

ACERCA DO ESPAÇO EM *CRIME E CASTIGO*: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS À LUZ DO CONTRIBUTO DE BAKHTIN E LUKÁCS

Newton de Castro Pontes¹

Edson Soares Martins²

RESUMO

Este artigo busca compreender, de um ponto de vista que abarque simultaneamente teoria e análise crítica, as relações entre autor, narrador, personagem e espaço (todos compreendidos como construções ficcionais realizadas pelos enunciados narrativos) em *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski. A partir da análise dos momentos em que o protagonista da obra interage com o espaço ao seu redor, tenta-se argumentar que predomina na obra o princípio fundamental da narração em oposição à descrição, conforme esses termos foram discutidos por Georg Lukács no ensaio “Narrar ou descrever?”, de modo que o espaço seja percebido não como coisa em si, mas como espaço “para o eu e para o outro”, ou como espaço em que o eu e o outro são construídos. Além disso, discute-se a própria noção de realismo na obra, apresentada como um problema da relação entre as escolhas narrativas e os modos de apreender e representar a realidade. Também somam-se a isso as contribuições advindas dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o autor e a personagem nas obras do artista russo, assim como suas considerações acerca da criação estética em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski, Narração, Realismo.

ABSTRACT

This article presents an effort to understand, from a point of view that comprehends both the literary theory and critical analysis, the relations between author, narrator, character and space (all of them understood as fictional constructs realized by the narrative enunciations) in *Crime and punishment*, by Fiodor Dostoevski. Going through the analysis of some moments in which the protagonist interacts with the space around him, we try to argue that a fundamental principle based on narration, as opposed to description (as Georg Lukács discussed these terms in his essay “Narrate or describe?”), is the basis for the novel’s structure. Consequently, the space is perceived not as an object in itself, but as a space “to the self and the other”, or a space where the self and the other are configured. We also discuss the notion of realism itself in the context of the novel and present it as a problem seen in the relation between the narrative choices and the methods of apprehending and representing reality. Last, we also consider the contributions from Bakhtin’s studies about author and character in the works of the Russian artist and his considerations about aesthetical creation.

KEYWORDS: Dostoevski, Narration, Realism.

1 Doutor em Teoria da Literatura com pós-doutorado em andamento pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE). Atualmente, é professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Regional do Cariri (URCA) e editor-adjunto de Macabéa - Revista Eletrônica do NETLLI e Miguilim - Revista Eletrônica do NETLLI. E-mail: newtondecastro@hotmail.com

2 Edson Soares Martins possui doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Regional do Cariri (URCA). Editor-geral de Macabéa - Revista Eletrônica do NETLLI e editor-adjunto de Miguilim - Revista Eletrônica do NETLLI. E-mail: edsonmartins65@hotmail.com

A atividade do narrador que acompanha sua personagem pelo meio de uma cidade movimentada é um tipo de elocução narrativa comum nos gêneros realistas da literatura, especialmente no romance: usada como forma de estabelecer o espaço em sua relação com a personagem, ela também revela a posição do narrador em relação àquele mundo ficcional e pode, por extensão, configurar um certo modo de interpretação da realidade. De fato, alguns escritores se consagraram pela maneira de tratar esse movimento dentro do espaço: James Joyce, por exemplo, é lembrado pela vivacidade com que representou as ruas de sua Dublin ficcional. Na literatura brasileira, temos, por exemplo, Joaquim M. de Macedo, com seus *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862), em que é explícita a determinação de, com o tempero do tom brincalhão que o autor confessa, propor um inventário poético da alma das ruas cariocas. Longe de criar um narrador contemplativo que simplesmente observasse as ruas e as descrevesse, o conjunto da obra de Joyce (especialmente os contos de *Dubliners*, de 1914) criou narradores que se movimentam por aquelas ruas, cujas imagens surgem em uma sucessão contínua e extremamente variada enquanto as personagens, muito familiarizadas com aqueles espaços, respondem às várias expressões e dialetos que são ouvidos no meio do tumulto.

Embora a obra *Crime e castigo* (1866), de Dostoiévski, não se concentre da mesma maneira sobre o cenário urbano quanto os contos (e também os romances) de Joyce, as vias tortuosas percorridas pelo perturbado Raskólnikov são também acompanhadas de perto por um narrador que, aos poucos, expressa a sua relação com o protagonista, com seu espaço e com as pessoas que vagam por ele. O movimento *da* cidade e o movimento *através* da cidade são fundamentais para compreender as motivações das personagens e suas relações dentro daquele universo ficcional: afinal, embora a obra seja conhecida pela profundidade psicológica expressa por suas personagens, deve-se lembrar que usualmente essa psicologia encontra correspondência nos espaços vividos por elas – nas suas casas miseráveis, nas ruas sujas, nas tabernas, nos prostíbulos e na prisão.

Tome-se um parágrafo inicial do romance, o qual começa justamente com o protagonista (cujo nome ainda não foi dado) caminhando pelas ruas de São Petersburgo:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, cal por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro de verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo — tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem. O cheiro insuportável das tabernas, especialmente numerosas nesta parte da cidade, e os bêbados, que apareciam a cada instante, apesar de ser dia útil, completavam o colorido repugnante e triste do quadro. Um sentimento do mais profundo asco esboçou-se por um instante nos traços delicados do jovem. Aliás, ele era de uma beleza admirável, belos olhos escuros, cabelos castanho-escuros, estatura acima da mediana, esbelto, bem constituído. Mas logo caiu numa espécie de meditação profunda, melhor dizendo, numa espécie de esquecimento mesmo, e seguiu adiante já sem notar o ambiente, aliás até sem querer notá-lo. Vez por outra apenas resmungava alguma coisa com seus botões, pelo hábito de monologar que ele mesmo acabara de reconhecer de si para si. No mesmo instante reconheceu que suas ideias às vezes se embaralhavam e que estava muito fraco: já entrara no segundo dia sem comer quase nada. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 10.)

O enunciado do narrador evoca sensações de vários sentidos: as imagens, os cheiros, a temperatura ambiente e mesmo as sensações corporais surgem em uma rápida sucessão e ganham uma profusão de adjetivos – o calor é “terrível”, o cheiro é “peculiar” e “insuportável”, o colorido é “repugnante e triste”, os traços da personagem são “delicados”, o sentimento de asco é “profundo”. A relação narrativa com o espaço é ativa: os adjetivos, em seu conjunto, expressam uma impressão subjetiva do ambiente, o qual é dado em tons negativos como algo evidentemente detestável e baixo. A posição do narrador é bem demarcada e, presumivelmente, próxima do modo como o próprio protagonista também percebe o espaço.

É necessário, no entanto, observar que por mais próximo que o narrador seja de sua personagem (afinal, caminha com ela e compartilha de uma impressão semelhante em relação ao ambiente), a voz da personagem não aparece diretamente neste parágrafo, e parte de suas impressões são inferidas pelo narrador: não se pode saber se Raskólnikov teve “Um sentimento do mais profundo asco”; o que se sabe é que em seus “traços delicados”, *conforme percebidos pelo narrador*, “esboçou-se por um instante” tal impressão. Nesta passagem e em outras de *Crime e Castigo*, ainda que o narrador frequentemente relate, de modo direto, o pensamento da personagem, as impressões que se tem do espaço e dos eventos são dadas em geral como impressões do próprio narrador, e aquilo que é impressão *da personagem* precisa ser inferido por meio de seus gestos e expressões.

Ademais, tanto o protagonista quanto as ruas de São Petersburgo que atravessa não podem ser percebidos apenas por um processo descritivo: eles provocam uma impressão subjetiva no narrador, que só então pode compreendê-los. Há um esforço consciente, ao longo de toda a obra, de compreender a totalidade criativa desse *outro* que é Raskólnikov – para utilizar a expressão de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*, quem é esse *outro-para-mim* (BAKHTIN, 2010a, p. 22): os gestos, as falas e o pensamento de Raskólnikov são extrâneos ao narrador e objetivados a partir da impressão que causam neste. Note-se, especialmente, que existe um excessivo cuidado no discurso narrativo quando este se aproxima da personagem: depois de se dizer em termos gerais que Raskólnikov era de uma beleza admirável, há a necessidade de explicar a beleza de cada detalhe, a ponto de se repetir o discurso (os olhos são belos, é esbelto, é bem constituído); não se diz que era alto, mas que tinha “estatura acima da mediana”; quando o texto afirma que “caiu numa espécie de meditação profunda”, logo o narrador corrige seu discurso com um “melhor dizendo”, tipo de correção que acontece novamente ainda na mesma frase – “já sem notar o ambiente” é corrigido por “até sem querer notá-lo”. Também não diz diretamente que a personagem estava fraca e suas ideias se embaralhavam: aponta-se que *a personagem* reconheceu isso. Essa cautela constrói um narrador que, na falta de melhor expressão, toca sua personagem com as pontas dos dedos. Embora o narrador não seja, ele mesmo, uma personagem dentro da narrativa, ainda assim seus enunciados só podem ser compreendidos se vistos a partir do tom emocional-volitivo que cria em relação às personagens do texto. Há, portanto, uma atividade responsiva na voz deste narrador, cujo discurso não só pretende descrever as personagens e seus espaços, mas responder a eles, manifestando uma vontade e emoção conscientes.

Onisciente ou não, o que importa é que o narrador dá as suas impressões do espaço e dos acontecimentos na medida em que lhe surgem; relata os pensamentos, as imagens e as vozes do modo como os percebe, sem se estender em considerações sobre eles. De fato, o caráter obscuro da prolepse recorrente no primeiro capítulo (isto é, o conjunto das referências a algum plano misterioso de Raskólnikov, que posteriormente se concretiza no assassinato das irmãs Ivánovna) só é possível porque nem a voz de Raskólnikov anuncia diretamente seu plano, nem o narrador pretende expor com clareza as ideias da personagem – que, afinal, “às vezes se embaralhavam”. Ora, o próprio nome de Raskólnikov permanece nas sombras durante boa parte do primeiro capítulo, em que é apenas identificado como “um jovem” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 9)! Depois de uma expressão do pensamento de Raskólnikov, a qual conta que “Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens!”, o narrador se limita a comentar que isto foi pensado “com um sorriso estranho” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 9); já o pensamento seguinte do protagonista não recebe nenhuma palavra: é dado de forma direta, sem nenhum comentário narrativo. O narrador recorre ao discurso direto e dá suas impressões do que vê e ouve, mas não faz juízos de caráter moral (embora o conflito da obra seja intensamente moral), nem disserta sobre seu próprio relato: seu papel está limitado a contar o que acontece, ainda que sua posição não seja de neutralidade em relação ao espaço e suas personagens. Em outros termos, ele participa do mundo ficcional, mas mantém uma posição sutil e pouquíssimo intrusiva dentro dele, ao contrário do que tendia a tradição romanesca no século XIX.

A narração da travessia naquele espaço possui também a função de construir as relações sociais tão importantes à trajetória das personagens: note-se que “mau cheiro de verão” ganha um epíteto que não lhe caracteriza em si, mas que caracteriza aqueles que o sentem; é “conhecido de cada *petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo*”. Tem a mesma função a expressão “apesar de ser dia útil”, quando se refere aos bêbados. Trata-se de comentários não sobre o espaço perceptível (as imagens, cheiros e sons), mas sobre as relações invisíveis que constroem aquele espaço. Isso é complementado pela relação, realizada no enunciado narrativo, entre os pensamentos confusos de Raskólnikov e o fato de que não comera quase nada em dois dias: neste caso, há ainda uma inferência psicológica, uma correlação entre o ambiente atravessado, o estado de pobreza daquelas pessoas e a situação mental do protagonista.

É importante reconhecermos que tudo quanto foi dito da forma peculiar de responsividade que subjaz às passagens descritivas comentadas até aqui não significa o endosso tácito da advertência de Lukács (2010, p. 154) sobre o problema do conteúdo simbólico que se atribui status de monumentalidade social. Dostoiévski não se propõe a plasmar significados sociais a partir de tais descrições para metaforizar relações sociais através de traços acidentais que a descrição toma como objeto. Pressupõe, todavia, uma afinidade com o raciocínio que destaca o modo como a estilização artística que toma, por meio e instrumento, a tensão responsiva posta entre a sensorialidade da visão de Raskólnikov, complementada por um excedente de visão que está implícito no narrador e pressuposto no leitor, e a camada profunda da consciência da personagem, o acesso fragmentário ao seu pensamento.

Sobre o pensamento da personagem, o modo como este se relaciona com o espaço no enunciado narrativo é especialmente importante nos momentos de tensão do romance. Tome-se um segundo trecho, retirado da 4ª Parte, V:

Quando, na manhã seguinte, às onze horas em ponto, Raskólnikov entrou no prédio do primeiro distrito, no departamento de instrução criminal, e pediu que Porfiri Pietróvitch fosse informado da sua presença, ficou até surpreso com a demora em recebê-lo: transcorreram pelo menos uns dez minutos até que o chamassem. Pelos seus cálculos, deviam investir imediatamente contra ele. Enquanto isso, esperou de pé na sala de recepção, com gente passando a seu lado em idas e vindas, aparentando não ligar a mínima para ele: quem era e o que era Raskólnikov. Com um olhar intranquilo e desconfiado, ele observava ao redor, examinando: não haveria por perto alguma escolta, algum olhar secreto, destinado a espreitá-lo para que ele não fosse embora? Mas não havia nada semelhante: ele via apenas figuras de escritório, metidas com suas preocupações miúdas, depois de algumas outras pessoas, e ninguém ligava a mínima para ele: podia até ir para onde lhe desse na telha. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 338.)

O enunciado narrativo apresenta tal espaço com a mesma clareza e riqueza de detalhes que a rua do trecho anterior; no entanto, aqui é ainda mais forte a impressão de que a proximidade entre narrador e personagem torna o enunciado extremamente responsivo em relação ao lugar. As pessoas que compõem o comissariado são descritas em relação à presumida expectativa de Raskólnikov (a sua crença de que está sendo vigiado, será descoberto e preso): as pessoas que o anunciam a Porfiri são as que lhe deixam “surpreso com a demora em recebê-lo”; sobre a gente que entrava e saía da sala de espera, só se diz que aparentavam “não ligar a mínima para ele”, expressão repetida adiante – até a expressão “metidas em suas preocupações miúdas”, em relação às figuras de escritório, serve para enfatizar seu alheamento quanto a Raskólnikov. Mesmo o movimento ao redor só pode ser dado nos termos de um discurso indireto livre, em que o narrador expressa em seu discurso uma dúvida que certamente pertence à personagem: “não haveria por perto alguma escolta” etc. Ainda aqui, há a mesma tendência de fazer inferências sobre o que a personagem percebe: é o “olhar intranquilo e desconfiado”, visto pelo narrador, que desencadeia a dúvida.

A intenção do enunciado narrativo é dupla: ao mesmo tempo em que se quer apresentar um novo espaço à narrativa (e este espaço é dado em todos os seus detalhes, com toda a sua riqueza), também se pretende desenvolver a tensão psicológica do protagonista de modo que as duas coisas sejam inseparáveis na narração. Na maneira como os espaços são percorridos pelas personagens em *Crime e castigo*, nota-se que a preocupação do autor encontra-se em criar um narrador que participe dos eventos, e não só que os observe. De fato, tal contraste entre esses dois modos de objetivar o mundo nos enunciados narrativos foi discutido por Georg Lukács no ensaio “Narrar ou

descrever?”, em que a maneira de narrar encontrada nas obras de Walter Scott, Balzac e Tolstói é comparada àquela encontrada em Flaubert e Zola. No primeiro caso (que certamente deve incluir a peculiar narrativa da obra de Dostoiévski) trata-se predominantemente de narrar, de envolver o narrador e seus enunciados nos acontecimentos humanos que definem as obras; no segundo caso, trata-se da descrição como princípio fundamental da composição, isto é, de observar o mundo e seus objetos e dar-lhes, em todos os seus detalhes, como objetos estáticos fora da esfera da ação humana³. Nos termos de Lukács, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965, p. 92). Mais do que técnicas de escrita ou particularidades estilísticas, as duas implicam comportamentos diferentes em relação à realidade. No primeiro caso, é necessária uma visão de conjunto que dê à vida da personagem e ao seu mundo um aspecto acabado, concluído esteticamente: só assim é possível selecionar as ações e coisas que influíram sobre os destinos, que foram decisivos no curso da vida sobre a qual se decidiu contar; mais ainda, vistas em perspectiva temporal, as coisas podem ganhar significado, um propósito em relação ao todo. A narração é, portanto, fundamentalmente retrospectiva e implica um grande movimento no tempo. A descrição, por outro lado, imobiliza as coisas no tempo e as observa como se fossem independentes entre si: cada objeto, cada ação, cada lugar é visto por si só, e o sentido deles está na própria beleza ou complexidade de cada coisa em si – e não posto em relação à totalidade das ações e dos destinos na obra. Se a descrição, tomada como princípio fundamental, pode resultar em um texto tido como realista, tal se dá por que representa a aparência da realidade empírica; por outro lado, a narração realista lida com a realidade do sentido, da capacidade de atribuir significados às coisas e fenômenos do mundo, ainda que não preserve a aparência deles em seus enunciados.

Com isto se quer dizer que as ruas e outros cenários de São Petersburgo não são dados somente por motivos de verossimilhança: não se trata apenas de criar uma aparência de realidade na obra ficcional. Do mesmo modo, nem o narrador nem as personagens devem ser confundidas com a figura do *flâneur*, tão comum à literatura na segunda metade do século XIX e codificada especialmente pela obra de Charles Baudelaire: aquele espectador que, incógnito, observa a riqueza das ruas de um ponto de vista puramente estético, como alguém que aprecia um quadro já formado e aponta os seus detalhes. Para as personagens de Dostoiévski, a relação com São Petersburgo é viva e se trata de uma resposta ética ao mundo – e não uma contemplação estética complacente. Falar sobre as ruas e o que se encontra nelas cumpre sempre uma função orgânica dentro da narrativa: quase tudo que é mencionado pelo narrador realiza o objetivo de desenvolver o destino de Raskólnikov e de outras personagens, e não só de contemplar o espaço e seus objetos – seja o apartamento das irmãs Ivánovna, seja o quarto extremamente pobre e feio de Sônia, sejam as ruas movimentadas, seja o perturbador comissariado ou a triste prisão. Ao

³ É curioso que Lukács, profundo conhecedor das obras de Dostoiévski (que já mencionara com profundo respeito desde os seus primeiros trabalhos, como se vê nas últimas páginas de *A teoria do romance*), não as tenha incluído em seu ensaio. Pode-se conjecturar que o clima político e literário da União Soviética no período (os anos 1930) teve alguma influência, uma vez que se tendia a considerar Dostoiévski sob uma luz negativa que o aproximava da literatura europeia da segunda metade do século XIX, percebida como produção de uma burguesia decadente – de fato, é por esse viés que Lukács acaba por considerar o processo descritivo em Flaubert e Zola, isto é, como algo que torna os objetos tão ou mais importantes que a ação humana, a qual teria perdido seu valor literário sobretudo no auge do naturalismo europeu.

acompanhar Raskólnikov em sua jornada, o narrador busca inferir o impacto que tais cenários causam sobre ele e por isso explora não só a riqueza imagética desses lugares, mas também a variedade social encontrada neles e o efeito psicológico que produzem sobre as pessoas.

Assim, é especialmente emblemático o capítulo em que as irmãs Ivánovna são assassinadas. O trecho seguinte, um tanto longo, corresponde ao momento imediatamente após a morte de Lisavieta Ivánovna:

Aliás, olhando para a cozinha e avistando em cima de um banco um balde com água até o meio, ocorreu-lhe lavar as mãos e o machado. As mãos estavam ensanguentadas e pegajosas. O machado ele mergulhou pela lâmina direto na água; agarrou um pedaço de sabão que estava na janela em um caco de pires e começou a lavar as mãos ali mesmo no balde. Depois de lavá-las tirou também a lâmina do machado, lavou-a e passou um longo tempo, coisa de uns três minutos, lavando o cabo onde havia respingos, esfregando o sangue até com sabão. Depois enxugou tudo na roupa branca que estava ali mesmo, secando numa corda estendida através da cozinha, após o que ficou muito tempo examinando o machado, atentamente, junto à janela. Não restara vestígios, apenas o cabo ainda estava úmido. Encaixou cuidadosamente o machado no laço, debaixo do sobretudo. Em seguida, até onde permitia a fraca claridade da cozinha, examinou o sobretudo, as calças, as botas. Na superfície, à primeira vista, parecia não haver nada; só nas botas havia manchas. Ele molhou um pano e limpou-as. Sabia, aliás, que discernia mal, que, talvez, houvesse alguma coisa que saltasse à vista, mas ele não estava notando. Parou no meio do quarto, meditando. (DOSTOIEVSKI, 2016, p. 88-89.)

Ao contrário das sequências narrativas anteriores, não há outras personagens além de Raskólnikov e o cenário é composto de objetos espalhados pelo apartamento: balde, sabão, roupa, corda, pano molhado. Cada um desses objetos, no entanto, só é percebido quando imediatamente ligado a alguma ação, o que cria uma impressão de movimento constante: “olhando para a cozinha”, viu o balde e “ocorreu-lhe lavar” as mãos e a arma; depois de mergulhar o machado na água, “agarrou um pedaço de sabão”; “enxugou tudo” na roupa que estava pendurada na corda; “limpou” as botas com um pano molhado. As ações são dadas antes dos objetos, e os verbos predominam sobre os adjetivos: exceto pela roupa *branca*, os objetos da casa não são descritos de nenhuma maneira pelo narrador que não seja através da ação que permitem realizar.

É perfeitamente possível, apenas com esse trecho, imaginar o espaço em que o protagonista se encontra: há um quarto, também há uma cozinha mal iluminada que é atravessada por uma corda, com uma janela e um balde próximo a esta... Mas esse espaço e seus detalhes não são descritos minuciosamente pelo narrador em nenhum momento: cada parte dele é mencionada de passagem como lugar de repouso de um dos objetos que Raskólnikov encontra, e seus detalhes estão relacionados às ações da personagem. A cozinha é onde vê o balde; a janela, onde encontra o pedaço de sabão; sabe-se que a cozinha era atravessada por uma corda porque é nela que o protagonista encontra a roupa com que enxuga os objetos; do mesmo modo, sabe-se que é mal iluminada porque ele tenta inspecionar sua roupa; já o quarto é o lugar em que, parado, medita.

A relação de subordinação entre os elementos do enunciado narrativo é nítida: ações-objetos-espaco. Além disso, todas essas ações (e, por extensão, todos os objetos que, por sua vez, apresentam o espaço) estão relacionadas à preocupação de Raskólnikov em disfarçar o sangue que denuncia o crime cometido. Ou seja: antes de descrever a casa das irmãs Ivánovna e os seus objetos, a atenção do narrador ao longo desse capítulo está em narrar no primeiro plano a tentativa nervosa de cometer os assassinatos, apagar as evidências e fugir. O crime ocupa o centro incontestável do enunciado narrativo, de modo que todas as imagens giram em torno dele e da tensão psicológica da personagem. O mesmo pode também ser dito sobre o restante do capítulo, tanto antes quanto depois do trecho mencionado: a entrada no apartamento, a procura pelo cofre embaixo da cama de Aliena que é interrompida pelos sons da entrada de Lisavieta Ivánovna, o aposento vazio no segundo andar em que Raskólnikov se esconde... Neste último, por exemplo, menciona-se que o assoalho “acabava de ser pintado” e que tinha “um caco de louça com tinta e um pincel” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 93) como meio de informar que, por muito pouco, o protagonista não esbarrara com os pintores durante sua fuga, e também para esclarecer que eles ainda voltariam, já que seus instrumentos de trabalho ainda estavam lá e a porta se encontrava aberta.

Note-se, acima de tudo, que subordinar as coisas e os espaços às ações de Raskólnikov implica em representar o horizonte que a personagem percebe e contempla, isto é, subordinar o mundo à sua consciência, no lugar de representar a sua consciência como algo definido (acabado esteticamente) dentro do mundo. Mikhail Bakhtin observou com perspicácia que:

A personagem interessa a Dostoiévski como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2010b, p. 52.)

A relação intensamente problemática com a personagem no romance se dá porque dificilmente a visão do autor (como componente ficcional no texto) excede a da personagem: não é exatamente a vida da personagem que é tomada como um todo e acabada esteticamente pelo romance, mas sim a totalidade de suas relações conscientes com o mundo, com todos os seus passos em falso e hesitações (os quais são reproduzidos no modo como o narrador busca se aproximar da própria personagem). No lugar de uma forma biográfica em que a vida de Raskólnikov fosse dada como exemplar, opta-se por uma forma da autoconsciência que encontra seu próprio sentido no mundo. Os lugares para os quais Raskólnikov lança seu olhar (e que o narrador logo transforma em parte de seu enunciado) não são apenas o ambiente em que caminha, mas o horizonte em que encontra refrações de sua vida interior.

É necessário, então, considerar que tipo de relação há entre os espaços ficcionais em Dostoiévski e aqueles espaços reais que lhe serviram de inspiração. Afinal, não é a São Petersburgo real que se encontra no livro; de fato, a análise feita até aqui buscou demonstrar que a São Petersburgo empírica é o que menos importa para a obra – o romance de Dostoiévski

não dialoga tanto com os espaços em si, mas sim com a maneira como são apreendidos valorativamente pelo pensamento. O ponto de vista criador nem se fecha sobre si, separando-se do mundo, nem se dirige ao mundo puramente empírico dos objetos e espaços em si: ele considera os valores que tais objetos e espaços representam para a consciência, *o que são esses espaços para o eu e para o outro*.

Recorra-se, novamente, às considerações teóricas de Mikhail Bakhtin. Para o pensador russo, um ponto de vista criador (criador no sentido de que cria uma realidade no mundo da cultura), seja ele pertencente a um ato ético, cognitivo ou estético, “só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores” (BAKHTIN, 2010c, p. 29). Em outros termos, o problema de cada domínio da cultura pode ser tomado não a partir do estudo de cada domínio em si, mas dos seus limites, e mesmo dos limites da cultura em relação à vida. Se tomado apenas a partir de seu próprio interior, o ato criador só pode ser percebido como um arbítrio – é a sua relação com outros pontos de vista que lhe dá valor e sentido. O domínio da cultura não possui espaço interior no mesmo sentido em que o faz uma unidade realmente espacial; ele não possui uma fronteira que delimite seu próprio espaço, mas, ao contrário, é inteiramente formado de fronteiras: cada fenômeno é percebido apenas na sua relação com os demais, o que implica na necessidade de discutir um *sistemismo concreto* de cada fenômeno cultural, de cada ato cultural isolado, “*de sua participação autônoma ou de sua autonomia participante*” na unidade da cultura. Cada fenômeno isolado está sempre dirigido à unidade da cultura, e também reflete essa mesma unidade; todo ato criador se relaciona com algo já apreciado culturalmente, “perante o qual agora ele deve ocupar, com conhecimento de causa, sua posição axiológica” (BAKHTIN, 2010c, p. 30)⁴.

Tome-se, por exemplo, o ato cognitivo. Quando este se dirige à realidade, não encontra uma realidade neutra, em estado puro e isolado das apreciações culturais; ao contrário, já encontra uma realidade trabalhada pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político. Ou seja: a realidade que o conhecimento pressupõe não é nula, e sim a realidade do ato ético e do estético. O mesmo, claro, vale para a atividade artística: ela não “vive nem se movimenta no vazio”, como escreveu Bakhtin (2010c, p. 30): embora a obra seja delimitada temporal e espacialmente (o tempo de leitura de um livro, os limites físicos do livro delimitados por suas extremidades), ela só possui sentido por causa de sua relação tensa e reciprocamente ativa com “a realidade valorizada e identificada pelo ato”. Usualmente se fala da oposição entre a ficção e a realidade, mas é útil estabelecer que a realidade que se opõe à arte não é simplesmente a realidade empírica, mas sim a realidade do conhecimento e do comportamento ético: a vida cotidiana, econômica, social, política, religiosa e moral. Por isso, pode-se dizer que mesmo uma obra de fantasia ou uma narrativa mítica são capazes de representar a realidade: não se trata propriamente da realidade empírica, mas da realidade dos atos humanos que se reproduzem nas obras.

No pensamento habitual, o que normalmente se opõem são, na verdade, duas versões já estetizadas da realidade: quando se diz que uma obra provoca uma ruptura com a realidade,

⁴ Nesta e nas citações seguintes de Bakhtin, todos os grifos constam no original.

o que se quer dizer é que a obra aponta um novo ponto de vista sobre a realidade (ou melhor, reconstrói as relações axiológicas da realidade a partir de um novo ponto de vista) que é diferente dos pontos de vista das obras anteriores. Pense-se novamente sobre a noção de *realismo* na literatura e no que significa chamar uma obra como *Crime e Castigo* de realista: como o realismo não pode ser uma coisa em si (não existe uma maneira correta e definida de tratar literariamente a realidade que valha para todas as culturas em todos os tempos), uma obra é chamada de realista quando se compara o modo como ela estetiza a realidade com o modo como outras obras estetizaram a realidade antes dela. O termo realismo, em literatura, sempre correspondeu a uma noção estética, e não a um elemento empírico que as obras fossem capazes de reproduzir. Consequentemente, o próprio conceito de realismo em arte é sempre mutável: cada obra (ou movimento literário, ou gênero literário) transforma o realismo em algo novo.

Para Bakhtin, o modo possível de compreender o ato criador estético é *opondo a realidade estética à realidade ainda não estetizada (e não unificada) do conhecimento e do comportamento* – é esta que se torna uma vida concreta e unida na intuição estética, e uma unidade sistemática no pensamento filosófico. Ao mesmo tempo, “É preciso lembrar de uma vez por todas que *não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra*” (BAKHTIN, 2010c, p. 31) – não é unicamente com o mundo da vida que a criação artística se relaciona, mas com o mundo da cultura e da vida simultaneamente.

Há, portanto, um determinado tipo de atitude em relação à realidade presente em cada ato criador que se dirige a ela: no conhecimento, no procedimento e na criação literária. O conhecimento não aceita (ou não toma como parte dele) nem a avaliação ética, nem a formalização estética que lhe são preexistentes: de fato, ele age como se nenhuma avaliação preexistisse ao objeto (ou melhor, como se essas avaliações preexistentes permanecem à margem, recuassem “para o domínio dos fatos históricos, psicológicos, biográficos e outros, casuais do ponto de vista do próprio conhecimento”) (BAKHTIN, 2010c, p. 32). De certa maneira, a realidade se despe de seus valores para se tornar uma realidade puramente do conhecimento, para a qual, como escreveu Bakhtin (2010c, p. 32), “a unidade da verdade é soberana”. Na cognição, o mundo do ato ético e o da beleza estética são transformados em *objetos de conhecimento*, mas não introduzem seus próprios valores na realidade do conhecimento. O conhecimento se dirige a eles, mantendo-os como objetos de sua própria (e primordial) avaliação, o que significa que a relação com a realidade preexistente do ato e da visão estética é puramente negativa. O conhecimento leva em consideração apenas outro conhecer que o precedeu, diante do qual assume uma posição – ele não assume uma posição autônoma diante da realidade do ato ético ou estético⁵.

Ademais, embora o ato cognitivo esteja limitado e isolado em uma obra individual, isso não é significativo do ponto de vista do próprio conhecimento, para o qual não há obras

5 É necessário observar que Bakhtin se refere ao caráter geral dos domínios da cultura, os quais, uma vez postos na realidade, não são delimitados da maneira pura como podem ser descritos no pensamento teórico. Por exemplo, pense-se no modo como uma determinada teoria científica que não determine em si mesma nenhuma atitude moral em relação ao mundo pode assumir esse caráter moral em certos contextos – para um sujeito religioso, uma teoria científica como o evolucionismo ou o heliocentrismo podem ser vistas (e, de fato, já foram) como posições morais diante do mundo.

separadas (é indispensável considerar os outros pontos de vista). Já no ato ético, essa relação se expressa “*como a relação do dever para com a realidade*” (BAKHTIN, 2010c, p. 32): ao contrário do ato cognitivo, no ético essa relação aparece como conflitante. Nota-se, assim, a diferença das duas em relação à criação estética, que tende a criar obras individuais, autossuficientes.

O que diferencia a criação estética dos outros atos é, primeiramente, sua receptividade: “*a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo necessário*” (BAKHTIN, 2010c, p. 33). A vida não se encontra apenas fora da arte, mas também dentro dela, com todo o seu peso axiológico. Mas é necessário lembrar que a forma estética transfere a vida para uma nova realidade (a realidade estética, ficcional), que reorganiza os valores da vida, dando-lhes um novo sentido e submetendo-os a uma nova unidade, sem, no entanto, recusar a sua identificação com a unidade da vida, dos atos éticos e cognitivos. Acima de tudo, ela não cria uma realidade inteiramente nova, como o conhecimento (que cria a natureza cognoscível) e o ato ético (que cria a humanidade social): ela evoca as realidades preexistentes do conhecimento e do ato, enriquecendo-as e completando-as – nos termos de Bakhtin (2010c, p. 33), ela “*humaniza a natureza e naturaliza o homem*”. A estética é, então, uma atividade integradora – seu momento negativo pode apenas ser plenamente identificado em sua relação com o material: o poeta escolhe as poucas palavras e expressões adequadas à sua obra, pondo de lado todas as outras.

De fato, quase todas as categorias receptivas e enriquecedoras do pensamento humano têm, para Bakhtin, um caráter estético; “*estética também é a eterna tendência desse pensamento em imaginar o que é dever e obrigação como já dado e presente em algum lugar, tendência que criou o pensamento mitológico e, em grau significativo, também metafísico*” (BAKHTIN, 2010c, p. 34). Enquanto o conhecimento e o ato são primordiais, isto é, criam seu objeto pela primeira vez, na arte, a sensação de novidade e originalidade se dá justamente porque há um fundo sobre o qual essa sensação é percebida – o mundo do conhecimento e do ato, que na arte se apresenta como um mundo novo (ou melhor, posto em uma nova relação axiológica).

Pense-se, como arremate, na seguinte passagem, encontrada no fim do romance de Dostoiévski:

Raskólnikov saiu do galpão para a margem, sentou-se em uns troncos arrumados ao lado do galpão e ficou a olhar o rio largo e deserto. Da alta margem descortinavam-se as vastas redondezas. Da outra margem distante chegava o som de uma canção que mal se ouvia. Lá, na estepe sem fim banhada de sol, negrejavam tendas de nômades como pontinhos que mal se distinguiam. Ali havia liberdade e vivia outra gente, em nada parecida à de cá, lá era como se o próprio tempo houvesse parado, como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e o seu rebanho. Raskólnikov estava sentado e olhando imóvel, sem desviar a vista; seu pensamento passou aos devaneios, à contemplação; ele não pensava em nada, mas alguma melancolia o inquietava e atormentava. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 561.)

A paisagem do trabalho no campo possui um valor próprio quando vista pelos olhos do prisioneiro, e, acima de tudo, seu sentido depende inteiramente do contexto em que aparece no romance. Ela é posta no terreno das relações entre culpa/perdão e prisão/liberdade: sua

importância reside naquilo que representa para o *eu* que a observa, e seu significado só pode ser construído quando os valores desse eu são postos como seu plano de fundo. Em outros termos, o trabalho no campo, que existe na realidade dos atos humanos, ganha nova apreciação e significado quando representado no contexto específico das relações axiológicas de *Crime e castigo*. Sentado à beira do rio, vendo a gente que canta em liberdade na outra margem que se estende por vasta extensão, a redenção e a liberdade possível de Raskólnikov são representadas como algo mais do que crenças abstratas: elas se tornam o próprio mundo visto pela personagem.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra e gravuras de Evandro Carlos Jardim. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185.
- _____. “Narrar ou descrever?”. Tradução de Gíseh Vianna Konder. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.