

A CATARSE ALÉM DE ARISTÓTELES: TERROR E COMPAIXÃO NO ROMANCE-TRAGÉDIA *CRIME E CASTIGO* DE DOSTOIÉVSKI

Ana Gabriela Dutra da SILVA*
Luciana BRITO**

- **RESUMO:** Fiódor M. Dostoiévski (1861-1881) não pode ser considerado somente o pai do romance moderno, segundo Bakhtin, mas também o responsável por criar uma nova forma narrativa denominada “romance-tragédia” por Vyatcheslav Ivanovitch Ivánov (2007 apud COSTA, 2008). Considerando este novo gênero como a união de técnicas utilizadas no romance moderno com a tragédia antiga, bem como os traços dramáticos contidos na obra dostoiievskiana, o presente artigo objetiva a análise do efeito de catarse no romance *Crime e Castigo*, publicado em 1866, com a finalidade de compará-lo com a concepção de purificação dos sentimentos de terror e compaixão suscitados pelo drama e que foi concebida por Aristóteles.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dostoiévski. Romance-tragédia. Catarse. *Crime e Castigo*.

O autor russo Fiódor M. Dostoiévski (1861-1881) nunca publicou nenhum texto dramático, ainda que se fale sobre possíveis dois dramas não concluídos em sua juventude – *Maria Stuart* e *Boris Godunov* (MAGALDI, 2003). Porém, ainda assim, tornam-se gritantes as características dramáticas de seus romances, o que corrobora com a afirmação de Nabokóv (1981 apud ABDULMASSIH, 2010, p.60) de que Dostoiévski “[...] parece ter sido escolhido pelo destino das letras russas a tornar-se o maior dramaturgo da Rússia, mas tomou o caminho errado e escreveu romances”. Tal declaração poderia ser um dos motivos que levou o escritor de *Lolita*, publicado em 1955, a dedicar a maior parte de suas aulas como uma tentativa de tirar Dostoiévski do pedestal, acusando-o de uma extrema sentimentalidade dramática (NABOKÓV, 1981 apud COSTA, 2008).

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, PR – Brasil. 86057-970 – anagabriela.ds@hotmail.com

** UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná. Jacarezinho, PR – Brasil. 86400-000 – lbrito@uenp.edu.br

Artigo recebido em 26 de setembro de 2013 e aprovado em 31 de outubro de 2013.

Essa teatralidade presente nas obras dostoiévskianas parece não ter sido observada primeiramente por Nabokóv, mas principalmente e anteriormente por Vyatcheslav Ivánov (2007 apud COSTA, 2008) que intitulou as obras de Dostoiévski “romances-tragédia”. Ainda que criticado por Bakhtin (2010) por ter tido uma interpretação apenas temática do conteúdo do romance dostoiévskiano, essa forma narrativa que une as técnicas do romance moderno com a tragédia antiga (COSTA, 2008) proposta por Ivánov se constituiu como uma nova modificação da forma romanesca (VÁSSINA, 2008). A denominação romances-tragédia proposta por Ivánov suscitou, e ainda suscita, inúmeras leituras filosóficas da tragédia em Dostoiévski (COSTA, 2008). Vássina (2008, p.55) afirma que não é por acaso que o romancista russo se tornou “[...] um dos autores mais encenados tanto nos palcos russos como do mundo inteiro”, pois

Dostoiévski escreveu como romancista, mas sentiu como autor dramático. Suas imagens e palavras são cênicas. Muito, em seus romances, parece que aspira ao teatro, ao palco, e corresponde fácil e naturalmente às suas regras e condições específicas. Seus capítulos inteiros são verdadeiras e maravilhosas passagens de drama (EFROS, 1924 apud VÁSSINA, 2008, p.56).

O próprio Bakhtin (2010, p.31), mesmo avaliando negativamente a contribuição de Ivánov, como já mencionado, acabou considerando válida a “profunda atração pela forma dramática” no modo como Dostoiévski “pensava seu mundo predominantemente no espaço”. Kirpótin (2008, p.367) compartilha do mesmo pensamento ao salientar que o autor de *Os Irmãos Karamázov*, publicado em 1880, “rejeita a forma tradicional do romance familiar amoroso”. Para a autora, “Dostoiévski aproveitou a experiência da elaboração semântica e morfológica do tema do crime na *tragédia*. Ele trouxe para o romance de sua época o princípio da tragédia ou do drama, em oposição a Tolstói, que trouxe para ele o princípio do gênero épico” (KIRPÓTIN, 2008, p.369-370).

Considerando as características genéricas do drama, Vássina (2008, p.53-54) as define: “[...] a ação é dada independentemente do autor, se passa num espaço concreto e está ao máximo aproximada da atualidade, se desenvolve por meio do diálogo e a conduta dos protagonistas é separada da atitude direta do autor”. Tal afirmação pode ser confirmada por Szondi (2001) que diz que o dramaturgo está ausente no drama, no qual ele não fala, apenas organiza a conversação. A partir disso e lembrando a importância que Rosenfeld (1997) atribui ao diálogo considerando-o o constituinte da dramática como literatura, é quase automático traçar um paralelo entre este aspecto dramático e a polifonia dostoiévskiana discutida por Bakhtin (2010) e resumida por Bezerra (2010, p.X) como

[...] uma representação de consciências plurais [...] dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem [...], não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance.

Ou seja, assim como é próprio dos diálogos do drama, em Dostoiévski o discurso das personagens não é responsável apenas por mover a ação, mas também pela liberdade adquirida em relação ao autor, onde até mesmo a narração – quase que passível de esquecimento na leitura dos romances dostoiévskianos – adquire um papel semelhante ao das indicações cênicas (VÁSSINA, 2008). Este é somente mais um traço dramático possível de ser encontrado nos romances do escritor russo, além de muitos outros como a pertinência das cenas de ação, as narrações dramáticas detalhadas, o conceito específico de tempo, a predominância do presente, a criação de cenas em espaços que se assemelham ao cênico (VÁSSINA, 2008), dentre outros. Todos esses traços são também mencionados por Ivánov em sua análise, onde ele diz que Dostoiévski

[...] parece estar transferindo para o campo da narração épica algumas condições do palco: a comparação artificial de pessoas e posições em determinado lugar durante certo tempo; suas colisões propositais; a condução de diálogos menos peculiares por sua validade do que pelo favorecimento de uma certa parte do tablado; a imagem de um desenvolvimento psicológico como impulso inteiramente catastrófico, tão enraivecido e perturbado, e sua exposição, em público, na ação, em condições improváveis, mas cenicamente perfeitas; a exposição de cenas separadas com efeitos acabados de ação, puros “*coups de theatre*”, – e, durante esse momento, quando a verdadeira catástrofe ainda não está pronta e não pode acontecer, a sua antecipação em acidentes caricaturais – em cenas de escândalos (IVÁNOV, 1987 apud ABDULMASSIH, 2010, p.61).

Entretanto, se explicados e exemplificados todos esses aspectos, o objetivo inicial deste artigo se perderia. Como já aludido, Ivánov (2007 apud COSTA, 2008) afirma que o romance-tragédia nasceu a partir da tragédia grega e que todos os romances dostoiévskianos resultam em uma catástrofe trágica. Dessa forma, torna-se evidente, para não dizer óbvio, que Ivánov sofreu a influência de Aristóteles – que além de abordar a filosofia em geral, trata, sobretudo, da tragédia.

Para Aristóteles (apud BORIE, 1996, p.22), a tragédia seria

[...] a imitação de uma ação séria e completa; tem uma grandeza equilibrada; a sua linguagem é agradável e os elementos diferem entre si nas diversas partes; os acontecimentos são aí representados por personagens e não contados numa narrativa; enfim, ela suscita a piedade e o terror e, através deles, efectua uma verdadeira purgação desses dois tipos de sentimentos.

Ou seja, o terror e a compaixão provocados pela tragédia têm como objetivo a purificação dessas mesmas emoções; tal processo é denominado catarse, sendo ela o efeito último da tragédia, a responsável pela avaliação positiva de uma tragédia (BOCAYUVA, 2008) e o foco desta análise.

De acordo com Ivánov (2007 apud COSTA, 2008), três elementos envolvem os romances-tragédia de Dostoiévski, sendo eles: o solipsismo; o crime ou o mal; e a experiência do niilismo. Em *Crime e Castigo*, por exemplo, encontramos todos esses elementos mencionados por Ivánov que estão contidos nos romances dostoiévskianos. É possível perceber o solipsismo como negação da alteridade na teoria que Raskólnikov cria para tentar dividir os seres humanos em ordinários e extraordinários:

[...] os indivíduos, por lei da natureza, dividem-se *geralmente* em duas categorias: uma inferior (a dos ordinários), isto é, por assim dizer, o material que serve unicamente para criar seus semelhantes; e propriamente os indivíduos, ou seja, os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio a *palavra nova*. Aqui as subdivisões, naturalmente, são infinitas, mas os traços que distinguem ambas as categorias são bastante nítidos: em linhas gerais, formam a primeira categoria, ou seja, o material, as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. A meu ver, elas são obrigadas a ser obedientes porque esse é o seu destino, e nisso não há decididamente nada de humilhante para elas. Formam a segunda categoria todos os que infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades. [...] Os primeiros conservam o mundo e o multiplicam em número; os segundos fazem o mundo mover-se e o conduzem para um objetivo. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.269-270, grifo do autor).

Ao se considerar um ser superior, Raskólnikov acaba por negar o outro ao concebê-lo não como sujeito, mas como uma existência que é suscetível de dúvida. Esse solipsismo da perturbada personagem se solidifica ainda mais quando se constata que ele próprio avalia o conhecimento e as convicções dos outros inferiores às suas (DOSTOIÉVSKI, 2001).

No romance escolhido para análise, o segundo aspecto mencionado por Ivánov se reflete como um crime. A personagem dostoiévskiana acredita que há a existência de um erro no equilíbrio do mundo e que todo ser extraordinário tem o direito de eliminar esse erro. Para Raskólnikov, o que está tortuoso em seu mundo é a existência inútil de uma velha usurária que penhorou alguns pertences seus em troca de dinheiro. Logo, na tentativa de querer se encontrar em um estado superior de existir por uma causa maior, o miserável estudante furta um machado e elimina o que acredita ser a falha em seu mundo – a velha usurária e sua irmã que chega inesperadamente.

Tirou o machado por inteiro, levantou-o com as duas mãos, mal se dando conta de si, e quase sem fazer força, quase maquinalmente, baixou-o de costas na cabeça dela. Era como se nesse instante tivesse lhe faltado força. Mas foi só ele baixar uma vez o machado que lhe veio a força [...]. O golpe acertara em plenas têmporas, para o que contribuía a sua baixa estatura. Ela deu um grito, mas muito fraco, e súbito arriou inteira no chão, mas ainda conseguiu levantar ambas as mãos até a cabeça [...].

Súbito soaram passos de alguém no cômodo onde estava a velha. Ele parou e ficou quieto como um morto. Mas tudo estava em silêncio, logo, fora impressão. De repente ouviu-se nitidamente um leve grito, ou como se alguém tivesse dado um gemido baixinho e entrecortado, calando em seguida [...]. No meio do cômodo estava Lisavieta em pé, com uma trouxa grande na mão olhando pasma para a irmã morta, inteiramente branca como um pano e como que sem forças para gritar [...]. Ele se lançou para ela de machado em punho; os lábios dela se contraíram de forma tão penosa quanto de uma criancinha quando começa a ficar com medo de alguma coisa [...]. Essa infeliz dessa Lisavieta era de tal forma ingênua, esquecida e definitivamente assustada que nem sequer levantou o braço para proteger o rosto [...]. O golpe foi direto no crânio, de lâmina, e de uma só vez abriu toda a parte superior da testa, chegando quase às têmporas. E ela desabou.
(DOSTOIÉVSKI, 2001, p.91-94).

A experiência do niilismo referida por Ivánov como um dos elementos presentes no romance-tragédia se expressa através da certeza da personagem Raskólnikov de se encaixar na definição de um ser extraordinário, o que aponta para “uma tentativa niilista de ascender para um estado superior” (GOLIN, 2009, p.113). Ou seja, Raskólnikov, semelhantemente a Kirilov de *Os Demônios*, publicado em 1872, é um personagem que almeja ser um homem-deus, capaz de agir livremente “de acordo com suas próprias convicções e sem nenhuma interferência moral” (GOLIN, 2009, p.113).

Como efeito contrário a esses elementos, a catarse no romance-tragédia teria como finalidade a afirmação do outro; a geração de emoções morais; e a substituição do niilismo por uma afirmação positiva (COSTA, 2008). Todos esses aspectos podem ser ilustrados pelo que Raskólnikov vivencia após cometer os homicídios. Sendo assim, quando Raskólnikov começa a refletir sobre o que fez, a certeza da extraordinariedade cede lugar à contestação e um sentimento de angústia o atormenta. Apesar da tentativa de insistir na veracidade de seu ato, ele não se liberta do remorso corrosivo de ter cometido um crime. O desespero de Raskólnikov não surge do “fato de que lhe seja proibido matar uma pessoa, mas sim do temor de que isto seja permitido” (FELLOWS, 2011, p.56-57), o que remete ao que mais tarde foi resgatado por Dostoiévski em seu último romance *Os Irmãos Karamázov*

Iván Fiódorovitch acrescentou, entre parênteses, que é nisso que consiste toda a lei natural, de sorte que, destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.110).

A personagem de *Crime e Castigo* sofre o que Hegel (1996, p.649, grifo nosso) descreve como sendo um

[...] sofrimento verdadeiramente trágico [que] vincula-se às personagens como consequência dos próprios actos simultaneamente legítimos e culpados por causa dos conflitos que ocasionam, actos a que os indivíduos se não podem subtrair, impelidos como são pela totalidade *do próprio eu*.

Porém, mesmo que Raskólnikov não carregue de início o temor da impunidade por viver em um mundo onde tudo é permitido se Deus não existe, ele acaba por superar essa “totalidade do próprio eu” ao afirmar o outro – o ser ordinário, a velha usurária – como sujeito: “[...] naquela ocasião o diabo me arrastou, mas já depois me explicou que eu não tinha o direito de ir lá porque *eu sou um piolho exatamente como todos os outros!*” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.428, grifo nosso).

Segundo Bakhtin (2010, p.9), “Afirmar o ‘eu’ do outro – o ‘tu és’ – é meta que, segundo Ivánov, devem resolver todos os heróis dostoiévskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência ‘idealista’ desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica”. Dessa maneira, essa superação de contestação do outro se une à emoção moral gerada pela sensação de culpa, bem como a passagem do niilismo para uma afirmação positiva da vida a partir da intuição de alteridade. Em relação a isso, Fellows (2011, p.57) afirma: “Ser humano algum pode suportar tamanha liberdade: na ausência de limites, no desconhecimento total de bem e mal, Raskólnikov não tem outro remédio para a desmedida senão pedir o seu castigo”.

Após dias de crucificação psicológica pelo que fez, a personagem dostoiévskiana acaba confessando seus homicídios a uma prostituta, Sônia, que o aconselha a se entregar e admitir seus atos, pois para ela essa seria a única maneira de se redimir. No momento em que se entrega,

Raskólnikov acende uma luz de justiça em meio ao mundo de vileza e injustiça que o rodeia. Abandonado pelo mandamento divino – já que seu raciocínio frio e calculista foi capaz de invalidar o “não matarás” –, o herói precisa, no entanto, devolver ao deus o seu posto, sob o risco de, junto com o mandamento transgredido, ver todo o seu mundo desmoronar (FELLOWS, 2011, p.57).

No entanto, *Crime e Castigo* não é uma estória de redenção, mas sim o reestabelecimento de uma tensão que permite que o mundo permaneça nos seus eixos, tensão desenvolvida no binômio crime e castigo, ação-reação (FELLOWS, 2011), o que Hegel (1996) definiu como o embate entre duas forças de igual potência que se colidem.

Considerando, então, que o efeito catártico no romance-tragédia ocorra no âmbito de uma fenomenologia do niilismo, é possível dizer que a purificação dos sentimentos de terror e compaixão se dê como terror pela morte do Outro e compaixão pela morte do Outro – morte como expressão máxima do niilismo (COSTA, 2008). Sendo assim, a provocação do terror em *Crime e Castigo* se dá não somente pelo sentimento pavoroso que toma conta de Raskólnikov ao perceber que vive em um mundo onde cometer o homicídio de outro sujeito igual a ele é permitido, mas também pelo momento em que a personagem Sônia é tomada por um terror ao entender que Raskólnikov é um assassino:

— Meu Deus! – um terrível lamento escapou do peito dela. Caiu sem forças na cama, de cara no travesseiro. Mas num instante soergueu-se, acerrou-se dele num gesto rápido, agarrou-o por ambas as mãos e, apertando-as com força com seus dedos finos, como tenazes, fixou outra vez o olhar no rosto dele, estática, como se tivesse pregada. Com esse último olhar ela queria descobrir e captar para si ao menos alguma última esperança. Mas não havia esperança; não restava nenhuma dúvida; tudo era *verdade* (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.420, grifo nosso).

Em relação ao sentimento de compaixão, é possível perceber a morte do sujeito Raskólnikov extraordinário através do assassinato da velha como ser ordinário: “Foi a mim que eu matei [...]. No fim das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre! [...]. Basta, basta, Sônia, basta! Deixa-me – gritou ele de repente com uma melancolia convulsiva –, deixa-me!” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.428). Essa morte de um Raskólnikov homem-deus para o nascimento de um homem que compreende o Outro não mais como objeto, mas como sujeito corrobora com a afirmação de Ricoeur (1988 apud Bocayuva, 2008, p.49) de que “é necessário que alguma coisa morra para que alguma coisa maior nasça”. Sônia, por sua vez, ao perceber o sofrimento de Raskólnikov, expressa sua piedade:

Por mais fora de si que estivesse, ela se levantou de um salto e, torcendo os braços, chegou ao meio do quarto; mas rapidamente voltou e tornou a sentar-se ao seu lado, quase roçando nele ombro a ombro. Súbito, como se algo a tivesse trespassado, estremeceu, deu um grito e, sem saber para quê, lançou-se de joelhos diante dele.

— O que o senhor fez, o que o senhor fez contra si próprio! – pronunciou ela em desespero e, levantando-se de um salto, lançou-se no pescoço dele, abraçou-o e o apertou forte-forte com os braços.

Raskólnikov recuou e olhou para ela com um sorriso triste:

— Como és estranha, Sônia, me abraças e beijas quando eu te conto *sobre aquilo*. Estás fora de si.

— Não, agora não há ninguém mais infeliz do que tu neste mundo! – exclamou como quem delira, sem ouvir a observação dele, e subitamente começou a chorar aos soluços como num acesso de histeria.

[...]

— Então não vais me deixar, Sônia? – falou, olhando-a quase com esperança.

— Não, não; nunca e em nenhum lugar! – exclamou Sônia. – Vou te acompanhar, vou a toda parte [...].

[...]

Depois da primeira manifestação de piedade apaixonada e torturante pelo infeliz [...] (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.420-421, grifo do autor).

Dessa maneira, é possível perceber como os sentimentos de terror e piedade ocorrem no romance-tragédia *Crime e Castigo* não somente pela percepção por parte do herói de seus próprios erros que o leva a uma transformação, mas também e principalmente pela reação da personagem Sônia quando entende as falhas do Outro.

Para que se esclareça melhor a diferença do romance-tragédia proposto por Ivánov com as tragédias antigas, será considerado o texto *Édipo Rei*, de Sófocles. O que se verifica nesta tragédia clássica é um efeito de catarse que se dá pelo terror do conhecimento através da busca incessante de Édipo por suas raízes. Logo, não se encontra a presença de um Outro, pois o sentimento de terror somente acontece a partir do momento em que o próprio Édipo se dá conta de que se casou com sua mãe e assassinou seu pai.

Se aquele velho qualquer relação com Laio, quem poderá ser mais desgraçado no mundo do que eu? Nenhum cidadão, nenhum forasteiro o poderá receber em sua casa, nem dirigir-lhe a palavra... Todos terão que me repelir... E o que é mais horrível é que eu mesmo proferi essa maldição contra mim! A esposa do morto, eu a maculo tocando-a com minhas mãos, porque foram minhas mãos que o mataram... Não sou eu um miserável, um monstro de impureza? Não é forçoso que me exile, e que, exilado, não mais possa voltar a minha pátria de origem, nem ver os que me eram caros, visto que estou fadado a unir-me a minha mãe, e a matar meu pai, a Políbio, o homem que me deu a vida e me criou? Não pensaria bem aquele que afirmasse que meu destino é obra de um deus malvado e inexorável? Ó Potestade divina, não, e não! Que eu desapareça dentre os humanos antes que sobre mim caia tão acerba vergonha! (SÓFOCLES, 2005, p.58).

Por conseguinte, torna-se apreensível que, diferente do que ocorre com Raskólnikov, a saga do herói trágico em Sófocles é de um autoconhecimento que resulta em terror através da percepção de sua queda por suas próprias ações. O sentimento de compaixão pelo destino de Édipo, que arranca os próprios olhos e se exila ao final da obra, é canalizado para o público que passa a refletir sobre sua própria realidade individual. Dessa forma, é exatamente neste aspecto que o romance-tragédia mostra sua principal diferença em relação às tragédias antigas. Visto que para o filósofo grego a catarse seria a restauração do equilíbrio espiritual, em Dostoiévski ela parece não simplesmente se limitar a somente restaurar, mas a provocar, gerar uma superação do niilismo através da liberação das emoções de terror e piedade. É como se em Dostoiévski a experiência trágica fosse mais radical do que Aristóteles pudesse supor (COSTA, 2008).

Resumidamente, a catarse no romance-tragédia difere do efeito catártico proporcionado pela tragédia antiga, pois nesta há uma cogitação da realidade individual na medida em que naquela há a conjugação da consciência individual com o princípio comunitário. Sendo assim, em *Crime e Castigo* ocorre um retorno – em plena modernidade, época na qual o indivíduo é empurrado para o isolamento (SZONDI, 2001) – ao ressurgimento dos cultos dionisíacos de “[...] justificação do sofrimento individual por uma experiência coletiva de unificação com a essência do mundo” (OLIVEIRA, 2011, p.187). Raskólnikov inicia o romance-tragédia de Dostoiévski em busca de um ideal, mas termina, após perceber suas falhas e passar por um processo de cura do solipsismo niilista, com o reconhecimento da afirmação da alteridade do Outro como sujeito. Torna-se plausível, então, com essa constatação em mente, compreender o motivo pelo qual uma das frases mais memoráveis do romance é dita por Raskólnikov após o momento em que ele espontaneamente beija os pés de Sônia Semionovna: “- Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo sofrimento humano [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.332).

SILVA, Ana Gabriela Dutra da; BRITO, Luciana. The catharsis beyond Aristotle: terror and compassion in the romance-tragedy *Crime and Punishment* by Dostoyevsky. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.9-19, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *Fyodor M. Dostoyevsky (1861-1881) can not only be considered the father of the modern novel, according to Bakhtin, but also the responsible for creating a new narrative form called “romance-tragedy” by Vyatcheslav Ivanovich Ivanov (2007 apud COSTA, 2008). Considering this new genre as the union of techniques used in the modern novel with ancient tragedy and the dramatic traces contained in Dostoyevsky’s works, this article aims to analyze the effect of catharsis in the novel Crime and Punishment, published in 1866, in order to compare it with the design*

of purification of the feelings of terror and compassion raised by the drama, which was conceived by Aristotle.

- **KEYWORDS:** *Dostoyevsky. Romance-tragedy. Catharsis. Crime and Punishment.*

Referências

ABDULMASSIH, F. B. **Aulas de literatura russa**. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. V-XXII.

BOCAYUVA, I. Sobre a catarse na tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.46-52, 2008.

BORIE, M. et al. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

COSTA, P. S. J. O conceito de catarse na interpretação do romance-tragédia de Dostoiévski. **AISTHE**, Rio de Janeiro, n. 2, p.136-154, 2008.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Os irmãos Karamázov**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FELLOWS, T. M. O trágico na modernidade: um olhar holderliniano sobre o Crime e Castigo de Dostoiévski. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v.4, p.43-60, out. 2011.

GOLIN, L. M. O niilismo em Dostoiévski e Nietzsche. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, n.16, p.109-118, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1620/1628r>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Guimaráes Ed., 1996.

KIRPÓTIN, V. Dostoiévski. In: CAVALIERI, A. et al. (Org.). **Caderno de literatura e cultura russa**. São Paulo: Ateliê, 2008. p.367-381.

MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, M. Da tragédia ao romance: Nietzsche, Benjamin e a morte do herói. In: SEMANA DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA, 11., 2011. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2011. p.187-194.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. [S.l]: Clássicos Jackson, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/edipo.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VÁSSINA, E. A poética do drama na prosa de Dostoiévski. In: CAVALIERI, A. et al. (Org.). **Caderno de literatura e cultura russa**. São Paulo: Ateliê, 2008. p.53-63.

