

Dalva Martins de Almeida<sup>1</sup>

### RESUMO

Este texto aborda a questão da polifonia na obra *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, considerando os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin. Na narrativa onisciente, as vozes femininas são presenças e não são dadas de pronto, elas parecem surgir de um esforço do narrador em polemizá-las no contato com a voz do herói. Desse modo, elas se reconfiguram, dialogicamente, ao ponto de influírem na movimentação do herói, no tempo e no espaço, simultaneamente. Como se dá essa relação, herói e vozes representadas, tendo em vista os conflitos humanos que estão em jogo?: essa é a questão que este texto busca responder.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Crime e castigo*. Polifonia. Cronotopo. Representação.

### ABSTRACT

This paper approaches the issue of polyphony in the work *Crime and Punishment*, by Fiódor Dostoiévski, considering Mikhail Bakhtin's theoretical postulates. In omniscient narrative, women's voices are presences and are not given ready; they seem to come from a narrator's effort to polemize them in contact with the voice of the hero. So, they are reconfigured, dialogically, about to influence the movement of the hero, in time and space simultaneously. How is this relationship, hero and represented voices, in view of the human conflicts that are at stake?: that is the question that this paper seeks to answer.

**KEYWORDS:** *Crime and Punishment*. Polyphony. Chronotope. Representation.

### O *self* no outro

A proximidade entre a escrita de Dostoiévski e a teoria de Bakhtin é, certamente, tema discutido em diversos círculos acadêmicos. Ao tratar dessa reflexão, Clark e Holquist (1984, p. 237) asseveram que “Dostoiévski foi decisivo na moldagem

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Contato: dalva.sofia@hotmail.com

do pensamento de Bakhtin”. Em decorrência desta influência ou impacto, os autores refletem que para Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico.

Na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2013, p. 25) envolve o leitor em análises do fazer artístico desse romancista. Destaco aqui as reflexões sobre *Crime e Castigo*, nomeado “romance polifônico”. Dentre suas considerações, Bakhtin afirma que Dostoiévski inaugura um gênero diferenciado ao escrever “um romance sobre ideias”, caracterizado pela “multiplicidade de planos da realidade”, e a evidência do autor-criador.

Em seus estudos, Bakhtin propõe que há no realismo dostoiévskiano um princípio de cosmovisão, que tem por base a “penetração”, ou seja: “afirmar o ‘eu’ do ‘outro’ não como objeto, mas como outro sujeito”. E esclarece que em Dostoiévski, “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” (BAKHTIN, 2013, p. 9).

Essa proposição em torno da tensão do eu no outro está presente em *Crime e Castigo*, a partir das várias vozes que se fazem ouvir nos discursos oriundos da autoconsciência da personagem central. Algumas pistas para a leitura dessa intriga estão voltadas para o que Bakhtin afirma sobre o fazer dostoiévskiano em construir suas personagens a partir de ideias. Essa “ideia”, que é o modo de experimentar o homem no homem, encontra respaldo no herói do romance Raskólnikov, a expressão desse projeto artístico.

Raskólnikov, habitante de Petersburgo, pequeno burguês, ex-estudante de direito, desenvolve uma ideia fixa de que alguns homens extraordinários podem contribuir com o desenvolvimento da humanidade, exercendo o direito de matar homens ordinários, que são nada mais que “piolhos”. Logo no início, a narrativa

apresenta algumas situações vividas por Raskólnikov: pobre, endividado, aluga um cubículo, por almoço e faxina. A narração, deliberadamente, mostra a sua situação financeira e emocional. Ele se esquivava em encontrar a locadora dos quartos, mas, acima de tudo, estava ensimesmado. A divisão de vozes entre o narrador e a personagem principal é a estratégia para mostrar que o herói apresenta suas “teses” em doses, lentamente. De antemão, pensa-se que Raskólnikov está temeroso por sua condição econômica, mas a narração adverte que

não é que ele fosse tão medroso e acanhado assim, muito pelo contrário, porém o estado em que se encontrava ultimamente era algo irritadiço e tenso, semelhante à hipocondria. Tinha-se ensimesmado tanto e ficara tão longe de todo o mundo que temia encontrar qualquer pessoa e não apenas a locadora. Estava esmagado pela pobreza, mas até mesmo essa situação difícil deixara, nos últimos tempos, de incomodá-lo. Não se ocupava mais de seus negócios cotidianos nem desejava ocupar-se deles. No fundo, não tinha um pingo de medo da locadora, tramasse esta o que tramasse contra ele (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 45).

O trecho reflete o que Bakhtin (2013, p. 36) analisa sobre a “interação de consciências”, que não se basta, mas vive em relação a outras consciências. Esse estado de espírito é confirmado pelo próprio Raskólnikov, que recobra a consciência ao repetir para si mesmo, em um dos seus infinitos monólogos, cobrando de si uma postura: “Quero meter-me num negócio daqueles e, ao mesmo tempo, tenho medo de tais ninharias!”. E na intervenção do narrador, logo em seguida: “– pensou ele, já na rua, com um sorriso estranho” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 45).

Então, o “negócio” ou a “ideia” presente nos monólogos de Raskólnikov consiste em sua decisão em matar uma velha senhora usurária. Embora ele busque diversos motivos que justifiquem esse desejo, ao mesmo tempo ironiza-os, dizendo

para si mesmo que isso se devia ao seu “fraco pensamento, por não ter se alimentado no dia anterior” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 46). No entanto, ele continua planejando o crime, detalhe por detalhe, e volta ao apartamento da velha, na desculpa de lhe fazer uma visita e para conferir todos os detalhes do plano.

Um aspecto curioso é que o herói já estava planejando o crime um mês antes de a trama começar. Após a última visita à velha, antes do crime, ele deixa o apartamento se questionando e, ao mesmo tempo, recobrando as razões de se cometer o tal crime: “Já na rua, exclamou”: “Será que um horror desses podia ter vindo à minha cabeça? Contudo, de que torpeza é capaz o meu coração! O principal, é torpe, é vil, vil!... E eu, por um mês inteiro...” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 51).

A partir dos trechos acima, pode-se observar a interação entre o autor-criador e o herói, por mostrar como o narrador e a personagem se colocam no mesmo campo cuja bivocalidade se faz ouvir, em cuja estratégia de articulação as vozes, virtuais ou não, se convertem em atitude de polemização do herói. Assim, Raskólnikov é caracterizado dramaticamente, e o leitor já passa a notar um certo estranhamento em seu comportamento: não por se esquivar em encontrar a locadora, mas por demonstrar “asco” pela velha, e nutrir a ideia “daquilo” que ele considera como solução para os problemas humanos: a extinção do mal.

O temperamento esquivo de Raskólnikov é mostrado em várias situações durante a narrativa, e o desejo de cometer o crime contra a velha usurária pareceu-lhe mais aceitável, quando percebeu que ele não era o único que queria cometer o delito. Em um bar, ele observou a conversa entre um estudante e um oficial sobre Aliona Ivánovna. A conversa girou em torno da quantidade de dinheiro que a velha possuía, e que não usava para nada, enquanto aquele montante poderia servir para tantos. Os homens sugerem que o certo seria matar a velha e pegar o dinheiro para “servir a toda

a humanidade”, até porque a velha ainda torturava sua irmã. Os homens passaram a afirmar que a vida da velha não valia mais que a de uma barata ou de um piolho.

O evento ocorrido no bar parece não ter se dado fortuitamente. A empreitada do narrador, ou do autor-criador, apoia-se no diálogo de outras consciências, que, em uma fusão ideológica, podem justificar o desejo do herói em querer cometer um crime. Afinal, o desejo era compartilhado por outros. Cada ocorrência na narrativa propõe um dado de complexidade na leitura do herói de Dostoiévski. O comportamento de Raskólnikov pode ser fruto de um pensamento corrente da época oitocentista, como esclarece Bakhtin (2013, p. 195): “consonância de todo clima das imagens e de um conteúdo ideológico: ‘o napoleonismo’ no terreno específico do jovem capitalismo russo”.

O modo de representação de Raskólnikov talvez tenha sido produto do que adverte Arnold Hauser (2003), em *História social da arte e da literatura*, quando traça um panorama do romance social na Inglaterra e na Rússia, no decorrer do século XIX. O palco era o da Revolução Industrial com os seus respectivos impactos sociais, culturais e econômicos, em uma sociedade pré-capitalista.

Hauser (2003, p. 864) analisa que a *intelligentsia* russa ou elite intelectual foi criada a partir do moderno romance russo, e diferentemente do que ocorria na Inglaterra, o romance social não era tido como mero entretenimento ou desprentensioso, mas como veículo de denúncia dos conflitos vivenciados em uma sociedade que se encontrava em fermentação. Isso implica que o conceito de *intelligentsia* na Rússia do século XIX estava relacionado ao “ativismo” e “atitude crítica perante a sociedade” (HAUSER, 2003, p. 865).

Em consonância com os estudos de Hauser (2003), o narrador-criador revela que, por indignação social, econômica ou política, ou mesmo por outro motivo,

o certo é que Raskólnikov concretiza a ideia de matar a velha usurária. A partir desse acontecimento, o fluxo de consciência do herói atinge uma vitalidade maior, a ponto de entrar em conflito com várias outras vozes. É nesse estado psicológico do protagonista que a narrativa entra em uma movimentação frenética no tempo e espaço, e seus acontecimentos ocorrem em ritmo intensivo.

### Ecos de vozes na voz do herói: o herói como regente

É possível realizar um diálogo com Carlos Alberto Faraco (2013, p. 47) para verificar esse “novo” momento dramático de Raskólnikov, o herói dostoiévskiano pós-execução do crime. Esse autor reflete:

O herói em Dostoiévski não é um ser totalmente determinado (visto e conhecido de fora), mas um ser relativamente livre e autônomo que, como tal, vê o mundo, tem consciência desse mundo e, principalmente, tem consciência de si mesmo nesse mundo, ou seja, tem um certo excedente de visão que lhe vem pela interação tensa com o olhar dos outros sobre ele (FARACO, 2003, p. 47).

O crime cometido aviva a autoconsciência do herói em um fluxo maior de diálogos internos, que parecem pactuar com as vozes exteriores. A ocorrência desse contato põe em evidência a conversão de vozes, a coexistência e interação da visão de mundo e pontos de vistas. Isto é, simultaneamente, o herói dialoga com seus duplos. Como afirma Bakhtin,

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... (BAKHTIN, 2015, p. 32).

Ao cometer o “crime”, Raskólnikov envolve-se em constantes diálogos, e é posicionado no centro de um debate de vozes: ora masculinas, ora femininas. A sua mente se inquieta, a sua voz interior encontra eco nas vozes que o interpelam. O entrelaçamento das vozes de Raskólnikov e das demais personagens provoca a coexistência ou simultaneidade estudada por Bakhtin na caracterização do romance polifônico. É também o escopo artístico de Dostoiévski descobrir o homem no homem, pela experimentação (BAKHTIN, 2015, p. 67).

Flávio René Kothe explica que

a dominante no sistema teórico e analítico de Bakhtin é o conceito de dialogismo. A paródia, a estilização, a estilização parodística, a polifonia, a carnavalização, etc., são manifestações especializadas dessa mesma dominante. A carnavalização é o estranhamento da vida cotidiana; a polifonia, um estranhamento interno das vozes de um romance (KOTHE, 1981, p. 216).

Deste modo, esse “estranhamento” permite o entendimento da composição do romance polifônico, e como alerta Bakhtin, é preciso “subordinar elementos diametralmente opostos da narrativa à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos” (BAKHTIN, 2015, p. 67). Diante disso, é possível que a narrativa ocorra com um objetivo intrínseco de desenvolvimento da humanidade, através das descobertas filosóficas do herói em interação com seu *outro*, pois “uma consciência nunca se basta sozinha” (BAKHTIN, 2015, p. 70).

Nesse sentido, Faraco (2013) assevera que

muda, em Dostoiévski, o valor artístico-formal da autoconsciência. Ela deixa de ser apresentada apenas como um dos elementos da imagem do herói (como elemento de primeira ordem, isto é, concomitantemente com os outros que compõem essa imagem) e passa a ser o dominante artístico da constituição desse herói; passa a ser uma realidade de segunda ordem, isto é, o herói não só apreende seu mundo, mas também o seu estar nesse mundo. Ele também se olha de fora por meio do contraponto dialógico com outras consciências plenivalentes, entre as quais se inclui a do próprio autor-criador (FARACO, 2013, p. 47).

Houve um crime, sua investigação produz um estado mental de excitação em Raskólnikov. Nos encontros com Porfíri Petróvitch, a ideia desenvolvida nos diálogos polifônicos assume um papel de relevância. Intuitiva e dialogicamente, o juiz parece penetrar os monólogos de Raskólnikov e ler o que sua mente perturbada produz. O diálogo entre as consciências é tenso, um debate entre perguntas, respostas e réplicas; e a ideia desenvolvida entre eles é intersubjetiva.

O primeiro encontro dos dois ocorre no apartamento do juiz, sendo que a visita de Raskólnikov, ou o motivo que ele alega, é o empenho à velha usurária de um relógio de estimação, dado por seu pai, e de um anel de sua irmã. No entanto, Porfíri já esperava por ele e revelou conhecer detalhes sobre sua vida. O aspecto mais intrigante desse encontro e dos outros entre eles é o confronto ideológico. Embora estejam presentes as vozes de Zósimov e Razumikhin, o duelo ocorre somente entre os dois. Porfíri sabe desenvolver bem os discursos para enredar Raskólnikov.

Porfíri dá a conhecer, detalhadamente, o artigo publicado por Raskólnikov: “lembrei agora de um artigo seu – ‘Do crime’... ou qual é o título, esqueci, não lembro

mais. Tive a honra de lê-lo, dois meses atrás, no ‘Discurso periódico’”. Raskólnikov revela que havia deixado o artigo, há seis meses atrás, em outro periódico, e Porfíri esclarece que o “Discurso Semanal” deixou de existir (Dostoiévski, 2013, p. 294). Dos assuntos oriundos do artigo, o juiz retira outras temáticas para debater as ideias com Raskólnikov: o estado psicológico de um criminoso, o direito de algumas pessoas cometerem delitos, a divisão da humanidade em categorias: ordinárias e extraordinárias.

A ideia de Raskólnikov e a multiplicidade de suas faces, como assevera Bakhtin, “contraí diferentes relações de reciprocidade com outras posições em face da vida”. E isso fica claro na penetração de vozes entre Raskólnikov e Porfíri, ampliando a consciência monológica, e complexificando-a em “ideia força” (BAKHTIN, 2015, p. 99).

Aplica-se à ideia-força a necessidade de resolver o crime, bem como a adoção do castigo, mas isso ainda diz pouco, é superficial. Se o romance polifônico visa um aprofundamento do que é ser homem, através de outros homens, cada indivíduo da trama está representado por uma ideia. Desconfia-se que as relações entre Raskólnikov e Porfíri, Raskólnikov e Razumíkhin, Raskólnikov e Marmeládov, Raskólnikov e Lújin, Raskólnikov e Svidrigáilov ampliam ideias que girariam em torno da decadência aristocrática, do capitalismo, das questões psicológicas e sociológicas em ascensão. Ou até mesmo queda de sistemas antigos e ultrapassados e a renovação de ideias políticas. Entretanto, que força esse conjunto ideológico exerce na personagem central, a ponto de redimi-lo? Essa questão pode reduzir a função do herói dostoiévskiano e o modo como ele é construído ao longo do romance. Ao contrário, observando-se sua autonomia e liberdade, afirma Bakhtin, que

a palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia

enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas do seu campo de visão monológico. Mas é justamente a destruição desse campo de visão que entra na ideia de Dostoiévski (BAKHTIN, 2015, p. 74).

No grande diálogo do romance, a voz de Raskólnikov vai se ampliando e amplia as vozes em contato, de modo que o resultado dos diálogos com o herói é “discurso-apelo”, urdido em contato com os outros discursos polemizados e por isso modificados em outro tom. Esse tom acentuado pode estar representado no axioma de que se espera do herói, após o seu crime, o seu devido castigo, a sua condenação; entretanto, não a sua redenção.

No discurso dos homens, Raskólnikov não se assemelhava a um assassino. E o fato de ele não ter usufruído dos resultados do crime, entre outros relatos que atenuavam o seu caráter, foi-lhe aplicada “a novíssima teoria de insanidade temporária”, para lhe suavizar a pena. Dos discursos entre o herói e o coro de vozes masculinas, pode-se refletir que Raskólnikov teve seus motivos para matar e esses foram contemporizados, por fim?

### As vozes cindidas nas sombras

A inserção dos discursos masculinos como contributo para uma construção simbólica de concepções de vida e de mundo atuou, em sentido lógico, na condenação de Raskólnikov. E as vozes femininas, como elas entram no campo de visão do herói e qual seria o impacto em sua movimentação, sabendo-se que elas afluem do processo de consciência do mesmo?

A respeito desse alargamento de limites, Bakhtin observa que

a mesma hibridização, a mistura de acentos, o apagamento de limites entre o discurso do autor e o discurso do outro ainda são obtidos por outras formas de transmissão dos discursos dos heróis. Havendo apenas três modelos sintáticos de transmissão (discurso direto, discurso indireto e discurso direto impessoal) por diferentes combinações desses modelos e – principalmente – por diferentes meios de sua molduragem replicadora e de sua estratificação alternada pelo contexto do autor, realiza-se um jogo diversificado de discursos dos heróis, no qual uns produzem marulho sobre os outros, uns contagiam os outros (BAKHTIN, 2015, p. 107).

É possível observar esse jogo diversificado de discursos como modo de entrever os ruídos, murmúrios ou vozes das mulheres, agora heroínas, e como suas ações redefiniram o rumo da personagem central. Assim, é preciso estabelecer dois grupos de vozes simbólicas: o primeiro é liderado por Sônia e o segundo por Dúnia, para estabelecer que os discursos que esses grupos travam com o herói são imprescindíveis em sua busca do próprio desenvolvimento, numa visão externa; contudo, numa visão de dentro para fora, os discursos travados, as vozes femininas que se fazem ouvir, devolvem o senso de humanidade ao homem Raskólnikov.

De fato, o embate das vozes descortina dois dramas familiares: o de Raskólnikov e o de Sônia. A ideia que decorre dessa problemática parece destituir a personagem central de seu posto. A introdução da carta, da letra escrita, dá a impressão de uma legitimação das vozes ali representadas: ouvem-se mais a mãe, o drama da irmã e os sentimentos de Raskólnikov, do que a própria voz do narrador onisciente.

No primeiro ato dramático, apresenta-se o drama de Dúnia. O quarto de Raskólnikov é o espaço onde se dá a conhecer o drama de sua família. Ele lê na carta,

“Meu querido, Ródia”, “já fazia mais de dois meses que não conversava contigo por escrito”... “Decerto não me acusará por este meu silêncio forçado” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 72). Em seguida, ela passa a expor sobre o sentimento de não poder tê-lo mantido na universidade, das dívidas com empréstimos. Mas, a razão maior da carta é lhe colocá-lo a par da humilhação pela qual passou Dúnia, na casa dos Svidrigáilov.

A mãe fala sobre a paixão que o patrão nutria por Dúnia, sobre a difamação espalhada na cidade pela senhora Marfa Petrovna, como tentativa de rebaixamento da irmã. No entanto, seguem-se os esclarecimentos do próprio senhor, que a inocenta, e a atitude de Marfa em corrigir o mal feito pela cidade e a recuperação do respeito de todos, que agiu sob influência de um contraparente, Lújin. Um abastado funcionário que pediu a mão de Dúnia, por essa ser pobre e precisar de um benfeitor.

A descrição da mãe confunde o leitor, à primeira vista, e é possível comparar Dúnia a uma personagem típica do ideal romântico. Mas essa armadilha logo é desvendada: “Conheces a índole de sua irmã, Ródia. É uma moça forte, sensata, paciente e generosa, embora de coração ardente, o que bem se percebe nela”. Ao término da leitura da carta, Raskólnikov se indigna por perceber os ardis de sua mãe, ao afirmar que sua irmã irá se render a um homem que não gosta, para salvá-lo. E, após a leitura da carta, ele se inquieta: “Não quero esse sacrifício” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 78).

A leitura da carta é plena de imagens discursivas. E, de algum modo, o debate de vozes entre mãe e filho se faz ouvir, distintamente. É possível arriscar que ocorra metalinguisticamente? Talvez fosse mais apropriado concordar com o que propõe Bakhtin (2015, p. 223) sobre a bivocalidade, ou quando o discurso do outro inserido no do mesmo possui outro tom. Ele propõe que a introdução de interrogação já leva ao atrito.

A carta apresenta-se como discurso conflituoso. E em um conflito, podem-se ouvir várias vozes. Os discursos “ouvidos” na carta são repletos de imagens. Um instante significativo é o que Raskólnikov questiona para uma imagem interior: “E você sabe, Dúnetchka, que o destino de Sônetchka não é nada pior que o seu, com aquele senhor Lújin” (DOSTOIEVSKI, 2015, p. 87). O drama familiar revelado pela carta foi para ele um “relâmpago”. Uma tomada de decisão seria necessária, ou a desistência pela vida. As imagens discursivas oriundas da carta foram determinantes e lhe deram a força para seguir com seus planos. Embora a carta tenha sido escrita pela mãe, o assunto em questão provoca ou antecipa um estranhamento entre Raskólnikov e Dúnia. Essa postura é confirmada com a chegada de Dúnia e sua mãe no quarto de Raskólnikov.

Nesse segundo encontro, o plano de matar a velha usurária já havia sido executado. Ao chegar ao quarto, ainda no limiar da soleira, ele encontra com a mãe e a irmã. E, devido ao estado de consciência alterado pelos acontecimentos, ele desmaia.

A personalidade de Dúnia vai sendo desvendada, aos poucos. Em contraste, ou em duplo com Raskólnikov, diferentemente da moça do interior apresentada nas imagens da carta, ela se mostra segura no entendimento da doença do irmão e na resolução do impasse que se cria entre o irmão e o noivo. E resolve romper com o noivado, após descobrir as artimanhas do noivo em desmoralizar o irmão. É a própria mãe quem afirma que Dúnia é o retrato de Raskólnikov. À maneira de um discurso racional, a “voz” de Dúnia é representada de modo “firme e seco”. A entrada dos discursos de Dúnia na vida de Raskólnikov complexifica e dá um acento à sua voz interior, na intenção de devolver-lhe, aos poucos, os sentidos, desviando-o de sua “doença”.

Então, se Dúnia é essa trégua racional para Raskólnikov, Sônia é apresentada com outros discursos. Raskólnikov conhece a história de Sônia e de sua família, num

bar, através de Marmeládov, seu pai. O drama familiar de Sônia supera o de Raskólnikov. Ela é uma menina de dezoito anos, sem educação formal, criada pela irritadiça madrasta Katerina Ivânovna, embora já tenha morado com ela, seus irmãos e seu pai, um alcoólatra, numa verdadeira “Sodoma”. Devido ao vício do pai, a família passa muitas necessidades e, obrigada pela madrasta, foi forçada a usar o “cartão” amarelo e alugar um quarto para receber os clientes. Assim como acontece com a carta, é no discurso de Marmeládov que são expostos os dramas internos de sua família e os infortúnios de Sônia em se prostituir para sustentar a família.

A segunda vez que Raskólnikov entra em contato com a vida de Sônia é no atropelamento de Marmeládov. O quarto onde mora a família é tomado por uma “multidão”. Logo, a chegada de Sônia é apresentada ao leitor, mas principalmente a Raskólnikov:

Tímida e humilde, surgiu uma moça na multidão, e seu aparecimento inesperado nesse quarto, no meio da miséria e dos farrapos, em face da morte e do desespero, era estranho. Ela também estava esfarrapada. Sônia parou na antessala, rente à soleira, à qual não atravessara, e parecia perdida. Debaixo desse chapuzinho à banda, via-se um rostinho magro, pálido e assustado, de boca aberta e petrificados pelo terror (DOSTOIEVSKI, 2015, p. 222).

A voz do autor mostra, de modo intrínseco, as condições psicológicas de Sônia primeiro, depois sua compleição física, e o seu estado emocional perante a situação do pai. A carga dramática se dá no olhar do ferido ao avistar Sônia, que se mantinha à sombra, num canto. Ele pede perdão, depois cair morto. A situação da sombra, de estar à soleira, de não atravessar o limite são imagens plenas de discursos. Esses discursos são capazes de revelar os discursos internos de Sônia, a partir do que seu pai declara.

Bakhtin (2013, p. 32) propõe que as personagens de Dostoiévski não têm passado. A descrição do instante, seus diálogos, verbais ou não, são proferidos e causam certa motivação diferenciada em Raskólnikov. De alguma forma, ele se conecta com Sônia. Após ajudar a família com o dinheiro para o enterro, ele resolve sair dali. Pólenka, irmãzinha de Sônia, o segue com a incumbência de saber seu nome e endereço. Como símbolo de um anjo, ela traz a “boa nova”: Sônia quer saber seu nome e endereço. E dá um beijo na face de Raskólnikov, como selo de um compromisso com sua família.

Esse instante de “encontro” com Sônia e o beijo de Pólenka devolve um sentido de segurança em Raskólnikov, que fala para si mesmo: “Chega!” “A vida ainda não morreu com aquela velha!” “Que venha agora o reino de juízo e luz, e... de vontade e poder, e... ainda veremos!”. Nesse aspecto, pode-se refletir que a presença de Sônia é o outro duplo de Raskólnikov, que o orientará no caminho da redenção de todos os seus pecados. Isso pode ser demonstrado nos encontros entre os dois no apartamento de Sônia.

Embora Sônia se defina e seja definida como uma pecadora, Raskólnikov observava que “a verdadeira devassidão ainda não contaminara o coração dela nem sequer uma gotícula...” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 360). A essas características iniciais são acrescentados outros traços de Sônia. Inclusive, sua voz pode ser sentida mais claramente na leitura do Novo Testamento, sobre a ressurreição de Lázaro... Ao estreitar cada vez mais os laços, Raskólnikov assume que abandonou a família e afirma: “Agora só tenho a ti”. E ele ainda afirma que a escolheu para a confissão dos seus pecados.

Nas atitudes de Sônia é possível identificar que o romance dostoiévskiano segue um postulado ético-religioso, como na fala de Bakhtin, citada no início desse texto. Após a confissão, Raskólnikov volta ao quarto de Sônia, que de profano se torna

um espaço do sagrado, para apanhar suas cruzes e seguir. E a voz determinante lhe vem à mente: “De chofre, ele lembrou as palavras de Sônia: ‘Vá ao cruzamento de ruas, saúda o povo com uma mesura, beija a terra, já que também pecaste perante ela, e diz a todo mundo em voz alta: ‘Sou assassino!’” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 563).

A personalidade de Sônia é complexa, de modo que, embora através se dela afirme o ideal de redenção de Raskólnikov, isso não a define totalmente. Em determinado momento do romance, a narração dá a conhecimento a relação entre ela e Andrei Semiónovitch Lebeziátnikov, um personagem jovem comunista, que mora em seu prédio, e afirma que está desenvolvendo a mente dela para as novas ideias.

Hannah Arendt (2007, p. 15) reflete que “a ação corresponde à condição humana da pluralidade”. Essa condição plural talvez se aplique tanto a Dúnia, quanto a Sônia, pois suas ações se converteram em discursos que mudam a vida das personagens que entraram em seus campos de vista. Diferentemente de suas mães, que ficam loucas e morrem, ambas seguem firmes até mesmo após o castigo de Raskólnikov. E suas personagens não são as mesmas, estão em constante mudança.

Se, como afirma Hauser (2003, p. 865), “toda literatura russa moderna nasce do espírito de oposição”, essa assertiva alinha-se à criação de Dostoiévski, ou seja: a produção de uma obra que critica a sociedade. O reconhecimento desta postura em Dostoiévski dialoga com Alexandra Kollontai, eminente feminista e escritora russa que propõe discussões em torno da sexualidade, do direito de propriedade da mulher russa do final do século XIX e início do século XX, e suas relações de trabalho e economia.

Em seu texto *A nova mulher e a moral sexual*, Kollontai (2011) propõe, inicialmente, duas questões formidáveis: Quem são as mulheres modernas? Como as criou a vida? Ela afirma:



O tipo fundamental da mulher está em relação direta com o grau histórico do desenvolvimento econômico por que atravessa a humanidade. Ao mesmo tempo que se experimenta uma transformação das condições econômicas, simultaneamente à evolução das relações da produção, experimenta-se a mudança no aspecto psicológico da mulher. A mulher moderna, como tipo, não poderia aparecer a não ser com o aumento quantitativo da força de trabalho feminino assalariado. Há cinquenta anos, considerava-se a participação da mulher na vida econômica como desvio do normal, como infração da ordem natural das coisas. As mentalidades mais avançadas, os próprios socialistas buscavam os meios adequados para que a mulher voltasse ao lar. Hoje em dia, somente os reacionários, encerrados em preconceitos e na mais sombria ignorância, são capazes de repetir essas opiniões abandonadas e ultrapassadas há muito tempo (KOLLONTAI, 2011, p.)

Esse retrato da mulher russa revelado por Kollontai (2011) contempla as personagens femininas do romance *Crime e Castigo*, postas em discussão nesse texto. A começar pela senhora perdulária, Aliona Ivanôvina, assassinada pelo protagonista, em seguida, Katerina Ivãnovina, de temperamento agressivo devido à situação de miséria em que vive, madrasta de Sônia que lhe impõe a prostituição para mitigar a fome dos pequenos meio irmãos, enquanto o pai é um alcoolatra. Além de Dúnia, a irmã, de compleição firme, resoluto, e Sônia, a doce e tímida mulher.

Pensar na força dessas mulheres, cujas vozes se fazem ouvir pela consciência do herói, é uma tarefa inusitada, em princípio. No entanto, no decorrer da narrativa, as atitudes de cada uma delas revelam uma inquietante e insipiente força feminina em erupção numa sociedade altamente dominada pela presença masculina. A marcante presença dessas personalidades femininas estabelece um lugar de equiparação com a personagem principal: Raskólnikov, por um lado. Por outro, as mulheres, suas vozes representadas e suas performances superam-no.

Faraco (2013), como já citado, sobre Bakhtin, lembra que esse teórico estuda os efeitos da autoconsciência em Dostoiévski, e o constante não acabamento do herói em tensa interação com os outros e consigo mesmo, em contraponto dialógico com outras “consciências plenivalentes” (Faraco, 2013, p. 47). Relaciono aqui, esse conceito de “consciências plurivalentes” ao modo dialógico entre o herói e a forças femininas em desfile na narrativa de *Crime e Castigo*.

### Notas sem fim

Em Bakhtin (2015, p. 108), encontra-se sugestão que no romance são introduzidos, organizados e intercalados heterodiscursos ou os gêneros intercalados. As narrativas de Dúnia e de Sônia parecem originar o surgimento de dois contos, que se interligam com a narrativa de Raskólnikov. Esse encontro de vários gêneros promoveu uma movimentação intensa na trama, em tempos e espaços diferenciados. Ora os acontecimentos se deram no espaço limitado dos quartos, ora se desdobravam na rua. O tempo de concepção da ideia do crime, sua execução e confissão foi frenético e curto, enquanto que o tempo da prisão se dá de modo lento, por ser desprovido de acontecimentos.

De todo modo, no tempo e nos espaços, a presença das duas heroínas leva à reflexão de que as “vozes” das mulheres, embora representadas e surgidas de espaços reservados em seus papéis sociais, acabaram por reivindicar seus discursos no romance. E isso foi possível porque houve uma reciprocidade de consciências do enredo no romance.

## REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2013.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: 2003.

KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

\_\_\_\_\_. **Um grande amor**. Trad. de Luciana M. Sigaud Sellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1985.

KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistema intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

## COMO CITAR ESTE ARTIGO:

ALMEIDA, Dalva Martins de. Arquitetura e Representação de Vozes Femininas em *Crime e Castigo*. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Gepiadde, v. 21, mai./ago., p. 67-85, 2016.

**Recebido:** 30.10.2016 – **Aprovado:** 20.10.2016