

ESPELHAMENTO E DISTORÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DO RASKÓLNIKOV DE *CRIME E CASTIGO* EM SEU DIÁLOGO COM SVIDRIGÁILOV

Priscila Nascimento MARQUES¹

RESUMO: O presente artigo apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado *Polifonia e Emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski*, com a qual se intenta analisar o protagonista, Rodion Raskólnikov, em sua relação com outros personagens do romance. A análise leva em consideração, por um lado, os estudos da crítica literária, em particular as idéias de Bakhtin sobre o romance polifônico e, por outro lado, a proposta de psicologia da arte elaborada por Vigotski. O artigo contará com um resumo da análise elaborada sobre o par Raskólnikov-Svidrigáilov. Observou-se que Svidrigáilov aparece como duplo de Raskólnikov do tipo visão de horror, cuja função é espelhar, de modo distorcido, aspectos negativos de sua subjetividade. Foram estabelecidos paralelos entre as descrições físicas de cada um, suas relações com figuras femininas, o embate entre egoísmo e altruísmo e o pertencimento a outro mundo como traço de loucura.

Palavras-chave: Literatura russa, Psicologia da arte, Dostoiévski, Crime e castigo

ABSTRACT: This essay presents partial results of the research *Polyphony and Emotions: a study on the construction of the subjectivity in Dostoevsky's Crime and Punishment*, which intends to analyze the protagonist, Rodion Raskolnikov, in his relations with other characters of the novel. The analysis takes into account studies in literary criticism, particularly Bakhtin's ideas on the polyphonic novel, as well as Vygotsky's psychology of art. The essay comprehends a summary of the analysis about the duo Raskolnikov-Svidrigailov. We observed that Svidrigailov appears as Raskolnikov's vision of horror double, and his function is to mirror, in a distorted way, negative aspects of his subjectivity. Some parallels were established between their physical descriptions, their relations to feminine characters, the struggle between selfishness and selflessness, as well as the belonging to another world, as a trace of madness.

Keywords: Russian Literature, Psychology of art, Dostoevsky, Crime and Punishment.

1. Introdução

A pesquisa de mestrado intitulada *Polifonia e Emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e castigo de Dostoiévski*, à qual dei início no segundo semestre de 2007 junto ao Programa de Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP, tem como objetivo a elaboração de uma análise do romance *Crime e castigo*, a partir do referencial teórico-metodológico proposto por Vigotski em seus textos sobre arte e psicologia. Tenciona-se, mais especificamente, concentrar os esforços no estudo do protagonista da referida obra, isto é, buscar compreender como se dá a construção de sua subjetividade no texto. Para Leonid

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide.

Grossman, o mundo dostoiévskiano é marcado por uma unidade orgânica, já que “os tipos aos quais o romancista se afeiçoara não conheceram jamais o isolamento, a separação, o rompimento com toda a família das suas personagens. Eles faziam eco uns aos outros e estavam ligados pelos fios de uma ininterrupta proximidade interior” (Grossman, 1967, p. 136). Assim, tem-se que para uma satisfatória compreensão do personagem Raskólnikov é imprescindível visualizá-lo em suas relações intersubjetivas. Tendo isso em vista, as análises desenvolvidas na dissertação estarão divididas em capítulos, cada qual destacando duas “vozes” (a do protagonista e a de outra personagem, com a qual ele dialoga), com vistas a explicitar contradições e implicações que esses diálogos suscitam no processo de autoconsciência de Raskólnikov.

Partindo da indissociabilidade do par forma-conteúdo (prerrogativa essencial do método proposto por Vigotski), a especificidade do fenômeno artístico não será negligenciada na escolha do enfoque e procedimentos de análise, isto é, trabalhar-se-á com a obra respeitando suas propriedades intrínsecas. Dois autores se constituem como referência dentro dessa perspectiva: Vigotski com sua psicologia da arte e Bakhtin, o qual destrinchou as propriedades do romance dostoiévskiano e elencou suas características fundamentais. As idéias de Vigotski serão importantes para a orientação metodológica, e não na forma de construtos teóricos que se pretende verificar na ficção analisada. A psicologia propriamente dita deve derivar do texto, particularmente, de sua construção formal. Bakhtin, por sua vez, aparecerá como pano de fundo teórico, isto é, teremos no horizonte as noções de polifonia e de diálogo, mas não buscaremos comprová-las (já que este foi o trabalho do próprio Bakhtin), de modo que, nas análises, a interlocução teórica será significativamente ampliada, considerando críticos que dedicaram trabalhos especificamente à Dostoiévski e *Crime e castigo*, mais ou menos congruentes à visão bakhtiniana.

Considerando o protagonista do romance *Crime e castigo*, na forma pela qual ele é apresentado ao leitor, é fundamental ter em mente que, na construção do romance, Dostoiévski privilegia a consciência e a autoconsciência da personagem, a qual “focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis” (Bakhtin, 1997: 48). Portanto, a dissertação tem como foco o processo de tomada de consciência, já que “a personagem de Dostoiévski é toda uma autoconsciência” (Bakhtin, 1997: 50). Esse processo se dá de maneira dialógica e polifônica, uma vez que existem várias vozes e elas dialogam entre si em busca de uma verdade. Entretanto, a verdade objetivada não é uma assunção monológica, derivada da consciência do autor, trata-se, contudo, da “verdade da própria consciência do herói” (Bakhtin, 1997: 55). Em *Crime e castigo*, conforme aponta Bakhtin, “tudo está em oposição a

essa consciência [de Raskólnikov] e nela refletido em forma de diálogo. Tudo que vê e observa [...] é inserido no diálogo, responde às suas perguntas, coloca-lhe novas perguntas, provoca-o, discute com ele ou confirma suas idéias.” (Bakhtin, 1997: 76). Assim, os outros personagens farão parte da análise enquanto representantes de facetas da subjetividade de Raskólnikov, os quais aparecem em sua consciência para mostrar-lhe sua própria multiplicidade e inconclusibilidade, auxiliando-o, dessa forma, no seu processo de tomada de consciência de si, dos outros e do mundo.

Este artigo contemplará, de modo resumido, os resultados obtidos com a análise do par Svidrigáilov/Raskólnikov, a qual foi feita mediante um corte transversal, que levou em conta todas as ocorrências dessa personagem ao longo do romance. Foram registradas todas as menções a Svidrigáilov, independentemente de haver contato pessoal com Raskólnikov, ou seja, consideraram-se também as passagens em que ele surge em meio ao fluxo de pensamento do protagonista e os (poucos) momentos em que são retratadas em sua ausência. Buscou-se “amarrar” essas ocorrências, numa tentativa de estabelecer uma continuidade de análise que capte os movimentos afetivos e reflexivos de Raskólnikov em relação a este seu duplo, e, assim, compreender de que modo eles catalisam seu processo de autoconhecimento e proporcionam a construção de sua subjetividade para o leitor no romance.

2. Raskólnikov e Svidrigáilov

A apresentação de Svidrigáilov no romance é feita pela carta que Raskólnikov recebe de sua mãe, na qual ela conta que Dúnia, quando trabalhava como governanta na casa daquele, sofreu seu assédio. Pulkhéria ressalta que, inicialmente, o tratamento de Svidrigáilov para com Dúnia era grosseiro e hostil, mas tal descortesia revelou-se mero disfarce para a paixão que nutria por ela.

Imagine que esse insensato nutria há muito tempo uma paixão por Dúnia, mas disfarçava tudo isso com grosseria e desprezo por ela. É possível que ele mesmo sentisse vergonha e ficasse horrorizado ao ver-se, já em idade avançada e pai de família, alimentando esperanças tão levianas, e por essa razão se tomasse de fúria involuntária contra Dúnia. Mas pode ser também que com a grosseria do seu tratamento e as brincadeiras e mau gosto quisesse apenas esconder dos outros a sua verdade. (p. 48)²

² Todas as citações de *Crime e castigo* utilizadas no presente trabalho serão retiradas da seguinte edição brasileira: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001. No corpo do texto, a seguir do trecho citado será colocada a página correspondente da edição consultada.

Assim, as primeiras palavras acerca de Svidrigáilov não são taxativas no sentido de condená-lo como um ser entregue à luxúria e sem quaisquer freios morais. Se seu comportamento é hostil, sua intencionalidade é, de certo modo, moral. Pulkhéria se mostra capaz de perceber que há uma verdade escondida em Svidrigáilov, e que, portanto, não se pode reduzi-lo impunemente, sob pena de deixar escapar as nuances de seu caráter. A mãe de Raskólnikov chega até a ser condescendente: “acabaram sendo rigorosos demais com esse extravagante” (p. 50), diferentemente do próprio Raskólnikov, que não consegue enxergar nesse homem nada além de um símbolo da devassidão. Como observa Keppler: “Svidrigáilov só aparece tarde na história, embora ele, não como pessoa, mas como um nome e um valor associado a esse nome, entre na mente de Raskólnikov muito antes, antes mesmo do assassinato.” (Keppler, 1972, p. 92). Tal fato é demonstrado na cena em que Raskólnikov, ao ver um homem de uns trinta anos tentando aproximar-se de uma jovem embriagada com “certos objetivos” (p. 62), exclama: “Ei, você aí, Svidrigáilov! O que é que está querendo?” (p. 63). Para Keppler, Svidrigáilov se constitui como um duplo de Raskólnikov, do tipo *visão do horror*, que simplesmente aparece, inconsciente de seu efeito sobre o outro: “O resultado é que, geralmente há uma disparidade entre o que ele intenta fazer ou parece estar fazendo no nível do enredo e o papel muito mais importante que desempenha no nível da relação com o protagonista (Keppler, 1972, p. 91)

Mais tarde, Pulkhéria vai ao encontro do filho e inicia o assunto, de modo um tanto mórbido, comunicando a morte repentina de Marfa Pietróvna (esposa de Svidrigáilov). A culpa logo recai sobre o marido: “Imagina, aquele homem horrível parece que foi a causa da morte dela. Dizem que a espancou terrivelmente.” (p. 238). Tal passagem é importante, pois ficamos sabendo que sobre ele possivelmente recai o peso de um crime.

Essas cenas, que precedem o encontro face a face entre esses personagens, já permitem delinear paralelos entre eles. O aspecto mais sugestivo desse paralelo é precisamente a ambigüidade de seus caracteres. Em nenhum dos casos é possível chegar a um juízo de valor definitivo acerca de suas índoles. De forma que a relação entre ambos, pautada pela *visão do horror*, deve ser compreendida não somente como o enfrentamento por parte de Raskólnikov de sua face má e assassina, mas também de sua sensibilidade, que, ao longo da maior parte do romance, é sinônimo de fraqueza. Essa ligação de complementaridade entre ambos refere-se não somente aos aspectos internos, mas também os físicos. Enquanto Raskólnikov é apresentado com um jovem taciturno, introvertido, de belos olhos escuros e cabelos castanho-escuros, Svidrigáilov:

Era um homem de uns cinqüenta anos [...] O rosto largo, de maçãs salientes, bastante agradável, tinha uma cor fresca que não era de Petersburgo. Os cabelos, ainda muito bastos, eram completamente louros, com um leve esboço do grisalho, e a barba vasta e fechada, que descia como pá, era ainda mais clara que os cabelos da cabeça. Os olhos, azuis, fitavam com jeito frio, fixo e ponderado; um vermelho vivo lhe coloria os lábios. Em linhas gerais era um homem magnificamente conservado e aparentava uma idade bem mais jovem. (p. 254)

Entre tantos contrastes marcantes, têm-se os olhos: escuros versus azuis, beleza versus frieza, fixidez e ponderação. O ostracismo exterior de Raskólnikov contrasta com a beleza de seus olhos (revelando uma realidade profunda diferente), assim como a impulsividade, isto é, a não resistência aos desejos de Svidrigáilov contrasta com a frieza de seu olhar.

Svidrigáilov aparece diante de Raskólnikov em seu cubículo enquanto ele dorme. Está sonhando que mata a velha, mas ela, ao invés de morrer, ri. Mesmo depois de terminado, o sonho parece continuar para Raskólnikov: “‘Esse sonho continua ou não’ – pensou ele e, de leve, sem se fazer notar, tornou a erguer os cílios e dar uma espiada: o desconhecido estava no mesmo lugar e continuava a examiná-lo.” (p. 288). É como se Svidrigáilov surgisse diretamente do inconsciente de Raskólnikov e se misturasse aos seus conteúdos. O único ser que testemunha a realidade da cena é a “mosca grande que zumbia e se debatia ao chocar-se em investida contra a vidraça” (p. 288). É possível que essa imagem represente o ímpeto de Raskólnikov em direção a um objetivo que não se concretiza por razões que ele não consegue enxergar. Embora essa metáfora possa servir para outras cenas no romance, aqui ela prefigura o movimento de Raskólnikov em relação à Svidrigáilov – vendo a si mesmo ele investe contra a própria imagem, identificada no outro. Svidrigáilov apresenta de imediato seus interesses: conhecê-lo e pedir-lhe apoio em seu novo empreendimento com Dúnia. A recepção pouco amistosa de Raskólnikov leva Svidrigáilov a questioná-lo sem rodeios: “[...] o que há, em tudo isso, em realidade, de tão especialmente criminoso de minha parte, julgando de forma racional, isto é, sem preconceitos?” (p. 291). As palavras de Svidrigáilov ecoam diretamente o pensamento de Raskólnikov, expresso bem antes no romance:

Bem, e seu eu estiver equivocado [...] se de fato o homem, o homem em geral, de todo o gênero, isto é, o gênero humano, não for canalha? Quer dizer que tudo o mais são preconceitos, simples temores estimulados, e que não existem obstáculos de nenhuma espécie, e que é assim mesmo que deve ser! (p. 43)

O mesmo raciocínio autorizou Svidrigáilov a ceder aos seus desejos:

No entanto, suponha apenas que eu seja homem, *et nihil humanum...* numa palavra, que eu até seja capaz de me deixar seduzir e amar (o que, é claro, acontece não por imposição nossa), e então tudo se explicará da forma mais natural. Aí está toda a questão: sou um monstro ou uma vítima? Mas vítima, como? É que, ao propor ao meu objeto fugir comigo para a América ou para a Suíça, eu, é possível, nutria os sentimentos mais respeitosos, e ainda pensava em construir a felicidade dos dois!... É que a razão está a serviço da paixão: eu, vai ver, arruinei ainda mais a mim mesmo, ora... (p. 292)

De modo semelhante, Raskólnikov intentava tornar-se benfeitor da humanidade e também acaba concluindo que, no final das contas, arruinou mais a si mesmo do que à velha com o feito. Entretanto, ao olhar, como que num espelho, sua própria casuística, ele a nega: “o senhor é pura e simplesmente repugnante, tenha razão ou não” (p. 292). Nessa passagem a razão não vale mais como justificativa. O que move Svidrigáilov é a paixão, para a qual a razão é apenas suporte. O mesmo se dá com Raskólnikov: a teoria dos Napoleões e dos piolhos aparece para encobrir um desejo de tomar o poder (e o sofrimento) e tornar-se sujeito (pelo sofrimento). A capacidade de “ler” o outro é mútua e Svidrigáilov reconhece: “[...] não dá para desnortear o senhor! [...] o senhor acertou precisamente o alvo da verdade!” (p. 292). Outro aspecto que se manifesta nessa conversa é a relação com a figura feminina. Svidrigáilov é acusado de espancar a esposa até a morte (assim como Raskólnikov tirou a vida de uma mulher agredindo-a fisicamente), mas além de não reconhecer-se como culpado, justifica sua violência:

[...] entre as mulheres há aqueles casos em que elas acham muito, muito agradável serem ofendidas, apesar de toda a aparente indignação. Entre todas elas acontece isso, esses casos; o ser humano, de um modo geral, chega até a gostar muito, muito de ser ofendido, o senhor já observou isso? Mas isso acontece particularmente com as mulheres. Pode-se até dizer que só assim elas se contentam. (p. 293)

Já a explicação de Raskólnikov funda-se na “inutilidade social” da usurária. Sua pretensão é mais ampla, visa atingir toda a sociedade, ao passo que a de Svidrigáilov está restrita ao âmbito individual. Diante essa diferença torna-se mais e mais marcada e, constituirá o ponto em que esses personagens se distanciam.

Sobre os ombros de ambos recaem o peso de duas mortes: de uma mulher poderosa (Aliena e Mafra) e de uma figura servil (Lisavieta e Filka). A perpetração do crime os coloca em contato com a morte, isto é, com o outro lado da vida, e vivendo nesse limiar, são assombrados pelos fantasmas que não os abandonam (lembramos que a velha acabara de

voltar em sonho para Raskólnikov). Essa condição, para Svidrigáilov tem a ver com adoecimento:

O homem sadio, naturalmente, não tem por que vê-los [os fantasmas], pois o homem sadio é uma pessoa mais terrena, logo, deve viver exclusivamente a vida daqui, para se manter na plenitude e na ordem. No entanto basta ele adoecer um mínimo, basta haver a mais leve infração da ordem normal da terra no organismo para que logo comece a manifestar-se a possibilidade de um outro mundo, de sorte que, quando o homem morre inteiramente, aí ele vai direto para o outro mundo”. (p. 299-300)

Em seguida Svidrigáilov pinta seu quadro da eternidade:

A eternidade sempre nos parece uma idéia que não se pode entender, algo enorme! Mas por que forçosamente enorme? E de repente, em vez de tudo isso, imagine só, lá existisse um único quarto, alguma coisa assim como o quarto de banhos da aldeia, enegrecido pela fuligem, com aranhas espalhadas por todos os cantos, e toda a eternidade se resume a isso. Sabe, às vezes me parece que vejo coisas desse tipo. (p. 300)

A descrição da eternidade utilizando a imagem de aranhas – em lugar de algo “mais confortante e mais justo” (p. 300), como diz Raskólnikov – demonstra o caráter das aspirações de Svidrigáilov. Ele não consegue elevá-las a um nível que transcenda o terreno, na sua forma mais asquerosa. Raskólnikov recusa a mesquinhez dessas aspirações: “Uma espécie de frio apossou-se subitamente diante de Raskólnikov após essa resposta revoltante.” (p. 300)³. A oposição *obraz* versus *bezobrazie* (traduzido na passagem como “revoltante”), é bastante cara a Dostoiévski, pois conforme Jackson:

O espectro moral-estético de Dostoiévski começa com *obraz* – imagem, forma e personificação da beleza – e termina com *bezobrazie* – literalmente aquilo que é “sem imagem”, sem forma, desfigurado, feio. O homem encontra prazer (ele também chama de beleza) em *bezobrazie*, na desfiguração de si mesmo e dos outros, na crueldade, na violência, e, acima de tudo, na sensualidade – e “sensualidade é sempre violência”. Esteticamente, *bezobrazie* é a deformação da forma ideal (*obraz*). A humanização do homem é a criação de uma imagem, a criação de uma forma (o verbo *obrazit*). Deus criou o homem à sua própria imagem. Toda a violência contra o homem é uma desumanização – uma deformação, enfim, da imagem divina. (Jackson, 1966, p. 58)

Em Svidrigáilov, Raskólnikov vê a radicalização da perda do critério estético. Está diante de alguém cujo prazer deriva de *bezobrazie*, alguém que coloca o desfigurado no lugar da forma. Ao longo do romance, Raskólnikov se atormenta por considerar que seu crime não

³ No original: “Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе”.

atingiu a forma estética adequada, e, por isso, ele falhou: “Ah! não é a forma, não é a forma esteticamente boa! [...] O medo à estética é o primeiro indício de impotência!” (p. 526)⁴. É importante observar que nessa citação o termo utilizado não é *obraz* (*о́браз*), mas *forma* (*форма*), fato que indica que Raskólnikov separa moral de belo. O que caracteriza uma ação como correta é sua beleza externa (*forma*) e não seu sentido moral.

O modo enigmático de Svidrigáilov amedronta Raskólnikov, o faz suspeitar de que ele saiba de algo (p. 305). Possivelmente Raskólnikov imagina que ele seja capaz de descobrir seu segredo, dadas as semelhanças entre eles. Na conversa, Svidrigáilov afirma estar planejando uma viagem (*voyage*), embora diga que ela possa não se realizar. Raskólnikov pede mais detalhes sobre o assunto, e ele responde:

Ah, a *voyage*? Ah, sim!... de fato, eu lhe falei da *voyage*... Bem, essa é uma questão vasta... Ah, se o senhor soubesse, não obstante, do que está perguntando!... – acrescentou de repente em voz alta e desatou numa risada curta. – Eu talvez me case em lugar da *voyage*; estão arranjando uma noiva para mim. (p. 304)

Só no final do romance é que se descobre que a *voyage* de Svidrigáilov é uma metáfora para seu suicídio, que acontecerá diante da impossibilidade de casar-se com Dúnia. As palavras confusas, as frases sem final de Raskólnikov expressam uma espécie de pressentimento desse sentido (“decidiu-se por alguma coisa”). E, uma vez que se verifica que a relação entre esses personagens se dá no espelhamento de um no outro, pode-se dizer que o medo que Raskólnikov tem de Svidrigáilov, constitui o medo que ele tem de suas próprias possibilidades subjetivas. Para Raskólnikov, por trás de suas atitudes parece sempre haver alguma intenção maligna: “É claro que ele tem objetivos, e o mais provável é que sejam maus. [...] No geral ele me pareceu muito estranho e... até... com sinais aparentes de loucura” (p. 320)

Após aparecer repentinamente no meio da multidão que assistia Catierina Ivanovna enlouquecida e à beira da morte, aproxima-se de Raskólnikov para informar que o dinheiro recusado por Dúnia será investido nos cuidados dos órfãos de Marmieládov. Raskólnikov desconfia de tamanha generosidade e Svidrigáilov o questiona: “Mas será que o senhor não admite que eu possa agir simplesmente por humanidade? Bem, ela não era um ‘piolho’ (ele apontou com o dedo para o canto em que estava a morta) como certa velhota usurária” (p.

⁴ No original: “А! не та форма, не так эстетически хорошая форма! [...] Боязнь эстетики есть первый признак бессилия!”

445). Assim, repetindo as palavras de Raskólnikov, ditas em sua confissão à Sônia, Svidrigáilov vira o jogo. Agora ele tem uma informação preciosa, e a usará para atingir seu objetivo. A reação, que antes era de medo e repulsa, agora é inquietação:

Svidrigáilov o inquietava particularmente: podia-se até dizer que ele parecia haver-se fixado em Svidrigáilov. Desde aquele momento no quarto de Sônia, o da morte de Catierina Ivánovna, em que ouvira de Svidrigáilov aquelas palavras ameaçadoras demais para ele e claras demais, foi como se o fluxo habitual dos seus pensamentos tivesse sido perturbado. Contudo, apesar de estar sumamente preocupado com esse fato novo, de certo modo Raskólnikov não tinha pressa em esclarecê-lo. Vez por outra, achando-se em algum ponto da cidade, distante e isolado, em alguma taberna miserável, sozinho à mesa, mergulhado em reflexões, e mal se lembrando de como havia chegado ali, vinha-lhe à mente a repentina lembrança de Svidrigáilov: reconhecia de imediato, de modo nítido demais e inquietante, que precisava o quanto antes entender-se com aquele homem e, talvez, resolver definitivamente o assunto. Certa vez, quando ia a algum lugar, fora da cidade, chegou até a imaginar que estava esperando Svidrigáilov ali e que ali eles haviam marcado um encontro. Outra vez acordou de madrugada no chão da terra, no meio de arbustos, e quase não conseguia entender como chegara ali. Aliás, nesses dois ou três dias após a morte de Catierina Ivánovna, já se encontrara umas duas vezes com Svidrigáilov, quase sempre no quarto de Sônia, onde ele aparecia como que sem objetivo mas quase sempre por um instante. Os dois sempre trocavam palavras breves e nenhuma vez tocaram no ponto central, como se houvesse entre eles a combinação de calar provisoriamente sobre isso. (p. 450)

Num breve encontro, Svidrigáilov diz à Raskólnikov: “O que é isso, Rodion Románitch? O senhor parece uma alma penada! Palavra! Ouve e olha, mas parece que não compreende. Ânimo! [...] Arre, Rodion Románitch – acrescentou – todas as pessoas precisam de ar, de ar, de ar... Antes de tudo!” (p. 450)

George Gibian o uso do simbolismo tradicional – da tradição cristã ou do pensamento e expressão folclóricos pré-cristãos ou pagãos – por Dostoiévski em *Crime e castigo*. Nesse texto Svidrigáilov é lembrado como um personagem corrupto, em quem a água (símbolo de renascimento e renovação) causa repulsa e o horror da morte. Não obstante, Gibian deixa de observar a relação que Svidrigáilov tem com outros elementos da natureza, como a terra, a vegetação e o ar. Tal relação confere ainda maior complexidade à caracterização desse personagem, pois, segundo Gibian “assim como a água e a vegetação, a luz do sol, a luz em geral e o ar são valores positivos, ao passo que a escuridão e a falta de ar são perigosas e mortais” (Gibian, 1955, p.988). A passagem supracitada mostra que Raskólnikov capta a duplicidade de Svidrigáilov, pois sua figura aparece associada tanto às tabernas miseráveis quanto a lugares fora da cidade, no chão da terra, em meio a arbustos. Svidrigáilov se liga a

essas imagens bucólicas já pela etimologia de seu nome (Arkádi⁵), mas num sentido bastante particular, numa condição pré-racional. A oposição entre Raskólnikov e Svidrigáilov ganha novos elementos: de um lado a figura eminentemente petersburguesa, urbana, sufocada, hiper-racional, de outro um personagem vindo do campo, comunicativo, sociável e “hipo-racional”, abandonado aos próprios instintos. Suas trajetórias são inversas: Raskólnikov sai do campo, onde vivia com a família, vem morar na cidade grande, para no final retornar ao campo no cumprimento de sua pena. Svidrigáilov era da cidade antes de ser resgatado por Marfa Pietróvna, e depois da morte desta volta à Petersburgo.

Destarte, Raskólnikov vê-se ligado à Svidrigáilov, ainda que o veja como um enigma, busca nele uma alternativa para suas preocupações mais essenciais: “Enquanto isso, apesar de tudo ele tinha pressa de ver Svidrigáilov; não estaria esperando dele alguma coisa *nova*, indicações, uma saída? Ora, as pessoas se agarram até a um fio de cabelo” (p. 472-3, grifo do autor)

Com esse espírito um tanto fatalista, sem entender o que determina os acontecimentos, Raskólnikov caminha sem rumo definido pelas ruas da cidade, até se deparar subitamente com Svidrigáilov numa taberna. Ele provoca, dizendo tratar-se de um milagre; já Raskólnikov vê no fato mero acaso. A verdade, revelada depois por Svidrigáilov, é que o encontro havia sido marcado pelo próprio Raskólnikov dias antes. Tal fato é sintomático do funcionamento de Raskólnikov, uma vez que se trata de alguém em busca de compreender suas próprias motivações, e que, esquecido de si, fantasia sobre o real, ilude-se. Segundo Rosset “a técnica geral da ilusão, é na verdade, transformar uma coisa em duas” (Rosset, 2008, p. 23). O encontro combinado funciona como um oráculo, que antecipa o que irá acontecer, e Raskólnikov aparece como Édipo, que executa o anunciado, mas não se reconhece no que fez, pois:

Entre o acontecimento anunciado e o acontecimento efetuado há um tipo de diferença sutil que basta para desconcertar aquele que, no entanto, esperava precisamente aquilo de que é testemunha. Ele reconhece sim, mas logo não o reconhece mais. Entretanto, não ocorreu nada além do acontecimento anunciado. Mas este, inexplicavelmente, é *outro*. (Rosset, 2008, p. 28, grifo do autor)

⁵ Do grego Arcádia. Segundo Massaud Moisés, a Arcádia era uma “região montanhosa do Peloponeso (Grécia), considerada na poesia pastoril da Antiguidade, verdadeiro paraíso, habitada por seres eleitos, que se dedicavam à poesia e aos ingênuos prazeres domésticos [...] Durante a Renascença, tornou-se o lugar mítico para o cultivo da vida intelectual e a realização de uma felicidade plena, acima das paixões e dos impulsos materiais. (Moisés, 1974, p.36)

A surpresa de Raskólnikov ao ver que o estava marcado para acontecer, de fato aconteceu, corresponde à sua surpresa ao reconhecer-se em Svidrigáilov. Para Rosset, o “outro acontecimento”, o “esperado”, constitui a estrutura fundamental do duplo: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto essa concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (Rosset, 2008, p. 46).

Svidrigáilov atribui ao ambiente citadino o comportamento estranho de Raskólnikov: “Esta é uma cidade de semiloucos. [...] É raro um lugar em que se encontrem tantas influências sombrias, grosseiras e estranhas sobre a alma humana como em Petersburgo” (p. 476). As contradições que Svidrigáilov reconhece na cidade, são apresentadas tais e quais por Raskólnikov. E ele, por sua vez, também reconhece no outro uma duplicidade. O rosto de Svidrigáilov é descrito por Raskólnikov como “uma espécie de máscara”, e, para ele, “Havia qualquer coisa de horrivelmente desagradável naquele rosto bonito e extremamente jovem para a sua idade” (p. 477). A conversa entre eles progride até o ponto em que Svidrigáilov revela aquilo que o move, que o mantém:

Diga-me, por que eu iria me conter? Por que abandonar as mulheres, se eu sou um apreciador delas? Pelo menos é uma ocupação. [...] Nessa libertinagem, ao menos, existe alguma coisa permanente, baseada inclusive na natureza e imune à fantasia, algo que permanece no sangue como um carvãozinho sempre incandescente, que arde eternamente, que persiste ainda por muito tempo, e tão cedo não se extingue, talvez nem com o passar dos anos. Convenha, por acaso não é uma espécie de ocupação? (p. 479)

Também Svidrigáilov anseia por “se ocupar” de algo, apesar de todo o tédio que alega sentir. E, mais do que isso, deseja que a natureza de sua ocupação seja certa, permanente, imune à fantasia. Da mesma maneira, Raskólnikov esperava que seu crime estivesse fundado em algo permanente⁶, no seu livre-arbítrio, no fato de ser senhor de si mesmo. Svidrigáilov funda sua conduta numa existência instintiva, cativa de seus impulsos sexuais, ao passo que Raskólnikov não se contenta em meramente existir: “Viver por existir? Só que antes ele já estivera milhares de vezes disposto a dedicar toda a sua existência a uma idéia, a uma esperança, até a uma fantasia” (p. 553).

Em seguida, Svidrigáilov conta sua história com Dúnia, sobre como ela tentou ser sua Sônia: “ela acabou ficando com pena de mim, com pena de um homem perdido. Aí vem

⁶ Para Holquist: “Raskólnikov procurou chegar a um conhecimento definitivo de si mesmo no crime; este foi uma tentativa de criar um *kairos* secular, um momento que garantiria a validade de todos os outros.” (Holquist, 1977, p. 93).

forçosamente a vontade de “salvar”, e fazer criar juízo, e ressuscitar, e conchamar a objetivos mais nobres, e fazer renascer para um nova vida e uma nova atividade. (p. 483). Svidrigáilov, no entanto, brinca com a intenção de Dúnia de resgatá-lo. Finge admirar sua castidade, sua virtude, para, por meio da lisonja, conquistá-la. Vendo que Dúnia parecia cada vez mais envolvida, Svidrigáilov coloca tudo a perder oferecendo-lhe dinheiro e convidando-a para fugirem juntos. Ele vê em Dúnia alguém superior pela virtude, e, incapaz de retribuir-lhe na mesma moeda, tenta recompensá-la financeiramente. Eis seu mal-entendido fundamental: tentar equivaler o espiritual e o material. É evidente um paralelo dessa relação e aquela entre Sônia e Raskólnikov. Essa também se oferece para sofrer com ele e ajudá-lo a redimir-se. Ocorre que Raskólnikov tarda, mas não falha em ser atingido por seus sentimentos, diferentemente de Svidrigáilov, que se mostra incapaz de elevar-se a suas aspirações mais elementares. Sua perdição consiste em não perseguir nenhum ideal que o faça transcender a condição do homem “animal”. E o fato de Raskólnikov rejeitar tão prontamente essa posição revela muito sobre sua subjetividade, como bem observa Svidrigáilov:

[...] o senhor está sempre soltando ais e mais ais! Há um Schiller perturbando a todo instante dentro do senhor. [...] Estou entendendo (aliás, o senhor que não se dê ao trabalho: se quiser não fale muito); compreendo que questões o senhor levanta: questões morais, não? Questões do cidadão e do homem? Deixe-as de lado; para que lhe servem agora? He-he! Porque o senhor continua cidadão e homem? Sendo assim, então não devia ter se metido nisso; nada de se meter com o que não é da sua competência. Então meta uma bala na cabeça; ou não quer? (p. 494)

Raskólnikov se propõe compreender o inescrutável, a verdade do humano. Seu processo subjetivo é ético, por isso ele não pode ser tomado meramente como um assassino (ao passo que Svidrigáilov parece esforçar-se para ser meramente um libertino). Segundo Jackson:

A concepção de Dostoiévski de normal e anormal, de saúde e de doença moral, não consiste numa distinção entre bem e mal (o mal está em toda a parte e em todos os homens), mas numa distinção entre uma condição espiritual marcada por luta e outra marcada por inércia. O pecado capital no universo romanesco de Dostoiévski é a inércia. [...] Dostoiévski, é claro, não justifica as abominações cometidas pelas pessoas; ele simplesmente insiste que onde há luta por um ideal, o homem pode ser julgado finalmente somente em relação à totalidade do seu ser em evolução. (Jackson, 1966, p. 61-2)

Depois da confirmação de que Dúnia era incapaz de amá-lo, a existência perde todo sentido para Svidrigáilov. Encontra Sônia pela última vez e oferece-lhe mais dinheiro numa

tentativa de ajudar indiretamente Raskólnikov. Svidrigáilov reconhece que para Raskólnikov só restam duas saídas – a prisão ou o suicídio – e se mostra favorável à posição de Sônia pela primeira delas: “Foi a senhora quem naquela ocasião [da confissão] lhe deu a boa orientação para que ele mesmo se denunciasse” (p. 508). Svidrigáilov não pode dizer que não recebeu as mesmas orientações. Ocorre que ele se sente incapaz de levá-las em conta e passar pela profunda transformação que elas exigiriam. Em seguida vai à casa da noiva, deixa quinze mil rublos com a família e segue para um hotel. Acomoda-se num quarto de péssimas condições e deixa-se levar por pensamentos diversos e pesadelos. Essa seqüência é uma das poucas do romance em que Raskólnikov não está presente, e, portanto, não é narrada a partir do seu ponto de vista. Isso não acontece por acaso, mas revela no âmbito formal aquilo que acontece no nível da relação entre esses personagens. Depois do último encontro entre eles cada qual dá um desfecho diferente para sua história. Com os sonhos de Svidrigáilov temos a chance de penetrar fundo em sua subjetividade⁷ e perceber claramente sua diametral oposição em relação à Raskólnikov, pois que eles revelam com toda clareza seu apodrecimento moral (diferentemente de Raskólnikov, cujos sonhos muitas vezes revelam seus instintos para o bem, ou apontam os equívocos de seu caminho). Assim, se de um lado Raskólnikov se apresenta exteriormente com aspecto sombrio, mas interiormente como alguém que possui potencialidade para a beleza; Svidrigáilov, por outro lado, possui um aspecto exterior mais “luminoso”, mas uma interioridade em frangalhos. Por isso, é ele, que também vive no limiar entre a vida e a morte, quem acaba por romper esse limite de uma vez por todas cometendo suicídio.

Em sua última cena, Svidrigáilov se posta em frente a um prédio com a torre dos bombeiros (sede da polícia), diante de um guarda portando um capacete de cobre que, segundo comparação do narrador, era como o de Aquiles. Esse personagem sem nome (o qual passa a ser tratado por Aquiles) e estrangeiro encara Svidrigáilov com “olhar sonolento” e “frieza” e é também encarado por este. Svidrigáilov quer uma testemunha oficial para seu ato, e encontra ninguém menos que Aquiles. A referência a mais esse elemento da tradição clássica (afora a etimologia do nome) é bastante sugestiva na composição da caracterização do personagem. Segundo Brandão,

O retrato de Aquiles, legado por Homero, estampa o guerreiro ideal de então: é alto, forte, louro, o mais belo dos helenos. É destemido, bravo e de uma violência que, por vezes, atinge a ferocidade. De outro lado, é sensível: capaz

⁷ Vale lembrar que Svidrigáilov e Raskólnikov são os únicos personagens cujos sonhos são apresentados no romance.

de emocionar-se com a beleza dos olhos agonizantes de Pentesiléia e chorar copiosamente, tocado pelo discurso de Príamo, quando este lhe foi pedir o corpo de Heitor. [...] esse paladino que nasceu “para servir” é capaz de todas as oscilações: é um ser carregado de *παθος* (*páthos*), dominado pela paixão. (Brandão, 1991, p. 103-4)

Assim, face a face com uma figura de autoridade – que, na verdade mostra-se incapaz de exercer qualquer controle –, Svidrigáilov se depara com toda a ambigüidade do próprio caráter. O que se viu até aqui foi o desenrolar de dois planos paralelos (o “apaixonado” e o “desapaixonado”) que culmina na catártica cena do suicídio em que Svidrigáilov leva ao extremo as potencialidades inerentes a cada um desses planos. É quando vemos o “místico” (como ele se autodenomina), aquele que teme a morte e que coloca os próprios desejos antes de qualquer coisa ou pessoa, perpetrar a maior violência possível contra a própria vida. Segundo Vigotski, é possível concluir que

[...] na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre o material e a forma, que o autor escolhe como que de propósito o material difícil e resistente, desse que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer. E quanto mais insuperável, persistente e hostil é o próprio material, tanto mais aparenta estar pronto para o autor. E aquele aspecto formal de que o autor reveste esse material não se destina a desvelar as propriedades contidas no próprio material [...] mas justamente o contrário: destina-se a superar essas propriedades. (Vigotski, 2001, p. 199)

Raskólnikov fica sabendo do suicídio de Svidrigáilov na delegacia, no momento em que pretendia confessar seus crimes. A notícia o faz titubear uma última vez, antes de voltar para ver o rosto de Sônia e retornar para a confissão. Mas, mesmo depois de tomada a decisão por Vladímirka⁸, Raskólnikov não compreende completamente porque não tomou o outro caminho, já que até Svidrigáilov, que tinha medo de morrer, o superou. Conforme Steven Cassedy a trajetória de Raskólnikov pode ser comparada à estrutura da tragédia grega antiga, cuja lógica é composta por quatro etapas: 1) o ato criminoso ambíguo; 2) reconhecimento, compreensão; 3) reversão do destino; e 4) sofrimento. De certo modo, a história de Svidrigáilov compreende também essas etapas e é concluída, diferentemente da de Raskólnikov, que precisa de um complemento (donde a necessidade irrevogável do epílogo). Para Cassedy, o sofrimento em *Crime e castigo* deve ser compreendido no sentido cristão, e neste contexto, “o sofrimento ou paixão cristã (*stradanie* em russo significa ambos), em

⁸ Segundo nota da edição em russo, traduzida na edição brasileira consultada, Vladímirka é a estrada real que atravessa a cidade de Vladímir, por onde passavam os prisioneiros galés em direção à Sibéria (cf. p. 508).

termos das narrativas evangélicas, não é uma finalidade, mas um *prius* a uma finalidade: renascimento” (Cassedy, 1982, p.183).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- CASSEDY, S. The Formal Problem of the Epilogue in “Crime and Punishment”: The Logic of Tragic and Christian Structures. **Dostoevsky Studies**. Vol. 3, 1982.
- GIBIAN, G. Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*. **PMLA**. Vol. 70, no. 5 Dezembro, 1955.
- HOLQUIST, M. **Dostoevsky & the Novel**. Illinois: Northwestern University Press, 1977.
- JACKSON, R. L. **Dostoevsky’s Quest for Form: A Study in His Philosophy of Art**. New Have and London: Yale University Press, 1966.
- KEPPLER, C. F. **Literature of the second self**. Arizona: The University of Arizona Press, 1972.
- MATLAW, R. Recurrent imagery in Dostoevskij. **Harvard Slavic Studies**. v. III, 1957.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.