

# A Compaixão como Virtude e como Fardo: Anotações sobre o Par Sônia e Raskólnikov, de *Crime e Castigo*<sup>1</sup>

Compassion as Virtue and Burden:  
Notes on *Crime and Punishment's* Sonia and Raskolnikov

*Priscila Nascimento Marques*<sup>2</sup>

## RESUMO

---

O presente artigo pretende tratar do tema da compaixão em *Crime e castigo*, romance de 1866 escrito por Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881), tendo em vista o universo religioso do autor e sua obra. A temática será abordada por meio de uma análise das interações entre os personagens Sônia Marmieládova e Rodion Raskólnikov no referido romance e o campo ideológico e emocional representado por cada. São pertinentes à essa discussão o status do eu na obra dostoiévskiana as características ambivalentes de sua desintegração.

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Dostoiévski; Crime e castigo; Compaixão; Religiosidade.

---

## ABSTRACT

---

The present paper aims at approaching the theme of compassion in *Crime and Punishment*, the 1866 novel written by Fyodor M. Dostoevsky (1821-1881), considering the religious universe of the author and his oeuvre. The subject will be discussed through an analysis of the interactions between Sonia Marmeladova and Rodion Raskolnikov and the ideological and emotional spheres represented by each. The status of the I in the work of Dostoevsky and the ambivalent characteristics of its disintegration are also pertinent to this discussion.

---

**KEYWORDS:** Dostoevsky; Crime and Punishment; Compassion; Religiosity.

---

---

<sup>1</sup> Recebido em 30/05/2016. Aprovado em 30/09/2016.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Russa pela USP. Email: pri\_nmarques@yahoo.com.br

Poucos discordariam da centralidade que temas ligados à fé e à religião têm para a vida e obra do escritor russo Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. Por outro lado, concluir a partir dessa observação algo de definitivo sobre as crenças do autor, derivar daí algo como uma teologia, por assim dizer, é tarefa que não resiste a uma análise mais profunda e cuidadosa de seus escritos. Em *Dostoevsky's Religion*, Steven Cassedy (2005) busca desvelar o universo religioso da vida e da obra de Dostoiévski com suas características específicas e contradições, mais do que estabelecer propriamente o objeto de sua fé. Antes de responder à pergunta “em quê acredita Dostoiévski?”, o crítico verifica que, para o autor, a natureza e o tortuoso funcionamento da fé são frequentemente mais importantes do que seu objeto.

Uma característica marcante da religiosidade em Dostoiévski é o idealismo. Para Cassedy, obras como *O idiota* e *Os demônios* refletem sobre “o amor e fé ideais, mas também sobre o mal ideal”, ambas “levam à conclusão de que o estado ‘perfeito’ para o indivíduo [seja aquele que busca o bem ou o mal] é o estado de completa dissolução” (CASSEDY, 2005, p. xiii).

Em *Crime e castigo*, há duas personagens que realizam esse movimento em direção à dissolução do eu, cada uma em torno de uma moral própria: o protagonista Rodion Románovitch Raskólnikov e a prostituta Sônia Marmieládova. O presente artigo tem por objetivo comentar a relação entre essas personagens no sentido de discutir os modos de dissolução do eu que cada um representa dentro do espectro egoísmo-compaixão. Inicialmente serão analisadas em detalhe as interações entre ambos ao longo do romance.

Sônia é apresentada ao leitor e ao protagonista do romance por meio do relato de seu pai, Marmieládov, no qual fica-se sabendo que ela é portadora da carteira de identidade amarela, isto é, sobrevive à custa do trabalho como prostituta. O relato do pai revela ainda que ela não foi propriamente educada, tendo lido apenas alguns livros de teor romântico, e, por intermédio de Liebeziátnikov, a *Fisiologia* de Lewis. A moça submissa, de voz dócil, loira, de rosto sempre pálido e magrinho foi compelida à prostituição por insistência da madrastra, Catierina Ivanovna, que a família padecer na mais absoluta miséria.

Pouco se sabe da reação de Raskólnikov durante o relato de Marmieládov, já que quase toda a cena é dominada pelo monólogo deste último. Seu ato mais significativo ocorre quando, sem ser visto, deixa suas moedas de cobre na janela da família. Ato de solidariedade que é imediatamente seguido de ironia e arrependimento:

“Que asneira foi essa que acabei de fazer? — pensou. — Ora, eles têm a Sônia, ao passo que eu mesmo estou precisando”. Mas depois de refletir que já não era possível reaver o dinheiro e que, apesar de tudo, ele não o faria mesmo, pôs de lado o assunto e foi para casa. “Ora, Sônia precisa de cremes também — continuou, rua afora, com um riso sarcástico. — Essa pureza custa dinheiro... Hum! Sim, mas pode ser que Sónietchka fique hoje a nenhum, porque o risco é um só, a caçada ao bicho vermelho... a extração do ouro... e então eles todos vão

ficar na pindaíba amanhã, mesmo sem o meu dinheiro... que coisa, hein, Sônia! Entretanto, que tesouro eles conseguiram achar! E estão aproveitando! E olhem que aproveitam mesmo! E se habituaram. Choraram, mas se habituaram. O canalha do homem se habitua a tudo! [p. 42-3]<sup>3</sup>

Há uma profunda contradição entre a atitude compassiva de Raskólnikov e o tom frio e sarcástico de seus pensamentos sobre todo o caso. A história dos Marmieládov desperta em Raskólnikov o cerne de sua contradição, de sua cisão<sup>4</sup>. De um lado, o ato impensado de compaixão, que reflete uma dimensão não racionalizada de sua subjetividade, de outro a elucubração sem fim, a tentativa cerebral de se afastar dessa situação pela ironia. Num procedimento tipicamente antinômico, Raskólnikov vai de um primeiro movimento (compaixão), para um segundo (ironia), e, por fim, a um terceiro:

- Bem, e seu eu estiver equivocado – exclamou de forma súbita e involuntária –, 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]

Este movimento subjetivo difere dos dois anteriores, pois aqui a reflexão atua como mediadora que o leva a observar que, diante dessa situação, não cabe uma ação impensada ou mera racionalização. Raskólnikov conclui que o bêbado e a prostituta não têm do que se envergonhar, e que, ao chamá-los de canalhas, ainda estava se pautando pelos princípios morais que pretendia superar. Assim, enxerga no caso uma legitimação para suas formulações (que o leitor ainda desconhece) sobre o direito de cometer crimes e superar os “temores estimulados” (normas morais e punição diante da transgressão delas). De um engajamento irrefletido a uma indiferença gélida, Raskólnikov cai num “engajamento gélido”.

Para Rowe, “Dostoiévski cria efeitos antinômicos por meio de uma formulação em três estágios, a qual se assemelha ao movimento de um pêndulo de um lado a outro e, por fim, parcialmente de volta” (ROWE, 1972, p. 287). Tal padrão antinômico se reflete tanto em episódios do romance quanto no texto como um todo, e tem por função “promover harmonia à caracterização, ambivalência emocional e uma tênue relação entre ilusão e realidade.” (ROWE, 1972, p. 295).

Mais tarde, Sônia vai ao apartamento de Raskólnikov para convidá-lo às exéquias do falecido pai. A visão da moça simples, já sem aqueles trajes do primeiro encontro, causou-lhe impressão: “fixando melhor o olhar, viu de imediato que estava ali uma criatura

<sup>3</sup> Todas as citações do romance foram retiradas da seguinte edição: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

<sup>4</sup> No caso de Raskólnikov, Dostoiévski representa a ruptura do eu já no nome, uma vez que *raskol*, em russo, significa cisão. Ademais, acrescenta-se para o leitor russo um significado histórico: *raskol* também é o nome dado ao cisma da Igreja Ortodoxa, isto é, a separação entre a igreja oficial e os chamados velhos crentes, motivada pelas reformas do patrono Nikon em 1653.

humilhada, e de tal forma já humilhada que ele sentiu uma súbita pena” (p. 246). Teve chance de observá-la melhor:

Enquanto conversavam, Raskólnikov a examinava atentamente. Era um rostinho magro, macérrimo e pálido, bastante irregular, um tanto anguloso, com um nariz e um queixo pontiagudos. Nem se podia dizer que fosse bonitinha, mas em compensação os olhos azuis eram tão claros, e quando se avivavam a expressão do rosto se tornava tão bondosa e cândida que exercia uma atração involuntária. No rosto dela, como em toda sua figura, havia um traço característico: apesar dos seus dezoito anos, ela ainda parecia quase uma menina, bem mais jovem do que realmente era, quase completamente criança, e aqui e ali isso chegava até a manifestar-se em alguns de seus gestos. (p. 248)

Na descrição de Sônia destacam-se seus olhos azuis claros, capazes de transformar completamente seu aspecto sofrido. E, mais do que transformar sua feição, esses olhos eram capazes de atrair involuntariamente. Tal observação é de grande importância, considerando o status que a descrição do olhar tem na narrativa dostoiévskiana. Rosenshield afirma que Dostoiévski “frequentemente usa os olhos como espelhos simbólicos da alma” (ROSENSHIELD, 1978, p. 87)<sup>5</sup> ao lembrar que a única descrição física de Raskólnikov presente no romance destaca a beleza de seus olhos: “Aliás ele era de uma beleza admirável, belos olhos escuros, cabelos castanho-escuros, estatura acima da mediana, esbelto, bem constituído” (p. 20). O mesmo autor avalia que essa descrição pode revelar o potencial de Raskólnikov para o bem (ROSENSHIELD, 1978, p. 87). Juntando essa observação à descrição do olhar de Sônia é possível acrescentar que seus olhos (portadores de um poder de atração) também antecipam o papel desta personagem na transformação de Raskólnikov. Já o fato de Sônia aparentar ser bem mais jovem do que realmente era constitui um traço compartilhado com Pulkhéria, a qual, apesar dos quarenta e três anos,

Seu rosto ainda conservava os traços da antiga beleza e, ademais, ela aparentava uma idade bem mais jovem, o que acontece quase sempre com as mulheres que preservam até a velhice a lucidez do espírito, o frescor das impressões e o ardor honesto e puro do coração. Digamos, entre parênteses, que conservar tudo isso é o único meio de não perder a beleza nem na velhice. Os cabelos já começavam a receber os tons grisalhos e a rarear, rugas em raias minúsculas vinham aparecendo há muito tempo perto dos olhos, as faces estavam cavadas e ressecadas de preocupação e sofrimento, e ainda assim, o rosto era belo. (p. 217)

Tais descrições vistas lado a lado revelam pontos em comum: ambas sofrem os efeitos da vida que levam (as rugas de Pulkhéria e a magreza de Sônia), mas foram capazes de manter um aspecto jovial. De um lado, a beleza de Pulkhéria, presente até em seu

---

<sup>5</sup> Rosenshield sustenta sua afirmação citando Belkin, segundo o qual os olhos, “em todos os retratos de Dostoiévski são a parte mais importante e significativa do rosto. Por meio deles é possível penetrar a alma de alguém” (BELKIN apud ROSENSHIELD, 1978, P. 88)

nome<sup>6</sup>, não é puramente física, mas tem sentido grego, pois é moral; e, de outro, pode-se dizer que a bondade e candidez inspirada pela expressão de Sônia tornam-na bela. É contra esses verdadeiros símbolos do ideal moral, encarnados na figura feminina, que Raskólnikov se levanta. E, por isso, Viatcheslav Ivanov entende que *Crime e castigo* está fundado no seguinte elemento mítico: “a revolta turbulenta da arrogância e insolência humanas (*hybris*) contra a vontade primitivamente sagrada da Mãe-Terra” (IVANOV, 1989, p. 587).

Em outro momento, imerso em pensamentos contraditórios acerca do crime e de seu próprio caráter, Raskólnikov pensa: “Lisavieta! Sônia! Pobres, dóceis, de olhos dóceis... Amáveis!... Por que elas não choram? Por que não gemem?... Elas dão tudo... têm um olhar dócil e sereno... Sônia, Sônia! Serena Sônia!...” (p. 286). Para Marchant, “o desamparo infantil de Lisavieta é muito semelhante ao de Sônia e ao de todas as outras crianças desamparadas que Raskólnikov tenta proteger” (MARCHANT, 1974, p. 7). Raskólnikov mostra-se desorientado ao reconhecer em Sônia, e aqui também em Lisavieta, de um lado tamanha bondade, e, de outro, completa passividade. Assim como na passagem em que associa Dúnia à Sônia, Raskólnikov exige, em pensamento, que elas se revoltem, que não se submetam. A incompreensão e perplexidade de Raskólnikov diante do modelo de subjetividade apresentado por essas mulheres são cruciais para o desenvolvimento do romance. O que diferencia a individualidade moderna de Raskólnikov e a subjetividade de Sônia é que esta última não se realiza *apesar* do outro (ou o *ultrapassando*<sup>7</sup>), mas *no outro*.

Quando Sônia visita Raskólnikov, logo após eles terem se conhecido pessoalmente, ela se mostra impressionada e constrangida com as condições de vida do jovem. Deduz que ele, quando da morte de Marmieládov no dia anterior, havia dado a sua família todo o dinheiro que possuía. A comoção de Sônia nesta cena contrasta com a reação de Raskólnikov quando, mais adiante, ele lhe faz uma visita: “Sônia olhava em silêncio para o seu hóspede, que examinara seu quarto com tanta atenção e sem-cerimônia, e por último começou a até a tremer de pavor, como se estivesse diante de um juiz e senhor do seu destino.” (p. 326).

Esse primeiro encontro de ambos a sós, começa com falas enigmáticas de Raskólnikov. Não fica claro o que o motiva à visita, mas é significativo que ela tenha

---

<sup>6</sup> Pulkhéria, do latim *pulchra*, significa bela.

<sup>7</sup> Vale notar que, no título original do romance *Prestuplenie i nakazanie*, o termo traduzido como “crime” (*prestuplenie*) tem sentido mais abrangente que a palavra em português, pois sua raiz (o verbo *perestupit*) remete ao ato de ultrapassar certo limite, transgredir (cf. ROSENSHIELD, 1978, p. 76). Para Shaw “a palavra traduzida por ‘crime’ (*prestuplenie*) tem caráter ainda mais sugestivo, pois pode significar ‘crime’ no sentido jurídico, ‘transgredir, transgressão’ no sentido religioso, ou um sentido figurativo de ‘passar além ou através’ qualquer fronteira ou obstáculo ou expectativa estabelecidos pelo costume, tradição ou normas aceitas. O romance questiona continuamente, de modo direto ou implícito, ‘O que é (o, um) crime? Qual é (um, o) castigo?’” (SHAW, 1973, p. 141). É significativo também que, na descrição de Pulkhéria, o narrador utilize este verbo para falar de sua robustez moral “era capaz de ceder muito, de concordar com muitas coisas, inclusive com aquelas que contrariavam suas convicções, mas sempre havia uma linha de honradez, de regras e convicções extremas que nenhuma circunstância podia forçá-la a ultrapassar [perestupit]” (p. 217). Assim, tem-se que o crime de Raskólnikov consiste, mais especificamente, no ato de ultrapassar o limite, que, neste caso, é a vida do outro.

acontecido logo após ter estado com sua mãe, irmã e Razumíkhin, num encontro em que Dúnia desmancha o noivado com Lújin e que Razumíkhin compartilha planos em conjunto com a família de Raskólnikov, ocupando seu lugar. Raskólnikov “rompe” com a família, coloca um substituto para si e vai ao encontro de Sônia. Abandonando o tom obscuro e de despedida (“Vim visitá-la pela última vez [...] é possível que não torne a vê-la”, p. 326), Raskólnikov passa a expor fatos que conhece sobre a vida de Sônia, dos quais soube por Marmieládov, constringendo a moça. Ao ser questionada sobre as atitudes de Catierina, Sônia reage:

Via-se que a haviam ferido terrivelmente no íntimo, que ela sentia uma terrível vontade de extravasar alguma coisa, dizer, interceder. Uma compaixão insaciável, se é que se pode falar assim, manifestou-se subitamente em todos os traços do seu rosto. (p. 328)

Sônia justifica o fato de Catierina lhe bater e Raskólnikov a ironiza (“Bem, depois disso dá até para entender que a senhora... viva assim. – disse Raskólnikov com um riso amargo”, p. 329). Entretanto, Sônia arranca-lhe a máscara do sarcasmo: “Mas o senhor mesmo, eu sei, o senhor lhe deu até o último centavo, ainda sem ter visto nada. Mas se tivesse visto tudo, meu Deus!” (p. 329). Mesmo assim, Raskólnikov não arrefece o tom e continua desafiando a anfitriã (“Catierina Ivanovna está com tísica, na fase aguda; logo vai morrer [...] E se, ainda com Catierina Ivanovna viva, a senhora adoecer e for hospitalizada, o que vai acontecer então?” – p. 330). Como resposta, Sônia só tem o sentimento de desespero e os apelos de que Deus não permitirá que as desgraças insinuadas aconteçam. Raskólnikov vai ainda mais fundo: “É, mas pode ser que Deus absolutamente não exista – respondeu Raskólnikov até com certa maldade, desatou a rir e olhou para ela” (p. 332). Sônia não o censura com palavras, mas com um olhar indescritível e um pranto amargo. E eis que Raskólnikov abandona a posição de ataque, para reverenciar a imagem de Sônia e tudo que ela simboliza:

Súbito inclinou-se todo e, abaixando-se até o chão, beijou-lhe o pé. Sônia recuou apavorada, afastando-se dele como quem se afasta de um louco. E, de fato, ele parecia um doido varrido.  
- O que está fazendo, o que está fazendo? Diante de mim! – balbuciou ela, pálida, e súbito sentiu um aperto dolorido, dolorido no coração.  
- Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo o sofrimento humano (p. 332).

A prostração diante do sofrimento de Sônia mistura-se à convicção de que aquele pecado não salva ninguém, e que, afinal “seria mais justo, mil vezes mais justo e mais racional atirar-se de cabeça n’água e dar cabo de si de uma vez!” (p. 333). O paradoxo de Sônia deixa-o perplexo: “como combinas em ti tamanha ignomínia e tamanha baixeza com outros sentimentos opostos e sagrados?” (p. 333). Raskólnikov não é capaz de compreender racionalmente a conduta de Sônia. No entanto, ele se ajoelha e beija-lhe os

pés, como que revelando a própria contradição. Para ele, existem apenas três saídas para essa situação: loucura, suicídio e perversão. Sônia não optou pelas duas últimas, e aquilo que a sustenta – sua fé religiosa e sua espera por um milagre – são interpretados por Raskólnikov como indícios de loucura: “Ele se deteve com obstinação nesse pensamento. Esse desfecho até lhe agradava mais que qualquer outro” (p. 334). De certa forma, Raskólnikov se identifica com a história e as escolhas de Sônia. Com efeito, ele também vive encurralado pelas dificuldades para sua própria sobrevivência e de sua família. Além disso, sua teorização sobre os homens extraordinários e ordinários, bem como seu teste para verificar a qual classe pertencia, não passam de tentativas de que um milagre (ser Napoleão) aconteça.

O ápice da cena se dá quando Raskólnikov pede a Sônia que leia passagem bíblica sobre a ressurreição de Lázaro. Pretende, com isso, travar contato com sua convicção mais íntima [“Ele compreendia bem demais como era difícil para ela, nesse momento, revelar e evidenciar todo o *seu íntimo*. Compreendeu que, em realidade, esses sentimentos pareciam constituir o *segredo* verdadeiro dela”, p. 337, grifos do autor]. Raskólnikov se coloca, enfim, ao lado de Sônia: “Agora só tenho a ti – acrescentou ele. – Vamos seguir juntos... Eu vim te procurar. Nós dois juntos somos malditos, então vamos seguir juntos!” (p. 339). Reconhece-se nela e, por isso, quer unir seus destinos:

Por acaso não fizeste a mesma coisa? Também ultrapassaste... conseguiste ultrapassar [*perestupit*]. Cometeste um suicídio, arruinaste a vida... a *própria* (tanto faz!) Tu poderias viver com espírito e razão, mas vais terminar na Siénnaia... Mas não podes agüentar-te, e se ficares só acabarás enlouquecendo, como eu. Já agora pareces uma louca; então, precisamos seguir juntos, pelo mesmo caminho. Vamos! (p. 339, grifo do autor)

Ao seu modo, Sônia também é criminosa (no sentido de *perestupit*, ou seja, de ultrapassar limites morais). Aqui, Sônia é exposta em seus mais inabaláveis alicerces, para que Raskólnikov, reconhecendo-se nela (em seus meios, mas não em seus fins), possa conclamá-la para a ação, arrancá-la da inércia e submissão<sup>8</sup>. Ao aproximar-se de Sônia, Raskólnikov não é tocado no sentido de aceitar a fé que a sustenta, mas de afrontá-la novamente:

- Então, então o que fazer? – repetiu Sônia, chorando histericamente e torcendo os braços.  
- O que fazer? Esmagar o que for preciso, de uma vez por todas, e só: e assumir o sofrimento! O quê? Não estás entendendo? Depois vais entender... A liberdade

---

<sup>8</sup> Para Lukács, “Atrás dos caracteres opostos, encerra-se uma profunda afinidade. Raskólnikov diz com toda razão a Sônia que ela, com sua ilimitada disposição para o sacrifício e com sua bondade desinteressada, que a tinham levado ao ponto de prostituir-se para manter a família, tinha passado dos limites, não diferentemente dele, que havia assassinado a velha usurária. Só, acrescenta Dostoiévski poeta, que a superação das etapas no caso de Sônia ocorre de modo mais autêntico, mais humano, mais imediato e mais plebeu do que com Raskólnikov” (LUKÁCS, 1965, p. 160)

e o poder, principalmente o poder!... Sobre toda a canalha trêmula e todo o formigueiro!... Eis o objetivo! (p. 340)

Raskólnikov propõe a Sônia que substitua o anseio pelo milagre do perdão e da ressurreição, pela ação prática, custe o que custar. Para Mochulsky, “a leitura do Evangelho provoca um acesso de orgulho diabólico. Ruína e destruição são colocadas em oposição à Ressurreição [...] o amor pelo poder permanece e desafia a humildade; a figura do homem-deus se opõe a imagem do deus-homem” (MOCHULSKY, 1989, p. 508). Seu delírio de ser extraordinário ganha novo fôlego.

No episódio em que Lújin arma contra Sônia para acusá-la de roubo, o caso é esclarecido pelo testemunho de Liebeziátnikov e arrematado por Raskólnikov que revela os verdadeiros motivos da armação. Sônia, por sua vez, “ouvia tudo tomada de tensão, mas era como se também não compreendesse tudo, como se estivesse despertando de um desmaio. Só não desviava seus olhos de Raskólnikov, sentindo que nele estava toda a sua proteção” (p. 412). Novamente, Raskólnikov é tomado por um senso de justiça e impulsionado pelo sentimento de compaixão, mas, dessa vez, de forma consciente e que não seguida por arrependimento. Trata-se de um passo deliberado e significativo no sentido de aproximar-se de Sônia. A confissão, por fim, e a reação de Sônia diante dela, leva essa ligação a seu ápice: “Agora chegou a minha hora! – pensou Raskólnikov. – Bem, Sófia Semeónova, vamos ver o que você vai me dizer agora!” (p. 414). No caminho, Raskólnikov se dá conta de estar tomado pela necessidade de se confessar, mesmo sem entender o porquê. Ele apenas sente o impulso em direção a concretizar o laço entre eles. Para Mochulsky nesse segundo encontro com Sônia “o indivíduo forte chega ao estágio final de seu autoconhecimento” (MOCHULSKY, 1989, p. 508) e o desnudamento das crenças e contradições de Raskólnikov se dá diante daquela que já lhe havia confiado suas convicções mais íntimas. Tendo o ouvido falar sobre seu raciocínio e sua teoria, Sônia compreende “que esse catecismo sombrio se tornara a fé e a lei dele” (p. 426) e, assim, entende que ele é animado por uma *idéia-sentimento*, tanto quanto ela.

No momento da confissão Raskólnikov revive o crime. Vê Lisavieta no rosto de Sônia e fulmina essa com um olhar que diz mais que qualquer declaração verbal. Não era assim que pretendia fazer a confissão. Poderia tê-la incluído num discurso grandiloquente sobre os homens extraordinários, ou vangloriar-se de seu feito, mas acabou por transmiti-la de modo pré-verbal, num nível mais profundo de comunicação. A mensagem é captada por Sônia, já que ela, que, na verdade, é pouco articulada com as palavras<sup>9</sup>, possui grande densidade espiritual e percebe imediatamente que Raskólnikov provocou grande mal a si mesmo, sofre e por isso é digno de sua compaixão. Só que o sentimento de Sônia vem

<sup>9</sup> George Gibian analisa a técnica literária de apresentação oblíqua das idéias, utilizada por Dostoiévski, para apresentar temas importantes para o todo romanesco em contextos “rebaixados”, ou seja, “O diálogo acontece numa atmosfera de bebedeira e galhofa; a verdade emerge de toda a complexa estrutura, e não de uma afirmação direta ou de uma declaração abstrata” (GIBIAN, 1955, p. 981). Nesse sentido, é importante observar o caráter pouco verbal de Sônia, uma vez que, segundo Gibian “É significativo que Sônia, a personagem mais sábia do livro, seja a mais inarticulada dentre os personagens principais do romance” (GIBIAN, 1955, p. 980).



acompanhado da exigência de arrependimento e punição, de abrir mão daquela individualidade orgulhosa de si mesma. O amor de Sônia pesa, assim como pesava o amor que sua mãe e irmã devotavam a ele: “Ele olhava para Sônia e sentia o quanto do seu amor havia depositado dele e, estranho, experimentou uma súbita sensação, penosa e dolorosa, por ser tão amado” (p. 430).

Raskólnikov não está disposto a reconhecer que fez mal e que sofre, pois quer, justamente, romper com o ciclo de sofrimento, tomar as rédeas do curso de sua vida, “queria tornar-me um Napoleão e por isso matei...” (p. 423). Tenta, não sem dificuldade, expor suas convicções acerca dos senhores e dos escravos. Seu discurso é confuso, pois seu objetivo é explicar o que há de mais obscuro no romance: os motivos para o crime. A hipótese do roubo e para o suprimento de necessidades financeiras já está descartada. Resta a justificativa da necessidade de tomada do poder, de ter razão e demonstrar que é extraordinário: “Quem muito ousa é que tem razão entre eles. [...] e quem pode ousar mais que todos tem mais razão do que todos! Assim tem sido até hoje e assim será sempre!” (p. 426). Mas mesmo essa explicação não se sustenta, pois Raskólnikov admite nunca ter acreditado plenamente que pudesse ser extraordinário: “E se eu passei tantos dias sofrendo por saber: Napoleão o faria ou não? – então eu já percebia claramente que não sou Napoleão.” (p. 427). A falta de explicações claras para os assassinatos permite que se considere a interpretação oferecida por Vigotski (1999) de que Raskólnikov (assim como Hamlet) estivesse submetido ao automatismo trágico. Suas explicações racionais são insuficientes. Seu próprio estado de ânimo no momento do crime impede que ele seja tomado como um ato consciente. E para coroar de uma vez por todas a irracionalidade do crime, Raskólnikov mata não só a velha usurária, mas também Lisavieta (cujo assassinato não passa de efeito colateral indesejado, pois escapa ao plano meticulosamente elaborado).

Maurice Beebe identifica três motivos para a ação de Raskólnikov: 1) desejo de fazer justiça, distribuindo a riqueza adquirida e tornando-se benfeitor da humanidade; 2) a noção de homem extraordinário, segundo a qual as atitudes são legitimadas pela consciência e 3) desejo de sofrer (BEEBE, 1989, p. 592-603). Na conversa com Sônia, Raskólnikov apresenta esses três motivos em intensidades diferentes. A essa altura o primeiro tem pouca força [“Se eu tivesse matado apenas porque estava com fome [...] agora eu estaria... *feliz!*” p. 422]. O segundo é mais explorado: por um lado ele afirma ter querido ousar, tomar o poder, ultrapassar o limite, por outro, sabia desde o princípio que não passava de um piolho. A existência de uma verdade mais profunda é apenas sugerida por Raskólnikov: “Aliás estou mentindo Sônia – acrescentou – faz tempo que ando mentindo... Não é nada disso; tu dizes coisas justas. As causas são inteiramente, inteiramente, inteiramente outras!” (p. 425). Embora possa reconhecer que matou a si mesmo, ainda não é este o momento em que ele se sente capaz de carregar a cruz que Sônia lhe oferece. O terceiro motivo não lhe é totalmente claro e é Sônia quem lhe apresenta essa possibilidade gradualmente. Assim termina o encontro:

- Tens uma cruz no pescoço? – perguntou ela num átimo e inesperadamente, como se acabasse de lembrar-se.

A princípio ele não entendeu a pergunta.

- Não, não é? Então toma, pega esta, de cipreste. Eu ainda tenho outra, de cobre, de Lisavieta. Eu e Lisavieta trocamos, ela me deu sua cruz, eu lhe dei um santinho. Agora vou usar a de Lisavieta, e esta fica para ti. Toma... mas é minha! Mas é minha – rogava ela. – É que vamos sofrer juntos, e juntos vamos carregar a cruz!...

- Me dá! – disse Raskólnikov. Não queria lhe causar desgosto. Mas no mesmo instante retirou bruscamente a mão estendida para receber a cruz.

- Não agora, Sônia. É melhor depois – acrescentou a fim de tranquilizá-la.

- Sim, sim, é melhor, é melhor – secundou ela com fervor – quando fores para o sofrimento tu o porás. Virás à minha casa e eu a porei no teu pescoço, rezaremos e partiremos. (p. 430-1)

A passagem sintetiza o movimento de aceitação e negação, de amor e ódio que Raskólnikov realiza na direção de Sônia. Dois elementos são importantes para determinar essa relação. Por um lado, Sônia apresenta-lhe uma saída que ele não é capaz de aceitar. Por outro, ele sabe que ao confessar-se ligou inevitavelmente o destino dela ao seu e a carrega para seu sofrimento: “tornou a sentir que talvez viesse realmente a odiar Sônia, e justo agora quando a havia feito mais infeliz. ‘Por que foi a ela pedir as suas lágrimas? Por que lhe é tão necessário devorar a vida dela? Ó, infâmia!’” (p. 434). No entanto, admite que não poderia ter-se aberto com outra pessoa. Recebe uma visita de Dúnia e especula se não deveria contar a ela sobre o crime: “Será que *essa* vai agüentar ou não? [...] Não, *pessoas assim* não conseguirão agüentar; pessoas desse tipo jamais agüentam... ’ E ele pensou em Sônia.” (p. 435).

O casal se reencontra no funeral de Catierina Ivanovna e Raskólnikov fica apreensivo sobre qual será sua reação ao vê-lo:

Depois do serviço Raskólnikov chegou-se a Sônia. Ela lhe segurou subitamente as duas mãos e lhe inclinou a cabeça no ombro. Esse gesto breve chegou a deixar Raskólnikov atônito; era até estranho: como? Nem a mínima repulsa, nem a mínima repugnância por ele, nem o mínimo tremor nas mãos dela! Isso já era levar ao infinito a própria humilhação. Ao menos foi assim que ele interpretou o gesto. Sônia não falava nada. Raskólnikov lhe apertou a mão e saiu. Para ele era terrivelmente doloroso. Se fosse possível ir para algum lugar nesse instante e ficar totalmente só, ainda que fosse para toda a vida, ele se consideraria feliz. O problema é que ultimamente, embora estivesse quase sempre só, não havia como sentir que estava só. [...] ele se dava conta de algo como a presença próxima de e inquietante de alguém (p. 451)

Para Raskólnikov, o gesto compassivo de Sônia só pode ser entendido como humilhação. Até aquele momento, não sofrera nenhuma mudança radical de perspectiva, permanece aferrado à lógica anterior ainda ao crime. Refletindo sobre o último encontro com Sônia (ocasião da confissão) avalia sua atitude como fraqueza:

[...] houve a cena em casa de Sônia; ele a conduziu e terminou de um modo que nada, nada tinha a ver com o que poderia imaginar antes... fraquejou, portanto,

num abrir e fechar de olhos e de forma radical! De uma vez! E olhe, acabou concordando com Sônia, ele mesmo concordando, concordando de coração que daquele jeito, sozinho, não iria conseguir viver com uma coisa daquela na alma! (p. 456)

Raskólnikov não pode deixar de notar, contudo, que coexistindo com essa lógica, existe uma força que o carrega para sentidos que ele mesmo não compreende. Por mais que queira ver a si mesmo como um indivíduo independente, sua sensibilidade lhe mostra que o outro se faz onipresente (“concordou de coração”). Ainda assim, quer dar uma chance para a possibilidade de ser “um homem e não um piolho” (p. 429), pois o caminho apontado por Sônia não tem volta: “Sônia? Mais uma vez lhe pedir lágrimas? Demais, Sônia era seu pavor. Sônia era a sentença implacável, a decisão inalterável” (p. 472). A cisão de Raskólnikov, expressa em seu nome, aparece na contradição entre o que dizem seus pensamentos e palavras, por um lado, e seus atos mais espontâneos, por outro. Não é possível encontrar uma passagem específica da transcrição do pensamento ou do discurso de Raskólnikov que explicita sua decisão por entregar-se para a polícia. São suas atitudes que o carregam, semiconsciente, para tal: “Ele parecia uma alma penada. Não conseguia ficar um minuto no mesmo lugar, concentrar a atenção em nenhum objeto; seus pensamentos se atropelavam, ele divagava; as mãos tremiam levemente” (p. 530). Raskólnikov só consegue proferir as fatídicas palavras – “Vim buscas as tuas cruces, Sônia” (p. 530) – com um risinho, como quem não se desse conta das implicações do que dizia. A necessidade de fazer graça com a situação, isto é, de despojá-la de sua seriedade oficial, constitui um movimento de aproximação da ideia de entregar-se. Para Bakhtin:

O riso é uma posição estética determinada diante da realidade mais intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade e, conseqüentemente, um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero. O riso carnavalesco ambivalente possuía uma enorme força criativa, força essa formadora de gênero. Esse riso abrangia e interpretava o fenômeno no processo de sucessão e transformação, fixava no fenômeno os dois polos da formação em sua sucessividade renovadora constante e criativa: na morte prevê-se o nascimento, no nascimento, a morte, na vitória, a derrota, na derrota, a vitória, na coroação, o destronamento, etc. o riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral. (BAKHTIN, 2008, p. 189)

É bastante significativa e original essa mudança no tom. Como força criativa, o riso funciona como alternativa para sua apreensão tão implacável do mundo. Parece haver um meio-termo entre aquele Raskólnikov que, num impulso, doava seu dinheiro aos Marmieládov e aquele que se amaldiçoa depois de fazê-lo. Agora ele “brinca” com a situação: “Uma mulher pede esmola com uma criança: é curioso que ela me ache mais feliz do que ela. Então, seria o caso de dar uma esmola por brincadeira” (p. 533). É então que Raskólnikov, em lágrimas, segue o conselho de Sônia, ajoelhando-se diante do povo da

praça Siénnaia e beijando o chão. Esse gesto é analisado por Gibian como um momento da reconciliação de Raskólnikov consigo mesmo e com suas raízes:

Ao reverenciar a terra e beijá-la, Raskólnikov executa um ato simbólico e não-racional; o racionalista está marcando o início de sua transformação em um ser humano vivo, completo e orgânico, voltando a unir-se a todos os outros homens na comunidade. Com seu crime e suas ideias, ele se separou de seus amigos, de sua família e nação, em uma palavra, se afastou da Mãe Terra. Por meio do gesto de beijar a terra, ele está restabelecendo todos os seus laços. (GIBIAN, 1955, p. 991-2)

Não obstante, vale notar que o gesto de Raskólnikov não é desprovido de contradições, isto é, esse restabelecimento dos laços não quer dizer que passará a seguir outro caminho de modo linear e contínuo. Ainda que o gesto tenha sido possível, as palavras (“eu matei”) ele não pode pronunciar. Em todo esse percurso, Sônia é onipresente, como uma força magnética que o sustenta e impulsiona:

No momento em que, na Siénnaia, inclinou-se até o chão pela segunda vez, virou a cabeça para a esquerda e avistou Sônia a uns cinquenta passos. Ela se escondia dele atrás de umas barracas de madeira que ficavam na praça, logo, vinha-lhe acompanhando toda a marcha do calvário! Raskólnikov percebeu e compreendeu nesse instante, de uma vez por todas, que agora Sônia estava ao seu lado para sempre e o acompanharia ainda que fosse ao fim do mundo, aonde quer que o destino mandasse. Ele ficou com o coração todo confrangido... mas – eis que já chegou ao lugar fatal... (p. 534)

Já não se tratam de ações aritmeticamente calculadas. Mesmo tendo a possibilidade de tratar o caso com Porfíri (que acenara com a possibilidade de estabelecer atenuantes para a pena), ele prefere ir diretamente à delegacia e expor-se publicamente: “Se tenho de esvaziar essa taça, não dá tudo no mesmo? Quanto mais amarga, melhor.” (p. 535). Sem se manifestar para conseguir os tais atenuantes, Raskólnikov é preso, julgado e transferido para a Sibéria. Sônia o acompanha e passa a visitá-lo constantemente, mas a atitude de Raskólnikov ainda é fria com ela. Sônia informava a família de Raskólnikov sobre seu estado por meio de cartas repletas de minúcias, mas sem exposição de sentimentos e esperanças. Os cuidados de Sônia deixam-no “agastado”; Raskólnikov sente necessidade de estar completamente só e tudo lhe parece indiferente: “[...] ele fugia de todos, [...] na prisão os galés não gostavam dele” (p. 552). Apesar de todo aparente alheamento, Raskólnikov adoece. É no corpo que se manifesta o afeto:

[...] que lhe importavam todos esses sofrimentos e torturas! [...] Iria envergonhar-se da cabeça raspada e da meia jaqueta? Diante de quem? De Sônia? Sônia o temia, e era dela que iria sentir vergonha?  
Então o que era? Ele sentia vergonha até de Sônia, que ele atormentava com o tratamento desdenhoso e grosseiro que lhe dispensava. Mas não era de cabeça raspada e dos grilhões que se envergonhava: seu orgulho estava fortemente ferido; era de orgulho ferido que estava doente. (p. 553)

Afeto permanece sendo sinônimo de fraqueza. Raskólnikov se envergonha “até” diante de Sônia, não por que a considera moralmente superior, mas por aparecer diante dela como escória da sociedade. Quer isolar-se para não ser obrigado a encarar sua vergonha no olhar do outro: “O que mais passou a surpreendê-lo foi aquele abismo terrível, aquele abismo intransponível que se estendia entre ele e todos aqueles homens. Parecia que eram de nações diferentes” (p. 555). O contato humano revela dimensões da subjetividade, que Raskólnikov se recusa a enxergar. Esse mundo que ele não reconhece parece subjazer tudo que se passou até esse momento:

Viver por existir? Só que antes ele já estivera milhares de vezes disposto a dedicar toda a sua existência a uma ideia, a uma esperança, até a uma fantasia. No entanto sempre achara pouco existir; sempre quisera mais. Talvez tenha sido só pela força dos seus desejos que então ele se considerou um indivíduo a quem era permitido mais que a outros. (p. 553)

Raskólnikov deseja algo maior, quer superar sua cisão para se tornar um indivíduo íntegro, senhor de si. Com sua presença constante, Sônia vence a rejeição e começa a atingir Raskólnikov: “no final essas visitas viraram hábito e quase uma necessidade para ele” (p. 550). Um episódio, semelhante à cena na Siénnaia, na qual Raskólnikov ajoelha e vê que Sônia o espreita, marca o início dessa aproximação:

Certa vez, à tardinha, já recuperado, Raskólnikov adormeceu; ao acordar, foi inadvertidamente à janela e avistou Sônia ao longe, no portão do hospital. Ela estava em pé e parecia esperar algo. Nesse instante alguma coisa cortou o coração de Raskólnikov; ele estremeceu e depressa afastou-se da janela. (p. 557)

Nesse momento, sua imagem começa a ser resignificada. Então, Sônia adoece e fica dias sem aparecer. A ausência reforçou a necessidade da presença. A experiência da falta de Sônia pôde, enfim, fazê-lo entrar em contato com seus sentimentos por ela:

Ele sempre lhe segurava a mão com um quê de aversão, sempre a recebia como quem está agastado e às vezes calava obstinadamente durante toda a visita dela. Acontecia de ela tremer diante dele e ir embora em profunda aflição. Mas agora suas mãos não se separavam; ele a olhou de passagem e rápido, não disse nada e baixou a vista para o chão. Estavam a sós, ninguém os via. A essa altura a escolta havia voltado.

Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos. No primeiro momento ela levou um terrível susto, e todo o seu rosto ganhou uma palidez mortal. Ela se levantou de um salto e pôs-se a fitá-lo trêmula. Mas de imediato, no mesmo instante ela compreendeu tudo. Em seus olhos brilhou uma felicidade infinita; ela compreendeu, e para ela já não havia dúvida, que ele a amava, a amava infinitamente, e que enfim chegara esse momento... (p. 558-9)

O reencontro de ambos é epifânico para Raskólnikov. Torna-se capaz, enfim, de dar vazão ao amor que antes estava embotado. Tomado pela possibilidade de reconciliar-se com a humanidade, entrega-se ao mundo do sentimento vivo e espontâneo, encarnando por Sônia ao longo de toda a trajetória. Só então Raskólnikov apreende, em toda sua força, o significado de Sônia, literalmente expresso em seu nome:

Sônia quer dizer Sophia, que no pensamento russo ocupa uma posição muito mais importante do que meramente aquela de seu significado literal, sabedoria. [...] Sophia é o feliz encontro entre deus e natureza, criador e criatura. No pensamento ortodoxo, Sophia chega perto de ser considerado algo similar ao quarto elemento divino. O amor por Sophia é um amor extático generalizado por toda a criação, de modo que as imagens de flores, do verde, de paisagens, rios, do ar, do sol e da água ao longo de *Crime e castigo* podem ser agrupadas no conceito de Sophia e figurativamente na pessoa de Sônia, a personificação deste conceito. (GIBIAN, 1955, p. 994)

Ele não lhe desvenda o enigma, não a compreende racionalmente, apenas se deixa tocar por sua verdade. Não se trata ainda de um processo de conversão religiosa, mas uma tentativa de assumir certos sentimentos e aspirações: “Será que as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (p. 561). Sua descoberta é profundamente humana, e, apesar disso, ou por isso mesmo, tem implicações místicas e metafísicas, na medida em que essas são, também, dimensões do humano. Belov corrobora com essa interpretação:

Nos rascunhos [de Dostoiévski para *Crime e castigo*] lê-se:

“NB A última linha do romance

Os caminhos pelos quais Deus encontra o homem são inescrutáveis”

Mas Dostoiévski concluiu o romance com palavras diferentes, que são um exemplo da vitória do artista sobre seus preconceitos e, ao mesmo tempo expressa as dúvidas que atormentaram Dostoiévski... As contradições nele são tão ardentes que toda a fé tradicional queima em seu fogo. É claro que, se a consciência vem de Deus, então o ateísmo é imoral. Mas e se a revolta contra Deus se origina na consciência em nome do homem? E se a consciência não aceita nenhuma teodiceia, ou seja, nenhuma exculpação de Deus pelo mal que existe no mundo? Isso significa que a mais elevada moralidade e o ateísmo são compatíveis? Essa é a questão central que Dostoiévski coloca e que o assusta. Muitas vezes ele respondeu: são incompatíveis, mas então existe o fato incontestável de que Dostoiévski realmente tinha dúvidas até o dia de sua morte sobre a existência de Deus, mas nunca duvidou da existência da consciência. Ele não traduzia as palavras “consciência”, “amor” e “vida” com a palavra “religião”, mas, ao contrário, traduzia a palavra “religião” com as palavras “consciência”, “amor” e “vida”. O mundo artístico que ele criou gira em torno do ser humano, não de Deus. O ser humano é o único sol, e nesse mundo, ele deve ser o sol! (BELOV, 1989, p. 493).

Ademais, a relação entre Dostoiévski-artista e Dostoiévski-cristão pode ser estabelecida por meio do conceito de conhecimento apofático, isto é, a recusa de obter o conhecimento da verdade em termos racionais. Segundo Bortnes (1998), “essa atitude

apofática leva a teologia cristã a usar a linguagem da poesia e das imagens para a interpretação de dogmas mais do que a linguagem convencional da lógica e dos conceitos esquemáticos”<sup>10</sup>. Tal tradição de pensamento negativo, de conhecimento por meio de similaridades dissimilares, leva a um distanciamento dos dogmas e verdades eternas da igreja ortodoxa oficial: “na vida de seus personagens a verdade nunca é algo dado, mas algo a ser encontrado e verificado na experiência comum e em comunhão com o outro” (BORTNES, 1998, p. 130). Ou seja, a experiência antecede a essência.

As relações e embates entre Raskólnikov e o outros personagens do romance são inalienáveis ao seu processo de autodescoberta. Cada “outro” é um sujeito integral que apresenta um modo de experiência único. Com Sônia, Raskólnikov entra em contato com a compaixão. Trata-se de uma condição que envolve três elementos (um cognitivo, um afetivo e um volitivo), uma vez que o sujeito reconhece o sofrimento de outrem, é afetado por ele e busca remediá-lo (PARTS, 2009, p. 62). Em *Crime e castigo*, a compaixão não é, como para outras tradições filosóficas como a nietzschiana e a kantiana, um sinal de fraqueza ou um modo de multiplicação do sofrimento. Trata-se, antes, da virtude cristã maior. Tal auto abnegação está ligada, segundo Russel (2001), à tradição do conhecimento apofático.

A compaixão produz um elo de ligação entre as pessoas, rompe a distância entre elas. Ao longo do romance, vemos ocasiões em que Raskólnikov, assim como Sônia, aparece tanto na condição de sujeito como de objeto desse sentimento. Em ambos os casos, essas situações incluem-no “na comunidade dos seres humanos, uma comunidade unida pela percepção comum do bom e do mal e pela habilidade de ser afetado pelo sofrimento do outro” (PARTS, 2009, p. 70). Para sua persona orgulhosa, ambas condições são detestáveis e rejeitadas como sinais de fraqueza e impotência. O que é fraqueza em Raskólnikov é potência em Sônia: “o poder de Sônia reside, paradoxalmente, em sua fraqueza, limitações, em seu status de vítima [...] ao suscitar e sentir piedade, Sônia traz Raskólnikov de volta para a humanidade (PARTS, 2009, p. 74).

A experiência vivida em estado de vigília, porém, contrasta com a do sonho. A visão da égua sendo espancada diante dos olhos de um Raskólnikov ainda criança coloca a vivência da compaixão em perspectiva. O ato de violência do sonho pode ser comparado ao duplo assassinato cometido pelo personagem, mas aqui ele já não está na posição do perpetrador, mas de um espectador “frágil”, uma criança, capaz de sentir compaixão.

Além disso, no emaranhado de justificativas que formula para seu crime, uma delas seria a possibilidade de ajudar os despossuídos com o espólio da velha usurária. O insucesso de Raskólnikov em obter e usufruir de alguma vantagem material significativa com o crime já constitui indício suficiente de que a justificativa altruísta do seu ato não tinha lastro real. Ademais, dentro do escopo de compaixão oferecido por Sônia, tal

---

<sup>10</sup> Johae estuda o uso de símbolos religiosos em *Crime e castigo* e avalia sua importância e significado para o mesmo. Para ele os símbolos carregam um significado oculto metafísico, pois “têm a capacidade de transcender as limitações do discurso mundano e impor uma estabilidade que ele parece não ter” (JOHAE, 2001, p. 187).

intenção não pode ser classificada como um ato genuíno de boa-vontade, pois ele está fundado no desrespeito à uma vida humana e, por conseguinte, à toda humanidade.

A verdadeira compaixão não desintegra o outro, mas o eu. Para Cassedy, “o mais elevado uso que se pode fazer da individualidade, da completude do desenvolvimento do *eu* é, por assim dizer, aniquilar esse *eu*, entregá-lo completamente para cada um e para todos” [CASSEDY, 2005, p. 116]. Se por um lado, sob o prisma cristão dostoiévskiano, pode-se afirmar que certa dissolução do *eu* seja desejável, é preciso ter em vista os que nem toda desintegração subjetiva é positiva. Raskólnikov aparece, como já se discutiu, como um sujeito cindido, atormentado pela dúvida. A manifestação objetiva de tal cisão produz destruição e violência. É o contato com Sônia e seu exemplo compassivo de dissolução do eu e fusão com o todo que mostra a Raskólnikov uma possibilidade de desintegrar o velho eu orgulhoso, cínico e alheio, e fundir um novo *eu*, a um tempo íntegro e reintegrado à humanidade. O potencial que se entrevê a partir do epílogo, a “outra história”, que não será contada, oferece indícios de uma experiência em que ser objeto de compaixão deixa de ser um fardo e senti-la deixa de ser fraqueza.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BEEBE, Maurice. The Three Motives of Raskolnikov: A Reinterpretation of *Crime and Punishment*. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989.

BELOV, Serguei Vladimirovitch. The History of the Writing of the Novel. In: GIBIAN, George (editor). *Crime and Punishment (A Norton Critical Edition)*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989.

BORTNES, Jostein. Religion. In: *Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*. Cambridge University Press, 1998.

CASSEDY, Steven. *Dostoevsky's Religion*. California: Stanford University Press, 2005.

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

GIBIAN, George. Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*. *PMLA*. Vol. 70, no. 5 Dezembro, 1955.



IVANOV, Vyacheslav. The Revolt Against Mother Earth. *In: GIBIAN, George* (editor). *Crime and Punishment [A Norton Critical Edition]*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989.

JOHAE, Antony. Towards an iconography of Dostoevsky's Crime and Punishment. *In: PATTINSON, G.; THOMPSON, D. O.* (ed.). *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MARCHANT, Peter. The Mystery of Lisaveta. *Modern Language Studies*. Vol. 4, no. 2 – Outono, 1974.

MARQUES, Priscila Nascimento Marques. *Polifonia e emoções: um estudo sobre a subjetividade em Crime e castigo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). São Paulo, 2010.

MOCHULSKY, Konstantin. The Five Acts of Crime and Punishment. *In: GIBIAN, George* (editor). *Crime and Punishment [A Norton Critical Edition]*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989.

PARTS, Lyudmila. Christianity as Active Pity in Crime and Punishment. *Dostoevsky studies*, Vol. XIII, 2009.

ROSENSHIELD, Gary. *Crime and Punishment: The techniques of the omniscient author*. Lisse: The Peter Ridder Press, 1978.

ROWE, W. Woodin. Dostoevskian Patterned Antinomy and Its Function in Crime and Punishment. *The Slavic and East European Journal*. Vol. 16, no. 3 (Outono, 1972).

RUSSEL, Henry M. W. Beyond the will: Humiliation as Christian necessity. *In: PATTINSON, G.; THOMPSON, D. O.* (ed.). *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.