

e realista, enquanto a modificação analítico-objetual é típica justamente do individualismo racionalista. Na história da linguagem literária russa, esse último período esteve quase completamente ausente. É por isso que observamos uma predominância indubitável da modificação analítico-verbal sobre a objetual. A ausência de *consecutivo temporum*<sup>27</sup> na língua russa também foi extremamente benéfica para o desenvolvimento da modificação analítico-verbal.

Desse modo, observamos que as nossas duas modificações, embora unidas pela tendência analítica comum do modelo, expressam concepções linguísticas profundamente diferentes da palavra alheia e do indivíduo falante. Na primeira modificação, o indivíduo falante ocupa apenas determinada posição semântica (cognitiva, ética, existencial e cotidiana) e fora dessa posição, transmitida rigorosa e objetivamente, não existe para aquele que transmite. Nesse caso, não há lugar para que ela seja condensada em uma imagem. Ao contrário, na segunda modificação, a personalidade aparece como uma *maneira* subjetiva (individual e típica), maneira de pensar e de falar, que inclui ainda a avaliação autoral dela. Nela, o indivíduo falante já é condensado em uma imagem.

Na língua russa, ainda pode ser apontada uma terceira modificação, bastante importante, da construção indireta que é usada principalmente para transmitir o discurso interior do personagem, seus pensamentos e sentimentos. Essa modificação trata o discurso alheio com muita liberdade, abreviando-o e às vezes apenas apontando os seus temas e dominantes, por isso, pode ser chamada de *impressionista*. A entona-

<sup>27</sup> Concordeância temporal entre o(s) verbo(s) da oração principal e o(s) da(s) subordinada(s). Por exemplo, o período “Ela disse que chegaria tarde hoje” ficaria em russo “Ela disse que chega tarde hoje”, ou seja, o tempo verbal do discurso direto é mantido na sua posição ao indireto. (N. da T.)

ção autoral passa fácil e livremente para a sua estrutura insatável. A seguir, apresentamos uma imagem clássica da modificação impressionista retirada de *O cavaleiro de bronze*:

Em que cisma ele? Em seu estado  
De pobre a quem só o trabalho  
Dará o azo de atingir  
Alguém desatogo e honra;  
Nos planos de Deus que pudera  
Dar-lhe mais mérito e brilho;  
Ao cabo há afortunados  
De mente ociosa e pequena  
*Vivendo vidas folgadas!*  
Que só há dois anos servia;  
Pensava também que a borrasca  
Não serenava; que o rio  
Subia, subia e já as pontes  
Eram erguidas e ele estava  
Três, quatro dias apartado  
De Paracha, sua adorada  
E Ievguéni triste suspira  
E feito poeta, entra a sonhar...<sup>28</sup>

[Aleksandr Púchkin, *O cavaleiro de bronze*,  
tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa,  
Assírio & Alvim, 1999, p. 45]

A partir desse exemplo, concluímos que a modificação impressionista do discurso indireto se situa num meio-termo entre a analítico-objetual e a analítico-verbal. Nela, por vezes, a análise do objeto é realizada nitidamente. De modo claro, algumas palavras e expressões se originam da consciência

<sup>28</sup> Itálicos nossos.



cia do próprio Ievguêni (entretanto, sem sublinhar sua especificidade). Apesar disso, de modo mais acentuado, ouvem-se a ironia do próprio autor, seu acento, seu ativismo na distribuição e na síntese do material.

Passemos agora ao *modelo do discurso direto*. Ele é extremamente bem elaborado na linguagem literária russa e possui enorme variedade de modificações substancialmente distintas. O desenvolvimento do modelo do discurso direto percorreu um caminho histórico longo e instrutivo que vai desde os blocos volumosos, inertes e indivisíveis do discurso direto nos monumentos antigos até os meios modernos, flexíveis e frequentemente ambivalentes da sua introdução no contexto autoral. No entanto, neste trabalho não é possível realizar nem a análise desse percurso histórico, nem a descrição estática das modificações do discurso direto presentes na linguagem literária. Vamos nos limitar apenas às modificações nas quais ocorre uma troca mútua de entonações, uma espécie de contaminação mútua entre o contexto autoral e o discurso alheio. Além disso, não estamos tão interessados naqueles casos em que o discurso autoral ataca o enunciado alheio, penetrando-o com as suas entonações, mas naqueles em que, ao contrário, as palavras alheias se espalham e se dissipam por todo o contexto autoral, tornando-o instável e ambivalente. Entretanto, entre os dois casos nem sempre é possível traçar um limite preciso: em muitas situações, ocorre justamente uma contaminação mútua.

A primeira tendência dessas inter-relações dinâmicas (o ataque do autor) corresponde àquela modificação que pode ser chamada de *discurso direto preparado*.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Não abordaremos os meios mais primitivos da réplica e dos comentários autorais do discurso direto: a introdução nele de itálico autoral

Por exemplo, trata-se da modificação, já comentada por nós, em que o discurso direto surge do indireto. Um caso especialmente interessante e comum dessa modificação acontece quando o discurso direto surge do “discurso indireto livre”, que prepara a sua percepção, e é em parte uma narrativa e em parte um discurso alheio. Os principais temas do futuro discurso direto são antecipados pelo contexto e coloridos pelas entonações do autor; assim, os limites do discurso alheio ficam extremamente enfraquecidos. Um exemplo clássico dessa modificação é a representação do estado do príncipe Míchkin antes do ataque epilético em *O idiota* de Dostoiévski, mais precisamente em quase todo o capítulo 5 da segunda parte dessa obra (nela há ainda exemplos magníficos do discurso indireto livre). Nesse capítulo, o discurso direto do príncipe Míchkin soa o tempo todo em seu próprio mundo, pois a narração é realizada pelo autor dentro dos limites do seu (do príncipe Míchkin) horizonte. Aqui, a palavra alheia ocorre em um fundo perceptivo meio alheio (do próprio personagem) e meio autoral. No entanto, esse caso mostra-nos com toda a clareza que uma penetração tão profunda das entonações autorais no discurso direto quase sempre acarreta um enfraquecimento da objetividade do próprio contexto autoral.

Outra modificação que pertence à mesma tendência pode ser chamada de *discurso direto reifcado*. Nesse caso, o contexto autoral se constrói de um modo em que as definições objetivas do personagem (dadas pelo autor) fazem som-

(ou seja, a mudança de ênfase); a sua interrupção com todo tipo de observações, colocadas entre parênteses ou simplesmente sinais de exclamação, de interrogação e de perplexidade (“sic” e assim por diante). Para a supressão da inércia do discurso direto, é de enorme importância a introdução, nos lugares adequados, de verbos de elocução combinados com comentários e réplicas do autor.



bras espessas sobre o seu discurso direto. Aquelas avaliações e emoções que permeiam a apresentação objetiva do personagem são transferidas para suas próprias palavras. Apesar da diminuição do peso semântico das palavras alheias, há o fortalecimento da sua importância caracterizadora, do seu colorido ou da sua especificidade no cotidiano. Por exemplo, quando reconhecemos no palco um personagem cômico pela sua maquiagem, figurino e aspecto geral, e estamos prestes a rir antes de entender o sentido de suas palavras. É assim, na maioria dos casos, o discurso direto nas obras de Gólgol e dos representantes da chamada “escola natural”.<sup>30</sup> Na sua primeira obra,<sup>31</sup> Dostoiévski tentou justamente devolver a alma a essa palavra alheia reificada.

A preparação do discurso alheio e a antecipação do seu tema, das suas avaliações e ênfases pela narrativa do autor podem tornar o contexto autorral tão fortemente subjetivizado e marcado com os tons do personagem que esse mesmo contexto passa a soar como um “discurso alheio”, dotado, no entanto, de entonações autorais. A narrativa somente nos limites do horizonte do próprio personagem (razão pela qual Bally acusava Zola) — não somente nos limites do horizonte espacial e temporal, mas ainda valorativo e entonacional — cria um fundo perceptivo extremamente peculiar para o enunciado alheio. Tudo isso nos permite falar sobre uma modificação específica do discurso alheio *antecipado*, *disperso* e *oculto* no contexto autorral que parece irromper no enunciado realmente direto do personagem.

<sup>30</sup> Surgida nos anos 1840, principalmente sob a influência da obra de Nikolai Gólgol, trata-se de uma etapa inicial do realismo russo, em que se procurava aproximar a arte ao máximo da vida real. (N. da T.)

<sup>31</sup> Trata-se da novela *Gente pobre*, publicada em 1846 (ed. bras.: tradução de Fátima Bianchi, São Paulo, Editora 34, 2009). (N. da T.)

Essa modificação é muito recorrente na prosa contemporânea, sobretudo na obra de Andrei Biéli<sup>32</sup> e dos escritores que foram influenciados por ele (ver, por exemplo, Ehrenburg, *Nikolai Kúrbov*).<sup>33</sup> No entanto, os exemplos clássicos dessa modificação devem ser procurados nas obras de Dostoiévski do primeiro e do segundo períodos (no último período, essa modificação aparece menos). Faremos uma análise da sua novela *Uma história desagradável*.<sup>34</sup>

O conto inteiro pode ser colocado entre aspas como uma narrativa do “narrador”, ainda que ele não esteja marcado na temática e na composição da obra. Mesmo dentro do conto, quase todo epíteto, definição e avaliação também podem ser colocados entre aspas, por serem gerados na consciência de um ou outro personagem.

Citaremos um pequeno fragmento do início da novela:

“Naquela época, numa noite clara e glacial de inverno, já pela meia-noite, três *homens extremamente respeitáveis* estavam reunidos numa sala confortável e até luxuosa em uma *bela* casa de dois andares no Lado Petersburgo, onde enctavam uma *séria e edificante* conversa sobre um tema muito *interessante*. Esses três homens eram generais. Estavam sentados ao redor de uma pequena mesinha,

<sup>32</sup> Andrei Biéli (1880-1934), pseudônimo de Boris Bugáiev, foi um escritor, poeta e crítico literário, um dos principais representantes do simbolismo russo. Seu principal romance, *Petersburgo* (1913), foi publicado no Brasil em tradução de K. Asryaniz e S. Kardash (Indiatuba, Ars Poética, 1992). (N. da T.)

<sup>33</sup> Iliã Ehrenburg (1891-1967), poeta, escritor, tradutor e crítico. O título completo da obra citada no texto é *Jizn i gubel Nikolia Kúrbova [A vida e a morte de Nikolai Kúrbov]* (1923). (N. da T.)

<sup>34</sup> Novela publicada em 1862 (ed. bras.: Fiódor Dostoiévski, *Uma história desagradável*, tradução de Priscila Marques, São Paulo, Editora 34, 2016; o trecho citado a seguir está na p. 11). (N. da T.)



cada um em uma *bela* e macia poltrona, e intercalavam calma e *confortavelmente* a conversa com goles de champanhe.”<sup>35</sup>

Se desconsiderarmos o complexo e interessante jogo de entonações, teremos que definir esse trecho como extremamente ruim e vulgar do ponto de vista estilístico. De fato, em oito linhas impressas, aparecem duas vezes o epíteto “belo”, duas vezes o epíteto “confortável” e os outros epítetos são “luxuoso”, “sério”, “edificante”, “extremamente respeitável”!

Esse estilo seria merecedor da mais dura reprovação se levássemos essa descrição a sério, como se fosse do autor (assim como ocorre em Turguêniev e Tolstói) ou, ao menos, do narrador, porém de um só narrador (como no *Ich-Erzählung* [narrativa em primeira pessoa]). No entanto, esse trecho não deve ser tratado assim. Cada um desses epítetos vulgares, inexpressivos e que não dizem nada são uma arena de encontro e de embate de duas entonações, de dois pontos de vista, de dois discursos!

Apresentaremos mais alguns fragmentos da descrição do dono da casa, do conselheiro privado Nikíforov:

“Duas palavras sobre ele: começou sua carreira como um funcionário pequeno e sem recursos, arrastou-se com tranquilidade nessa lenga-lenga por cerca de 45 anos a fio, sabia muito bem aonde chegaria, não daria para pegar as estrelas do céu, embora já tivesse duas no peito; não gostava especialmente de expressar sua opinião pessoal sobre o que quer que fosse. Além disso, era honrado, ou seja, não chegou a fazer nada de particularmente de-

sonesto; era solteiro por ser egoísta; não era nem um pouco bobo, mas não suportava exibir sua inteligência; não gostava em particular de desleixo nem de exaltação, que considerava desleixo moral; no final da vida deixou-se absorver por um *conforto tranqüilo e indolente* e uma solidão sistemática. [...] Tinha uma aparência *extremamente respeitável*, estava sempre com a *barba feita*, parecia mais jovem, bem conservado, prometia viver muito ainda e se comportava como um *verdadeiro cavalheiro*. Sua posição era bastante confortável: participava de reuniões e assinava documentos. *Em uma palavra, era considerado uma pessoa magnífica*. Tinha apenas uma paixão, ou melhor dizendo, um desejo ardente: ter sua *própria casa*, uma casa mesmo, uma residência *em grande estilo* e não um investimento. Seu desejo, enfim, se realizou.”<sup>36</sup>

Agora se torna claro de onde surgiram os epítetos tão vulgares e monótonos presentes no trecho anterior que, no entanto, são tão *propositais* em sua vulgaridade e monotonia. Eles foram gerados pela consciência do general que saboreia seu conforto, sua casinha própria, sua posição e sua patente, isto é, pela consciência do conselheiro privado Nikíforov que se tornou alguém na vida. Eles poderiam ser colocados entre aspas, como “o discurso alheio”, o discurso de Nikíforov. No entanto, eles não pertencem exclusivamente a ele. A narração é conduzida pelo narrador que, ao bajular, concordar em tudo e ao falar a língua dos “generais”, parece solidário com eles, porém exagera tudo de modo provocativo, entregando todas as palavras possíveis e reais deles à ironia e ao escárnio do autor. Em cada epíteto vulgar da nar-

<sup>35</sup> Itálicos nossos.

<sup>36</sup> Fiódor Dostoiévski, *Uma história desagradável*, tradução de Priscila Marques, 2016, p. 12. (N. da T.)



rativa, o autor, por *medium* do narrador, ironiza e escarnece do seu personagem. Por meio disso, cria-se, no nosso fragmento, um jogo complexo de entonações que é quase impossível de ser transmitido na leitura em voz alta.

Toda a narrativa posterior é construída dentro do horizonte de outro personagem principal — Pralnski. Toda ela está repleta de epítetos e de avaliações dessa personagem, ou seja, pelo seu discurso oculto, e é justamente nesse cenário, penetrado pela ironia autorral, que surge de fato o seu “discurso direto” colocado entre aspas, seja ele interior ou exterior.

Desse modo, quase todas as palavras desse conto, do ponto de vista da expressão, da tonalidade emocional, da posição enfática na frase *compartilham simultaneamente dois contextos entrecruzados, dois discursos*: o discurso do autor narrador (irônico e escarnecedor) e o discurso do personagem (que nem pensa em ironia). O fato de pertencer simultaneamente a dois discursos, diferentes em sua expressividade, explica ainda a originalidade da construção das frases, as “quebras sintáticas” e a peculiaridade estilística. Se houvesse apenas um discurso, tanto a construção frasal quanto o estilo seriam diferentes. Temos diante de nós um caso clássico de um fenômeno linguístico quase não estudado: a *interferência discursiva*.

Na língua russa, o fenômeno da interferência discursiva pode ocorrer de modo parcial na modificação analítico-verbal do discurso indireto, naqueles seus casos comparativamente raros em que, nos limites da transmissão indireta, são conservadas não apenas palavras e expressões isoladas, mas sobretudo a construção expressiva do enunciado alheio. Foi o que ocorreu no nosso quarto exemplo, onde a construção exclamativa do enunciado direto foi transferida, ainda que de modo ténue, para o discurso indireto. Como resultado, obteve-se certa discrepância entre duas entonações: a trans-

missão analítica do autor de caráter sereno e narrativo-protocolar e a histérica e agitada do personagem meio louco. Disso decorre que uma distorção peculiar da fisionomia sintática dessa frase, ao servir a dois senhores, pertence simultaneamente a dois discursos. Entretanto, no terreno do discurso indireto o fenômeno da interferência discursiva não pode receber nenhuma expressão sintática nítida e estável.

O *discurso indireto livre* é o caso mais importante e sintaticamente estereotipado (pelo menos na língua francesa) da confluência interferente de dois discursos com entonações de direções distintas. Por ser de extrema importância, dedicaremos a ele todo o capítulo seguinte. Nele, analisaremos ainda a história dessa questão nos estudos romano-germânicos. A discussão e as opiniões expressas sobre o discurso indireto livre (principalmente da escola de Vossler) são de grande interesse metodológico e, por isso, receberão uma abordagem crítica. No momento, nos limites do presente capítulo estudaremos mais alguns fenômenos que são próximos do discurso indireto livre e que aparentemente serviram de terreno para o seu surgimento e formação na língua russa.

Até aqui, nos interessamos apenas por aquelas modificações ambíguas e bifaciais do discurso direto em sua interpretação pictórica e, por isso, deixamos de abordar uma das suas modificações “lineares” mais importantes: o *discurso direto retórico*.

A importância sociológica dessa modificação “persuasiva” em suas diferentes variantes é muito grande. No entanto, não podemos nos deter nelas. Enfocaremos apenas alguns fenômenos que acompanham a retórica.

Existe um fenômeno muito conhecido: a *pergunta retórica e a exclamação retórica*. Do ponto de vista de nossa abordagem, são interessantes alguns casos que, devido à sua localização no contexto, fazem parte desse fenômeno. Eles se situam bem na fronteira entre o discurso autorral e o alheio



(normalmente interior) e, muitas vezes, integram diretamente este ou aquele, ou seja, podem ser interpretados simultaneamente como uma pergunta ou exclamação do autor e como uma pergunta ou exclamação do personagem direcionadas a si próprio.

Eis um exemplo de pergunta:

“Mas quem será, no brilho da lua, no meio de um silêncio profundo, que vem vindo com passos leves? O russo acordou. Diante dele, com um sorriso terno e silencioso, estava a jovem circassiana. Ele a mirou em silêncio e pensou: deve ser um sono enganador, um jogo fútil dos sentimentos cansados [...]” (Púchkin, *O prisioneiro do Cáucaso*)<sup>37</sup>

As palavras finais (interiores) do personagem parecem responder à pergunta retórica do autor, e esta última pode ser interpretada como uma pergunta do discurso interior do próprio personagem.

Agora vejamos um exemplo de exclamação:

“Acabou, acabou, disse um som terrível; a natureza diante dele se encobriu. Adeus sagrada liberdade! Ele é um escravo.” (*Idem*)

Em prosa, são muito comuns os casos em que uma pergunta do tipo “O que poderia ser feito?” introduz as reflexões do personagem ou uma narrativa sobre suas ações, sendo que essa pergunta pertence ao mesmo tempo ao autor e ao personagem, que se encontra em uma situação difícil.

<sup>37</sup> Tradução literal e não versificada do poema de Púchkin, *Kavkázski plénnik* [O prisioneiro do Cáucaso] (1820-21). O poema narra a prisão de um oficial russo pelos circassianos, uma população do Cáucaso, e de seu amor por uma bela jovem da região. (N. da T.)

No entanto, nessas perguntas e exclamações, assim como em outras semelhantes, prevalece, sem dúvida, a atividade do autor, e por isso elas nunca são colocadas entre aspas. Aqui fala o próprio autor, mas ele faz isso em nome do personagem, como se falasse no seu lugar.

Segue um exemplo interessante desse tipo:

“Apoiando-se nas lanças, os cossacos contemplavam o correr escuro do rio e, em frente deles, preteijando na bruma, boiava a arma do malfeitor... Em que está pensando, cossaco? Está lembrando das batalhas de antigamente... Adeus povoados livres, casa paterna, Don calmo, guerra e lindas donzelas! O inimigo oculto atracou às margens, a flecha saiu da aljava, ergueu-se e o cossaco caiu do monte ensanguentado.” (*Idem*)

Aqui, o autor se antecipa ao seu personagem, fala por ele aquilo que ele poderia ou deveria dizer, que convém à situação. Púchkin se despede da pátria do cossaco no lugar dele (algo que o próprio cossaco, obviamente, não é capaz de fazer).

Essa fala no lugar do outro se aproxima muito do discurso indireto livre. Chamaremos esse caso de *discurso direto substituído*. É claro, essa substituição pressupõe que tanto o discurso do autor quanto o discurso substituído do personagem (possível, necessário) devam ter *a mesma direção entonativa*, por isso aqui não ocorre nenhuma interferência.

Quando no âmbito de um contexto retoricamente construído há uma solidariedade total entre o autor e o personagem nas avaliações e nas entonações, a retórica do autor e a do personagem às vezes começam a se sobrepor, as suas vozes se fundem, formando longos períodos que pertencem simultaneamente à narrativa do autor e ao discurso interior



(que, no entanto, às vezes também pode ser exterior) do personagem. Esse fenômeno quase não pode ser distinguido do discurso indireto livre; falta apenas a interferência. Foi no terreno da retórica byroniana do jovem Púchkin que se formou (aparentemente pela primeira vez) o discurso indireto livre. Em *O prisioneiro do Cáucaso*, o autor é totalmente solidário com seu personagem tanto nas avaliações quanto nas entonações. A narrativa é construída nos tons do personagem e os discursos deste nos tons do autor. Por exemplo, encontramos o seguinte trecho nessa obra:

“Lá se estendem os cumes uniformes da serra, entre os quais o caminho solitário se perde na longitude sombria... E o peito do jovem prisioneiro *agitava-se com um pensamento soturno*... A Rússia, um caminho longínquo leva, no país onde a juventude ardente ele iniciou com orgulho e despreocupado; onde ele conheceu a primeira alegria, onde deixou muitas benquerenças, onde abraçou um imenso sofrimento, onde arruinou a esperança, a felicidade e o desejo... Ele conheceu as pessoas e o mundo assim como o preço da vida infel. Nos corações das pessoas encontrou a traição, nos sonhos do amor um delírio insano... *Liberdade!... Apenas a você* ele ainda procurava no mundo sob a lua... Aconteceu... Ele no mundo nada vê que lhe dê esperança. E *você*s, os últimos sonhos, *você*s o abandonaram. Ele é um escravo.”<sup>38</sup> (*Idem*)

Nas linhas acima, obviamente foi transmitido um “pensamento soturno” do próprio prisioneiro. Este é o seu discurso; porém, do ponto de vista formal, ele foi pronunciado pe-

lo autor. Se em todo lugar substituirmos o pronome pessoal “ele” por “eu” e fizermos as substituições correspondentes das formas verbais, não haverá desvios ou equívocos nem de natureza estilística nem de qualquer outra. Chama a atenção que, nesse discurso, foram introduzidos os tratamentos em segunda pessoa (direcionados à liberdade e aos sonhos), fato que destaca mais ainda a identificação do autor com o personagem. Dos pontos de vista estilístico e semântico, esse discurso do personagem em nada difere do seu discurso direto retórico, pronunciado na segunda parte do poema.

“Esqueça-me: eu não valho o teu amor, a tua admiração... Sem o enlevo, sem desejos, eu murchou, vítima das paixões...”

... Por que você não apareceu antes aos meus olhos, nos dias em que eu acreditava na esperança e nos sonhos embriagadores!? Porém agora é tarde! Eu morri para a felicidade, o fantasma da esperança partiu...” (*Idem*)

Todos os autores que escreveram sobre o discurso indireto livre (talvez apenas com exceção de Bally) reconheceriam no nosso exemplo um modelo perfeito.

No entanto, tendemos a considerar o presente caso como um discurso substituído. Na verdade, é necessário apenas um passo para transformá-lo no indireto livre. Púchkin deu esse passo, ao se separar dos seus personagens e ao opor a eles um contexto autoral mais objetivo permeado por suas avaliações e entonações. No entanto, no exemplo que acabamos de citar ainda faltam as interferências entre o discurso autoral e o alheio, bem como, por conseguinte, os sinais gramaticais e estilísticos gerados por elas que diferenciam o discurso indireto livre do contexto autoral circundante. Pois, no nosso caso, reconhecemos o discurso do “prisioneiro” somente pelos indicadores puramente semânticos. Não senti-

<sup>38</sup> Itálicos nossos.



mos aqui uma fusão entre dois discursos com orientações *diverentes*, assim como não sentimos *firmeza* e *resistência* do discurso alheio à transmissão autoral.

Por fim, para mostrar o que seria de fato um discurso indireto livre, citaremos um exemplo magnífico do poema *Poltava*<sup>39</sup> de Púchkin. E assim terminaremos o presente capítulo.

“Porém, uma raiva diligente ele [Korchubiéi] guardou bem no coração. Em um pesar impotente, ele agora ao caixão lançava os pensamentos. O mal a Maziépa não desejava — em tudo culpava apenas a filha. Mas também a perdeu: diante de Deus ela responderia, cobrindo a família de vergonha, esquecendo do céu e da lei... Enquanto isso, com um olhar de águia, entre os próximos ele buscava para si companheiros corajosos, inabaláveis, incorruptíveis...”<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Poema de Púchkin publicado entre 1828 e 1829. O nome do poema é uma referência à batalha de Poltava (1709), ocorrida perto da cidade ucraniana de mesmo nome, em que o exército de Pedro, o Grande, derrotou as tropas suecas. (N. da T.)

<sup>40</sup> Tradução literal e não versificada do poema. (N. da T.)

## Discurso indireto livre nas línguas francesa, alemã e russa

O discurso indireto livre na língua francesa. A concepção de Tobler. A concepção de Th. Kalepky. A concepção de Bally. A crítica do objetivismo abstrato hipostático de Bally. Bally e o vosslerianos. O discurso indireto livre na língua alemã. A concepção de Eugen Lerch. A concepção de Lorck. A doutrina de Lorck sobre o papel da fantasia na linguagem. A concepção de Gertraud Lerch. O discurso alheio na língua francesa antiga. O discurso alheio na língua francesa média. Durante o Renascimento. O discurso indireto livre em *La Fontaine* e *La Bruyère*. O discurso indireto livre em *Flaubert*. O surgimento do discurso indireto livre na língua alemã. A crítica do subjetivismo hipostático dos vosslerianos.

Para o fenômeno do discurso indireto livre nas línguas francesa e alemã, os autores sugeriram definições terminológicas diversas. De fato, cada um dos que escreveram sobre essa questão propôs seu próprio termo. De modo recorrente, usamos o termo de Gertraud Lerch “*uneigentlich direkte Rede*” como o mais neutro de todos os sugeridos, como o que envolve o *minimum* de teoria. Quando aplicado às línguas russa e alemã, esse termo é impecável. Ele ainda pode gerar algumas dúvidas apenas em relação à língua francesa.

Eis alguns exemplos do discurso indireto livre na língua francesa:



1) “Il protesta: ‘son père la baissait!’.”  
No “discurso direto” seria:

“Il protesta et s’écria: ‘Mon père te haït!’.”

No discurso indireto:

“Il protesta et s’écria que son père la baissait.”

No discurso não propriamente indireto:

“Il protesta: ‘son père, s’écria-t-il, la baissait!’.”

(Esse exemplo de Balzac foi tomado de empréstimo de

G. Lerch)

2) “Tout le jour il avait l’œil au guet; et la nuit, si quelque chat faisait du bruit, le chat prenait l’argent.” (La Fontaine)

3) “En vain il [le colonel] parla de la sauvagerie du pays et de la difficulté pour une femme d’y voyager: elle [miss Lydia] ne craignait rien; elle aimait par-dessus tout à voyager à cheval; elle se faisait une fête de coucher au bivouac; elle menaçait d’aller en Asie-Mineure. Bref, elle avait réponse à tout, car jamais Anglaise n’avait été en Corse; donc elle devait y aller.” (P. Mérimée, “Colomba”)

4) “Resté seul dans l’embrasure de la fenêtre, le cardinal s’y tint immobile, un instant encore [...] Et se bras frémissants se tendirent, dans un geste d’imploration: ‘O Dieu! puisque ce médecin s’en allait ainsi, heureux de sauver l’embaras de son impuissance, ô Dieu, que ne faisiez-vous un miracle pour montrer l’éclat de votre pouvoir sans bornes! Un miracle, un miracle!’ Il le demandait du fond de son âme de croyant.” (Zola, Rome [Roma])

(Os dois últimos exemplos são citados e discutidos por Kalepky, Bally e Lorck.)

O fenômeno do discurso indireto livre como uma forma especial de transmissão do enunciado alheio, juntamente com os discursos direto e indireto, foi pela primeira vez apontado por Tobler em 1887 (em *Zeitschr. f. roman. Philol* [Revisita de Filologia Românica], XI, p. 437).

Ele definiu esse fenômeno como “uma fusão peculiar entre os discursos direto e indireto” (*Eigentümliche Mischung direkter und indirekter Rede*). De acordo com Tobler, essa forma fundada empresta do discurso direto o *tom* e a *ordem das palavras*, e do indireto os *tempos* e as *pessoas* dos verbos.

Essa definição pode ser aceita apenas como puramente descritiva. De fato, do ponto de vista de uma descrição superficial e comparativa das características, as diferenças e as semelhanças do discurso indireto livre com os discursos direto e indireto foram apontadas corretamente por Tobler.

No entanto, a palavra “fusão” nessa definição é totalmente inadmissível, pois inclui a explicação genética: “formou-se a partir de uma fusão”, fato que dificilmente pode ser comprovado. Mesmo do ponto de vista descritivo, ela é errônea, pois temos diante de nós não uma fusão mecânica simples ou uma soma aritmética de duas formas, mas uma tendência positiva completamente nova da percepção ativa do enunciado alheio, *uma orientação específica* da dinâmica da inter-relação entre o discurso autoral e o alheio. Mas Tobler não percebeu em absoluto essa dinâmica, constatando apenas as características abstratas dos modelos.

Essa é a definição de Tobler. Mas como ele explica o surgimento da nossa forma?

— O falante, na qualidade de comunicador dos acontecimentos passados, cita o enunciado do outro de forma independente, assim como ele soou no passado. Além disso, o falante muda o *Präsens* [presente] do enunciado efetivo para o *Imperfectum*, a fim de mostrar que o enunciado é simultâneo aos acontecimentos passados que estão sendo transmitidos. Em seguida, ele realiza outras alterações (nas formas pessoais do verbo e nos pronomes) para que não se pense que o enunciado pertence ao próprio narrador.

Essa explicação de Tobler foi fundamentada sobre um esquema errôneo, porém muito difundido na linguística an-



tiga: qual seria o raciocínio e as motivações do falante, se ele introduzisse essa nova forma de modo consciente e por sua própria conta e risco?

Não obstante, mesmo admitindo que esse esquema de explicação seja aceitável, os motivos do “falante” de Tobler não parecem ser totalmente convincentes e claros: se ele quer manter a independência do enunciado, como souo de fato no passado, não seria melhor transmitir o enunciado alheio na forma do discurso direto?; pois assim a sua relação com o passado e o fato de pertencer ao personagem e não ao narrador não gerariam nenhuma dúvida. Ou ainda, uma vez que se emprega o *Imperfectum* e a terceira pessoa, não seria mais fácil usar simplesmente a forma do discurso indireto? Pois *aquilo que é fundamental na nossa forma — a inter-relação totalmente nova entre o discurso autorral e o alheio — não é expresso nos motivos de Tobler*. Para ele, são apenas duas formas antigas, a partir das quais ele quer criar uma nova.

Acreditamos que, no esquema citado, os motivos do falante podem explicar, no melhor dos casos, apenas o uso em uma ou outra situação concreta de uma forma *já pronta*, porém de modo algum podem elucidar o surgimento de uma *nova* forma na língua. Por um lado, os motivos e as intenções individuais do falante podem desenvolver-se conscientemente apenas nos limites das possibilidades gramaticais atuais, e, por outro, dentro das condições da comunicação sociodiscursiva predominantes nesse grupo. Essas possibilidades e condições são *dadas* e são elas que delimitam o horizonte linguístico do falante. As suas forças individuais não são suficientes para abrir esse horizonte.

Quaisquer que sejam as intenções do falante; quaisquer que sejam os erros que cometa, por mais que analise, misture ou combine as formas, ele não criará nenhum novo modelo gramatical na língua nem uma nova tendência da comunicação sociodiscursiva. Nas intenções subjetivas do falante, só terá um caráter criativo aquilo que se encontrar no cami-

nho das tendências, em formação e em constituição, da interação sociodiscursiva dos falantes, tendências essas que se transformam em função de fatores socioeconômicos. Foi necessária uma mudança ou um deslocamento dentro da comunicação sociodiscursiva e da orientação mútua dos enunciados para que se formasse uma percepção essencialmente nova da palavra alheia, posteriormente expressa no discurso indireto livre. Em sua constituição, essa forma começa a fazer parte também do conjunto de possibilidades linguísticas e é apenas dentro dele que as intenções discursivas individuais dos falantes podem ser definidas, motivadas e realizadas de modo produtivo.

O próximo autor que escreveu sobre o discurso indireto livre foi Th. Kalepky (*Zeitschrift f. roman. Philol* [*Revisita de Filologia Românica*], XIII, 1899, pp. 491-513). Ele reconheceu o discurso indireto livre como uma terceira forma totalmente independente de transmissão do discurso alheio e o definiu como *um discurso oculto ou velado (verschleierte Rede)*. O sentido estilístico dessa forma se encontra na necessidade de adivinhar quem fala. De fato, do ponto de vista abstrato e gramatical, é o autor que fala; já, do ponto de vista do sentido efetivo de todo o contexto, é o personagem.

Sem dúvida, a análise de Kalepky representa um passo adiante na abordagem de nossa questão. Ao invés de uma junção mecânica das características abstratas dos dois modelos, ele tenta apalpar uma direção estilística *nova e positiva* da nossa forma. Kalepky também compreendeu corretamente a *ambiguidade* do discurso indireto livre. Entretanto, a sua definição de ambiguidade está incorreta. Não podemos concordar com Kalepky quando ele propõe que se trata de um discurso mascarado e que o sentido do procedimento está justamente na adivinhação do falante. Como ninguém começa o processo de compreensão com reflexões abstrato-gramaticais, todos imediatamente entendem que, pelo sentido, é o



personagem que fala. As dificuldades surgem apenas para um gramático. Além disso, apesar da ausência completa do dilema “ou — ou” na nossa forma, o seu *specificum* está justamente no fato de que aqui fala *tanto* o personagem *quanto* o autor de modo simultâneo, que aqui nos limites de uma construção linguística são mantidas as ênfases de duas vozes diferentemente orientadas. Vimos que o fenômeno do discurso alheio verdadeiramente oculto também está presente na língua. Também vimos como a ação velada desse discurso alheio escondido no contexto autorral causou fenômenos gramaticais e estilísticos específicos nesse contexto. No entanto, essa é uma outra modificação do “discurso alheio”. Já o discurso indireto livre é um discurso *apparente*, embora seja ambíguo como Janus.

A principal falha metodológica de Kalepky está no fato de que ele interpreta o nosso fenômeno linguístico nos limites da *consciência individual* e busca suas raízes psicológicas e seus efeitos estético-subjetivos. Ainda voltaremos à crítica dos princípios dessa abordagem na análise das ideias dos vosslerianos (Lorck, E. Lerch e G. Lerch).

Em 1912, Bally se manifestou sobre a nossa questão (GRM, IV, pp. 549 ss., 597 ss.). Em 1914, respondendo à polémica de Kalepky, ele novamente voltou à questão em um artigo fundamental intitulado “Figures de pensée et formes linguistiques” (GRM, IV, 1914, pp. 405 ss., 456 ss.).

A essência da opinião de Bally consiste no seguinte: ele considera o discurso indireto livre uma espécie nova e tardia da forma clássica do discurso indireto. Na sua opinião, ele se formou do seguinte modo: *Il disait, qu'il était malade > il disait: il était malade > il était malade (disait-il)*.<sup>41</sup> De acordo com Bally, o desaparecimento da conjunção “que” pode

<sup>41</sup> É claro que a forma transitiva do meio é uma ficção linguística.

ser explicado pela nova tendência da língua de preferir as combinações oracionais paratáticas às hipotáticas. Em seguida, Bally aponta que essa espécie de discurso indireto, chamada por ele de *style indirect libre*, não é uma forma congelada, mas se encontra em movimento, tendendo ao discurso direto, que é seu limite. Nos casos mais expressivos, de acordo com Bally, é difícil delimitar onde termina o *style indirect libre* e começa o *style direct*. A propósito, ele considera ser este o caso do trecho de Zola que citamos no quarto exemplo. Mais precisamente quando o cardinal se dirige a Deus: “ô Dieu! que ne faisiez vous un miracle!” — junto com a característica do discurso indireto (*Imperfectum*) encontramos a segunda pessoa na frase, como ocorre no discurso direto. Bally considera que, na língua alemã, uma forma análoga ao *style indirect libre* seria o discurso indireto do segundo tipo (com omissão da conjunção e com a ordem de palavras do discurso direto).

Bally distingue de modo rigoroso as *formas linguísticas (formes linguistiques)* e as *figuras de pensamento (figures de pensée)*. Estas últimas são entendidas como aqueles meios de expressão, que, do ponto de vista da língua, não são lógicos, nos quais é violada a inter-relação entre o signo linguístico e a sua significação comum. As figuras de pensamento não podem ser consideradas fenômenos linguísticos no sentido estrito da palavra, pois não há características linguísticas precisas e estáveis que as expressem. Ao contrário, os sinais linguísticos correspondentes não significam na língua o mesmo que as figuras de pensamento. Bally inclui o discurso indireto livre, desde que em suas formas puras, entre as figuras de pensamento. Pois do ponto de vista estritamente gramatical temos o discurso do autor; já do ponto de vista do sentido, o do personagem. Entretanto, esse “do ponto de vista do sentido” não é representado por nenhum signo linguístico específico. Conseqüentemente, temos diante de nós um fenômeno extralinguístico.