

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS - PORTUGUÊS**

Bruna Silva Ramos

***CRIME E CASTIGO*, CURTA-METRAGEM ANIMADO DE PIOTR
DUMALA: UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA**

Santa Maria, RS
2021

Bruna Silva Ramos

***CRIME E CASTIGO*, CURTA-METRAGEM ANIMADO DE PIOTR DUMALA:
UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA**

Trabalho apresentado ao Curso de Letras
Português, da Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM-RS), como requisito para
obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea do Roccio Souto

Santa Maria, RS
2021

Bruna Silva Ramos

***CRIME E CASTIGO*, CURTA-METRAGEM ANIMADO DE PIOTR DUMALA:
UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA**

Trabalho apresentado ao Curso de Letras
Português, da Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM-RS), como requisito para
obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Aprovado em 16 de dezembro de 2021

Profa. Dra. Andrea do Roccio Souto
(Presidente/Orientadora)

Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS
2021

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, antes de tudo, agradeço a Deus, por ter me fortificado e me levantado nos dias em que foi difícil trabalhar e persistir. Encarar a tarefa de fazer este TCC, no momento pandêmico em que vivemos, de desconforto e de vulnerabilidade, foi extremamente desafiador. Foram muitos os obstáculos pessoais que também afetaram o meu trabalho, então, sem Fé e sem Deus, eu nada teria feito.

Em segundo lugar, eu gostaria muito de agradecer ao meu pai e à minha mãe. O amor que sinto por vocês não pode ser mensurado! Meu pai, senhor Damião, que me levava para a biblioteca pública de Santiago e sempre me incentivou a ler e a estudar. Minha mãe, senhora Neide, que sempre leu para mim na infância e sempre foi a grande apoiadora dos meus sonhos. Espero que estejam orgulhosos de mim e da caminhada que me ajudaram a trilhar.

Agradeço a todos os meus familiares, que torceram por mim e se alegraram a cada conquista, que me ajudaram, de alguma forma, na hora da dificuldade. Obrigada! Vocês significam o mundo para mim!

Haroon Ali, não poderia deixar de agradecer todo o companheirismo e incentivo que encontro em você! Obrigada por rir meu riso e derramar meu pranto, por compartilhar o meu pesar e o meu contentamento. Muito desse trabalho só foi possível graças a você, com a sua paciência e o seu amor. Te amo muito!

Andrea do Roccio, minha orientadora, obrigada por ter sido tão amiga e tão gentil, por ter me acolhido e acreditado no meu projeto, por todas as dicas essenciais e todos os conselhos mais que necessários. Um trabalho honesto foi o que você me disse para fazer e eu levarei esse conselho para a vida.

Por último, mas não menos importante, agradeço a todos os amigos que não saíram do meu lado em momento algum. Agradeço especialmente ao meu amigo Guilherme, por ter sido sempre um porto seguro para abrir o coração, pedir dicas acadêmicas, assistir vídeos do Diogo Paródias e rir por videochamada. A pandemia trouxe muitos afastamentos, mas também aproximou exatamente quem deveríamos manter próximos!

E antes que eu me esqueça, apesar de parecer estranho, eu agradeço ao meu gato, Aladdin, por ser a bola de pelos perfeita e sensata que é, e ter me arrancado do estado profundo de tristeza que me afetou no início do isolamento, e por me fazer parar de trabalhar sempre nos momentos certos para ganhar um afago ou para um momento de brincadeiras.

RESUMO

***CRIME E CASTIGO*, CURTA-METRAGEM ANIMADO DE PIOTR DUMALA: UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA**

AUTORA: Bruna Silva Ramos
ORIENTADORA: Andrea do Roccio Souto

O seguinte Trabalho de Conclusão de Curso tem como foco investigar como se desenvolveu a intertextualidade entre o romance **Crime e Castigo** e a adaptação cinematográfica de mesmo nome, do animador e diretor polonês, Piotr Dumala. Buscou-se compreender o processo de adaptação e o diálogo estabelecido entre essas duas obras, identificar seus principais elementos focando nas semelhanças existentes entre as duas narrativas, utilizando os conceitos oferecidos pela Literatura Comparada. Também foi realizada uma extensa revisão bibliográfica, a fim de compreender o romance, bem como as particularidades da adaptação e da linguagem cinematográfica. Dentre os resultados da análise, foi possível identificar as estratégias utilizadas pelo diretor para adaptar um romance tão complexo para uma animação de curta duração, bem como aspectos importantes dessas duas narrativas.

Palavras-Chave: **Crime e Castigo**. Intertextualidade. Adaptação cinematográfica. Animação. Dostoiévski. Piotr Dumala.

ABSTRACT

***CRIME E PUNISHMENT*, ANIMATED SHORT FILM BY PIOTR DUMALA: A STUDY ABOUT THE LITERARY ADAPTATION**

AUTHOR: Bruna Silva Ramos
ADVISOR: Andrea do Roccio Souto

The following undergraduated thesis focus on the investigation of how intertextuality is developed between the novel **Crime and Punishment** and the same named cinematographics adaptation by the polish animator and director, Piotr Dumala. We sought to understand the adaptation process and the established dialogue between these two assingments, and indentify its main elements focusing on the similarities between them using the concepts offered by Comparative Literature. Also an extense literature review was realized to understand the novel, the particularities of the adaptation and the cinematographic's language. Among the results of the analysis, was possible to indentify the strategies used by the director for adapt such a complex novel to an short animation film, as well most importante aspects of the both narratives.

Palavras-Chave: **Crime and Punishment**. Intertextuality. Cinematographics Adaptation. Animation Film. Dostoiévski. Piotr Dumala.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 3’38.....	28
Figura 2 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 3’48.....	28
Figura 3 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 22’03.....	31
Figura 4 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 22’00.....	31
Figura 5 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 21’35.....	32
Figura 6 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 21’05.....	34
Figura 7 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 7’47.....	35
Figura 8 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 7’10.....	37
Figura 9 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 11’45.....	39
Figura 10 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 7’40.....	43
Figura 11 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 5’38.....	47
Figura 12 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 11’29.....	47
Figura 13 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 23’40.....	49
Figura 14 – <i>Crime e Castigo</i> , de Piotr Dumala. Frame: 23’53.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
3 <i>CRIME E CASTIGO: AS PARTICULARIDADES DO ROMANCE</i>.....	18
4 <i>CRIME E CASTIGO: A INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NO CURTA-METRAGEM DE ANIMAÇÃO</i>.....	25
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS.....	52

1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso parte do cotejo entre **Crime e Castigo**, de Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, e **Crime e Castigo**, do diretor e animador polonês Piotr Dumala, para buscar responder à seguinte questão: como se estabelece o diálogo intertextual entre o romance e o curta-metragem de animação? Para tanto, o objetivo geral da pesquisa é identificar e analisar que elementos compõem esse diálogo, sendo, portanto, objetivos específicos compreender de que maneira esses elementos colaboram para que essas obras se aproximem e/ou se distanciem, bem como observar, descrever e analisar como esses elementos são utilizados no processo de transposição de uma linguagem para a outra, isto é, do texto literário para o audiovisual.

Trata-se, portanto, de descobrir em que momentos as duas expressões artísticas se encontram em seus efeitos e como se estabelece essa relação dialógica. Dito de outro modo, este estudo volta-se para a intertextualidade que se revela no cotejo das duas obras. Justifica-se a presente pesquisa pela possibilidade de leitura que descortina, a partir de um clássico da Literatura Ocidental¹ em face de uma produção audiovisual contemporânea, que tanto o reflete como o refrata.

Otto Maria Carpeaux (2015) qualificou **Crime e Castigo** como um romance genuíno, transformador e poderoso. É um relato profundo de pessimismo e degradação, mas, ao mesmo tempo, um testemunho de fé no amor como instrumento para a regeneração do homem. Isso, em certa medida, corrobora o que disse William Faulkner²: a boa Literatura é feita de temas que exploram o “coração humano em conflito consigo mesmo”. Por essa ótica, **Crime e Castigo** é um exemplo perfeito do conflito levado ao seu limite, construindo as nuances do caráter humano de forma rica e única, com enorme precisão psicológica.

A obra dostoiievskiana é sempre encarada como fonte de grande valor para temas pertinentes aos estudos da área da Filosofia, do Direito, da Psicologia e das Ciências Sociais. É importante resgatar o foco que a Literatura pode ter em meio a esses estudos de Dostoiévski,

¹ A propósito – e a despeito do lugar que **Crime e Castigo** invariavelmente ocupa nas listas das chamadas grandes obras –, Dostoiévski e sua produção literária inteira são um marco da Literatura Ocidental, mesmo que ele próprio pudesse vir a não concordar muito com isso, já que dizia que sua obra se concentrava em ser russa e para a Rússia.

² Discurso no recebimento do Prêmio Nobel de 1950. Disponível em: <<https://catalisecritica.wordpress.com/2011/02/23/discurso-de-william-faulkner-premio-nobel/>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

relembrando que toda a sua genialidade está contida na exploração dos recursos literários: os meios utilizados para construir Raskólnikov, sua psique, sua filosofia própria, seu crime, a influência do ambiente que o personagem sofre e o modo como seu estado de espírito se reflete nos elementos que o rodeiam.

Por outro lado, para Dumala, a animação é uma criação muito especial, já que permite captar emoções, expressões e situações que não seriam possíveis ou até verossímeis na realidade. Com sua arte, ele é capaz de recontar a realidade a partir de sua própria visão de mundo. De forma geral, suas obras apresentam um aspecto sombrio e poético; nelas está presente uma exploração bastante cuidadosa da mente humana, sua natureza e seus tons mais escuros. Isso fica ainda mais evidente em seu curta de animação **Crime e Castigo**, criação muito querida para esse diretor, já que ele próprio possui muito carinho e admiração pelo livro escrito por Dostoiévski.

Ao adaptar o romance dostoiévskiano para seu curta-metragem de animação, com os traços carregados e as sombras marcantes, Dumala arrasta o espectador para alguns dos sentimentos mais atordoantes e profundos que o romance evoca. Nesse sentido, romance e curta-metragem são dois textos com belezas que não se excluem, mas que certamente oferecem experiências que se complementam, acrescentando-se sentidos mutuamente, ainda que separados por um longo período de tempo.

A metodologia aplicada ao longo deste Trabalho de Conclusão de Curso corresponde à pesquisa bibliográfica, com o aporte teórico-metodológico da Literatura Comparada, na medida em que se aproximam um romance e um curta-metragem, via análise literária. O romance **Crime e Castigo**, de Dostoiévski, e o curta-metragem de animação **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala, são os objetos de estudo desta pesquisa, colocados em diálogo por meio de ferramentas do Comparatismo. Dessa forma, o foco não é utilizar a literatura especializada em cinema e lançar sobre o curta um olhar especialista dessa área, mas sim encará-lo como um texto fílmico, em que os elementos visuais presentes, como som, luz, cores e movimentos, constroem a narrativa como uma peça textual.

Nessa perspectiva, a compreensão das relações dialógicas de Raskólnikov com os demais personagens, bem como o apagamento das fronteiras da realidade no percurso narrado no romance são essenciais para a análise comparativa aqui empreendida, visto serem esses aspectos que, no curta-metragem de animação, constroem os efeitos estéticos de subjetividade e de ambiguidade tão bem delineados na narrativa dostoiévskiana – e as ferramentas da Literatura Comparada possibilitam operar a observação, descrição e análise dos padrões que aproximam as obras, ainda que pela diferença.

Assim, este trabalho parte de uma leitura cuidadosa do romance, bem como de críticos e teóricos que auxiliam no entendimento e no reconhecimento dos elementos presentes na obra, que estão diretamente ligados aos elementos do curta-metragem também objeto de estudo. No âmbito acadêmico, a presente pesquisa pode gerar interesse da comunidade acerca de trabalhos que tomem os clássicos por ponto de partida para o estudo de obras contemporâneas. Aliado a isso, levantar discussões sobre os estudos comparativos entre livros e suas adaptações audiovisuais também pode expandir o repertório e os horizontes do bacharel em Letras.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

A adaptação cinematográfica de obras da Literatura tem sido alvo de inúmeros estudos na área de Literatura Comparada. Esse processo é rodeado de grande polêmica, principalmente quando se está diante de uma versão de alguma obra clássica ou renomada, já que a tendência é o lamento das perdas, em uma tentativa de exaltar sempre o valor absoluto e superior da obra literária, em detrimento das possíveis qualidades e novidades trazidas pela adaptação audiovisual. O que poderia ser analisado como um processo simples de recontar ou traduzir acaba por ser alvo de inúmeras complicações e os termos “adaptação”, “transposição”, “fidelidade” e “traição” tornam-se mais complexos do que parecem à primeira vista. O caso é que a adaptação em si transforma-se em um manancial para discussões acadêmicas de todo tipo.

Adaptar é um ato constante na história do Cinema. É de fato uma forma bastante competente de fazer chegar a um número maior de pessoas os clássicos e outras obras. O público leitor, infelizmente, ainda é muito restrito. O Cinema, por outro lado, pode ampliar o alcance de uma obra a um público mais numeroso, em função de que filmes são pensados para ser o entretenimento de milhões de pessoas. Isso, no entanto, gera várias discussões, considerando, por exemplo, a simplificação da narrativa e das ideias presentes nos livros para que essas possam “caber” no Cinema e ser mais facilmente compreendidas pela massa. Além disso, questões sobre os possíveis impactos mercadológicos, que com certeza exercem influência sobre algumas decisões nesse meio, também são levantadas (CREUS, 2006).

No entanto, se a linguagem literária é riquíssima e complexa, ela também pode ser simplificada visando ao lucro. Em contrapartida, o Cinema consegue ser tão complexo quanto obras literárias. Posto isso, estabelecer uma hierarquia valorativa entre elas não é uma forma justa de encarar as duas artes. Tanto Cinema como Literatura possuem um valor inestimável como expressões artísticas e como meios de comunicar ideias e contar histórias para as gerações. Funcionam como veículos inquestionáveis da expressão do desejo do coração humano, de suas sombras e de seus sonhos.

Ítalo Calvino (1993, p. 11) afirma que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Na medida em que o romance dostoiévskiano ainda não se calou, segue dizendo o que tinha a dizer, a adaptação do diretor e animador polonês dialoga claramente com a obra de Dostoiévski. O que Dumala faz não é o decalque do livro na tela; pelo contrário, é algo novo: é uma releitura a partir de sua interpretação, não uma versão que reconta a obra original com acontecimentos exatamente iguais. O curta de animação se engendra como uma experimentação das particularidades romanescas através do olhar artístico

do diretor. Dessa forma, Dumala nos convida a “reler” Dostoiévski com ele, a revisitar o clássico, explorando essa nova perspectiva que está sendo construída diante dos nossos olhos.

Utilizando uma técnica que consiste em destruir o quadro anterior para começar o próximo, Dumala³ faz suas pinturas em um painel de gesso revestido com cola, cujo fundo é pintado com tinta escura, e, com o auxílio de uma faca ou de uma lixa, ele adiciona textura aos seus desenhos. Dessa forma, o artista brinca com as texturas, com a luz, com a sombra e com o próprio conceito de “movimento” em suas criações. Cada quadro é fotografado e depois repintando, a sequência do movimento é criada sobre a obra anterior, praticamente como um palimpsesto⁴.

A Literatura Comparada é uma área dos Estudos Literários que se dedica a observar as aproximações e os distanciamentos entre diferentes textos ou diferentes literaturas. É por meio dela que se estudam os encontros feitos entre os trabalhos dos mais diversos escritores, sejam eles contemporâneos ou de épocas ou até escolas diferentes. Para se trabalhar a intertextualidade entre obras literárias e obras fílmicas, o Comparatismo parece ser uma das abordagens teórico-críticas mais adequadas. Compreender os processos e enfoques metodológicos que o caracterizam foi fundamental para o andamento deste trabalho, e o texto de Tânia Carvalhal (2006) foi imprescindível na configuração teórica norteadora para a discussão aqui apresentada.

A partir do manual **Literatura Comparada**, Tânia Carvalhal (2006) explica uma infinidade de pormenores que envolvem os estudos comparados e seus métodos. Segundo a autora, os procedimentos comparatistas correspondem a uma

forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (CARVALHAL, 2006, p. 6) [aspas do original]

A partir dessa afirmação, percebe-se que os estudos comparados são bastante abrangentes quanto aos seus objetos de análise e aos seus métodos. Segundo Carvalhal, o Comparatismo

³ Informações contidas em entrevista que o diretor e animador deu à **Revista Animation World Network**. Disponível em: <https://www.awn.com/mag/issue2.9/2.9pages/2.9chimovitz_dumala.html>. Acesso em: 13 jul. 2021.

⁴ Correspondente a uma prática medieval, o palimpsesto era um papiro ou pergaminho cujo texto se elimina para permitir sua reutilização, assim, os textos vão se sucedendo, escritos uns por cima de outros. Essa imagem é cara à Literatura Comparada, justamente por evocar aspectos dialógicos e intertextuais. Gerard Genette (2010, p. 5) consagrou a expressão modernamente como “obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...] literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura”.

não se classifica como uma forma restritiva de metodologia, mas sim como um processo lógico envolvendo argumentos do campo indutivo e dedutivo: “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).” (CARVALHAL, 2006, p. 6). Com isso, a comparação não funciona, necessariamente, como um fim, mas como um meio, uma ferramenta para se chegar a um resultado.

Conforme essa autora, os estudos comparativos possuem forte herança dos estudos cientificistas que se popularizaram principalmente no século XIX, dentro das Ciências Naturais. A Literatura “pegou emprestado”, por assim dizer, essa tendência e começou a estabelecer seus próprios critérios para o estudo. Mas, já no século XVI o procedimento era usado por Francis Meres, num estudo que comparava poetas ingleses a poetas gregos, latinos e italianos. Apesar de os estudos comparativos serem, de certa forma, comuns nos processos científicos, Carvalhal esclarece que a Literatura Comparada enquanto disciplina só foi reconhecida tardiamente, isto é, no século XX:

É nos primeiros decênios deste século que a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades europeias e norte-americanas e dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas. [...] os estudos comparados seguiam duas orientações básicas complementares. A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. (CARVALHAL, 2006, p. 14).

Com o início de publicações e de estudos que aprofundavam o tema, foram estabelecidos critérios para que os estudos comparados fossem considerados válidos. Conforme o trecho citado, um desses critérios era o de que se comprovasse que os autores (ou seus países) tiveram um contato real. O outro critério era de que esses estudos deveriam ter um cunho historicista. Essas duas orientações eram majoritariamente seguidas no comparatismo clássico francês.

Ao criticar essa postura doutrinária e problematizar esses critérios, René Wellek, nome importante para a Literatura Comparada, propôs uma reformulação de métodos, apontando para as possíveis limitações desses estudos. Dessa forma, houve um rompimento, resultando em duas escolas. “A denominação ‘escolas’ começou justamente a ser empregada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta ‘escola’ francesa e outra, norte-americana”. (CARVALHAL, 2006, p. 15) [aspas simples do original]. Na sequência, aspectos do Formalismo Russo foram também

incorporados, bem como elementos da Nova Crítica e do Estruturalismo, além de tantas outras perspectivas trazidas na virada do século XX para o XXI.

De qualquer forma, as discussões que vieram na esteira da proposta de Welles tornaram possíveis trabalhos que versem sobre autores diversos, que se desencontram no tempo, bem como entre diferentes expressões artísticas: hoje existem, sob a égide da Literatura Comparada, estudos que relacionam Literatura e Cinema, Literatura e Teatro, Literatura e Música, Literatura e Artes Plásticas, Literatura e Artes Visuais. Como se vê, as possibilidades são muitas, e isso se dá mediante os estudos semiológicos, conforme registra Carvalho (2006, p. 49): “As relações entre a literatura e as outras artes se encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sógnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências”.

Dessa maneira, a intertextualidade se estende entre os diferentes tipos de texto e os diferentes tipos de arte. No que se refere aos textos literários, a intertextualidade está envolvida de maneira intrínseca nos seus processos de produção. Cada autor, antes de ser escritor, é um leitor. Com isso, a criação de um novo texto envolve a leitura prévia de outros que, de forma indireta ou não, afetam suas criações. Segundo Carvalho (2006, p. 50),

Essa produtividade existe porque, como diz Kristeva, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla. O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros).

Tendo isso em mente, não basta que se constate o que cada texto carrega de referencial, porque todos eles possuirão pelo menos alguma relação; o trabalho do comparatista é dizer como, de que maneiras e por que se estabelece essa relação. Isso se evidencia no seguinte fragmento do texto de Carvalho:

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparatista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparatista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu

reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento. (CARVALHAL, 2006, p. 51).

É importante dizer que esse conceito de intertextualidade envolvendo, de certa forma, todas as produções, não subverte nem diminui o valor da Arte. Sabe-se que a Literatura se construiu com o rompimento constante dos próprios paradigmas, com os artistas de cada geração buscando inovar e fazer diferente daquilo que já havia sido feito. No entanto, essa prática de rompimento envolve o conhecimento prévio daquilo com o que se quer romper. É inevitável que se olhe para trás e que se encontre inspiração, que se parodie, que se satirize, que se recontem a Literatura a partir dela mesma: “Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.” (CARVALHAL, 2006, p. 53).

Em correspondência a isso, ao trazer esse conceito de intertextualidade para as obras cinematográficas, mais propriamente para as adaptações de obras literárias, Robert Stam (2006, p. 34) afirma que “Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.”. A partir disso, encara-se o processo de adaptação como algo pertencente ao mundo das produções textuais, sendo diretamente um produto de outros textos, configurando-se como um texto inteiramente novo, e que também acabará agindo como produtor de novos textos, em uma relação intertextual difusa e contínua, visto que, “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo.” (STAM, 2006, p. 24).

Sendo assim, é possível confrontar com tranquilidade produções audiovisuais e produções textuais, recorrendo à Literatura Comparada como ferramenta de análise. No entanto, para o exame dos aspectos que envolvem o curta-metragem que retoma o romance de Dostoiévski abordado neste trabalho, foi imprescindível que se compreendesse no que consiste a adaptação cinematográfica. Coube buscar entender que processos esse tipo de produção envolve e quais são seus conceitos mais importantes, já que, ainda que se olhe para a produção audiovisual como um texto, mais precisamente, como um texto fílmico, ela se desenvolve com características diferentes e próprias. Os códigos utilizados são diferentes: a Literatura usa a palavra escrita, o audiovisual usa uma série de recursos sonoros e visuais. Portanto, não obstante

se possa dizer que existem uma linguagem cinematográfica e uma linguagem literária, ambas podem ser postas em cotejo, via Comparatismo.

Essa diversificação de códigos resulta em mudanças durante a tradução de uma linguagem para outra. Com isso, como já dito anteriormente, a adaptação se torna um texto vindo de outro texto. De forma mais clara, o resultado da adaptação se torna algo novo, diferente e único. “O cineasta, ao adaptar um romance, dada a inevitável mutação, não o converte: apenas manipula uma espécie de paráfrase – o romance como matéria-prima. O cineasta não se torna um tradutor de determinado autor – ele próprio é um novo criador de outra forma artística.”, como esclarece Bella Jozef (2010, p. 245).

Entretanto, vale referir que essa mudança não é pacífica. Embora a adaptação, a tradução ou a inspiração sejam algo comum entre as Artes, quando se trata da Literatura parece haver uma ressalva em aceitar as modificações feitas pelo Cinema. Conforme Tomás Enrique Creus (2006):

Se literatura e cinema são dois meios expressivos diversos, é natural que a passagem ou transformação de uma história de um meio a outro faça com que esta se torne uma obra diferente da original. Entretanto, é curioso observar como as adaptações cinematográficas de obras literárias ainda hoje causam certa polêmica, enquanto outros tipos de adaptações artísticas não parecem ser tão problemáticas. Afinal, não foi o cinema que inventou a adaptação: já desde os antigos gregos um mesmo material poderia ser transformado em poesia épica ou drama; Shakespeare adaptou ao formato teatral histórias de origem literária ou histórica, e as próprias peças de Shakespeare foram posteriormente adaptadas ao formato operístico por Verdi. (CREUS, 2006, p. 57)

Daí porque as relações entre a Literatura e o Cinema se mostram bastante frutíferas. Nos dias de hoje, comumente obras literárias são adaptadas para a tela e também o contrário, obras originalmente do Cinema serem literatizadas e transcritas para livros ou gerarem uma infinidade de outros textos. Os filmes **O labirinto do fauno** e **A forma da água**, ambos dirigidos por Guillermo del Toro, são exemplos disso, assim como a série **Stranger Things**, que possui extensões do seu universo em livros e quadrinhos. Isso marca a profunda relação entre essas duas artes, que possuem muitos pontos em comum. De acordo com Jozef (2010), o Cinema possui forte influência da Literatura para estruturar suas narrativas:

É também indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos de um conjunto de homologias estruturais (como diria Umberto Eco), a começar pela presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo. E como nesse âmbito a precedência pertence à literatura, não admira que esta se tenha, em diversos casos, traduzido como modelo. De fato, o cinema, jovem arte de pouco mais de cem anos,

configurou grande parte de sua estética a partir do sistema semiótico literário. (JOZEF, 2010, p. 244)

Isso evidencia haver um terreno fértil para os estudos comparados entre essas duas áreas e suas produções. Seja para observar o seu processo de tradução ou transposição, seja para observar a intertextualidade, as aproximações ou os distanciamentos, cada vez mais essas áreas caminham na mesma direção. As relações mercadológicas que elas estabelecem hoje pode ser um bom indicativo de que, cada vez mais, histórias que fluam entre esses dois mundos sejam frequentes. A adaptação de um livro é quase um indicativo do seu sucesso de público, assim como o sucesso de um filme baseado num romance pouco conhecido alavanca as suas vendas – e vale referir que essa situação não se circunscreve aos *best sellers*.

3 CRIME E CASTIGO: AS PARTICULARIDADES DO ROMANCE

Raskólnikov, jovem estudante que mora em Petersburgo, está vivendo de forma precária em um cubículo. Com dificuldades financeiras, ele não consegue se alimentar ou se vestir de forma adequada. Já não tem conseguido trabalhar e estudar, abandonou a faculdade, na verdade, não sente vontade de realizar qualquer tarefa. Permanece deprimido e inerte, deitado em um sofá que lhe serve de cama, nutrindo uma raiva monomaníaca que o faz adoecer mais a cada dia que passa. Ele está em dívida com Aliena Ivánovna, uma idosa agiota que (pela perspectiva dele) possui características repulsivas de “viúva velha e má” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 14). Considerando alguns planos em relação a ela (o leitor avisado já sabe que é assassinato, mas isso não fica claro de imediato no romance), ele decide procurá-la com a intenção de penhorar um relógio de bolso.

É dessa forma que se inicia um dos mais célebres romances de Dostoiévski. Personagem emblemático e dotado de uma filosofia muito particular, Raskólnikov está disposto a matar a velha usurária para provar que sua teoria está correta. Mas há um erro de cálculo: Raskólnikov, que afirmava que os homens extraordinários seriam capazes de infringir qualquer norma moral, acaba percebendo que ele próprio não é nenhum Napoleão. Mas, afinal, de que se trata essa história?

Abordando de forma profundamente filosófica a questão do crime como “um adoecimento moral”, o romance se desenvolve de forma a repudiar as deduções feitas pelo leitor (induzidas pelo próprio texto) de que Raskólnikov teria assassinado Aliena e Lisavieta por dificuldades financeiras, familiares e sociais. Isso estabelece um confronto com as filosofias comuns da época, para as quais o crime seria unicamente uma resposta do indivíduo a uma sociedade injusta e, portanto, o criminoso seria uma “vítima do meio”, conforme o que é expressado por Razumíkhin em certa passagem do romance:

Vê Ródion: ouve e dá tua opinião. Eu quero. Ontem eu fiz das tripas coração com eles e fiquei te esperando: eu disse a eles que tu virias... Começou com a concepção dos socialistas. Uma concepção conhecida: o crime é um processo contra a anormalidade do sistema social e só, e nada mais, e não se admitem quaisquer outras causas – e nada mais! ... [...]

– N-nada mais se admite – interrompeu entusiasmado Razumíkhin. E não estou enganado! ... Eu te mostro um livro deles: eles defendem tudo isso porque, para eles “o indivíduo é vítima do seu meio” e nada mais! É a frase preferida! Daí se deduz diretamente que, caso se construa a sociedade de maneira correta, todos os crimes desaparecerão de um só golpe, uma vez que não haverá contra o que protestar e em um instante todos os homens se tornarão justos. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 261). [aspas do original]

O que se percebe é que em **Crime e Castigo** se defende que a principal fonte do crime é nada mais, nada menos que a própria inquietude humana diante da sua condição. O próprio protagonista expõe sua filosofia pessoal, demonstrando encarar a si próprio (ou pelo menos desejava ardentemente encarar-se) como um “super-humano”, um indivíduo superior que possuiria direitos, inclusive, sobre a estrutura básica da lei comum a todos, podendo modificá-la ou ignorá-la.

Fica evidente que o assassinato de Aliena Ivánovna não foi movido unicamente pelas questões sociais e psicológicas envolvidas na situação miserável do protagonista, mas que se ligavam fortemente à sua perspectiva filosófica e utilitarista. Ora, se ele era mesmo um homem extraordinário e sabia que, com o assassinato de Aliena poderia resolver seus problemas financeiros e até familiares, e de quebra ainda provaria a si mesmo ser o que pensava ser, então por que não superar esse “obstáculo” insignificante que a vida dela deveria representar? Aliena não era boa, nem útil. Ele conseguiria comprovar sua teoria e ainda resolver-se. O problema é que a sua consciência ficou muito perturbada, principalmente com o segundo assassinato – o de Lisavieta, o qual não havia sido planejado.

Pode-se notar, com a passagem a seguir, que o próprio Raskólnikov especula, durante a sua confissão para Sônia, sobre quais eram os reais motivos que o levaram ao crime:

– Pois é, para saquear. Para com isso, Sônia! - respondeu ele com certo cansaço e até com um quê de enfado.

Em pé, Sônia parecia aturdida, mas de repente gritou:

– Tu estavas com fome! Tu... para ajudar tua mãe? Não foi?

– Não, Sônia, não – balbuciou ele, virando-se de costas e baixando a cabeça –, não estava com tanta fome... não me atormentes, Sônia! (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 418)

Ao longo do romance, um a um os supostos motivos foram sendo expostos ao leitor, até serem quase totalmente descartados com a teoria de Napoleão, exposta no capítulo V da terceira parte. No entanto, somente aquele discurso filosófico ainda não tinha sido suficiente para descartar as outras possibilidades. Raskólnikov vai percorrer cada uma das suas motivações, que podem até ser reais, mas não são a verdadeira e única explicação. De certa forma, todas as motivações serviram como degraus a subir. Cada acontecimento, cada uma das reclamações o empurrava irremediavelmente para esse desfecho. Ele já tinha a ideia, a teoria, o desejo de poder, conforme as circunstâncias à sua volta se estreitavam, e cada vez mais ele era impelido para isso, de forma que todos os motivos que ele irá citar ao longo da narrativa fazem parte do processo da concretização do crime, mas não são a sua premissa inicial.

Quando Sônia o questiona afirmando que ele não estava sendo completamente sincero e se realmente ele encarava o ser humano como um piolho, Raskólnikov responde estar mentindo, o que evidencia que as causas de seu crime eram, de certa forma, obscuras até mesmo para ele: “– Ora, eu também sei que não é um piolho – respondeu ele, fitando-a de maneira estranha. – 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!...” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 422). O que o protagonista consegue expressar, depois de um tempo, é que o seu assassinato resultava de uma tentativa de ousadia e de tomada de poder:

– Naquela ocasião, Sônia – continuou ele entusiasticamente –, eu adivinhei que o poder só se deixa agarrar por aquele que ousa inclinar-se e tomá-lo. Aqui só há uma coisa, uma só: basta apenas ousar! Então, pela primeira vez na vida, me veio à imaginação uma ideia que antes de mim ninguém jamais havia imaginado! Ninguém! Eis que me pareceu claro, como o sol: como é que ninguém até então, ao passar ao lado de todo esse absurdo, havia ousado e não ousava pura e simplesmente agarrar tudo pelo rabo e arremessar para o diabo! Eu... quis ousar e matei... eu só quis ousar, Sônia, eis toda a causa! (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 424)

Seguindo essas falas do protagonista, é possível assumir que ele mata Aliena para provar sua teoria, para “tomar o poder”. Na sua concepção, ele precisava de um ato ousado para se sentir poderoso, para agarrar seu lugar no mundo, para provar para si que era superior e que estava certo. Todas as outras motivações se tornam ecos, desculpas, degraus para ele se permitir fazer o que pretendia. Muletas. Cada uma delas teve uma parcela de atuação ao tencioná-lo para o crime, mas a real intenção era essa: ser ousado e tomar o poder. Na sequência, ele ainda afirma: “Eu simplesmente matei; matei para mim, só para mim [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 425). Com isso ele esperava afirmar para si mesmo que era um desses homens extraordinários. Confirmaria que sua teoria estava certa afinal, e que certas atitudes são “justificáveis” a essas pessoas com outros padrões intelectuais e morais, muito “superiores”. Segue parte do discurso em que Raskólnikov escancara sua forma de pensar, durante uma conversa com Razumíkhin e Porfiri:

Eu insinuei pura e simplesmente que “o homem extraordinário” tem o direito... ou seja, não o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar... por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução da sua ideia (às vezes salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija. O senhor afirmou que meu artigo é vago; estou disposto a elucidá-lo para o senhor, na medida do possível. Eu talvez não esteja enganado ao supor que o senhor, parece, está querendo isso mesmo; permita-me. Acho que se as descobertas que Kepler e Newton fizeram, como resultado de certas combinações, não pudessem chegar ao conhecimento dos homens senão com o sacrifício da vida de um, dez, cem e mais homens, que impediriam tais descobertas ou lhes seriam um obstáculo, Newton teria

o direito, e estaria inclusive obrigado, a... *eliminar* esses dez ou cem homens para levar suas descobertas ao conhecimento de toda a humanidade. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 264). [aspas e grifos do original]

No entanto, ele não contava com o seu fracasso e com outras questões sensíveis, como o próprio fator humano. Ele passa a lançar sobre si mesmo, ainda que de maneira precária e mal desenvolvida, um olhar de igualdade e não de superioridade sobre os demais, colocando-se nessa categoria mesma de “piolho”. No trecho a seguir ele reconhece que, mesmo antes de cometer o crime, já entendia que não era um homem extraordinário:

Será que tu pensas que eu não sabia ao menos, por exemplo, que, se já havia começado a me perguntar e me interrogar – tenho ou não o direito de ter poder? – é que eu, então, não tinha o direito de ter poder? Ou se eu me fazia a pergunta: o homem é um piolho? – é que, portanto, o homem não era um piolho *para mim* mas era um piolho para aquele a quem isso não entra na cabeça e vai em frente sem fazer perguntas... E se eu passei tantos dias sofrendo por saber: Napoleão o faria ou não? – então eu já percebia claramente que não sou Napoleão... (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 424) [grifos do original]

Para além disso, o romance se concentra em descrever um homem em plena crise moral, um homem cujas ideias, motivações, senso ético e estético entram em conflito. Mais do que tudo, é um romance sobre como o “eu” entra em contato com o “outro”, já que, conforme Priscila Marques (2010), os demais personagens são “representantes de facetas da subjetividade de Raskólnikov; eles aparecem em sua consciência como que para lhe mostrar sua própria multiplicidade, auxiliando-o, dessa forma, na sua tomada de consciência de si, dos outros, e do mundo.” (MARQUES, 2010, p. 6).

Nesse sentido, é importante lembrar que o romance também caminha para a recuperação de um indivíduo. É mais do que um romance policial; ele se torna a descrição de uma jornada que vai do “adoecimento moral”, que gera o crime, ao encontro do sujeito com o amor, que resulta na construção de uma nova visão de mundo, mais positiva, em que ele e os demais possuem um valor intrínseco puramente por serem humanos. Um exemplo dessa nova visão, que só se concretizará plenamente no epílogo, está na afirmação, dita a Sônia, de que ele reconhece o seu erro: “Por acaso eu matei a velhota? Foi a mim que matei, não a velhota!” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 425). Nessa passagem, começa a surgir nele a ideia de que, ao matar um semelhante, ele matou parte de si mesmo, feriu a si mesmo de alguma forma, e isso o desconectou da humanidade.

Todos esses aspectos da história possuem uma abordagem bastante filosófica, transformando o romance em um “romance ensaio” ou um “romance de tese”. Existe nele a

utilização da linguagem poética da Literatura como ferramenta para promover uma crítica à sociedade russa da época, e também para questionar os pensamentos vigentes, promovendo uma leitura inquietante e questionadora.

Não há como negar que em Dostoiévski, inúmeras vezes, existe um pensamento profundamente cristão, não só em **Crime e Castigo**, mas também em outros de seus romances. Com relação ao romance aqui em questão, esse pensamento cristão está enraizado na noção de culpa e de *metanoia*, a noção cristã de que o arrependimento verdadeiro necessita de uma mudança de pensamento, um giro de 180° na direção contrária das ações que estavam sendo feitas (justamente a culpa que precisa ser construída por Raskólnikov e que se consolida somente no epílogo). Está visível também, de forma mais escancarada, nas abnegações de Sônia, que se concretizam como uma personificação da perfeita cristandade durante todo o romance.

Para além disso, o autor empenhou-se muito na construção psicológica de seus personagens, principalmente na do protagonista. Os diálogos internos, a descrição dos ambientes, bem como a descrição do estado mental do protagonista, febril e delirante, confuso sobre os limites da realidade e do sonho, fazem com que **Crime e Castigo** seja bastante preciso na sua exposição da psique humana. Isso explica o interesse da área da Psicologia nesse romance; a descrição da mente criminosa também é interessante para os estudos das áreas do Direito e da Sociologia. É também possível compreender a sua importância para a Filosofia. Entretanto, é importante não deixar de observar o valor que ele possui dentro da própria Literatura.

Segundo Carpeaux (2015), o que Dostoiévski faz em suas obras é algo tão marcante que a Literatura pode ser dividida em “pós” ou “pré-dostoiévskiana”:

Existem poucos escritores cuja obra tenha sido tão tenazmente mal compreendida como a de Dostoiévski. Dostoiévski é, se não o maior, decerto o mais poderoso escritor do século XIX; ou do século XX, pois a sua obra constitui o marco entre dois séculos da literatura. Literariamente, tudo o que é pré-Dostoiévskiano é pré-histórico; ninguém escapa à sua influência subjugadora, nem sequer os mais contrários. Parece, porém que toda a Europa tenta resistir-lhe, instintivamente e obstinadamente; e como esse bárbaro barbado, com a face sulcada de sofrimentos, parece irresistível, os europeus entrincheiram-se, ao menos, num baluarte de interpretações erradas. (CARPEAUX, 2015, paginação irregular⁵)

⁵ Leitura feita a partir de arquivo em formato Epub, segundo a ABNT, quando não há numeração nesses textos a referência deve ser registrada como “paginação irregular ou não paginada”.

A sua escrita envolve o leitor, transporta-o para aquela São Petersburgo quente e abafada, cheia de prostitutas, bêbados e miseráveis, coloca-o em confronto com Raskólnikov, depois leva-o a compreendê-lo e a gostar dele – a gostar tanto a ponto de não querer que o personagem seja pego quando ele mesmo o quer! É um romance excepcional, cuja linguagem, em alguns momentos, crua, em outros, poética, é capaz de impressionar quem o lê, convidando-o a uma reflexão e, até mesmo, segundo Harold Bloom (2001, paginação irregular)⁶, a uma mudança de consciência: “É preciso ler o romance – embora seja tão angustiante – porque, conforme ocorre com Shakespeare, trata-se de uma obra que altera a nossa consciência”.

Sendo um romance de referência para a Literatura Ocidental, o Cinema buscou adaptá-lo muitas vezes, trazendo diferentes olhares sobre esse livro. Algumas adaptações decidiram captar somente a questão do crime, de forma metafísica ou não; outras optaram por observar o tema da culpa e do adoecimento mental; e há ainda aquelas que tentaram recontar o romance tal qual ele é, através dos recursos cênicos. Para além disso, há obras originais que têm Dostoiévski como inspiração.

A saga das adaptações inicia em 1917, com a versão muda de **Crime e Castigo**, levando o mesmo nome do romance, do diretor Lawrence B. McGill. A partir dessa obra, praticamente cada década possui pelo menos uma adaptação do romance. Há o filme **Raskolnikow**, do ano de 1927, do diretor Rober Wiene, uma versão americana que reconta o clássico através de cenários com inspiração fortemente expressionista. A falecida URSS traz a sua própria versão da obra através do trabalho do diretor Lev Kulidzhanov, lançado no ano de 1973. O filme, também intitulado **Crime e Castigo**, foi uma tentativa de recontar o clássico nos seus pormenores, tal qual escrito, o que resultou em um longa de 3h40 min de duração.

No ano de 1987, a Kannada Films traz uma versão indiana da história, dirigida por B. C. Gowrishankar; *Elu Suttina Kote* reconta de forma colorida e musical, ainda que muito dramática, a história já conhecida de Dostoiévski, trazendo-a para a cultura de Carnataca. Existem também as adaptações japonesas; como o anime **Death Note**, no qual se nota claramente uma forte inspiração na obra russa, ao explorar com profundidade a filosofia do “super-homem” de Raskólnikov, e o mangá **Crime e Castigo**, de Osamu Tezuka, que reconta a história, dando a ela um final alternativo.

Há ainda uma adaptação brasileira denominada **Nina**, do diretor Heitor Dhalia, de 2004, em que a atriz Guta Stresser interpreta uma versão feminina de Raskólnikov. Essa versão brasileira inclusive foi premiada no Brasil e ganhou prestígio também no exterior, vindo a

⁶ Arquivo também em formato Epub, por isso a paginação registrada como irregular.

receber o prêmio da Crítica no Festival de Moscou, por ter sido bem sucedida em retratar a atmosfera psicológica da obra original.

Em suma, Dostoiévski figura entre um dos autores mais adaptados, possuindo 147 adaptações de suas obras (PEREIRA, 2009, p. 52). No presente Trabalho de Conclusão de Curso, como já indicado, é com a versão do diretor e animador polonês Piotr Dumala, realizada em 2002, que se optou por trabalhar, já que se trata de um curta-metragem de animação, o que a difere das demais peças acima elencadas.

4 CRIME E CASTIGO: A INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NO CURTA-METRAGEM DE ANIMAÇÃO

Acredita-se, de forma bastante equivocada, que adaptar um livro para o cinema consiste em recontá-lo tal qual o autor o escreveu, replicando os mesmos personagens, seguindo a lógica dos mesmíssimos acontecimentos, sem acrescentar, alterar ou retirar nada. É possível observar, com certa frequência, os leitores e fãs de um livro que se tornou filme lamentarem a retirada de determinada cena ou personagem, ou protestarem com a tão costumeira frase: “quando eu li, não imaginei fulano assim”, entre outras reclamações. Em resumo, quase sempre, nesses casos, os leitores chegam à conclusão de que o livro é melhor que o filme – e ponto final. Cabe, no entanto, referir que esses processos não são tão simples.

Como Literatura e Cinema são meios expressivos diferentes, eles naturalmente possuem discursos – e recursos – diferentes. É possível falar sobre linguagem literária e linguagem cinematográfica, já que os meios utilizados para se contar uma história variam enormemente: enquanto a Literatura usa as palavras, o Cinema usa as palavras, as cores, os sons, os recursos fotográficos e, tratando-se de um *live action*, os movimentos dos atores, suas expressões, a entonação da sua voz, e mais uma infinidade de elementos técnicos, visuais e sonoros.

O Cinema herda muitos elementos de outras artes, tais como o teatro, a arte circense, a pintura e a própria Literatura, que influenciou na sua forma de narrar e estabelecer relações de tempo e espaço. Essa multiplicidade artística é uma das principais características do cinema, e justamente o que o torna tão importante para os estudos da Arte. Segundo Jozef (2010, p. 237),

De todas as transformações sofridas pela arte, a maior, com certeza, é o surgimento do cinema. O cinema responde à necessidade de um novo relacionamento homem/mundo e gera nova forma de representação do real. O cinema se configura como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da impossibilidade da pureza da arte.

Com isso, é possível demonstrar que a ideia de que “o livro é sempre melhor” e de que a Literatura se trata de uma arte superior ao Cinema, de acordo com Creus (2006, p. 60), é puramente de caráter ideológico e cultural, já que “não se refere tanto à obra quanto ao público que a consome.”. Isso pode sugerir, especialmente no caso da adaptação de clássicos, que a Literatura seja mais elitizada e o público que a consome deseja que permaneça assim.

Além disso, devido a essa pluralidade do cinema, torna-se correto afirmar que não existe uma correspondência perfeita entre os aspectos de um e de outro, mesmo quando se trata de

elementos comuns. Por conseguinte, é esperado que a passagem de uma forma narrativa para a outra resulte em mudanças.

Dessa maneira, compreende-se que, para que a história contada funcione em tela, certos elementos podem (às vezes devem) ser alterados, como, por exemplo, a introdução de um narrador diferente ou de certo personagem que não existe no livro, mas se faz necessário no filme, ou alguma adição de elementos que simbolizem aquilo que teria sido narrado com palavras, bem como a remoção de personagens secundários ou tramas paralelas. Também uma seleção de ações necessita ser feita: se o romance a ser adaptado for extenso, para “contar a história” nem todos os acontecimentos do livro são imprescindíveis na tela; no caso da adaptação de um conto, pode ocorrer o movimento contrário: ações de livre criação do roteirista ou do diretor poderão ser acrescentadas.

Em outras palavras, o que funciona na Literatura nem sempre funciona no Cinema. Isso torna a modificação, além de inevitável, necessária. Nessa perspectiva, o conceito de fidelidade, que segundo a crítica é bastante difícil de definir, pode ser encarado da seguinte forma: o que deve ser feito é o movimento de manter o “espírito” ou a “aura” da obra original – e, muitas vezes, é modificando elementos da história que se consegue manter os seus efeitos essenciais.

Daí porque, como ferramenta de análise do texto fílmico, o conceito de fidelidade se mostra bastante tênue e frágil, praticamente inútil. Sobretudo porque a noção de fidelidade pressupõe uma ideia valorativa de que, erroneamente, a obra mais “fiel” à original é aquela que possui menos alterações⁷. No entanto, como já foi dito, não há como fazer essa mudança de linguagens sem “perdas” ou modificações. Com isso, o conceito de fidelidade se torna muito ambíguo, visto que, repetidas vezes, na tentativa de imitar a superficialidade da obra literária, o filme acaba por tornar-se raso e afastar-se da sua essência, como indica Creus (2006).

A partir disso, conforme Jozef (2010, p. 244), diante da transposição de uma obra literária, o diretor tem as seguintes possibilidades: 1) pôr-se a serviço da obra e do seu autor, esforçando-se ao máximo para manter os aspectos “idênticos” ao original, mesmos personagens, mesmos eventos, as mesmas falas até, utilizando partes do romance como um narrador em “off” nas cenas, etc.; 2) impor-se ao trabalho do autor, tomando o texto em questão como uma “matéria-prima”, transformando-o em algo novo, uma “paráfrase” a seu gosto artístico; 3) dialogar com

⁷ Basta elencar uma meia dúzia de filmes para desbancar esse argumento, como é o caso de **Hamlet**, de Laurence Olivier (1948), **Um estranho no ninho**, de Milos Forman (1975), **A cor púrpura**, de Steven Spielberg (1985), **Romeu e Julieta**, de Baz Luhrmann (1997), **A costureirinha chinesa**, de Sijie Dai (1999), **Abril despedaçado**, de Walter Salles (2001), **Desejo e reparação**, de Joe Wright (2008), e, mais recentemente, **A garota dinamarquesa**, de Tom Hooper (2015).

o autor, realizar uma “parceria” com ele e buscar complementar o seu texto literário com o acréscimo cinematográfico.

Especificamente no caso do curta-metragem **Crime e Castigo**, o que se percebe é justamente essa última opção, a de “parceria”. Ao criar a sua animação, Dumala escolhe um dos aspectos mais marcantes do romance de Dostoiévski: o adoecimento mental de Raskólnikov e seu decorrente delírio. Na leitura da narrativa, logo no início, percebe-se que Raskólnikov se encontra em um estado psicológico de profunda ansiedade e depressão e que toda a sua percepção do mundo está contaminada pelo sentimento de perturbação.

O diálogo entre curta e romance se estabelece justamente no fato de que a compreensão total da história e dos elementos mostrados em tela depende do conhecimento e da percepção que o espectador tem sobre a narrativa. Em uma entrevista cedida à revista **Animation World Magazine**, quando questionado a respeito da possibilidade de as pessoas se sentirem “traídas” pela sua adaptação “infidel” do romance, bem como acerca das críticas que recebeu, Dumala foi categórico: *“People wanted a standard adaptation. People expect to see what they read in the book. This is something else so they feel cheated. It was not my aim to copy the book. I was really close to the book. I took one level of the book. It's not possible to show everything from this book. I got what I wanted.”*⁸

Dumala tenta retratar em sua animação justamente esses sentimentos de ambivalência/ambiguidade, confusão, solidão, amor e ódio que Raskólnikov enfrenta durante todo o romance. O foco do diretor não é o crime nem as suas motivações; a teoria dos homens extraordinários é colocada totalmente de lado, porque o foco de Dumala é o estado mental de Raskólnikov, sua crise nervosa e sua consciência perdida entre o delírio e a realidade. E para trabalhar com esses aspectos de Raskólnikov, o diretor aposta na reconfiguração do enredo, na explicitação das relações entre os personagens e na recriação do espaço, aspectos que serão explorados na sequência.

A falta de capacidade de Raskólnikov em diferenciar o que é real e o que é sonho é trabalhada por meio do enredo do curta, principalmente através do surgimento aleatório de imagens e cenas, cujos sentidos o espectador tenta decifrar. A temporalidade psicológica adotada, em que o acontecimento seguinte pode não ter relação óbvia com o anterior, é importante para que esse processo se concretize: os eventos se dão como num sonho de

⁸ “As pessoas queriam uma adaptação padrão. As pessoas esperam ver na tela o que leem no livro. Isso é outra coisa para que eles se sintam enganados. Não era meu objetivo copiar o livro. Fiquei muito perto dele, foquei em um nível do livro. Não é possível mostrar tudo deste livro. Eu consegui o que queria.” [tradução nossa]

Raskólnikov, como se quem assistisse estivesse observando o que acontece dentro da mente dele.

No entanto, mesmo que não se compreenda de fato o que acontece, devido a essa tentativa de simular o sonho ou o devaneio febril de Raskólnikov, o curta-metragem é extraordinário e vale por si só como experiência audiovisual. Ele se torna um grande aliado do romance ao provocar a imaginação do espectador e o levar a vivenciar de forma imersiva a confusão mental de Raskólnikov. Para isso, o diretor aposta na atmosfera de suspense, nas cores escuras, na trilha sonora intensa, e nos elementos que reforçam a sensação de que sempre há alguém à espreita. Para além desses aspectos, Dumala explora alguns elementos visuais e até mesmo alguns sons que se repetem ao longo do curta-metragem.

No início do curta, há em polonês a frase que inicia o romance: “Ao cair da tarde de um início de julho, calor extremo”. Com isso, o diretor busca, assim como Dostoiévski, fazer a ambientação da história que pretende contar. O cair da tarde é substituído por uma noite estrelada, há uma série de sons de animais noturnos (grilos, sapos e cigarras), o que indica ser uma noite quente de verão. Em um campo escuro, coberto por uma densa névoa, é possível ver um cavalo no horizonte, pastando. Em seguida, há um menino entre as sarças, com uma borboleta voando em frente ao rosto, é Raskólnikov criança. É uma visão pacífica em que os sons da calma da noite antecedem a trilha sonora frenética e as ações do Raskólnikov adulto.



Figura 1: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 3'38.



Figura 2: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 3'48.

As cenas que mostram o menino e a égua dialogam com um dos sonhos que Raskólnikov tem durante o romance. Os sonhos possuem destaque na obra de Dostoiévski. Segundo Belknap (apud MARQUES, 2010), Dostoiévski admirava as teorias de Carl Gustav Carus, naturalista, médico e pintor alemão, e até mesmo realizou a tentativa de traduzir sua obra **Psyche** para o russo. Dostoiévski encarou os sonhos como recurso especial em seu romance porque, por meio deles, poderia explorar o inconsciente dos seus personagens diretamente, o que permitiria mostrar ao leitor o mais íntimo do personagem. Carus, em sua teoria sobre a psique humana diz o seguinte:

A chave para uma compreensão da natureza da vida consciente reside na esfera do inconsciente. [...] Num primeiro olhar sobre nossa vida interior, vemos que a maior parte da nossa vida psíquica reside no domínio do inconsciente. Embora estejamos conscientemente informados de apenas algumas ideias em um dado momento, nós criamos continuamente milhares de ideias que são completamente inconscientes, desconhecidas no presente, mas, apesar disso, definitivamente existentes. Esta é uma indicação de que a maior parte da vida psíquica repousa na noite do inconsciente. [...] (CARUS apud MARQUES, 2010, p. 11) [grifos do original]

É sob a influência dos pensamentos de Carus que Dostoiévski explora a temática do sonho como chave para a revelação das aflições e dos anseios de seus personagens. Ao longo do romance, três personagens em particular têm seus sonhos descritos: Raskólnikov, Sônia e Svidrigáilov, recebendo os sonhos do protagonista maior destaque.

Raskólnikov possui três sonhos principais descritos no romance: o sonho do espancamento da égua baia (capítulo V, primeira parte); o sonho que remonta o assassinato de Aliena Ivánovna (capítulo VI, terceira parte); e o sonho que revela as consequências que teriam as suas filosofias e crenças para a sociedade (epílogo). Cada sonho ocorre em um contexto de grande estresse para o protagonista, revelando os seus medos mais profundos – aqueles que não foram desvelados por diálogos, sejam internos, sejam externos. Dumala, compreendendo a importância que Dostoiévski dá aos sonhos, usou de fina percepção ao abordar essa temática em seu trabalho. Apostando nessa perspectiva mais onírica, ele nos arrasta para o âmago das teorias de Dostoiévski e, a partir delas, constrói sua própria contribuição para a leitura do clássico russo.

O diretor fez uma escolha interessante ao criar, no seu filme, uma correspondência com o sonho do espancamento da égua. Esse sonho em especial é bastante chocante por ser descrito no livro de forma brutal e gráfica; é um ato de violência extrema presenciado pelo menino Raskólnikov e que talvez configure um possível trauma de infância para o personagem. Ao

introduzir a passagem no romance que conta o primeiro sonho de Raskólnikov, Dostoiévski (2019, p. 61) escreve o seguinte:

Os sonhos de um homem doente se distinguem frequentemente por um relevo inusual, pela expressividade e uma excepcional semelhança com a realidade. Às vezes forma-se um quadro monstruoso, mas o clima e todo o processo de toda a representação chegam a ser aí tão verossímeis e cheios de detalhes sutis, que surpreendem, mas correspondem artisticamente a toda a plenitude do quadro, que não podem ser inventados na realidade por esse mesmo sonhador, ainda que ele seja artista como Púchkin ou Turguêniev. Tais sonhos, doentios sonhos, sempre ficam por muito tempo na memória e produzem forte impressão sobre o organismo perturbado e já excitado do homem.
Raskólnikov teve um sonho medonho.

Esse sonho remonta à faceta compassiva de Raskólnikov, que se choca diante da violência e da injustiça, servindo como demonstrativo da sua empatia e da sua humanidade, já revelada anteriormente, no romance, durante o encontro com Marmieládov e Catierina Ivánovna, no capítulo II. Em ambos os textos, o curta e o romance, ao aludir à infância do protagonista, pode-se notar uma abordagem que remeta à inocência e à pureza de sentimentos:

Mas o pobre menino já está fora de si. Com um grito abre caminho entre a turba na direção da baiazinha, abraça-lhe o focinho morto, ensanguentado, e a beija, beija-a nos olhos, nos beijos... Depois dá um salto de repente e tomado de fúria investe os punhozinhos cerrados contra Mikolka. Nesse instante o pai, que há muito já corria atrás dele, agarra-o finalmente e o retira do meio da turba.
– Vamos embora! Vamos! – diz ele – Vamos para casa!
– Papaizinho! Por que eles... mataram... a pobrezinha da égua... – soluça ele, mas está com a respiração presa e as palavras saem aos gritos do peito confrangido. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 66).

No curta-metragem existe uma antítese entre a primeira aparição da égua e a segunda, acompanhada da versão infantil de Raskólnikov que também se transforma. A primeira aparição alude justamente a essa inocência de caráter de Raskólnikov; como dito antes, vê-se a paisagem com a égua pastando calmamente, antes da violência, sob uma atmosfera de delicadeza, apesar da escuridão da noite. Na segunda aparição, existe uma perturbação muito grande; esse cavalo e esse menino aparecem novamente, desta vez em agonia e desespero. O menino se vira e em seguida corre desesperadamente, a égua baia está atrelada à carroça, relinchando em sofrimento, correspondendo à descrição da cena no livro.



Figura 3: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 22'03.



Figura 4: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 22'00.

No curta-metragem, esse momento de agonia se dá na sequência ao assassinato de Lisavieta. Sua morte, especialmente, é a que mais perturba Raskólnikov, ele a vê como a sua real vítima, estabelecendo um paralelo entre Lisavieta e Sônia, visto que as duas apresentam algumas características comuns, como a religiosidade, a rejeição social e o fato de serem abusadas pelos seus familiares. No curta-metragem, o tempo todo o foco está nos olhos de Lisavieta. “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!...” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 282).

Mas por que estabelecer uma relação entre o sonho do espancamento da égua e o assassinato de Lisavieta? Justamente para tornar evidente o sentimento de compaixão espontânea, que é o mesmo em relação às duas. Raskólnikov se martiriza pelos seus próprios sentimentos depois do assassinato, por demonstrarem que o seu desejo de ser extraordinário e superar esses freios morais não se concretiza. Quando encara o sentimento de assassinar Lisavieta, ele “revive” a situação de crueldade – e percebe que aquele ser não merecia aquela

violência, além de sentir a mesma raiva pelo agressor (antes contra Mikolka, agora contra ele mesmo).

Após o sonho com o espancamento da égua, Raskólnikov questiona a si mesmo sobre a possibilidade de concretizar o crime que vinha planejando. Com esta passagem, fica evidente o sentimento de dualidade e ambiguidade do protagonista: “Meu Deus! – exclamou ele – Será, será que eu vou pegar mesmo o machado, que vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela... vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebentar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado em sangue... com o machado... Meu Deus, será possível?” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 67).

Através da cena da égua, o diretor consegue trazer essa dualidade para o curta-metragem. Ele explora essa “inocência perdida” logo após o crime, e trabalha a culpa como resultado dos assassinatos, a partir de elementos presentes ao longo do enredo, como as maçãs e o relógio. A maçã aparece em diversas cenas do curta-metragem, em momentos aleatórios e inesperados, caindo no chão, ou levitando do chão para o lugar de onde caiu, surgindo em grande número. O relógio também aparece em vários momentos do filme. Isso porque o relógio foi o que Raskólnikov usou, no enredo do filme, como penhor para Aliena, e as maçãs eram o conteúdo da cesta que Lisavieta levava e que se espalharam pelo chão quando ela foi atingida pelo golpe do machado. Na cena abaixo, Raskólnikov abre uma gaveta que está cheia de relógios, e no retrato há um pequeno *easter egg*⁹:



Figura 5: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 21'35.

O segundo sonho de Raskólnikov mencionado no romance é o que remonta ao assassinato da velha Aliena, durante o capítulo VI, da terceira parte. Alguns dos elementos presentes no

⁹ Um *easter egg* (ovo de Páscoa, em inglês) é uma espécie de segredo escondido no interior de qualquer tipo de sistema virtual, incluindo músicas, filmes, websites, jogos eletrônicos... A “pegadinha virtual” na cena corresponde ao rosto de Dostoiévski contido no porta-retrato.

curta-metragem de animação correspondem diretamente a componentes que figuram essa passagem da narrativa. Diferentemente do sonho da égua baia, em que os elementos seguem uma cronologia e possuem um início e um fim definidos, o pesadelo que remonta ao assassinato da velha Aliena segue o mesmo ritmo frenético que está presente ao longo do curta-metragem, propondo uma associação de elementos que não se correspondem diretamente. Isso se conecta ao sentimento febril e delirante de Raskólnikov, cuja mente tenta reviver o que aconteceu.

Nesse sonho, o sentimento predominante é o de preocupação e confusão: “Raskólnikov caminha triste e preocupado; lembra-se muito bem de que saiu de casa com alguma intenção, de que precisa fazer alguma coisa e se apressar, mas exatamente o quê – esqueceu.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 282). É notável que existe uma ambiguidade de sentidos: não se sabe ao certo se ele está sonhando ou não. “Caiu no sono; parece-lhe estranho que não se lembre de como pôde encontrar-se na rua” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 282).

Dos elementos que figuram no curta-metragem, a Lua é um deles. No texto do romance, que descreve o sonho que remonta ao assassinato da velha Aliena, ela aparece mais de uma vez e recebe atenção do protagonista: “a lua cheia deita um clarão cada vez mais e mais intenso” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 282); “a luz da lua penetra triste e misteriosamente o vidro; [...] a sala está toda banhada da luz do luar” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 283). Logo em seguida: “Uma lua imensa, redonda, de um vermelho acobreado espia direto pelas janelas. ‘Esse silêncio é por causa da lua – pensa Raskólnikov –; ela, neste momento, certamente está propondo alguma adivinhação.’” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 283) [aspas simples do original].

De acordo com Luís Carlos Merten¹⁰, jornalista e crítico de cinema, “Por ser visível à noite, ela foi sempre associada a sonhos e desejos velados. Desde tempos memoriais, a Lua Cheia invoca a fertilidade, mas também carrega uma maldição. Loucos são chamados de lunáticos, nas noites de Lua Cheia atacam os lobisomens, cujos relatos remontam às *Metamorfoses*, de Ovídio.”. Portanto, a Lua se relaciona diretamente com o lado oculto da noite, com os sonhos, com o misticismo, com os mistérios e os medos do inconsciente humano, assim como com o lado místico da adivinhação.

A simbologia da lua evoca, no romance e no curta-metragem de animação, essa relação de mistério, essa referência àquilo que ainda não está definido. Em ambos os textos, tanto no literário quanto no fílmico, a lua igualmente anuncia o momento de metamorfose do protagonista, antes do assassinato. No curta, Raskólnikov literalmente se transforma em um

¹⁰ MERTEN, Luiz Carlos. **A Lua e o cinema**. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/ciencia/a-lua-e-o-cinema,5fe846c3ed2cbfc87eb1684527cbef07m5j6wqaw.html>>. Acesso em: 10 set. 2021.

animal segundos antes de descer o machado sob a cabeça de Aliena Ivánovna; a lua minguante gira no céu segundos depois do assassinato de Lisavieta.



Figura 6: *Crime e Castigo*, de Piotr Dumala. Frame: 21'05.

No romance, o assassinato se repete durante o sonho, mas possui um desfecho completamente diferente. É perceptível essa aleatoriedade dos fatos, como se pode ver na sequência:

Afasta cuidadosamente a capa com a mão e vê uma cadeira, e na cadeira, no canto, está sentada a velhusca, toda curvada e de cabeça baixa, de tal forma que não há meio de ele conseguir lhe distinguir o rosto, mas é ela. Ele se curva sobre ela: “está com medo!” – pensa, tira devagarinho o machado do laço e golpeia uma, duas vezes as têmporas da velha. Mas, estranho: ela nem se meche com os golpes, como se fosse de madeira. Ele leva um susto, curva-se mais perto e põe-se a examiná-la; mas ela baixa ainda mais a cabeça. Então ele se abaixa inteiramente até o chão e passa a lhe olhar o rosto debaixo para cima, espia e fica petrificado: a velhusca, sentada, está rindo – desmanchando-se num riso baixo, silencioso, fazendo todos os esforços para que ele não escute. Súbito ele tem a impressão de que a porta do dormitório se entreabriu levemente e parece que lá de dentro também começaram a rir e estão cochichando. Fica tomado de fúria: começa com toda a força a bater na cabeça da velha, mas a cada golpe do machado o riso e cochicho que vêm lá de dentro se tornam cada vez mais fortes e mais se fazem ouvir, enquanto a velhusca se sacode toda às gargalhadas. Ele se lança a correr, mas toda a antessala já está cheia de gente, as portas que dão para a escada estão escancaradas e no patamar, na escada, e lá embaixo está abarrotado de gente, cabeça com cabeça, e todos olham – mas estão todos escondidos e aguardando, em silêncio... Ele está com o coração oprimido, as pernas imóveis, cravadas... Ele quer gritar e – acorda. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 283) [aspas do original].

Quando acorda, Raskólnikov percebe que não estava sozinho no quarto, há alguém com ele – é Svidrigáilov, que

tranquilamente, em silêncio, sentou-se na cadeira junto ao sofá; pôs o chapéu ao lado, no chão, e apoiou-se com ambas as mãos na bengala, pousando o queixo nas mãos. Via-se que se preparava para esperar muito. Até onde dava para ver através dos cílios, que piscavam, era um homem já entrado em anos, corpulento, de barba fechada, clara, quase branca... (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 283).

No curta-metragem, a cena correspondente a essa traz Raskólnikov acordando em seu sofá e percebendo que Svidrigáilov está sentado à sua frente, encarando-o. Ela funciona como um indício de que o que se acompanha é um sonho, ou partes de um sonho, visto que, ao longo do curta, existem outras cenas em que o protagonista “acorda” de repente e fica atônito, sentando-se no sofá – ato que se torna indicativo do aspecto onírico. No capítulo seguinte do romance, em que começa o diálogo que os dois personagens irão travar, Raskólnikov propõe um questionamento “Será que isso é a continuação do sonho?” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 287).



Figura 7: *Crime e Castigo*, de Piotr Dumala. Frame: 7'47.

É nessa cena que surge a mosca. A mosca aparecerá ou será ouvida durante boa parte do filme. Ela encontra um corresponde também no sonho do capítulo VI, “Uma mosca que acaba de despertar choca-se de repente num arremesso contra a vidraça e põe-se a zumbir queixosa” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 283). Também se relaciona com o personagem Svidrigáilov, como se verá mais adiante. A presença do zumbido desse inseto causa desconforto, incômodo e irritação. Não só esse som irá se repetir no curta e evocar esses sentimentos, como também o som de gotas pingando, o *tic-tac* de relógios, o barulho abafado de passos. Esses últimos possuem também uma correspondência com o romance, mas acabam por construir, no curta-metragem de animação, um sentido próprio, em alusão aos sentimentos de pressa, urgência e perseguição.

O relógio, como já dito, é o objeto que, no filme, Raskólnikov usa como pretexto de penhor e que funciona como um símbolo da culpa. O seu som persistente tanto sugere a ideia de que há pressa e que “o tempo está se esgotando”, quanto o fato de a culpa ser algo constante para o protagonista. O curta não aborda a questão filosófica do crime, por exemplo, de modo que a culpa não é construída de forma intangível pela teoria dos homens extraordinários – na

verdade, a teoria nem entra na narrativa do filme. A culpa se expressa pelo ato em si do assassinato e pelo sentimento de ódio e violência em que o protagonista se deixou cair.

Por consequência, os sons de passos surgem a todo momento, alimentando o sentimento de perseguição, assim como o sentimento de fuga. Possuem correspondência com o romance em diversos pontos, e um deles é o momento em que, após ter assassinado Aliena, Raskólnikov ouve chegarem pela escada dois homens que pretendiam penhorar com a velha:

Vinham de muito longe, lá bem do começo da escada, mas na lembrança dele estava muito bem nítido que desde o primeiro som algum motivo o levara a desconfiar de que eles se dirigiam forçosamente *para lá*, para o quarto andar, para o apartamento da velha. [...] Eram passos pesados, regulares, sem pressa. Aí vem *ele*, já passou o primeiro andar, já subiu mais; dá para ouvir cada vez mais, cada vez mais! Ouve-se o ofegar pesado da pessoa chegando. Já vem aí subindo o terceiro... Vindo para cá! E de repente lhe pareceu que estava como que paralisado, que era como se estivesse sonhando que o acossavam, de perto, querendo matá-lo, e ele mesmo era como se estivesse pregado no lugar, sem poder sequer mexer as mãos. [...] De fato, era como se tudo fosse um sonho. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 90).

Esses elementos ajudam a construir o sentido de urgência e ansiedade. Cenas de janelas também são muito comuns, elas surgem a toda hora para demonstrar a sensação do protagonista de estar sendo observado, perseguido, como se alguém estivesse espiando por elas¹¹. E o espectador acaba, muitas vezes, vendo o que acontece através das janelas. Assim como escadas e portas, as janelas funcionam como objetos de transição, representam lugares intermediários, o meio do caminho, referenciando o próprio estado mental de Raskólnikov, perdido no entremeio dos fatos e de suas sensações.

Outro dos aspectos presentes no curta-metragem de animação – e importante na construção da intertextualidade com o romance – é a construção do espaço, principalmente no que se relaciona à cidade e ao quarto. O quarto é desenhado no curta com o seu único sofá, com Raskólnikov deitado nele, o que acontece no livro de forma igual. É esse sofá que lhe serve de cama, e ele fica deitado nele por horas a fio, antes e depois do crime, primeiro planejando, divagando, e depois sofrendo as consequências do seu “fracasso”. Tanto no romance quanto no curta-metragem de animação, esse espaço é escuro e amarelado. A propósito, no curta, a cor amarela está bastante presente no rosto dos personagens e nos ambientes também, e parece reforçar a ideia de enfermidade, podendo ser entendida como um sinal visível de adoecimento (AMERICO, 2016). Em alguns momentos, no curta-metragem, Raskólnikov e a cidade

¹¹ Isso remete, indubitavelmente, ao filme de Alfred Hitchcock: **A janela indiscreta** (1954).

aparentam ter essa cor, o que, segundo a simbologia das cores no cinema, pode reforçar a ideia de doença mental, de loucura, de calor, de excitação e de violência.



Figura 8: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 7'10.

O quarto do protagonista é descrito com mais detalhes já no início do romance, no capítulo III da primeira parte:

Acordou amargo, irascível, com raiva, e olhou com ódio para o **cubículo**. Era uma **gaiola minúscula**, de uns seis passos de comprimento, do aspecto mais **deplorável**, com um **papel de parede já amarelado**, empoeirado e todo descolado, e tão baixa que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado, com a impressão permanente de que a qualquer momento bateria a cabeça no teto. O mobiliário correspondia ao cômodo: eram três cadeiras velhas, não exatamente inteiras, uma mesa pintada num canto, com vários cadernos e livros em cima; pelo estado empoeirado em que estavam, já se via que mão nenhuma os tocava havia tempo; por último, um sofá grande e desajeitado, que outrora fora coberto de chita mas agora estava esfarrapado, ocupava quase toda a parede e metade de toda a extensão do quarto e servia de cama a Raskólnikov. Era frequente dormir nele como estava, sem trocar de roupa, sem lençol, coberto por seu velho e surrado casaco de estudante e com a cabeça apoiada em um pequeno travesseiro, sob o qual colocava tudo o que tinha de roupa branca, limpa e suja, para tornar mais alta a cabeceira. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 34). [grifos nossos]

A partir disso, a sensação de opressão do protagonista reflete o quanto ele se sentia preso e sufocado. Todo o ambiente remete à pobreza, ao desconforto e até à sujeira. Dessa forma, é possível dizer que, ao mesmo tempo em que esse espaço funciona como um espelho dos seus sentimentos e pode ser encarado como um vetor do seu estado de saúde, pode também ser tomado pela justificativa para o seu comportamento monomaníaco. É isso que Raskólnikov indica em diálogo com Sônia: “Na ocasião eu me encafuei num canto do meu quarto como uma

aranha. Tu estiveste no meu cubículo e o viste... E sabes, Sônia, que os tetos baixos e os quartos apertados oprimem a alma e a inteligência?”. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 423). E arremata com veemência: “Oh, como eu odiava aquele cubículo! Mas ainda assim não queria sair dele. De propósito não queria. Passava dias e noites sem sair, não queria trabalhar e nem comer eu queria, vivia só deitado.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 423).

Ainda durante o romance, a mãe de Raskólnikov, em visita ao filho, faz o seguinte paralelo entre o quarto e a cidade: “o quarto dele é um horror de abafado... mas onde tomar ar por aqui? As ruas daqui também são abafadas como um quarto sem postigos. Meu Deus, que cidade é essa!” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 246). Essa passagem evidencia que esses dois ambientes colaboram para a construção da atmosfera opressiva sobre os indivíduos. A cidade São Petersburgo, assim como o quarto, reflete diretamente o estado de espírito de Raskólnikov, na mesma medida também o afeta. Para Edelcio Américo (2016, p. 56), “O motivo do calor e sufocamento na verdade são características igualmente para o estado tanto do herói, quanto da sociedade. O sufocamento, no caso, simboliza o desespero dos heróis que transitam pela cidade sem conseguir fugir dessa condição.”. Ao andar pela cidade, frequentemente Raskólnikov revela o nojo que sente, não só por causa do cheiro intensificado pelo calor, como descrito várias vezes no romance, mas, especialmente, ele demonstra repulsa às pessoas que o cercam, quase todas alcoolistas (um problema real da sociedade russa daquela época), como registra Américo (2016).

Uma frase de Svidrigáilov faz referência à capacidade de o espaço, especialmente a cidade, afetar negativamente o indivíduo:

Esta é uma cidade de semiloucos. Se nós tivéssemos ciências, os médicos, juristas e filósofos poderiam fazer estudos valiosíssimos sobre Petersburgo, cada um na sua especialidade. É raro um lugar em que se encontrem tantas influências sombrias, grosseiras e estranhas sobre a alma humana como em Petersburgo. Só as influências climáticas, o que não significam! Por outro lado, é o centro administrativo de toda a Rússia, e o seu caráter deve refletir-se em tudo.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 474).

Na animação, são várias as cenas em que se pode observar a cidade, seus prédios e suas ruas, as quais, não obstante, estão sempre vazias, a exceção dos personagens que mais figuram: Raskólnikov, Sônia e Svidrigáilov. Na verdade, o curta-metragem apresenta uma São Petersburgo meio escondida na escuridão e na névoa, cujas construções aparecem refletidas na água. Se é ponto pacífico que a água carrega em si a ideia de movimento e fluidez, no filme de Dumala ela aparece quase sempre parada, o que pode servir como analogia para a estagnação de Raskólnikov, que possui grande intelecto, com ideias que deveriam fluir, mas que estão

paralisadas. No sonho do capítulo VI, da terceira parte da narrativa, Raskólnikov afirma que, em São Petersburgo, “o ar cheira a cal, poeira e água parada.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 282).

Outra recorrência no cenário da animação é a ponte. No romance, é o local em que Raskólnikov vê um suicídio e depois pensa sobre a possibilidade de cometê-lo. No curta, é o lugar em que Sônia vem para consolá-lo, representando o seu resgate, quando ela o “salva” desse fim.



Figura 9: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 11'45.

Para além dos sentimentos contrastantes de Raskólnikov, da temporalidade onírica presente no enredo e da configuração dos espaços, há ainda outro aspecto importantíssimo explorado pelo diretor que conversa diretamente com o romance: os personagens. Como o romance é muito extenso e envolve muitos, o curta-metragem os filtra, visando a um propósito especial. Em razão disso, é bem marcada a escolha dos personagens que aparecem e, especialmente, a forma como eles interagem.

Em **Problemas da poética de Dostoiévski**, Mikhail Bakhtin (2008) afirma que o protagonista é construído a partir das relações dialógicas que estabelece com as demais personagens. Sendo assim, os outros personagens funcionam como duplos, como representantes de ideias que já estão contidas no próprio protagonista e que serão reveladas ao leitor conforme a interação acontece. É característica desse romance o de parecer um grande diálogo, como afirma Marques (2010, p. 4):

Como se sabe, a noção de romance polifônico é chave nessa interpretação e seus principais elementos são o diálogo e o processo de autoconsciência, sendo que o primeiro aponta para uma pluralidade de vozes (equipolentes e plenivalentes) que se entrecruzam e interagem entre si e consigo mesma, de tal forma que o romance se constitui num grande diálogo entre as personagens e no interior das mesmas. (MARQUES, 2010, p. 4).

Dentro do romance, em meio a esses diálogos, dois personagens são importantíssimos, ganhando destaque em relação aos outros por sua complexidade e pelo que representam para o desfecho da história de Raskólnikov: Svidrigáilov e Sônia. Esses dois foram escolhidos por Dumala como personagens-chave do curta-metragem, ao lado do protagonista. A respeito desse trio, avalia Bloom (2000):

o destino de Raskólnikov é traçado nos encontros mantidos com os três personagens principais do romance. A primeira é Sônia, jovem pura e angelical que se entrega à prostituição [...]. O terceiro é o mais fascinante dos três, Svidrigáilov, monumento ao solipsismo niilista e à volúpia. [...] Raskólnikov apaixona-se por Sônia, começa a perceber que Porfiri sabe que ele é culpado e, cada vez mais, constata no brilhante Svidrigáilov o seu próprio potencial de degradação. (BLOOM, 2000, paginação irregular).

Cada um deles reflete um extremo, um duplo do protagonista. Simplificando de forma bastante grosseira, representam o Bem e o Mal – diz-se grosseira, porque Dostoiévski trabalha muito bem os seus personagens, de forma a não torná-los rasos para se encaixarem em papéis bem definidos de vilão e herói. Pelo contrário, os personagens dostoiévskianos são complexos, são verdadeiros *humanos de papel*.

Sônia, com sua bondade abnegada e sua entrega total àqueles que ama, simula a perfeição do amor cristão e confronta diretamente a filosofia de Raskólnikov. Ela é responsável por conduzir boa parte da sua recuperação moral. Svidrigáilov, por sua vez, representa aquela alma humana já tão corrompida pela própria vaidade e pela cobiça que não vê qualquer salvação para si ou para os demais – ele é acusado, no romance, de ser um assassino, ladrão, pervertido, e fica implícito em alguns momentos que, além de tudo, ele era um pedófilo. No entanto, apesar de sua baixeza, ele também era capaz de ter atos de generosidade, o que o aproxima do protagonista. Através dos encontros com esses personagens, Raskólnikov vai se delineando diante do leitor. Suas ideias, crenças, sua personalidade ficam cada vez mais claras, de forma que até mesmo as suas reais intenções com o assassinato e o posterior sentimento de culpa são revelados através desses vínculos.

No curta-metragem, por se tratar de uma animação muda, sem diálogos, o diretor utiliza outros recursos para manter o dialogismo e para descrever a conexão existente entre os personagens. Seja por intermédio de cores, seja pelos enquadramentos, seja, até mesmo, por meio de sons, Dumala evidencia essencialmente o que Sônia representa e quem é Svidrigáilov. Não obstante mantenha notório aspecto intertextual, certos atos dos personagens no curta-

metragem de animação só serão plenamente compreendidos com a leitura prévia ou posterior do romance.

Inicialmente, é preciso voltar um pouco à discussão para a primeira aparição da mosca; no curta-metragem essa não é a primeira vez que Svidrigáilov aparece, mas é o primeiro momento em que Raskólnikov está consciente da presença dele. Sobre esse momento em que Raskólnikov acorda após o seu pesadelo com a velha Aliena e se dá conta da presença de Svidrigáilov no quarto, Marques (2010), acerca do romance, diz o seguinte:

Svidrigáilov aparece diante de Raskólnikov em seu cubículo enquanto ele dorme. [...] É como se Svidrigáilov surgisse diretamente do inconsciente de Raskólnikov e se misturasse aos seus conteúdos. O único ser que testemunha a realidade da cena é a “mosca grande que zumbia e se debatia ao chocar-se em investida contra a vidraça” (p. 288). É possível que essa imagem represente o ímpeto de Raskólnikov em direção a um objeto que não se concretiza por razões que ele não consegue enxergar. Embora essa metáfora possa servir para outras cenas no romance, aqui ela prefigura o movimento de Raskólnikov em relação a Svidrigáilov – vendo a si mesmo, ele investe contra a própria imagem, identificada no outro.”. (MARQUES, 2010, p.106) [aspas do original]

Em seu texto, Marques levanta alguns indícios na narrativa que apontam Svidrigáilov como um duplo de Raskólnikov, em uma “relação pautada pela *visão do horror*” (MARQUES, 2010, p. 105) [grifos do original]. Isso significa que Svidrigáilov, enquanto personagem, atua em questões que provocam Raskólnikov a encarar a pior face de si mesmo, a violência e a imoralidade que ele carrega em si, a sua face assassina. Svidrigáilov é apresentado ainda no capítulo III da primeira parte; cuja descrição é feita na carta da mãe de Raskólnikov: ela pressupõe que há alguma moralidade em suas ações e que ele não está totalmente perdido em seus desejos, não sendo de forma nenhuma taxativa nos seus julgamentos (MARQUES, 2010, p. 103). Em princípio, ele parece somente uma figura distante que não terá nenhuma participação no desenrolar dos fatos em si. Raskólnikov fixa a imagem dele como um devasso maldoso, visto que assediava sua irmã. Inclusive em um episódio em que vê uma menina ser assediada na rua, no capítulo IV, ele grita para o assediador “Ei, você aí, Svidrigáilov”.

A ligação que existe entre esses dois personagens será construída no romance a partir da quarta parte, através de seus diálogos. Para Raskólnikov, Svidrigáilov é uma incógnita por ser um criminoso que não apresenta remorso ao ultrapassar as leis, mas que está muito longe de ser um homem extraordinário. Além de ele exercer certo fascínio e força sobre Raskólnikov, (já que escuta arditamente, escondido atrás da porta, a confissão que o protagonista faz a Sônia, tanto no romance quanto no curta-metragem), ele também representa o seu lado criminoso e obscuro, o atraindo de alguma maneira: “Precipitou-se ao encontro de Svidrigáilov. O que

poderia esperar desse homem, ele mesmo não sabia. Mas nesse homem escondia-se algum poder sobre ele. Uma vez consciente disso, já não pôde tranquilizar-se, e além do mais a hora havia chegado.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 470).

Esses dois personagens se aproximam e se distanciam em inúmeros aspectos. Tanto ele quanto Svidrigáilov tiveram mulheres como suas vítimas. Voltando-se ao romance e à construção dos espaços, a descrição do quarto de Svidrigáilov é curiosamente semelhante à do de Raskólnikov, a palavra “gaiola” é reutilizada da mesma maneira, assim como o amarelado do papel de parede. Com isso, o autor constrói um ponto em comum entre eles. Além disso, os espaços funcionam como representantes do estado de espírito de ambos. Outro ponto que os aproxima é a ambiguidade do caráter. Tanto Raskólnikov quanto Svidrigáilov são capazes de atos torpes, mas também são capazes de atos de extrema generosidade; no romance, Svidrigáilov entrega os 10 mil rublos para o cuidado dos órfãos de Catierina Ivánovna. Ele também dá dinheiro a Sônia, a tira da prostituição e ajuda Raskólnikov indiretamente:

– É para a senhora, para a senhora, Sófia Semiónovna, e por favor, sem mais conversas, até porque estou assoberbado. A senhora vai precisar dele. Rodion Románovitch tem duas alternativas: uma bala na cabeça ou Vladímirka (Sônia olhou apavorada para ele e estremeceu.) Não se preocupe, eu sei de tudo, da boca dele mesmo, e não sou tagarela; não direi nada a ninguém. Foi a senhora quem naquela ocasião lhe deu a boa orientação para que ele mesmo se denunciasse. Isso será bem mais vantajoso para ele. Pois, como a senhora está vendo, a alternativa é Vladímirka – ele vai passar por ela e a senhora vai segui-lo, não vai? Não é isso? Não é isso? Bem, caso seja assim, então o dinheiro vai ser necessário. Necessário para ele mesmo, está entendendo? Ao dá-lo à senhora é o mesmo que eu estar dando a ele. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 508).

Configura como aspecto de contraste a aparência que destoa da essência. Segundo Marques (2010, p. 120), “Raskólnikov se apresenta exteriormente com aspecto sombrio, mas interiormente como alguém que possui potencialidade para a beleza; já Svidrigáilov, por outro lado, possui um aspecto exterior mais ‘luminoso’, mas uma interioridade em frangalhos” [aspas simples do original]. A respeito dessa aparência, Svidrigáilov, representado no curta-metragem por uma figura mais velha, possui uma grande similaridade com Raskólnikov. Em um primeiro momento, não é possível compreender se esse personagem mais velho é Porfiri, o investigador que tenta arrancar uma confissão de Raskólnikov, ou se ele é uma versão mais velha de Raskólnikov, que olha para o passado (o que não parece tão inviável, visto que uma versão infantil dele já havia aparecido). Essa última hipótese surge pelos longos momentos em que os dois se encaram em silêncio e pela enorme semelhança entre os personagens. No entanto, essa

semelhança é o recurso que Dumala escolhe para demonstrar a ligação entre eles, além de indicar que, de certa forma, Svidrigáilov representa “um futuro” para Raskólnikov.

Os crimes de Svidrigáilov aparecem também no curta-metragem. Há uma cena dele erguendo uma faca sobre a cama de uma menina, fazendo-o parecer um predador. A sombra dele se projeta sobre ela, deitada na cama – o uso das sombras é algo comum no cinema para representar ameaça e perigo. Essa cena é marcada por um som estridente, o mesmo som que se ouve no momento em que Raskólnikov comete o assassinato. Logo o cenário muda, um prédio gira, uma faca perfura algo, aparece uma maçã explodindo e Raskólnikov desperta.



Figura 10: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 7'40.

Svidrigáilov suicida-se ao final da história. Ele anuncia sua decisão, mentindo que pretende fazer uma viagem para a América. Esse suicídio representa, para Raskólnikov, uma das opções possíveis, as duas únicas que ele pensava existir, conforme dito por Svidrigáilov em passagem já citada. Ao encarar Svidrigáilov, Raskólnikov tem medo, pois o outro representa suas possibilidades subjetivas (MARQUES, 2010, p. 112). De acordo com Marques (2010), as orientações que Svidrigáilov dá a Raskólnikov, e que depois reafirma no diálogo com Sônia, de que o rapaz só teria duas opções, ou ir para a prisão, ou matar-se, se repete no curta, mas com ele mesmo: não consegue submeter-se à prisão, pois esta exige uma profunda transformação do seu caráter. Seu suicídio também é retratado no curta-metragem: em dado momento, Svidrigáilov abre uma gaveta e pega uma pistola – o som do disparo combinado à imagem da cidade encerram a animação.

Raskólnikov e Svidrigáilov possuem histórias semelhantes, mas a natureza dúbia de suas virtudes se desvincula no curta, com o suicídio de um e a redenção do outro. O protagonista é capaz de enxergar uma alternativa e redimir-se através do amor de Sônia. Outro ponto que

demonstra claramente as divergências entre os dois é o conteúdo dos sonhos de Svidrigáilov. Como dito anteriormente, Raskólnikov tem seus sonhos narrados, assim como um breve sonho de Sônia. Os sonhos de Svidrigáilov têm como finalidade, assim como os de Raskólnikov, dar ao leitor a visão do subjetivo e do subconsciente dele. Nos sonhos de Svidrigáilov, a sua corrupção fica evidenciada através da pedofilia, essa violência predatória contra uma criança, como ilustrado no curta.

Por outro lado, fazendo oposição ao ser assombrado e diabólico de Svidrigáilov, existe Sônia, personagem angelical definida por seu sofrimento e sentimento de amor profundo. No romance, a relação de Raskólnikov com Sônia começa antes mesmo de ela aparecer. Introduzida no capítulo II, da primeira parte, através da fala de Marmieladov, seu pai, o leitor é informado de que Sônia trabalha como prostituta, por insistência de sua madrasta, e que seu pai alcoolista não consegue se recuperar e cuidar da família. Para o protagonista, Sônia representa toda uma vida de abnegação e sacrifício que lhe são incompreensíveis. Ele a julga como alguém que perdeu o juízo por ter tomado as decisões que tomou, prostituindo-se pelos irmãos e pela madrasta, Catierina. No romance, ele se questiona sobre por que ela não se suicidou ainda ou enlouqueceu por completo, já que os nervos de Sônia se mostravam bastante abalados.

Na verdade, ao longo da narrativa, Raskólnikov age de forma bastante cruel com Sônia, provocando-a e forçando-a a encarar alguns de seus maiores terrores, como a futura morte de Catierina, a possibilidade infeliz de Pólietchka, a sua irmãzinha mais nova, ter de prostituir-se também, e até mesmo a ideia de Deus não ouvi-la – ou, pior, não existir. Ao contrário disso, Sônia o incentiva a melhorar, a acreditar e a ter fé na própria recuperação. Antes da sua confissão, após muitos ataques a Sônia, que chora descontroladamente, Raskólnikov se abaixa e beija os seus pés, num paralelo ao gesto de Maria Madalena, a prostituta que beija e lava os pés de Jesus com suas lágrimas, a quem ele diz “perdoados te são os teus muitos pecados, porque muito amou” (Lucas 7:48). Aqui, no entanto, é o pé da prostituta que é beijado, e Sônia¹² reencena o sacrifício de Cristo, ao *entregar o seu corpo* para a família. Com esse gesto ele pretende reconhecer todo o valor e a grandiosidade da entrega de Sônia, que ultrapassou os limites da moral, mas “matando a si mesma” e não a outra pessoa. Mesmo que para Raskólnikov os atos dela não sejam lógicos, ele passa a compreendê-los mais tarde, e reconhece nela uma

¹² A personagem está cercada por uma infinidade de paralelos bíblicos ao longo da narrativa de Dostoiévski – e sobre isso caberia desenvolver um outro trabalho.

igual por ter ultrapassado os limites morais, mesmo que de uma forma absolutamente diferente e com intuíto totalmente abnegados.

Para ele, a situação de Sônia só possui três saídas, muito semelhantes às suas opções: suicídio, loucura ou perversão. Com o nível espiritual dela, a perversão não parece ser uma opção. Devido ao fato de ela possuir muita fé e esperar um milagre, Raskólnikov acredita que ela perdeu o juízo. Mas o contrário também acontece: Sônia o observa como se ele fosse um louco. Quando ele expõe para ela seus pensamentos filosóficos e se confessa, no texto lê-se o seguinte: “Sônia compreendeu que esse catecismo sombrio se tornara a fé e a lei dele.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 424). Com isso, no momento de sua confissão, Raskólnikov recorre a Sônia, aprofundando a união dos dois. Com a leitura do milagre da ressurreição de Lázaro, ela já havia exposto todo o seu íntimo e suas convicções diante dele, agora era a vez de ele fazer o mesmo. Nesse ato, Sônia reconhece que ele é movido por essa “fé” torta que criou para si mesmo, tanto quanto ela era movida pela sua. (MOCHULSKY apud MARQUES, 2010, p. 133).

A relação entre eles vai se desenvolvendo de uma forma profunda, é um amor desinteressado, que não participa do ideal do amor romântico/sexual, mas que se configura em um campo ideal, abstrato. É a representação do amor Ágape, o amor descrito em Coríntios. Dostoiévski não deixa de ser ortodoxo. Bloom afirma a esse respeito que “Dostoiévski acreditava em um cristianismo que ainda está para acontecer: um tempo em que nos amaríamos uns aos outros, altruisticamente, e nos sacrificaríamos uns pelos outros, como o faz Sônia em **Crime e Castigo**” (BLOOM, 2000, paginação irregular). Ao saber que protagonista era um assassino, ela promete nunca o abandonar:

– 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.

Um sentimento que ele já não conhecia há muito tempo desabou como uma onda em sua alma e a abrandou de uma vez. Ele não lhe ofereceu resistência: duas lágrimas lhe rolaram dos olhos e ficaram suspensas nos cílios.

– 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. Ô Deus!... Oh, eu sou uma infeliz!... E por que, por que eu não te conheci antes!? Por que não me vieste antes!? Oh, meu Deus!

– Aqui estou. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 417)

Para Raskólnikov, Sônia representa um porto seguro, mas, ao mesmo tempo, o sentimento que ela tem por ele representa uma aflição: “Os dois estavam sentados lado a lado, tristes e abatidos, como se tivessem sido lançados sozinhos numa margem deserta após uma tempestade. Ele olhava para Sônia e sentia o quanto do seu amor havia depositado nele e, estranho, sentiu de repente o peso e a dor de ser tão amado”. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 427). A importância de Sônia em seu processo de arrependimento é reconhecida por outros personagens dentro do romance. Apesar de ser prostituta, a sua pureza de caráter e sua devoção sobressaem como características admiráveis:

Desse encontro Dúnia saiu ao menos com o consolo de que o irmão não estaria sozinho: ela, Sônia, fora a primeira a quem ele viera fazer sua confissão; nela ele procurara um ser quando estava precisando de um ser; daí que ela o acompanharia aonde o destino mandasse. Ela nem chegava a perguntar, mas sabia que seria assim. Dúnia olhava para Sônia até com uma certa veneração, e a princípio quase a deixou acanhada com esse sentimento venerabundo com que a tratava. Sônia, pelo contrário, estava quase a ponto de chorar: considerava-se indigna até de olhar para Dúnia. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 531).

No curta-metragem, Sônia é a única personagem que possui cores vivas e marcantes. O vermelho de seu vestido pode ser um símbolo do amor, mas também da prostituição. Nos encontros dos dois, a trilha sonora é suavizada, o olhar de Sônia aparece acolhedor, oferecendo um alívio. A dualidade da relação dos dois se apresenta no momento da confissão, em que Sônia parece ter medo de Raskólnikov, quando os olhos dele brilham com uma fúria assassina.

Em determinada cena, Raskólnikov aparece na ponte, agarra-se à beirada e, com a cabeça baixa, encara a água que corre devagar. Logo depois, ele se encolhe, em uma posição de sofrimento. E surge a mão de Sônia, pousando em seu ombro. Em sua primeira aparição no filme, ela está nessa mesma ponte. Encontrá-lo ali, conforme já foi dito, estabelece um paralelo com a ideia de suicídio a que esse lugar remonta no curta-metragem. Ao longo do romance, sabe-se que Sônia também havia pensado nessa possibilidade, mas manteve-se o mais firme que pôde, por causa da sua fé. Com essa cena, o diretor busca demonstrar o quanto o protagonista e sua coadjuvante estão conectados pelo sofrimento.



Figura 11: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 5'38.



Figura 12: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 11'29.

A recuperação moral de Raskólnikov, no romance, não se constrói a partir de um entendimento pleno de que o assassinato foi moralmente errado, mas sim de que suas filosofias estavam equivocadas e ofereciam mais dano que benefícios à sociedade. O arrependimento em forma de um novo modo de ver o mundo, a *metanoia*, só surge no epílogo. Raskólnikov se mantém mais racional que afetivo durante todo o romance, ou pelo menos tenta – característica esperada dessa cisão que ele carrega no nome¹³. De fato, ele não só se enganou sobre ele próprio ser um homem extraordinário, como também sobre a própria existência desses homens: a sua teoria é que é falha. De forma prematura, reconhece seu equívoco ao afirmar que poderia “dedicar toda a sua existência a uma ideia, a uma esperança, até a uma fantasia. No entanto sempre achara pouco existir; sempre quisera mais.” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 554) – e que sem isso já não reconhece um motivo para viver, visto que era através desse ideal que ele se

¹³ Na seção A Onomástica, Paulo Bezerra (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 577-578) esclarece: “o sobrenome Raskólnikov tem várias origens, das quais duas são as mais importantes: *raskol* (cisão) e *raskólnik* (cismático) [...]. De *raskol*-cisão deriva a característica filosófica determinante do sobrenome Raskólnikov: o homem cindido entre dois princípios opostos – um ético e um antiético.”.

considerava superior aos demais. Para substituir esse sentimento, ele espera um arrependimento abrasador, ainda não podendo encarar a culpa redentora de que Sônia esperava dele.

Sônia é reconhecida no romance como uma figura espiritual importante, é no epílogo, inclusive, que essa imagem fica mais forte. Na prisão, os detentos a reverenciam, como uma espécie de santa local, devido às suas obras de caridade. Raskólnikov é hostilizado na cadeia, especialmente pelo modo indiferente com que trata Sônia. Posteriormente, o seu processo de recuperação só se efetivará ao reconhecer e aceitar o amor que ela lhe oferece:

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...

Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro.

Decidiram esperar e suportar. Ainda lhes restavam sete anos; mas até então, quanto suplício insuportável e quanta felicidade sem fim! Mas ele ressuscitara, e o sabia, sentia todo o seu ser plenamente renovado, e ela – bem, ela vivia só da vida dele. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 562).

Essa recuperação se dá, no romance, a partir de transformações no campo filosófico, no modo de pensar: o protagonista abandona a racionalidade e decide encarar o lado sensível, emocional e intuitivo da vida. “Será que as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 563). Já na animação, há pouco tempo para desenvolver todas essas ideias de amor cristão, de sentimento puro, e mais todo o *background* de sofrimento de Sônia e da relação entre ambos. No entanto, para construir essa ideia de redenção e cura de Raskólnikov, Dumala aposta nas sequências entre esses dois personagens. Ao se encaminhar para o final do curta, Raskólnikov está sentado sozinho à mesa, com um copo cheio de líquido vermelho diante de si. Sônia se materializa na cadeira diante dele, como que se lhe voltasse à memória, aludindo a todas as circunstâncias em que, no romance, o protagonista evocou as palavras dela e a sua imagem. Ela lhe oferece um sorriso de conforto e suas mãos se tocam lentamente em uma cena suave e bela. Pouco depois, ela some.



Figura 13: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 23'40.



Figura 14: **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala. Frame: 23'53.

Logo após esse toque da mão de Sônia, a trilha sonora abranda e, por um momento, Raskólnikov volta a ser criança: aquela mesma imagem do menino entre as sarças do começo do curta. Esse momento pode oferecer um paralelo interessante com o quadro **A criação de Adão**, de Michelângelo¹⁴: com um toque, Sônia infunde vida nova a Raskólnikov. Isto é, através do amor, ela lhe restitui a inocência.

¹⁴ Disponível online em: <<https://arteeartistas.com.br/criacao-de-adao-de-michelangelo-buonarroti/>>. Acesso em: 15 set. 2021.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme a discussão proposta nesse trabalho, buscou-se observar as aproximações entre dois textos de naturezas distintas, isto é, literária e fílmica. Com isso, traçou-se um caminho de análise, partindo do romance **Crime e Castigo**, de Dostoiévski, para chegar ao curta-metragem de animação **Crime e Castigo**, de Piotr Dumala, percorrendo, ainda que brevemente, os principais aspectos que permeiam os estudos da adaptação cinematográfica, assim como os aspectos metodológicos da Literatura Comparada. Assim, alcançou-se a confrontação entre essas duas narrativas.

Conforme o problema proposto, o que se tentou fazer foi definir como se estabelece o diálogo entre o curta-metragem e o romance. Observando a intertextualidade que os relaciona, estabeleceu-se que são muitas as suas convergências de significado. Mas não só isso, pois, a partir do romance e através dele, o curta-metragem de animação de Dumala engendra-se um novo texto, ao travar uma parceria dialógica com a narrativa de Dostoiévski. Ambas as obras relacionam-se intensamente, compartilhando conceitos, revisitando ideias e comportamentos, avaliando perspectivas. Em suma, muitos aspectos do curta se espelham em elementos da complexidade do romance, ao passo que o romance é reavivado pela animação.

A partir da análise, foi possível identificar e detalhar esses elementos. Dos aspectos principais que configuram esse diálogo, foram identificados o aspecto do sonho, a construção do espaço e as relações entre os personagens. O sonho, de grande importância para Dostoiévski, foi abordado na obra de Dumala através da construção de um enredo onírico, carregado de símbolos e elementos do subconsciente; a configuração do espaço demonstrou invulgar relevância para a criação de uma atmosfera opressora e profundamente melancólica; e, por fim, a composição dos personagens deu conta da consolidação da identidade do protagonista.

A propósito, em relação a esse último aspecto, essa foi a estratégia de Dumala para resgatar e representar o dialogismo e os duplos presentes do romance, de modo que é possível afirmar que, de certa forma, eles foram mantidos no curta-metragem. Nesse sentido, o trabalho pretendeu evidenciar como os processos relacionais entre Raskólnikov e Svidrigáilov e Sônia foram sendo construídos no curta e tudo o que esses dois últimos revelam da narrativa de **Crime e Castigo**.

Com isso, foi possível observar como se deu o trânsito desses elementos (sonho, espaço e personagens) entre os dois textos, o literário e o fílmico, e de que forma colaboraram para a sua aproximação. Dumala remete ao romance em todo o seu trabalho. Apesar de não ser uma adaptação “fiel”, no que se refere a mostrar os acontecimentos tal qual eles se sucedem no

romance, a animação carrega muito da essência da obra original, principalmente na carga emotiva e psicológica. Observou-se que mudanças foram necessárias para que os elementos citados fizessem esse trânsito funcional entre as diferentes formas de narrativa, assim como veio a calhar a criação de novos aspectos.

Das limitações encontradas durante a pesquisa, pode-se frisar a restrição do tempo e a extensão do trabalho. Não foi possível abraçar, em um Trabalho de Conclusão de Curso, toda a multiplicidade de temas que foram surgindo conforme a análise se desenvolvia. Percebeu-se também que observar as diferenças entre as duas obras, como havia sido proposto, daria uma outra pesquisa, já que muitos são os elementos ímpares em cada obra, de forma que se optou por focar somente nas suas aproximações e rapidamente citar algumas de suas diferenças.

Acredita-se que, com a discussão que foi realizada, este TCC poderá contribuir com estudos futuros na área. Ao optar-se por trabalhar com um curta-metragem animado que revisita uma obra tão famosa e importante e que a atualiza para uma forma artística diferente, o que se espera é que o meio acadêmico esteja aberto a discussões que abordem a Literatura e o Cinema em suas mais diversas formas. Ainda há muito espaço para estudos comparados entre obras literárias e suas adaptações cinematográficas, e talvez o contrário também possa ser feito, como visto anteriormente, pois as relações entre obras desses gêneros se estreitaram a ponto de alguns filmes serem literatizados. Além disso, como já dito, não foi possível abordar todos os pormenores da intertextualidade envolvida entre romance e curta-metragem, tampouco analisar cada obra separadamente. Isso abre margem para que se aprofunde esse estudo ou que se criem discussões futuras o envolvendo.

O romance **Crime e Castigo** é uma obra extensa que possui muitos temas a serem desenvolvidos dentro e fora da Literatura; como já se disse anteriormente, Dostoiévski é um autor cuja importância se estende para outras áreas do conhecimento, como a Filosofia e a Psicologia. Da mesma forma, o curta-metragem de animação **Crime e Castigo**, com a forma particular de sua criação artística e o seu desenvolvimento fílmico, possui grande riqueza de elementos a serem explorados e desvendados por diferentes áreas de pesquisa, inclusive na perspectiva estética, de que o presente trabalho não se ocupou. Aliado a isso, fica sempre o convite para a (re)leitura de obra tão imponente da Literatura Ocidental – seja na perspectiva mesmo da leitura, seja no veio da criação.

REFERÊNCIAS

AMÉRICO, Edelcio. **Petersburgo**: personagem atuante em Crime e Castigo. São Paulo: USP, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/114018>>. Acesso em: 30. mai. 2020.

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

BÍBLIA. Bíblia de estudos Plenitude: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (Versão Epub) (Paginação irregular).

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. **A cinza do purgatório**. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio Editora, 2015. (Versão Epub) (Paginação irregular).

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2016.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. 2. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

CREUS, Tomás Enrique. **Do conto ao filme**: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. Tese (Doutorado em Literatura comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CRIME AND PUNISHMENT. Direção: Piotr Dumala. Produção de Bow&Axe Entertainment. Polônia: TVP S.A.. Disponível em: <https://www.openculture.com/2012/12/dostoyevskys_crime_and_punishment_animated_by_piotr_dumala.html> Acesso em: 10 mar. 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Crime e Castigo**. 8. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2019.

FAULKNER, William. Discurso - Prêmio Nobel [1950]. Disponível em: <<https://catalisecritica.wordpress.com/2011/02/23/discurso-de-william-faulkner-premio-nobel/>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matriz**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 2, p. 201 - 220, jan./jul., 2010.

JOZEF, Bella Karacuchansky. Cinema e Literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, n. 17, p. 237 - 252, 2010.

MARQUES, Priscila Marques. **Polifonia e emoções**: um estudo sobre a construção da subjetividade em *Crime e Castigo* de Dostoiévski. Dissertação (Mestrado – Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kaliope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p 70-79, ago./dez., 2009.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Mari-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: 2008.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Nova York: New York University, 2006.

TODOROV, Tzvetán. **As estruturas narrativas**. 4. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WU, Roberto. O crime metafísico em Dostoiévski. **Aletria**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 20, n. 3, p. 257 – 266, set./dez., 2010.