



O GEN | Grupo Editorial Nacional reúne as editoras Guanabara Koogan, Santos, Roca, AC Farmacêutica, Forense, Método, LTC, E.P.U. e Forense Universitária, que publicam nas áreas científica, técnica e profissional.

Essas empresas, respeitadas no mercado editorial, construíram catálogos inigualáveis, com obras que têm sido decisivas na formação acadêmica e no aperfeiçoamento de várias gerações de profissionais e de estudantes de Administração, Direito, Enfermagem, Engenharia, Fisioterapia, Medicina, Odontologia, Educação Física e muitas outras ciências, tendo se tornado sinônimo de seriedade e respeito.

Nossa missão é prover o melhor conteúdo científico e distribuí-lo de maneira flexível e conveniente, a preços justos, gerando benefícios e servindo a autores, docentes, livreiros, funcionários, colaboradores e acionistas.

Nosso comportamento ético incondicional e nossa responsabilidade social e ambiental são reforçados pela natureza educacional de nossa atividade, sem comprometer o crescimento contínuo e a rentabilidade do grupo.

# Mikhail Bakhtin

## PROBLEMAS DA POÉTICA DE Dostoiévski

5ª edição revista

Tradução direta do russo, notas e prefácio de  
PAULO BEZERRA, UFF-USP



Todos os encontros *decisivos* do homem com o homem, da consciência com a consciência sempre se realizam nos romances de Dostoiévski no “infinito” e “pela última vez” (nos últimos minutos de crise), ou seja, realizam-se no espaço e no tempo do *carnaval-mistério*.

A tarefa de todo o nosso trabalho é mostrar a originalidade singular da poética de Dostoiévski, “mostrar Dostoiévski em Dostoiévski”. Mas se essa tarefa *sincrônica* tiver sido resolvida corretamente, isso deve nos ajudar a sondar e examinar a tradição do gênero em Dostoiévski até chegar às suas fontes na Antiguidade. Foi o que tentamos fazer neste capítulo, se bem que em forma um tanto geral, esquemática. Ahamos que a nossa análise diacrônica confirma os resultados da sincrônica. Ou melhor: os resultados de ambas as análises se verificam mutuamente e confirmam uma a outra.

Ligando Dostoiévski a uma determinada tradição, nós, naturalmente, não limitamos no mínimo grau sequer a profundíssima originalidade e a singularidade individual de sua obra. Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no “diálogo socrático”, nem na “sátira menipeia” antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada *essencialmente* nessa linha de evolução da literatura europeia. Toda essa tradição, começando com os “diálogos socráticos” e a menipeia, renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico.

## *O discurso em Dostoiévski*

### *1. Tipos de Discurso na Prosa. O Discurso Dostoiévskiano*

Algumas observações metodológicas prévias.

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por esse motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso –, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente, e não se fundir. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência.



Do ponto de vista da linguística *pura*, entre o uso monológico e polifônico do discurso na literatura de ficção não se devem ver quaisquer diferenças realmente essenciais. Por exemplo, no romance polifônico de Dostoiévski há bem menos diferenciação linguística – ou seja, diversos estilos de linguagem, dialetos territoriais e sociais, jargões profissionais, etc. – do que em muitos escritores de obras centradas no monólogo, como Tolstói, Píssiemski, Lieskóv e outros. Pode inclusive parecer que os heróis dos romances de Dostoiévski falam a mesma linguagem, precisamente a linguagem do autor. Muitos, inclusive L. Tolstói, acusaram Dostoiévski dessa uniformidade da linguagem.

Ocorre, porém, que a diferenciação da linguagem e as acentuadas “características do discurso” dos heróis têm precisamente maior significação artística para a criação das imagens objetificadas e acabadas das pessoas. Quanto mais coisificada a personagem, tanto mais acentuadamente se manifesta a fisionomia da sua linguagem. No romance polifônico, o valor da variedade da linguagem e das características do discurso é mantido, se bem que esse valor diminui e, o mais importante, modificam-se as funções artísticas desses fenômenos. O problema não está na existência de certos estilos de linguagem, dialetos sociais, etc., existência essa estabelecida por meio de critérios meramente linguísticos; o problema está em saber sob que ângulo dialógico eles confrontam ou se opõem na obra. Mas é precisamente esse ângulo dialógico que não pode ser estabelecido por meio de critérios genuinamente linguísticos, porque as relações dialógicas, embora pertençam ao campo do *discurso*, não pertencem a um campo puramente linguístico do seu estudo.

As relações dialógicas (inclusive as relações dialógicas do falante com sua própria fala) são objetos da metalinguística. Mas aqui estamos interessados precisamente nessas relações, que determinam as particularidades da construção da linguagem nas obras de Dostoiévski.

Na linguagem, como objeto da linguística, não há e nem pode haver quaisquer relações dialógicas: estas são impossíveis entre os elementos no sistema da língua (por exemplo, entre as palavras no dicionário, entre os morfemas, etc.) ou entre os elementos do “texto” num enfoque rigorosamente linguístico deste. Elas tampouco podem existir entre as unidades de um nível nem entre as unidades de diversos níveis. Não podem existir, evidentemente, entre as unidades

sintáticas, por exemplo, entre as orações vistas de uma perspectiva rigorosamente linguística.

Não pode haver relações dialógicas tampouco entre os textos, vistos também sob uma perspectiva rigorosamente linguística. Qualquer confronto puramente linguístico ou grupamento de quaisquer textos abstrai forçosamente todas as relações dialógicas entre eles enquanto enunciados integrais.

A linguística conhece, evidentemente, a forma composicional do “discurso dialógico” e estuda as suas particularidades sintáticas léxico-semânticas. Mas ela as estuda como fenômenos puramente linguísticos, ou seja, no plano da língua, e não pode abordar, em hipótese alguma, a especificidade das relações dialógicas entre as réplicas. Por isso, ao estudar o “discurso dialógico”, a linguística deve aproveitar os resultados da metalinguística.

Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. Mas a linguística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua *generalidade*, como algo que *torna possível* a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isso, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias.

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas.

“A vida é boa.” “A vida não é boa.” Estamos diante de dois juízos revestidos de determinada forma lógica e um conteúdo concreto-semântico (juízos filosóficos acerca do valor da vida) definido. Entre esses juízos há certa relação lógica: um é a negação do outro. Mas entre eles não há nem pode haver quaisquer relações dialógicas, eles



não discutem absolutamente entre si (embora possam propiciar matéria concreta e fundamento lógico para a discussão). Esses dois juízos devem materializar-se para que possa surgir relação dialógica entre eles ou tratamento dialógico deles. Assim, esses dois juízos, como uma tese e uma antítese, podem unir-se num enunciado de um sujeito, que expresse a posição dialética uma deste em relação a um dado problema. Nesse caso não surgem relações dialógicas. Mas se esses dois juízos forem divididos entre dois diferentes enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas.

“A vida é boa.” “A vida é boa.” Estamos diante de dois juízos absolutamente idênticos, em essência, diante de um único juízo, escrito (ou pronunciado) por *duas* vezes, mas esse “dois” se refere apenas à materialização da palavra, e não ao próprio juízo. É verdade que aqui podemos falar de relação lógica de identidade entre dois juízos. Mas se esse juízo puder expressar-se em duas enunciações de dois diferentes sujeitos, entre elas surgirão relações dialógicas (acordo, confirmação).

As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irredutíveis a estas e têm especificidade própria.

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.

Nesse sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas.

Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e, apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro.

Por isso, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes (o microdiálogo de que já tivemos oportunidade de falar).

Por outro lado, as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística.

Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas desse todo e com uma palavra isolada nele, se de algum modo nós nos separamos dessas relações, falamos com ressalva interna, mantemos distância em face delas, como que limitamos ou desdobramos a nossa autoridade.

Lembremos para concluir que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *signica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística.

O objeto principal do nosso exame, pode-se dizer, seu herói principal, é o *discurso bivocal*, que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra. A linguística desconhece esse discurso bivocal. Mas, achamos, é precisamente ela que deve tornar-se o objeto principal de estudo da metalinguística.

Aqui concluímos as nossas observações metodológicas prévias. O que temos em vista será aclarado pelas nossas análises concretas subsequentes.

Existe um conjunto de fenômenos do discurso-arte que há muito tempo vem chamando a atenção de críticos literários e linguistas. Por sua natureza, esses fenômenos ultrapassam os limites da linguística, isto é, são fenômenos metalinguísticos. Trata-se da estilização, da paródia, do *skaz*\* e do diálogo (composicionalmente expresso, que se desagrega em réplicas).

\* “Tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida),



Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*. Se desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má.

Essa dupla orientação da palavra é menos evidente no *skaz* e no diálogo (nos limites de uma réplica). Às vezes, o *skaz* pode ter realmente uma só orientação: aquela voltada para o objeto. Assim também a réplica do diálogo pode tender para uma significação concreta direta e imediata. Mas, na maioria dos casos, tanto o *skaz* quanto a réplica estão orientados para o discurso do outro: o *skaz*, estilizando esse discurso, a réplica, levando-o em conta, correspondendo-lhe, antecipando-o.

Os referidos fenômenos têm um significado profundo e de princípio. Requerem um enfoque totalmente novo do discurso, enfoque esse que ultrapasse os limites da costumeira abordagem estilística e linguística. O enfoque comum toma o discurso nos limites de um *contexto monológico*, sendo o discurso definido em relação ao seu objeto (por exemplo, à teoria dos tropos) ou em relação a outras palavras do mesmo contexto, do mesmo discurso (a estilística no sentido restrito). É verdade que a lexicologia conhece um tratamento um tanto diferente da palavra. O matiz lexical da palavra, um arcaísmo ou um regionalismo, por exemplo, sugere outro contexto no qual dada palavra funciona *normalmente* (a escrita antiga, o discurso regionalista), mas esse outro contexto é um outro contexto da língua, e não do discurso (no sentido exato), não é um enunciado estranho, mas um material da língua pessoal e não organizado num enunciado concreto. Mas se o matiz lexical for individualizado ao menos até certo ponto, isto é, sugerir algum enunciado de um outro ao qual dada palavra é tomada de empréstimo ou em cujo espírito ela se constrói, então estaremos diante da estilização, da paródia ou de um fenômeno

dotada de uma forma de discurso própria e *sui generis*" (*Krátkaya literatúrnyaya entsiklopédia* (Breve Enciclopédia de Literatura), Moscou, 1971, v. 6, p. 876).

análogo. Desse modo, a lexicologia também permanece essencialmente nos limites de um contexto monológico e conhece apenas a orientação direta e imediata da palavra voltada para o objeto, sem levar em conta o discurso do outro, o segundo contexto.

O próprio fato de existirem discursos duplamente orientados, que compreendem como momento indispensável a relação com a enunciação de um outro, coloca-nos diante da necessidade de fazer uma classificação completa e definitiva dos discursos do ponto de vista desse novo princípio desprezado pela estilística, a lexicologia e a semântica. É fácil nos convenceremos de que, além dos discursos concretamente orientados e dos discursos orientados para o discurso de um outro, existe ainda um tipo. Contudo, os discursos duplamente orientados (que levam em conta o discurso do outro) também precisam ser diferenciados, pois englobam fenômenos heterogêneos como a estilização, a paródia e o diálogo. É necessário indicar que estes são essencialmente heterogêneos (do ponto de vista do mesmo princípio). Depois, coloca-se inevitavelmente a questão da possibilidade e dos meios pelos quais se combinam em um contexto discursos pertencentes a diferentes tipos. Nessa base surgem novos problemas estilísticos até hoje omitidos pela estilística. E esses problemas são de importância primordial para a compreensão propriamente dita do estilo do discurso da prosa.<sup>1</sup>

Ao lado do discurso referencial direto e imediato – o discurso que nomeia, comunica, enuncia, representa –, que visa à interpretação referencial e direta do objeto (primeiro tipo de discurso), encontramos ainda o discurso representado ou objetificado (segundo tipo).<sup>\*</sup> O tipo mais típico e difundido de discurso representado e objetificado é o *discurso direto dos heróis*. Este tem significação objetiva imediata, mas não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor, e sim

1 Não ilustramos com exemplos a classificação dos tipos e variedades de discurso, pois arrolaremos posteriormente vasta matéria dostoiévskiana para cada um dos exemplos aqui examinados.

\* Discurso objetificado (derivado de *obiékt*, i. e., objeto). Trata-se do discurso direto do herói, qualificado por Bakhtin como *obiéktnoie slovo*, aproximadamente palavra ou discurso-objeto. Por tratar-se de produto da construção do autor, preferimos o termo discurso objetificado, por estar mais de acordo com a conceituação bakhtiniana já exposta no primeiro capítulo deste livro. Bakhtin emprega ainda o termo *priedmiétno naprávlieénnoie slovo*, centrado na palavra russa *priedmiét*, que tanto pode significar objeto quanto referente. Por essa razão o traduzimos como discurso referencial ou discurso centrado no referente (N. do T. para esta edição).



numa espécie de distância perspectiva em relação a ele. Não é apenas entendido do ponto de vista do seu objeto, mas ele mesmo é o objeto da orientação como discurso característico, típico, colorido.

Sempre que no contexto do autor há um discurso direto – o de um herói, por exemplo –, verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói. Mas a segunda unidade não é autônoma, subordina-se à primeira e dela faz parte como um de seus momentos. O tratamento estilístico de ambas é variado. O discurso da personagem é elaborado precisamente como o discurso do outro, como o discurso de uma personagem caracterológica ou tipicamente determinada, ou seja, é elaborado como objeto da intenção do autor, e nunca do ponto de vista da própria orientação dessa personagem centrada no referente. O discurso do autor, ao contrário, é elaborado estilisticamente no sentido de sua significação diretamente referencial. Deve ser adequado ao seu objeto (cognitivo, poético, etc.). Deve ser expressivo, vigoroso, significativo, elegante, etc., do ponto de vista da sua tarefa concreta imediata: denotar, expressar, comunicar e representar alguma coisa. A elaboração estilística desse discurso também está orientada para uma interpretação exclusivamente referencial. Se a linguagem do autor é elaborada de maneira a que se perceba seu traço característico ou sua tipicidade para uma determinada personagem, uma posição social determinada ou uma certa maneira artística, estamos diante de uma estilização, seja da estilização literária comum, seja do *skaz* estilizado. Deste ponto, o terceiro tipo, falaremos mais tarde.

O discurso referencial direto conhece apenas a si mesmo e a seu objeto, ao qual procura ser adequado ao máximo. Se nesse caso ele imita alguém, aprende com alguém, isso não muda absolutamente a questão: são aqueles andaimes que não fazem parte do conjunto arquitetônico, embora sejam indispensáveis e levados em conta pelo construtor. O momento de imitação da palavra do outro e a existência de diversas influências de palavras de outros, nitidamente claros ao historiador da literatura e a qualquer leitor competente, fogem à tarefa do discurso propriamente dito. Se fazem parte, ou seja, se no próprio discurso há implícita uma alusão deliberada ao discurso de um outro, verifica-se novamente um discurso do terceiro, e não do primeiro tipo.

A elaboração estilística do discurso objetificado, ou seja, do discurso da personagem, subordina-se às tarefas estilísticas do contexto do

autor – instância suprema e última – do qual esse discurso é um momento objetificado. Decorre daqui uma série de problemas estilísticos, relacionados com a introdução e a inclusão orgânica do discurso direto da personagem no contexto do autor. A última instância da significação e, conseqüentemente, a última instância do estilo são dadas no discurso direto do autor.

A última instância da significação, que requer uma interpretação exclusivamente referencial, existe, evidentemente, em toda obra literária, mas nem sempre é representada pelo discurso direto do autor. Este pode estar inteiramente ausente, ser composicionalmente substituído pelo discurso do narrador e não ter nenhum equivalente composicional no drama. Em tais casos toda a matéria verbal da obra pertence ao segundo ou ao terceiro tipo de discurso. O drama é quase sempre construído de palavras objetivas representadas. Em *As Novelas de Biélkin*, de Púchkin, por exemplo, a narração (o discurso de Biélkin) é estruturada em palavras do terceiro tipo; as palavras do herói pertencem, evidentemente, ao segundo tipo. A ausência do discurso diretamente referencial é um fenômeno comum. A última instância significativa, a ideia do autor, não está realizada no discurso direto deste, mas através de palavras de um outro, criadas e distribuídas de certo modo como palavras de um outro.

Pode ser variado o grau de objetificação da palavra representada da personagem. Basta compararmos, por exemplo, as palavras do príncipe Andriêi\* em Tolstói com as palavras dos heróis gogolianos, por exemplo, Akáki Akákievitch. Na medida em que se intensifica a intencionalidade referencial direta das palavras do herói e diminui correspondentemente a sua objetificação, a inter-relação do discurso do autor e do discurso da personagem começa a aproximar-se da relação de reciprocidade entre duas réplicas de um diálogo. A relação perspectiva entre eles atenua-se e eles podem aparecer num só plano. É verdade que isso se apresenta apenas como tendência, como propensão ao limite que não se atinge.

Em um artigo científico, em que são citadas opiniões de diversos autores sobre um dado problema – algumas para refutar, outras para confirmar e completar –, temos diante de nós um caso de inter-relação dialógica entre palavras diretamente significativas dentro de um contexto. As relações de acordo-desacordo, afirmação-complemento,

\* Andriêi Bolkonski, personagem de *Guerra e Paz* (N. do T.).



pergunta-resposta, etc. são relações puramente dialógicas, mas não são, evidentemente, relações entre palavras, orações ou outros elementos de uma enunciação, mas relações entre enunciações completas. No diálogo dramático ou no diálogo dramatizado, inserido no contexto do autor, essas relações ligam as enunciações objetivas representadas, e por isso são elas mesmas objetivadas. Não são um atrito entre as duas últimas instâncias significativas, mas um atrito objetivado do enredo entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Nesse caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita.

O debilitamento ou a destruição do contexto monológico só ocorre quando convergem duas enunciações iguais e diretamente orientadas para o objeto. Dois discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que um confirme o outro ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta). Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação semântica.

O discurso imediato, direto e plenissignificativo é orientado para o seu objeto e constitui a instância suprema de significação dentro do contexto considerado. O discurso objetificado é igualmente orientado exclusivamente para o seu objeto, mas ele próprio é ao mesmo tempo objeto de outra orientação, a do autor. Mas essa outra orientação não penetra no íntimo do discurso objetificado; toma-o como um todo e o submete às suas tarefas sem lhe mudar o sentido e o tom. Não o reveste de outro sentido objetificado. Tornando-se objeto, o próprio discurso é como se desconhecesse esse fato, à semelhança do homem que faz o seu trabalho sem saber que está sendo observado: o discurso objetificado soa como se fosse um discurso direto de uma só voz. Tanto nos discursos do primeiro quanto nos do segundo tipo há realmente uma só voz. São *discursos monovocais*.

Mas um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Nesse caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro.

Em um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico, assim é a estilização, assim é o *skaz* estilizado. Aqui passamos à caracterização do terceiro tipo de discurso.

A estilização pressupõe o estilo, ou seja, pressupõe que o conjunto de procedimentos estilísticos que ela reproduz tenha tido, em certa época, significação direta e imediata, exprimiu a última instância da significação. Só o discurso do primeiro tipo pode ser objeto de estilização. A ideia objetificada do outro (ideia artístico-objetiva) é colocada pela estilização a serviço dos seus fins, isto é, dos seus novos planos. O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. É verdade que a palavra não se torna objeto. Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro. Por isso uma certa sombra objetificada recai justamente sobre o ponto de vista, donde resulta que ele se torna convencional. A personagem sempre fala a sério. A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora.

O discurso convencional é sempre um discurso bivocal. Só pode tornar-se convencional aquilo que outrora foi não convencional, sério. Esse valor direto primário e não convencional serve agora a novos fins, que o dominam de dentro para fora e o tornam convencional. Isso é o que distingue a estilização da imitação. A imitação não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tornando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro. Aqui ocorre a completa fusão das vozes, e se ouvimos outra voz isso não entra, de forma alguma, nos planos do imitador.

Assim, embora haja entre a estilização e a imitação um acentuado limite semântico, existem historicamente entre elas transições sumamente sutis e por vezes imperceptíveis. À medida que a seriedade do estilo declina sob o domínio dos imitadores-epígonos, os procedimentos do estilo se tornam cada vez mais convencionais e a imitação se converte em semiestilização. Por outro lado, a estilização também pode tornar-se imitação caso o entusiasmo do estilizador pelo seu protótipo destrua a distância entre elas e debilite a perceptibilidade deliberada do estilo reproduzível enquanto estilo do outro. Foi precisamente a distância, pois, que criou a convencionalidade.



A narração de um narrador, enquanto substituição composicional do discurso do autor, é análoga à estilização. Essa narração pode desenvolver-se sob as formas de discurso literário (Biélkin, os narradores-cronistas em Dostoiévski) ou sob as formas do discurso-falado-*skaz* na própria acepção do termo. Também aqui a maneira de falar do outro é usada pelo autor como ponto de vista, como posição de que este necessita para conduzir sua narração. Aqui, porém, a sombra objetificada que recai sobre o discurso do narrador é bem mais densa do que na estilização, sendo bem mais fraca a convencionalidade. O grau de uma e da outra pode ser bastante variado, evidentemente. No entanto, o discurso do narrador nunca pode ser puramente objetificado, nem mesmo quando ele é um dos heróis e assume apenas uma parte da narração. Nessa narração, pois, importa ao autor não só a maneira individual e típica de pensar, viver, falar, mas acima de tudo a maneira de ver e representar: nisso reside sua função direta como narrador, substituto do autor. Por isso a atitude do autor, como ocorre na estilização, penetra-lhe no âmago do discurso, convencendo-o em maior ou menor grau. O autor não nos mostra a palavra dele (como palavra objetificada do herói) mas a usa de dentro para fora para atender aos seus fins, forçando-nos a sentir nitidamente a distância entre ele, autor, e essa palavra do outro.

O elemento do *skaz*, ou seja, da orientação para o discurso falado, é obrigatoriamente próprio de toda narração. Mesmo sendo o narrador representado como escrevendo a sua estória e dando-lhe um certo acabamento literário, seja como for não é um profissional das letras, não possui um estilo definido, mas tão somente uma determinada maneira social e individual de narrar, que tende para o *skaz* verbal. Se, contudo, ele possui certo estilo literário, que é reproduzido pelo autor a partir da pessoa do narrador, então estamos diante da estilização e não da narração (a estilização pode ser introduzida e motivada de diversos modos).

Tanto a narração como o *skaz* puro podem perder toda a convencionalidade e tornar-se discurso direto do autor, intérpretes direto das suas ideias. Assim é quase sempre o *skaz* em Turguiêniev. Ao introduzir o narrador, Turguiêniev, na maioria dos casos, não estiliza absolutamente a maneira individual e social dos outros de conduzir a narração. A narração em *Andriêi Kólossov*, por exemplo, é a narração de um intelectual letrado do círculo de Turguiêniev. Assim narraria o próprio Turguiêniev, e narraria acerca da coisa mais séria de sua vida. Aqui

não há orientação para o tom social do *skaz* do outro, para a maneira social do outro de ver e transmitir o que viu. Tampouco há orientação para a maneira característico-individual. O *skaz* em Turguiêniev é plenamente significativo e nele há uma só voz que traduz diretamente a ideia do autor. Verificamos aqui um procedimento composicional simples. Observamos o mesmo caráter da narração na novela *O Primeiro Amor* (narração apresentada por escrito pelo narrador).<sup>1</sup>

O mesmo não podemos dizer do narrador Biélkin. Este é importante para Púchkin como a voz do outro, antes de tudo como um personagem socialmente definido com um respectivo nível intelectual e uma forma de concepção do mundo e também como imagem individual característica. Por conseguinte, verifica-se aqui uma refração da ideia do autor na fala do narrador; aqui o discurso é bivocal.

Entre nós, o problema do *skaz* foi levantado pela primeira vez por Borís Eikhenbaum.<sup>2</sup> Ele compreende o *skaz* exclusivamente como *orientação centrada na forma verbal da narrativa*, no discurso falado e nas respectivas particularidades linguísticas (entonação da fala, construção sintática do discurso falado, léxico correspondente, etc.). Ele não leva absolutamente em conta que, na maioria dos casos, o *skaz* é acima de tudo uma orientação voltada para o discurso do outro e, conseqüentemente, para o discurso falado.

Nossa concepção do *skaz* se nos afigura bem mais essencial para a elaboração do problema histórico-literário do *skaz*. Parece-nos que, na maioria dos casos, o *skaz* é introduzido precisamente em função da voz do outro, voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor.

1 Borís Eikhenbaum observou com absoluta justeza, mas de um ponto de vista diferente, essa particularidade da narração em Turguiêniev: "É extremamente desenvolvida a forma na qual o autor motiva a introdução de um narrador especial a que se confia a narração. Entretanto, essa forma apresenta com muita frequência um caráter totalmente convencional (como em Maupassant ou em Turguiêniev), atestando apenas a vitalidade da tradição do narrador como personagem especial na novela. Nesses casos, o narrador continua o mesmo autor e o motivo introdutório desempenha o papel de simples introdução" (Borís Eikhenbaum. *Literatura*. Editora Pribói, Leningrado, 1927, p. 217).

2 Pela primeira vez no artigo: "Como foi feito *O Capote*". Col. *Poétika* (1919). Posteriormente, sobretudo no artigo: "Lieskóv e a prosa atual" (Cf. *Literatura*, p. 210 e seguintes).



Introduz-se, em suma, o narrador; o narrador propriamente dito não é um letrado, na maioria dos casos é um personagem pertencente a camadas sociais mais baixas, ao povo (precisamente o que importa ao autor), e traz consigo o discurso falado.

O discurso direto do autor não é possível em qualquer época, nem toda época possui estilo, já que este pressupõe a existência de pontos de vista autorizados e apreciações ideológicas autorizadas e duradouras. Em semelhantes épocas resta ou o caminho da estilização ou o apelo para formas extraliterárias de narrativa, dotadas de certa maneira de ver e representar o mundo. Onde não há uma forma adequada à expressão imediata das ideias do autor tem-se de recorrer à refração dessas ideias no discurso de um outro. Às vezes as próprias tarefas artísticas são tais que geralmente só podem ser realizadas por meio do discurso bivocal (como veremos, era justamente o que ocorria em Dostoiévski). Achamos que Lieskóv recorria ao narrador em função do discurso social de um outro e da mundividência social de um outro, e, já pela segunda vez, em função do *skaz* verbal (tendo em vista que estava interessado no discurso popular). Já Turguiêniev fazia o contrário; procurava no narrador precisamente uma forma verbal de narrativa, porém em função da expressão *direta* das suas ideias. É-lhe de fato inerente a orientação centrada no discurso falado, e não no discurso de um outro. Turguiêniev não gostava e nem sabia refratar suas ideias no discurso de um outro. Saía-se mal no discurso bivocal (por exemplo, nas partes satíricas e parodísticas de *A Fumaça*). Por esse motivo escolhia o narrador do seu meio social. Esse narrador devia falar necessariamente uma linguagem literária, sem levar até o fim o *skaz* verbal. A Turguiêniev importava apenas vivificar o seu discurso literário com entonações do discurso falado.

Aqui não cabe demonstrar todas as afirmações de caráter histórico-literário que fizemos. Deixemo-las no estado de hipóteses. Num ponto, porém, insistimos: dentro do *skaz* é absolutamente necessário distinguir rigorosamente a orientação centrada na palavra do outro e a orientação centrada no discurso falado. Ver no *skaz* apenas o discurso falado implica não ver o principal. Além do mais, toda uma série de ocorrências de entonação, sintaxe e outras ocorrências *linguísticas* se explica no *skaz* (quando o autor se orienta no discurso do outro) precisamente pelo seu caráter bivocal, pela interseção nele verificada de duas vozes e dois acentos. Isso nos convence quando analisamos a narração em Dostoiévski. Semelhantes ocorrências não se verificam,

por exemplo, em Turguiêniev, embora em seus narradores a tendência para o discurso falado propriamente dito seja mais forte do que nos narradores de Dostoiévski.

A forma da *Icherzählung* (narração da primeira pessoa) é análoga à narração conduzida pelo narrador. Às vezes a *Icherzählung* é determinada pela orientação centrada no discurso do outro; às vezes, como ocorre com a narração em Turguiêniev, ela pode aproximar-se e, por último, fundir-se com o discurso direto do autor, isto é, pode trabalhar com o discurso monovocal do primeiro tipo.

É necessário ter em vista que, por si mesmas, as formas composicionais ainda não resolvem a questão do tipo de discurso. Definições como *Icherzählung*, *narração do narrador*, *narração do autor*, etc. são definições puramente composicionais. É verdade que essas formas composicionais tendem para um determinado tipo de discurso, mas não estão forçosamente ligadas a ele.

A todos os fenômenos do terceiro tipo de discurso que até agora elaboramos – seja a estilização, o *skaz* ou a *Icherzählung* –, é inerente um traço comum, graças ao qual eles constituem uma variedade especial (a primeira do terceiro tipo). Esse traço comum consiste em que o autor inclui no seu plano o discurso do outro voltado para as suas próprias intenções. A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. O que ela faz é apenas tornar essas metas convencionais. O mesmo ocorre com a narração do narrador, que, refratando em si a ideia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e entonações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional.

É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização ou na narração do narrador (em Turguiêniev, por exemplo); aqui, as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em



oposição hostil. Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. Já as ideias do autor devem ser mais individualizadas e plenas de conteúdo. O estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos, ao passo que só pode ser estilizado, essencialmente, em um sentido: no sentido de sua própria função.

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. Prosseguindo, o próprio discurso parodístico pode ser usado de diversas maneiras pelo autor: a paródia pode ser um fim em si mesma (a paródia literária como gênero, por exemplo), mas também pode servir para atingir outros fins positivos (por exemplo, o estilo parodístico em Ariosto e o estilo parodístico em Púchkin). Mas, a despeito de todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, ao contrário das aspirações unidirecionadas da estilização, da narração e das formas afins.

Por isso, é de suma importância distinguir o *skaz* parodístico do *skaz* simples. A luta entre duas vozes no *skaz* parodístico gera fenômenos de linguagem absolutamente específicos, e destes já falamos anteriormente. Ignorar no *skaz* a orientação voltada para o discurso do outro e, conseqüentemente, o caráter bivocal desse discurso implica impedir que se entendam as complexas inter-relações que podem contrair as vozes dentro do discurso do *skaz* quando se tornam orientadas para diferentes pontos. Um leve matiz parodístico é inerente ao *skaz* contemporâneo na maioria dos casos. Como veremos, nas narrações de Dostoiévski estão sempre presentes elementos parodísticos de tipo especial.

Ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis. No discurso prático da vida é extremamente difundido esse emprego do discurso do outro, sobretudo no diálogo, em que um interlocutor muito amiúde repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a

de novo acento e acentuando-a a seu modo com expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.

Em seu livro sobre as particularidades da língua italiana falada, Leo Spitzer diz o seguinte:

“Quando repetimos em nossa fala um fragmento da enunciação do nosso interlocutor, verificamos que da própria substituição dos emissores já decorre inevitavelmente uma mudança de tom: *as palavras do ‘outro’ entonação de zombaria, deformação e deboche...* Aqui eu gostaria de observar a repetição de cunho zombeteiro e acentuadamente irônico do verbo da oração interrogativa do interlocutor na resposta subsequente. Assim, podemos observar que se apela frequentemente não apenas para uma construção gramaticalmente correta, mas para uma construção muito ousada, às vezes francamente impossível, com o único intuito de repetir de algum modo o fragmento da fala do nosso interlocutor e revesti-lo de colorido irônico.”<sup>1</sup>

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. A única que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Passemos à última variedade do terceiro tipo de discurso. Na estilização e na paródia, isto é, nas duas variedades precedentes ao terceiro tipo, o autor emprega as palavras propriamente ditas de outro para expressar as suas próprias ideias. Na terceira variedade, a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas esse discurso a leva em conta e a ela se refere. Aqui, a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação, mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora

1 Leo Spitzer. *Italianische Umgangssprache*, Leipzig, 1922, p. 175-176.



desta. Assim é a palavra na polêmica velada e, na maioria dos casos, na réplica dialógica.

Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido; a estrutura do discurso seria inteiramente distinta se não houvesse essa reação ao discurso subentendido do outro. Na estilização, o protótipo real-estilo do outro a ser reproduzido também permanece à margem do contexto do autor, é subentendido. Ocorre o mesmo na paródia, em que um determinado discurso real parodiado é apenas subentendido. Mas aqui o próprio discurso do autor ou se faz passar pelo discurso do outro ou faz este passar por seu discurso. Em todo caso, ele opera diretamente com o discurso de um outro; o protótipo (o discurso real do outro) subentendido fornece apenas a matéria e é um documento que confirma que o autor realmente reproduz um certo discurso do outro. Já na polêmica velada o discurso do outro é repellido e essa repelência não é menos relevante que o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor. Isso muda radicalmente a semântica da palavra: ao lado do sentido concreto surge um segundo sentido – a orientação centrada no discurso do outro. Não se pode entender de modo completo e essencial esse discurso, considerando apenas a sua significação concreta direta. O colorido polêmico do discurso manifesta-se em outros traços puramente linguísticos: na entonação e na construção sintática.

Em um caso concreto, às vezes é difícil traçar uma linha divisória nítida entre a polêmica velada e a aberta, evidente. Mas as diferenças de significação são muito consideráveis. A polêmica aberta está simplesmente orientada para o discurso refutável do outro, que é o seu objeto. Já a polêmica velada está orientada para um objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto. Graças a isso, o discurso do outro começa a influenciar de dentro para fora o discurso do autor. É por isso que o discurso polêmico oculto é bivocal, embora, neste caso, seja especial a relação recíproca entre as duas vozes. A ideia do outro não entra “pessoalmente” no

discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto, e a sensação da presença desse discurso lhe determina a estrutura.

O discurso polêmico interno – discurso que visa ao discurso hostil do outro – é extremamente difundido tanto no linguajar do cotidiano quanto no discurso literário e sua importância é imensa para a formação do estilo. O linguajar do cotidiano incorpora todas as “indiretas” e “alfinetadas”. Incorpora, ainda, todo discurso aviltado, empolado, autorrenegado, discurso com milhares de ressalvas, concessões, evasivas, etc. Esse tipo de discurso se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela.

No discurso literário é imenso o valor da polêmica velada. Há propriamente em cada estilo um elemento de polêmica interna, residindo a diferença apenas no seu grau e no seu caráter. Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete. Além disso, o discurso literário sente ao seu lado outro discurso literário, outro estilo. O elemento da chamada reação ao estilo literário antecedente, presente em cada estilo novo, é essa mesma polêmica interna, por assim dizer, dissimulada pela antiestilização do estilo do outro, que se combina frequentemente com uma paródia patente deste. É imensa a importância da polêmica interna para a formação do estilo nas autobiografias e nas formas do *Icherzählung* de tipo confessional. Basta lembrarmos as *Confessions* de Rousseau.

Análoga à polêmica velada é a réplica de qualquer diálogo dotado de essência e profundidade. Todas as palavras que nessa réplica estão orientadas para o objeto reagem ao mesmo tempo e intensamente à palavra do outro, correspondendo-lhe e antecipando-a. O momento de correspondência e antecipação penetra profundamente no âmago do discurso intensamente dialógico. É como se esse discurso reunisse, absorvesse as réplicas de outro, reelaborando-as intensamente. A semântica do discurso dialógico é de tipo totalmente especial. (Infelizmente não se estudaram até hoje as mudanças mais sutis do estilo, que ocorrem no processo tenso do diálogo.) A consideração do