmar que não sou um porco?*” (2001, p. 31), ele pergunta a Rodion<sup>15</sup>. A conversa toda havia começado com o relato de um humilhante pedido de empréstimo financeiro:

Você sabe, por exemplo, de antemão e em detalhes que essa pessoa, o mais bem-intencionado e mais útil dos cidadãos, não lhe vai emprestar de jeito nenhum, pois, pergunto eu, por que iria emprestar? Ora, já sabe que eu não vou pagar. Por compaixão? Mas o senhor Liebeziátnikov, em dia com as novas ideias, explicou há pouco que a compaixão em nossa época está proibida até pela ciência e que já é assim que se procede na Inglaterra,

<sup>15</sup> Interessante aqui lembrar a primeira cena da adaptação deste romance para o cinema feita pelo finlandês Aki Kaurismaki, *Rikos ja rangaistus* (“Crime e castigo”), de 1983. O filme se inicia com um plano fechado no qual um porco, visto de perto pela lente da câmera, move-se por uma superfície de pedra e é então subitamente atingido pela lâmina precisa de um cutelo. O plano neste momento se amplia e passa a mostrar Rahikeinen (Raskólnikov), que Kaurismaki transforma em um açougueiro trajado em uniforme branco asséptico. A câmera acompanha seus passos entre carcaças suspensas por ganchos de aço e outros muitos açougueiros igualmente vestidos de branco, que trabalham aplicados no retalho da carne. A cena termina justamente com a captura, ao longo de

onde existe a economia política. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 31)

Só mesmo Dostoiévski é capaz dessa maestria – conjurar, em uma mesma cena, não apenas os argumentos máximos a respeito da discussão que o romance empreende, mas fazê-lo orquestrando, a um só tempo, a gravidade da matéria relatada, o absurdo da situação interlocutória em que o relato se coloca, a comicidade hiperbólica do discurso do personagem, a desfaçatez ainda assim pungente com que o tom desse discurso caracteriza o personagem<sup>16</sup>. De toda forma, destacamos esse trecho porque, apenas algumas páginas à frente, ele recebe uma espécie de resposta do próprio Marmieládov – se ninguém poderia emprestar o dinheiro ao velho e ele, ainda assim, submete-se à humilhação de pedi-lo, é Sônia quem poderá quebrar o empenho de uma promessa sem fundos e atender ao pedido do pai sem nada pedir-lhe em troca. É Sônia aquela capaz de contrariar a razão técnica, a ciência e a economia política, e não apenas emprestar

vários segundos, da imagem da carcaça de um porco inteiro dependurado pelo gancho, de cabeça para baixo, sangrando consideravelmente pelo nariz. Depois o plano se fecha novamente, desta vez sobre o ralo que escorre a água turva de sangue, enquanto Raskólnikov lava o chão sujo ao final de mais um turno de trabalho encerrado pelo alarme que soa.

<sup>16</sup> Parece-nos que é por esse tipo de habilidade orquestrante, constitutiva da arquitetura deste romance, capaz de conciliar o grave e o cômico em um mesmo movimento, que Bakhtin recusa a categoria de *romance trágico* para tratar da obra de Dostoiévski. Esse assunto ainda será discutido com mais vagar ao longo deste texto.

ao pai o dinheiro, mas dar-lhe mesmo seus últimos copeques, às custas da humilhação a que ela mesma se submeteu por sugestão da madrasta, a prostituição.

Essa ocasião funciona então como uma espécie de contraponto, não apenas à razão técnica abstratamente comprometida com a marcha do progresso, mas a uma ocorrência particular do capítulo anterior, durante a visita de Raskólnikov à senhora usurária, na qual ela tinha reduzido ao mínimo o valor que poderia emprestar ao estudante em troca do relógio que ele trazia e que havia pertencido ao seu falecido pai, em um franco exercício de poder sobre ele<sup>17</sup>. Embora esse penhor fosse apenas o pretexto para que o estudante pudesse visitar a velha, a situação não deixou de ser humilhante. Assim, Sônia é, neste ponto, uma espécie de duplo da velha usurária.

Ao mesmo tempo, ela já antecipa também, ao menos em um ponto particular que nos interessa aqui, a personagem da irmã de Raskólnikov, Dúnia. No dia seguinte ao encontro com Marmieládov, o estudante recebe uma carta enviada pela mãe. Raskólnikov abre-a com avidez, para descobrir que, nas palavras dele, a irmã havia aceitado “tornar-se concubina legítima do senhor Lújin” (2001, p. 59). Após apenas uma noite de deliberação – enquanto o estudante

hesitava fazia pelo menos um mês –, Dúnia se decidira por um casamento de conveniência com um homem que ela mal conhecera, possuidor de dois empregos e certo capital, “um acontecimento inesperado, graças ao qual, pode-se dizer, todo o nosso destino está mudando” (2001, p. 50), “uma graça direta da Providência concedida a nós” (2001, p. 52), nas palavras da mãe. A irmã, em poucos dias, “traça um projeto inteirinho” (2001, p. 52) de como Raskólnikov se tornaria funcionário do marido e até mesmo sócio dele, e assim o estudante poderia “começar [sua] futura carreira agora mesmo e considerar [seu] destino já claramente definido” (2001, p. 52). Assim é que, se a irmã, como Sônia, ocupa o lugar da concubina, a ele, Raskólnikov, cabe apenas o lugar de Marmieládov, a quem ela rendia suas moedas.

Mas Rodion não aceita o sacrifício da irmã. Depois de muito tempo deitado sozinho, ele sai decidido rumo à casa do amigo Razumíkhin, mas “o hábito” o leva “a caminhar sem notar por onde passava, cochichando de si para si e até falando sozinho em voz alta” (2001, p. 55). Enquanto caminha, o estudante pensa que “não teve dúvidas em nenhum momento” e que “a essência da questão estava resolvida em sua cabeça, e resolvida de forma definitiva” (2001, p. 56): o casamento da irmã não se realizaria. Mas, contra a decisão da irmã, a decisão que

---

<sup>17</sup> Evidentemente, a senhora usurária funciona também uma espécie de símbolo das instituições bancárias.

Raskólnikov sente necessidade de afirmar não diz respeito exatamente ao casamento, mas ao seu próprio direito de decidir – o que ele deseja abolir não é, em particular, a dívida que ele contraiu com a irmã e a mãe, mas, em abstrato, o próprio fato de que existir neste mundo signifique ter de arcar com o ônus de já ter sua palavra empenhada em uma série de promissórias que não se assinou ou cujas condições contratuais beiram o abuso e a coerção<sup>18</sup>.

Raskólnikov sente que “precisava decidir-se a qualquer custo, fosse lá pelo que fosse” (2001, p. 61) ou “renunciar totalmente à vida! – gritou de repente com furor –, aceitar docilmente o destino como ele é, de uma vez por todas, e sufocar tudo em mim, abrindo mão de qualquer direito de agir, viver e amar!” (2001, p. 61). Assim é que a ideia da véspera “novamente passou-lhe como um raio pela cabeça” (2001, p. 61), mas agora “não como um sonho, mas num aspecto novo, ameaçador e inteiramente

desconhecido, e de repente ele mesmo tomou consciência disso...” (2001, p. 61). O jovem é então acometido de um estalo e de um escurecimento das vistas, para depois acordar apavorado do célebre sonho com o cavalo, invocando Deus, renegando o crime e celebrando a libertação das forças sobrenaturais que agiam sobre ele: “Liberdade, liberdade! Agora ele está livre de feitiços, bruxaria, encantamento, alucinação” (2001, p. 75).

Mas, a despeito dessa espécie de desopressão que ele experimenta e que parece acompanhar a sua desistência do plano de assassinato, Raskólnikov, logo depois, vive uma situação que “depois lhe pareceu constantemente uma espécie de predefinição de seu destino” (2001, p. 75) e que depois ele revisitava com “uma perplexidade que chegava à superstição” (2001, p. 75).

Enquanto passava pelas barracas e vendas que àquela hora fechavam seus estabelecimentos, o estudante passa

---

<sup>18</sup> Fazemos aqui um esforço por nos diferenciar de algumas leituras no limite entre a sociologia e a psicanálise. Maria Rita Kehl, por exemplo, em *Ressentimento*, indica que o crime cometido por Raskólnikov realiza uma vingança deslocada, um assassinato de verdade para constituir uma vingança imaginária, que vinga “o ressentimento da sociedade russa conservadora, tiranizada, provinciana, diante dos novos ares vindo de uma Europa que já se modernizava desde o século anterior” (KHEL, 2020, p. 126), gerando “confusas expectativas de emancipação e grandeza que, frustradas ano após ano, só poderiam produzir a doença da má consciência que caracteriza o ressentimento” (*ibidem*, p. 127). Segundo ela, Raskólnikov “mata a usurária para não enfrentar o que o oprime”: o fato de que ele “não tem a estatura do gênio que pretende ser, nem como Schiller nem como Napoleão” (*ibid.*, p. 131), a despeito da “alta expectativa da mãe a respeito do grande talento do

rapaz”, que instala nele a “espera passiva da realização prometida” (*ibid.*, p. 128). Embora eu tenha uma grande dívida de gratidão com os textos de Kehl, parece-me que a leitura que ela propõe não resolve o ponto principal – ela acaba por reafirmar a diferença entre os homens extraordinários e os homens comuns, aceitando inclusive a falsa premissa de Raskólnikov de que “a estatura” de um gênio possa ser metrificada em termos de uma ação de sucesso. Além disso, embora eu também recuse a solução que Raskólnikov dá ao problema, considero séria a questão filosófica que ele coloca. Talvez, neste ponto, a escuta que Clarice Lispector nos ensina seja mais compassiva e, portanto, mais justa do que a da psicanalista, embora a dor que escuto em Kehl tampouco me seja indiferente – de quanta compaixão pelos ressentidos ainda somos capazes depois de 630 mil mortos por COVID-19 no Brasil de 2022?

justamente por Lisavieta Ivánovna, a irmã da senhora usurária, e de sua conversa ouve apenas o suficiente para saber que, no dia seguinte, ela se ausentaria de casa às sete da noite. Neste horário, portanto, a velha usurária ficaria sozinha no apartamento.

Raskólnikov volta para casa “como um condenado à morte”. Ele em nada pensava, nem mesmo era capaz de raciocinar, mas “de repente sentiu em todo o seu ser que não tinha mais liberdade de juízo, nem vontade, e que subitamente tudo tinha sido resolvido em definitivo” (2001, p. 77). *Tudo tinha sido resolvido*, uma construção na voz passiva que se dispensa de apontar um agente. Uma decisão que se toma a despeito dele e da qual não cabe apelação. Uma condenação.

Neste ponto, sob a promessa de que, cerca de vinte e quatro horas depois, o estudante estaria de volta à casa da velha para afinal tirar-lhe a vida, o narrador interrompe a linha do tempo e nos conduz para um mês e meio atrás. É quando conhecemos o momento que deflagrou a transformação da teoria de Raskólnikov em um plano de assassinato. Trata-se do diálogo que entreouvira em uma taberna, entre um estudante e um jovem oficial, que conversavam justamente a respeito da velha usurária, Aliena Ivánovna. “Só isso já parece um tanto estranho a Raskólnikov: acabava de chegar de lá e eis que ali falavam justamente dela” (2001, p. 78-79).

O desconhecido relatava que a usurária era muito procurada por vários colegas e que sempre tinha dinheiro para

emprestar. No entanto, era infame, má e caprichosa com os estudantes, além de baixa e torpe com a própria irmã, que, embora mais jovem e mais alta, submetia-se inteiramente a ela, sem nada ganhar em troca, nem mesmo em promessa – era sabido por todos que o testamento da velha destinaria todo o seu dinheiro (e ela “era rica como um *jid*”) (2001, p. 79) a um mosteiro, pelo eterno repouso de sua alma. É então que o estudante desconhecido formula e externaliza justamente o que já se insinuava como pensamento para o próprio Raskólnikov: matar a velha era uma questão de justiça. Era “uma questão de aritmética” (2001, p. 80). Segundo ele, a velha, além de não ser útil a ninguém, era ainda um prejuízo para todos. Se ela fosse morta e seu dinheiro, em vez de doado a um mosteiro, fosse destinado aos estudantes, uma única morte beneficiaria centenas, talvez milhares de vidas. Era uma conta justa.

Além disso, a velha nem mesmo valia uma vida inteira. Sua existência desprezível valia “não mais que a vida de um piolho, de uma barata, e nem isso ela vale” (2001, p. 80). Fazia poucos dias, ela havia mordido “um dedo de Lisavieta com raiva: por pouco não arrancou!” (2001, p. 80). O retrato da velha sofre uma gradação depreciativa – primeiro um rico judeu, depois um inseto parasita, um inseto infeccioso, um roedor. Assim é que ela nem mesmo representa um número inteiro na equação menos um, mais cem.

Dessa forma, o jovem estudante conduz sua argumentação da redistribuição da riqueza para o controle de populações parasitoides – uma discussão malthusiana. De certa espécie de roedor ou inseto, um único espécime é já uma superpopulação. Seria necessário, portanto, intervir na natureza, corrigi-la – de acordo com ele, é isso ou se submeter ao princípio ilógico, supersticioso, de que ela nos conduzirá ao melhor destino. Os grandes homens, afinal, são aqueles que criam o destino. Assim segue o diálogo entre os dois personagens:

A isso, o jovem oficial opõe: mas da natureza a própria natureza não se encarrega? E o estudante então complementa: “h, meu irmão, a natureza a gente corrige e direciona, porque senão teria de afundar em superstições. Sem isso, nenhum grande homem existiria. Dizem: ‘dever, consciência – eu não quero falar nada contra o dever e a consciência –, entretanto, como é mesmo que nós entendemos isso?’ (DOISTOIEVSKI, 2001, p. 80)

É então por acaso que Raskólnikov se defronta com essas formulações a respeito do dever ou não do homem de *afundar em superstições*. Agitado, ele se pergunta por que justamente naquele momento é que ele tinha de se confrontar com aquele diálogo, com aquelas ideias, “quando em sua própria cabeça acabavam de medrar... *exatamente essas mesmas ideias?*” (2001, p. 81). Depois do assassinato, ele voltará em lembrança a este momento e se espantará com a coincidência, “como se ali

tivesse mesmo havido alguma predestinação, um sinal...” (2001, p. 81).

Depois desse recurso analéptico, o narrador nos reconduz ao momento presente à narrativa. Após o encontro também ao acaso na praça Siénnaia, Raskólnikov retorna a casa, passa uma hora inteira sentado inerte, a febre volta e ele se deita e dorme um sono pesado, sem sonhos. A empregada o acorda de manhã e, outra vez, à tarde, irritada porque ele estava sempre dormindo – “você por acaso tá doente?” (2001, p. 81), ela pergunta mais de uma vez. Ele não responde.

Depois de almoçar parte da sopa que Nastácia havia lhe trazido, Raskólnikov se deita novamente e, embora não consiga dormir, “sonha sem parar” (2001, p. 82). De repente, ele ouve o nítido soar do relógio, estremece, olha pela janela, sondando o horário e, de súbito, dá um salto, “voltando inteiramente a si, como se alguém o tivesse arrancado do sofá” (2001, p. 82). Ele se levanta silencioso e entreabre a porta do quarto, atento aos ruídos do andar de baixo, o coração acelerado. A escada, no entanto, estava em silêncio. Ele mesmo é pego de surpresa pelo seu próprio despreparo para o ato que viria a cometer: “Pareceu-lhe absurdo e estranho ter podido dormir em total entrega desde a véspera e não haver conseguido fazer nada, não ter preparado nada...” (2001, p. 82). Eram já seis da tarde.

Em lugar do sono, ele é tomado de “uma azáfama fora do comum, febril e com

um quê desconcertante” (2001, p. 82), na tentativa de compensar o fato de que “havia pouca coisa preparada” (2001, p. 82). Raskólnikov se esforça para “pensar em tudo e não esquecer nada” (2001, p. 82), mas seu coração bate freneticamente, a ponto de dificultar a sua respiração. Ele revira as roupas na cama e encontra um trapo que poderia fazer de alça para o machado e “as mãos tremiam enquanto ele costurava” (2001, p. 83) a alça ao sobretudo, mas ele acaba por conseguir dissipar o tremor. O laço, ele havia concebido “fazia já duas semanas” (2001, p. 83). Ele remexe então o sofá e encontra “o *penhor* há muito preparado e escondido” (2001, p. 83) – tratava-se de uma artimanha para enganar a velha quando “chegasse o momento” (2001, p. 83).

Passava das seis horas. Ele se precipita então para fora do quarto, na busca pelo pequeno machado que ficava na cozinha da senhoria. “Há muito ele havia decidido que a coisa devia ser feita com uma machada” (2001, p. 84). O narrador interpõe:

Observemos a propósito uma peculiaridade no tocante a todas as decisões definitivamente já tomadas por ele nessa questão. Tinham elas uma qualidade estranha: quanto mais definitivas se tornavam, mais repugnantes, mais absurdas ficavam até aos olhos dele. Durante todo esse tempo, apesar de toda a sua angustiante luta interior, jamais pode, um momento sequer, crer na exequibilidade dos seus projetos. E mesmo se algum dia acontecesse de tudo já ter sido examinado e decidido por ele até o último ponto e de forma definitiva, e já não restassem mais quaisquer dúvidas, mesmo assim, parece, ele acabaria renunciando a

tudo como ao absurdo, monstruoso e impossível. Mas restava ainda todo um abismo de pontos não resolvidos e dúvidas. (DOISTOIEVSKI, 2001, p. 84).

O narrador então enumera algumas delas: como ele devolveria a machada ao lugar? E se ele topasse com Nastácia no caminho? E se ela desse pela falta do objeto, e se começasse a procurá-lo, e se gritasse? Mas “isso eram minúcias sobre as quais ele [Raskólnikov] nem tinha começado a pensar” (2001, p. 84). Ele apenas

pensava no principal, e adivinhava as minúcias até o momento em que ele mesmo *estivesse convencido de tudo*. Mas este último lhe parecia terminantemente inexecutável. Pelo menos era o que parecia a ele mesmo. Nunca podia, por exemplo, imaginar que um dia parasse de pensar, se levantasse e simplesmente caminhasse para lá... Até mesmo aquele seu *ensaio* recente (isto é, a visita que fizera com a intenção de estudar definitivamente o lugar) ele apenas *esboçara*, mas nem de longe para valer, fizera por fazer: ‘deixa eu ir lá, articulou ele, experimentar, por que ficar nesse devaneio!? – ‘e no mesmo instante não se conteve, mandou tudo às favas e saiu de supetão, furioso consigo mesmo. Enquanto isso, porém, parecia que já havia concluído toda a análise no sentido da solução moral da questão: sua casuística estava afiada como uma navalha, e em si mesmo ele já não encontrava objeções conscientes. Mas no último caso ele simplesmente não acreditava em si mesmo e procurava de modo obstinado e servil objeções por todos os lados e às apalpadelas, como se alguém o forçasse e o arrastasse para tal. O último dia, que começara tão por acaso e resolvera tudo de uma só vez, agia sobre ele de maneira quase inteiramente mecânica: como se alguém o

segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções. Como se uma nesga de sua roupa tivesse caído debaixo de uma roda de máquina e esta começasse a tragá-lo. (DOISTOIEVSKI, 2001, p. 84-85)

A penúltima oração dispõe os termos de maneira bastante reveladora: o *dia* ocupa a posição de sujeito, enquanto *ele*, Raskólnikov, apenas compõe parte de um adjunto adverbial, parte de uma circunstância – uma circunstância fortuita. De fato, constatamos que Raskólnikov nunca se decidiu – o instante inexecutível que transformaria o esboço em ato permaneceu inexecutível até o final. Ele foi substituído por um instante de acaso. Se houve decisão, ela partiu das coisas – do dia, de alguém, de uma força antinatural –, mas não de Raskólnikov.

E, a despeito disso, ele age – Raskólnikov de fato comete o assassinato. Ele caminha até a casa da velha, ele toca a campainha, ele adentra o apartamento, ele lhe entrega o penhor, ele a golpeia com o machado. Ele a golpeia novamente, mais duas vezes. Ela cai. O sangue escorre. Ele lhe vasculha os bolsos, cuidando de não se sujar com o sangue. Não há como dissipar a brutalidade desse ato, cometido “quase maquinalmente” (2001, p. 91).

O que nos interessa pensar aqui é uma espécie de disjunção entre o plano e a execução, entre a intenção e a realização, entre a decisão e a ação. O que difere o esboço do ato, pelo menos no caso de Raskólnikov, não é a decisão firme, não é

o plano bem elaborado, não é intenção clara. Trata-se de um golpe de acaso – ou pelo menos de um híbrido entre o acaso e a decisão que torna difícil reconstituir uma relação causal. O ponto fulcral de nossa discussão aqui é que é justamente a partir dessa imbricação que deve ser pensada uma atribuição de responsabilidade ao personagem – não dissipando essa imbricação, mas a assumindo como dado primeiro. A desconstituição de uma relação causal não é o que inviabiliza a responsabilidade – é antes o dado primeiro para que ela exista.

Para finalizar esta sessão, é pertinente ainda lembrar um outro monólogo de Raskólnikov que acontece enquanto ele descia as escadas do apartamento onde morava, logo antes de se encaminhar para a casa da usurária e assassiná-la. Ele se pergunta então a respeito do motivo que levaria todos os assassinatos a serem desvendados e os assassinos, descobertos, por deixarem tantas pistas na cena do crime. Segundo ele,

[...] a causa principal [pela qual todos os criminosos deixam tantas pistas] não está tanto na impossibilidade material de ocultar um crime quanto no próprio crime; já o próprio criminoso, e quase todo indivíduo, no momento do crime passa por um certo abatimento da vontade e da razão, que, ao contrário disso, são substituídas por uma fenomenal imprudência infantil, e justo no momento em que a razão e a precaução são mais indispensáveis. (DOISTOIEVSKI, 2001, p. 85)

Nesse momento, ele faz ainda um compromisso consigo mesmo: ele não seria um desses que se deixa carrear pela imprudência. Ele não cometeria essa omissão. Raskólnikov “resolveu que pessoalmente, no caso dele, essas reviravoltas mórbidas não poderiam acontecer, que a razão e a vontade permaneceriam nele, inalienáveis, durante todo o tempo da execução de seu plano, pelo único motivo de que o que ele planejara ‘não era crime’” (2001, p. 85).

O estudante, no entanto, não é capaz de manter essa promessa. Logo depois que ele se compromete consigo mesmo, no monólogo que acabamos de citar, Rodion se dá conta de que Nastácia, contra a probabilidade que ele havia calculado, estava, afinal, em casa, e que, portanto, ele não poderia roubar a machada da cozinha, contrariando um dos poucos elementos que “há muito ele havia decidido” (2001, p. 84). Como ela o vê descendo as escadas, ele é obrigado a seguir seu caminho, embora já não tenha a arma do crime. Assim, é por completo acaso que, ao chegar ao saguão do prédio, ele percebe que há um machado no cubículo do zelador, que estava vazio. Ele rouba, então, o machado e segue para a casa de Aliena Ivánovna. O narrador conclui o parágrafo com este pensamento de Raskólnikov: “se não é a razão, que seja o diabo!” (2001, p. 86).

Já na cena do crime, contra a sua própria resolução, intervêm a sua palidez, o seu batimento cardíaco acelerado, as palavras que acabam lhe saindo “automaticamente” (2001, p. 91), a força que lhe falta, a perturbação mental que o

acomete. “Meu Deus! Será que estou enlouquecendo?” (2001, p. 93), ele pensa assustado, enquanto revira os pertences da velha.

Depois, é por franca interveniência do destino que a segunda irmã adentra o cômodo – uma possibilidade para a qual ele poderia ter se preparado, mas que sequer lhe ocorrera. Mal calculando, ele acaba por matá-la também, sem nem se dar conta de que a porta do apartamento estivera o tempo todo aberta. A esta altura, Raskólnikov já está completamente desorientado, e é apenas segundo “um certo alheamento” (2001, p. 94), “como se ele perdesse a consciência, ou, melhor dizendo, esquecesse o principal e se apegasse a minúcias” (2001, p. 94) que ele tenta dissipar as evidências do crime que cometeu – lavar as mãos sujas de sangue, lavar o machado ensopado, vistoriar as suas vestes e os seus sapatos.

Quando os dois desconhecidos assomam à porta do domicílio e acabam por descer até o pátio para falar com o zelador sobre a estranheza da situação, é por um puro golpe de sorte que Raskólnikov pode escapar para o apartamento do andar de baixo, onde os pintores já não trabalhavam. Ao final, o acaso que ele havia amaldiçoado quando chegara ao prédio – o fato de que o apartamento do andar de baixo estava em obras – é justamente o que acaba por salvá-lo.

### *A dimensão trágica do romance*

Não há novidade em pensar os romances de Dostoiévski sob a perspectiva de uma discussão a respeito do mal. Nesse sentido, pode-se pensar a maneira como a ação se entrama nesses romances a partir de uma crise vivida pelos personagens protagonistas diante de uma decisão que os acossa, leitura que frequentemente acionou por parte da crítica a categoria do “romance-tragédia”.

De fato, a professora Aurora Bernardini, embora não discuta especificamente essa categoria como gênero literário, propõe como central a discussão sobre o mal:

Em Dostoiévski a experiência fundamental e decisiva é a experiência do Mal. Para ele, o mal não é apenas fragilidade e fraqueza, próprios do homem, ou a incapacidade humana de persistir no Bem, mas a instauração positiva de uma realidade negativa, efeito de uma deliberada vontade do Mal, a presença de uma forma demoníaca do mundo humano. (BERNARDINI, 2018, p. 114)

Ela apresenta ainda o desenvolvimento que Luigi Pareyson, em “As dimensões da liberdade em Dostoiévski”, faz da questão, acionando o conflito trágico – e, conseqüentemente, a liberdade – como discussão inescapável a respeito da obra do autor moscovita:

A concepção filosófica de Dostoiévski não é otimista, porque não minimiza a realidade do Mal, mas também não é propriamente pessimista, porque não afirma a

insuperabilidade do Mal. É, antes, uma concepção trágica que coloca a vida do homem sob a insígnia da luta entre o Bem e o Mal (...). [...] Mas, se a intenção de Dostoiévski é que essa dialética de Bem e Mal não seja algo cósmico, embora grandioso, como no maniqueísmo, mas sim uma tragédia humana, ou melhor, a tragédia do Homem, é preciso que essa dialética seja inteiramente baseada na liberdade. E a interpretação pessimista de Dostoiévski deverá ser integrada com o reconhecimento de que para ele a experiência fundamental não é tanto a do Mal quanto uma experiência ainda mais originária e profunda: a experiência da Liberdade... Que a realidade do mal seja fruto da liberdade e, mais precisamente, de uma liberdade ilimitada e arbitrária que, como ato de rebelião, é vontade positiva do mal. (PAREYSON *apud* BERNARDINI, 2018, p. 114-116)

Não é despropositado pensar também a obra de Clarice Lispector a partir deste ponto de interesse, sobretudo em seu romance *A maçã no escuro*, cuja discussão é justamente em torno da possibilidade de afirmação de uma ação que, do ponto de vista social e apreensível por nossa comunidade linguística, é tida como criminosa. A crítica Yudith Rosenbaum, por exemplo, privilegia este viés de leitura da obra da autora. Ela afirma o seguinte:

As personagens claricianas serão flagradas no momento máximo de uma crise, sempre virtualmente presentida pela amarração narrativa. Devemos entender ‘crise’ aqui no sentido etimológico decorrente do verbo grego *crino*: ‘escolher, distinguir, discernir, decidir, julgar [...]’, sendo a crise (e daí, também, a crítica) justamente o ato ou a faculdade de ‘peneirar’ (crivo),

separar e, portanto, julgar determinada situação. A dimensão de movimento, desequilíbrio e conflito é inequívoca, acolhendo o Mal como elemento mobilizador desse estado crítico, responsável pela tensão que sustenta e faz desenrolar-se o enredo. (ROSENBAUM, 2006, p. 24)

Sabe-se que a categoria de “romance-tragédia”, proposta pelo poeta e crítico literário russo Vyatcheslav Ivánov para a obra de Dostoiévski, já foi muitas vezes questionada e mesmo invalidada por alguns importantes críticos do autor russo. Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, apresenta Ivánov como “o primeiro a sondar – e apenas sondar – a principal peculiaridade estrutural do universo artístico de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2018, p. 9). De acordo com ele, Ivánov propõe, a respeito do texto do romancista russo, uma espécie de realismo que se baseia na “penetração” (2018, p. 9) e estabelece que a meta que todos os heróis dostoiévskianos devem resolver é

superar seu solipsismo ético, sua consciência ‘idealista’ desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica. A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo. (IVÁNOV apud BAKHTIN, 2018, p. 9)

Bakhtin tende a concordar com Ivánov no sentido de que, para o primeiro, o máximo interesse de Dostoiévski, já desde os primeiros textos e sobretudo com os grandes romances, é justamente o movimento de uma consciência que se

torna cada vez mais consciente de si própria, de seus atributos e de suas limitações, mas cujo discurso convoca a própria voz do outro, em diálogo não apenas com o conteúdo de sua fala mas com a dicção e a afetação mesma da voz do outro “ –onde começa a consciência começa o diálogo”, diz Bakhtin (BAKHTIN, 2018, p. 47). Assim, a prosa de Dostoiévski é capaz de resolver certo paradoxo – que a consciência de si, na mesma medida em que se abisma em si mesma, seja cada vez mais orientada para o outro.

No entanto, o que Bakhtin deseja destacar a todo tempo é que essa solução é uma solução formal – uma maneira de recompor essa questão na própria forma do romance. A virada que Bakhtin deseja efetivar é que a crítica seja capaz de tomar esse processo em termos de um procedimento – ou, mais precisamente, de uma construção, de uma estrutura. Para Bakhtin, portanto, Ivánov toca no ponto central da obra de Dostoiévski, mas a maneira como ele é capaz de desdobrá-lo é ainda limitada, excessivamente centrada no plano do conteúdo:

[...] a afirmação da consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos, e não como objeto, é um postulado ético-religioso que determina o *conteúdo* do romance (a catástrofe da consciência desagregada). (...) Por conseguinte, Ivánov mostra apenas uma interpretação puramente temática desse princípio no conteúdo do romance. (BAKHTIN, 2018, p. 9)

O célebre biógrafo de Dostoiévski, Joseph Frank, destaca, em “As vozes de Mikhail Bakhtin”, que a separação que Bakhtin busca fazer entre a leitura que ele propõe do romancista russo e a que propôs Ivánov não é, afinal, tão convincente. Segundo Frank, ela se justifica mais como tentativa de demarcar a ênfase de um projeto de estudo formal do que efetivamente como a consistência desse projeto. Cito Frank:

A concepção de Bakhtin sobre o ‘postulado ético-religioso que determina o conteúdo’ dos romances de Dostoiévski é exatamente o mesmo, embora com maior ênfase na personalidade; mas onde Ivánov é insuficiente, na opinião de Bakhtin, é em sua incapacidade de relacionar adequadamente esse conteúdo com sua expressão formal. Ivánov chamava as obras de Dostoiévski de ‘romances tragédia’ (foi ele que inventou este termo tão utilizado), e Bakhtin considera que essa classificação genérica híbrida deixa escapar a verdadeira natureza da criação formal de Dostoiévski. (FRANK, 1992, p. 29)

De acordo com o crítico e biógrafo novaiorquino, a recusa de Bakhtin não convence, sobretudo por duas razões. Em primeiro lugar, porque o próprio Bakhtin “se refere à ‘catástrofe trágica’ da consciência que, desconectada dos outros, permanece enclausurada em ‘isolamento solipsístico’” (1992, p. 29); em segundo, porque “ele [Bakhtin] também observa com justeza que Dostoiévski ‘viu e concebeu o seu mundo primacialmente em termos de espaço, não de tempo. Daí

sua profunda afinidade com a forma dramática” (1992, p. 29). Convém discutir brevemente estes dois pontos para repensar a relevância da categoria de romance-tragédia, que, aliás, ainda de acordo com Frank, é preferível à de romance polifônico, proposta por Bakhtin em substituição.

Para compreender a vocação dramática que Bakhtin identifica na obra de Dostoiévski, é preciso antes apreender uma espécie de torção que ele aplica a este gênero. Bakhtin admite, em concordância com parte da crítica anterior a ele, que os diálogos têm importância fundamental na obra do romancista russo. No entanto, ele propõe que isso não implica, ao contrário do que se pensaria, uma filiação ao gênero dramático. Se, por um lado, o diálogo está entre os elementos que constituem a base do gênero dramático, por outro, o *diálogo dramático* tem, de acordo com Bakhtin, um caráter profundamente monológico. Para ele, o drama é avesso à polifonia, embora se baseie no diálogo – ou pelo menos em certo tipo de diálogo. Diz Bakhtin: “As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo” (BAKHTIN, 2018, p. 17).

O diálogo dramático, portanto, não apresenta as réplicas de maneira a externar a perspectiva de cada um dos personagens tal qual ela lhes é cara, mas apenas de maneira a produzir um curso

unívoco, com vistas a certo princípio uniformizador – ou princípio de unidade da ação, para retomar Aristóteles, que Bakhtin não cita, mas sem dúvidas evoca<sup>19</sup>. No mesmo trecho, diz Bakhtin:

No drama, ele [o mundo] deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialética na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto. A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade. No drama, é impossível a combinação de perspectivas integrais numa unidade supraperspectiva, pois a construção dramática não dá sustentáculo a semelhante unidade. (BAKHTIN, 2018, p. 18)

<sup>19</sup> Retoma-se aqui parte da definição de Aristóteles: “A unidade do enredo não se forma, como creem alguns, do fato de apresentar um único herói [...] Assim, tal como em outras artes miméticas, é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo” (ARISTÓTELES, 2017, p. 93-95). Vale ressaltar que, como, para Aristóteles, a parte mais importante da tragédia é o enredo “–a mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida” (*ibidem*, p. 79-81) –, todos os outros elementos que a compõem “–a saber: (...) caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia” (*ibid.*, p. 77) – reportam-se ao enredo, obedecendo ao princípio de unidade da ação.

Resulta, portanto, que, com base na dinâmica de funcionamento dos diálogos, os romances de Dostoiévski não são verdadeiramente dramáticos, segundo Bakhtin. Na verdade, é apenas como operação de redução do *dramatismo* que eles se constituem – quando são capazes de convocar, ainda que em um único monólogo interior, as múltiplas vozes com as quais o personagem dialoga e em relação às quais constitui o seu caráter e as suas ações<sup>20</sup>.

Se, no drama, o mundo se constitui por um único fragmento, é porque este gênero decidiu eliminar a multiplicidade e a dispersão segundo as quais o mundo se apresenta – e que a prosa de Dostoiévski, como nota Bakhtin, insiste em recompor. Assim, o mundo que se encena em um palco é uma reelaboração do mundo não como ele é, mas como ele poderia ter sido,

<sup>20</sup> Parece curioso que Bakhtin sequer comente a chamada crise do drama, já em curso contemporaneamente à escrita de *Problemas da poética de Dostoiévski*, cuja primeira publicação data de 1929 e cuja reedição, revista e modificada por ele, data de 1963. Nem mesmo um caso como o de Anton Tchekhov, cujas últimas peças foram escritas entre 1896 e 1904, convoca a sua discussão a mencionar que a redução do dramatismo já acontecia no próprio drama. Cito um trecho de *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi: “Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. O que os distingue é, sobretudo, a renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade no verdadeiro encontro. [...] Ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama –; portanto, a negação da própria forma dramática” (SZONDI, 2011, p. 40-42) Talvez fosse interessante comparar os diálogos monológicos de Tchekhov aos monólogos dialogados de Dostoiévski.

para retomar Aristóteles<sup>21</sup>, se obedecesse à ordem da verossimilhança e da necessidade, que submete todos os elementos da montagem ao curso das ações e que concilia todos os eventos segundo um princípio de unidade “ –o fundo preciso de um universo monocomposto” (2018, p. 18), nas palavras de Bakhtin.

Assim, é por uma espécie de contradição que Bakhtin afirma, algumas páginas à frente em seu texto, a “profunda atração pela forma dramática” (2018, p. 31) nos textos de Dostoiévski. Retomamos aqui a brilhante discussão que ele faz, para depois investigar o ponto de contradição que parece haver. Cito:

A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de coexistência e interação. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço, e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática. Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em um tempo sob a forma de confrontação dramática e procurava desenvolvê-las extensivamente. (BAKHTIN, 2018, p. 31)

Para Bakhtin, portanto, a relação da prosa de Dostoiévski com o drama diz

respeito a uma opção pela simultaneidade, em detrimento da sucessão. A construção do romancista não se apoia no curso de um relato que se dá em sucessivas etapas, mas explora a profusão de múltiplos temas e personagens que habitam uma mesma cena. Diz ainda Bakhtin:

Essa particularidade tem sua expressão externa na propensão do escritor pelas cenas de massa, em sua tendência a concentrar em um lugar e em um tempo – contrariando frequentemente a verossimilhança pragmática – o maior número possível de pessoas e de temas, ou melhor, concentrar em um instante a maior diversidade qualitativa possível. Daí a tendência a seguir no romance o princípio dramático da unidade de tempo. Daí a rapidez catastrófica da ação, o ‘movimento em turbilhão’, o dinamismo. (BAKHTIN, 2018, p. 32)

Assim, desafiando a “verossimilhança pragmática” – a credibilidade forjada pela seleção de um único fragmento de mundo a partir do qual se conta uma história –, Dostoiévski adere ao “princípio dramático da unidade de tempo” – a tendência do drama para o tempo presente (em oposição à rememoração e à sondagem do futuro) e para a exterioridade daquilo que se

<sup>21</sup> Citamos aqui o trecho preciso em que Aristóteles faz essa célebre enunciação: “Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois

não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificação), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-97)

apresenta diretamente no palco (em oposição àquilo que seria reportado pela fala do narrador ou mesmo pela fala de um personagem). Ou seja, contrariando um dos princípios do drama – a unidade monológica que seleciona um único fragmento de mundo – é que Dostoiévski mais se aproxima do drama – apostando em uma exploração do espaço e do tempo presente que desdobra uma única cena em uma miríade de personagens e temas.

É ainda a essa propensão ao drama que Bakhtin reporta outra tendência da prosa do autor moscovita – a de “converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente” (BAKHTIN, 2018, p. 32). É esse o veio central, muito evidentemente, de um romance como *O duplo*, em que o personagem Golyádkin sofre uma espécie de cisão narcísica e projeta sobre um outro tudo aquilo que ele não é capaz de nomear em si, mas que os outros reconhecem e apontam nele. Mas Bakhtin elenca ainda uma série de outros casos talvez menos prototípicos, veja-se:

Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogar com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smierdiakóv, Raskólnikov e

Svidrigáilov, etc). (BAKHTIN, 2018, p. 31-21)

Os exemplos elencados aqui nos ajudam a retirar a estratégia da duplicação de um campo de estudo das patologias da mente ou dos distúrbios de personalidade, como é quase inevitável no caso de *O duplo* – o senhor Golyádkin, afinal, termina seus dias em um sanatório –, e a situá-la mais propriamente como tratamento formal dado a uma questão abstrata. Bakhtin deixa claro que a criação de duplos é uma solução de ordem dramática que possibilita tornar exterior, objetivo, passível de encenação um problema que é do âmbito interior, subjetivo, inapreensível como materialidade – um problema da consciência.

É necessária a ressalva de que falar em propensão ao drama não é ainda falar em propensão à forma trágica. Assim, não aderimos à resposta de Frank e compreendemos que a recusa de Bakhtin talvez se sustente justamente no sentido de questionar que proveito haveria em se falar em tragédia, sobretudo a partir de um objeto que, do ponto de vista de sua constituição formal, dialoga apenas de maneira genérica com o drama, mas não em particular com a tragédia grega. Parece-nos que a Bakhtin interessa mais pensar a obra de Dostoiévski pela perspectiva do *riso reduzido*, um riso ambivalente relacionado à carnavalização – e que de alguma forma interromperia o

tom grave do dilema trágico, afastando-se, portanto, da tragédia<sup>22</sup>.

No entanto, quase cem anos depois da primeira publicação do texto de Bakhtin, talvez possamos nos dispensar de alguns pressupostos que, para ele, ainda eram pontos de disputa – como a primazia da forma sobre o plano do conteúdo, que ele já demonstrou muito bem. O que propomos, portanto, não é uma resolução do impasse sobre a categoria de “romance-trágico”, à qual tampouco aderimos. Mas nos parece que pode ser ainda proveitoso tratar, afinal, do elemento temático que pouco interessa a Bakhtin analisar – a “desagregação solipsista da consciência do herói”, que o conduz, segundo o próprio Bakhtin, à catástrofe trágica. Retornemos, portanto, à tragédia.

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, situam a personagem trágica como “colocada pelo poeta na encruzilhada de uma decisão, frente a uma escolha sempre presente, sempre recomeçada” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p.

XXIV). Os autores reportam esse traço a um contexto social que aqui poderemos apenas brevemente indicar: o desajuste de um personagem que carrega valores honrados, veneráveis e mesmo heroicos, os quais, no entanto, já não o tornam competente para resolver os novos conflitos vividos pela comunidade. Assim, é esse desajuste que é artisticamente elaborado pela tragédia e que está no cerne da ação que ela encena. Cito:

O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação. No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda parecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. XXI)

São os próprios Vernant e Vidal-Naquet, em seu ensaio “Esboços da vontade na tragédia grega”, que nos

<sup>22</sup> Cito Bakhtin: “em todos os seus romances encontramos vestígio do trabalho de organização artística e enfoque do mundo desempenhado pelo riso ambivalente, do qual Dostoiévski esteve imbuído como esteve da tradição do gênero da carnavalização. Encontramos esse vestígio também na estrutura das imagens, bem como em muitas situações do enredo e em algumas particularidades do estilo literário. Mas o riso reduzido adquire a sua expressão mais importante – decisiva, pode-se dizer – na posição definitiva do autor: este exclui toda e qualquer unilateralidade, a seriedade dogmática, não permite a absolutização de

nenhum ponto de vista, de nenhum polo da vida e da ideia. (...) a *catarse* trágica (no sentido aristotélico) não se aplica a Dostoiévski. A *catarse* que conclui os romances de Dostoiévski poderia – evidentemente em termos inadequados e um tanto racionalistas – ser expressa assim: *no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir.*” (BAKHTIN, 2018, p. 190-191). E ainda: “A cosmovisão carnavalesca ajuda Dostoiévski a superar o solipsismo tanto ético quanto gnosiológico.” (*ibidem*, p. 205)

advertem quanto ao anacronismo de tomar um personagem trágico grego segundo o nosso paradigma moderno de ação. De acordo com eles, estamos tão aferrados à “preeminência que, na ação, se atribui ao agente, ao sujeito humano posto como origem, causa produtora de todos os atos que dele emanam” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. 25), que

mesmo numa civilização, como a da Grécia arcaica e clássica, que não tem em sua língua nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade, não hesitamos em dotar os homens desse tempo, como que apesar deles, com aquela função psicológica a que eles, entretanto, não deram um nome. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. 26)

Segundo esses autores desenvolvem, o que a tragédia grega coloca em cena não é exatamente “um ‘modelo’ da ação humana, concebida como a iniciativa de um agente independente, que enfrenta suas responsabilidades e tira de seu foro íntimo os motivos e a mola de seu comprometimento” (2014, p. 27), mas justamente a maneira como as forças supra-humanas é que agem no drama e “que lhe dão sua dimensão propriamente trágica” (2014, p. 27). De acordo com Vernant e Vidal-Naquet, “essas potências religiosas não estão presentes apenas no exterior do sujeito; elas intervêm no íntimo de sua decisão para coagi-lo até na sua pretensa escolha” (2014, p. 27).

Uma discussão semelhante é desenvolvida por Karl Reinhardt, em sua obra *Sófocles*. Segundo o autor, há, na obra de Sófocles, um desacordo trágico entre

deuses e homens em que estes são abandonados por aqueles sem nenhum consolo ou amparo. Os personagens são lançados a uma espécie de solidão “em direção à sua própria existência, isolada, presa em si mesma, separada da existência comum” (REINHARDT, 2007, p. 11). Segundo Reinhardt, restaria a esses personagens apenas a consciência de sua própria fragilidade, da limitação de seu desejo perante a vontade divina.

E, no entanto, não é assim que se passa. Cito Reinhardt: “se a humildade da ‘consciência’ não fosse tão exaltada, o homem verdadeiro e grande não seria tão absoluto, tão presunçoso, tão avesso à medida, devotado apenas à própria virtude, tão ameaçado e tão orgulhoso” (2007, p. 12). Há, portanto, uma oposição na qual *o homem verdadeiro* está envolvido e que a tragédia sofocliana se dedica a lhe tornar visível, a despeito de sua cegueira insistente: a humildade da consciência, quer dizer, a humildade em que um certo saber nos coloca é um valor para a tragédia justamente pelo fato de que o comportamento humano é em geral guiado pela inconsciência, quer dizer, pela ignorância acerca da própria condição do homem, que é de fragilidade. Com base nessa ignorância, o homem se coloca no mundo de maneira presunçosa, enunciando-se segundo uma autossuficiência que não se verifica na realidade.

Essa autossuficiência é própria, não dos humanos, mas dos deuses. Dessa

maneira, Reinhardt propõe que a tragicidade das peças sofocianas deriva da excentricidade da posição humana em relação aos deuses. Segundo o teórico, há mesmo um ponto a partir do qual “a relação demoníaca começa a ironizar a capacidade do ser humano de cair nas próprias armadilhas” (2007, p. 84) – o homem cai não apenas porque erra, mas porque sua prepotência insiste em repetir o erro, contra todos os sinais que lhe são enviados. Em face da insistência humana em uma visão estreita da realidade, os deuses se comprazem em esgarçar o fato de que a realidade é algo bem mais amplo do que aquilo que o homem, em sua cegueira autocentrada, se dispõe a reconhecer.

Há, então, “a experiência daquele jogo, mediante o qual o divino se apraz em revelar o que é humano como humano e de converter a intenção e a finalidade em destino e fatalidade” (2007, p. 84). Há, portanto, uma espécie de ponto de virada, a partir do qual a vontade humana não é mais capaz de “romper aquilo que ela mesma atou” (2007, p. 112) – é o ponto em que o destino, por decisão dos deuses, começa a agir.

O interessante aqui é notar que esse ponto estrutura uma ambiguidade – ele é o ponto a partir do qual os deuses impõem ao homem o seu destino, mas, curiosamente, esse destino é justamente aquele que o próprio homem, pelo curso de suas ações, escolheu. Como Reinhardt propõe a respeito de Creonte, na peça

*Antígona*, o que lhe sucede não é uma punição dos deuses, mas o simples desdobramento do curso de suas ações: “Nenhuma culpa produz seu declínio e sim o modo do seu ser” (2007, p. 113). Há, portanto, uma imbricação entre a escolha e a vulnerabilidade – o que o homem sofre, passivamente, por deliberação dos deuses é, ao mesmo tempo, fruto dos atos que ele, ativamente, praticou.

Neste ponto, é interessante retomar ainda algo do que a filósofa estadunidense Martha Nussbaum suscita a respeito da tragédia grega. Ela atribui a esse gênero a característica constitutiva de “mostrar a luta entre a ambição de transcender o meramente humano e o reconhecimento das perdas que essa ambição acarreta” (2007, p. 7-8). Segundo a autora, as tragédias são capazes de indicar uma espécie de excelência, *areté*, negligenciada, posteriormente, por Platão e pelo curso filosófico que se empreende depois dele:

um tipo de valor humano inseparável da vulnerabilidade, uma excelência que é em sua natureza relacionada ao exterior e ao social, uma racionalidade cuja natureza não se deve tentar capturar, agarrar, prender em armadilha e controlar, em cujos valores a abertura, a receptividade e o fascínio desempenham uma parte importante. (NUSSBAUM, 2009, p. 18)

Assim, podemos, afinal, retornar à discussão de Bakhtin. Se os *romances trágicos* de Dostoiévski têm origem na “desagregação solipsista da consciência do herói”, talvez o que a sua catástrofe possa

nos ensinar seja justamente um percurso mais franco de escuta da voz do outro – um descentramento de nossa própria perspectiva arrogante, uma aceitação de nossa condição humana de fragilidade.

Esse é também, sem dúvidas, um dos grande ganhos que a leitura de Clarice Lispector nos proporciona. Entre as plantas e os animais, as vozes de seus protagonistas também estão a todo o tempo perturbadas por outros ruídos, convocadas a falar a partir de outras fontes, a se endereçar a elas. É apenas do conflito com a voz do outro que surge, em Lispector, qualquer enunciação. Assim, a fragilidade passa a ser não apenas condição humana, mas condição primeira de tudo o que existe no mundo – pedra, planta, rio, gruta – tudo fala, convoca, interpela e faz brotar algo de outro na possibilidade autorreflexiva mediada pela linguagem. Talvez seja esta a máxima decisão que Clarice nos impõe – a de se permitir afetar pela responsabilidade que a presença do outro nos coloca.

### *Referências bibliográficas*

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Antonio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*). In: **Aulas de literatura russa – de Púchkin a Gorenstein**. São Paulo: Kalinka/Hedra, 2018, p. 103-121.

CHESTOV, Léon. *La lutte contre les évidences*. In: **Les révélations de la mort**. Trad. Boris Schloëzer. Paris: Plon, 1958, p. 1-103.

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

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo**. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

KHEL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NUSSBAUM, Martha C. **A fragilidade da bondade – fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PLATÃO. **A república**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal – uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Fapesp, 2006.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Prince**

**of Denmark.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro. **Hamlet e a filosofia.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

**Abstract:** *This work proposes a relationship between Fyodor Dostoevsky and Clarice Lispector, particularly between the novel Crime and Punishment, published in 1866, and the novel The apple in the dark, published in 1961. This article privileges one*

*of the points of contact between the two: a discussion on the notion of agency, tensioned with that of passivity. The objective is to demonstrate the way in which both novels disturb the establishment of a binomial that would identify two opposing instances – agency and passivity here are not opposed, but participate in an imbrication. Thus, what is investigated in these works is an ethical question: what, after all, is acting? In order to do so, theoretical discussions such as the difference between men and animals are punctuated, and critical places such as the relevance of the tragic conflict in Dostoevsky's work are resumed. Thus, a thought of action is guided, above all from the hesitation between abstraction and realization, which an act is, after all, capable of concentrating.*

**Keywords:** Agency; Passivity; Ethic; Dostoevsky; Clarice Lispector.