

contra-argumento (*Gegenrede*) produz mudanças específicas na estrutura do discurso dialógico, tornando-o interiormente fátual e dando um enfoque novo ao próprio objeto do discurso, descobrindo, neste, aspectos novos inacessíveis ao discurso monológico.

Para os nossos fins subseqüentes tem importância especialmente considerável o fenômeno do dialogismo velado, que não coincide com o fenômeno da polêmica velada. Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro. Adiante veremos que em Dostoiévski esse diálogo velado ocupa posição muito importante e sua elaboração foi sumamente profunda e sutil.

Como vemos, a terceira variedade do terceiro tipo difere acentuadamente das duas anteriores. Podemos chamar essa terceira e última variedade de *variedade ativa*, distinguindo-a das variedades anteriores, *passivas*. Efetivamente, na estilização, na narração e na paródia a palavra do outro é absolutamente passiva nas mãos do autor que opera com ela. Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins. Na polêmica velada e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento.

No entanto, em todas as ocorrências da segunda variedade do terceiro tipo é possível o aumento do grau de atividade da palavra do outro. Quando a paródia sente uma resistência substancial, um certo vigor e profundidade na palavra do outro que parodia, torna-se complexificada pelos tons da polêmica velada. Essa paródia já soa de modo diferente. A palavra parodiada assume uma ressonância mais ativa, resiste à intenção do autor. A palavra parodiada torna-se internamente dialógica. Verificam-se igualmente as mesmas ocorrências quando se unem a polêmica velada e a narração, o que costuma ocorrer em todos

os eventos do terceiro tipo, quando existem aspirações do outro e do autor orientadas para diferentes pontos.

Na medida em que decresce o grau de objetificação do discurso do outro (objetificação essa que, como sabemos, é até certo ponto inerente a todas as palavras do terceiro tipo), ocorre nas palavras orientadas para um único fim (na estilização e na narração orientada para um só fim) a fusão dos discursos do autor e do outro. Desfaz-se a distância; a estilização se torna estilo, o narrador se transforma em simples convenção composicional. Já nas palavras orientadas para diferentes fins, a redução do grau de objetificação e a elevação correspondente do grau de atividade das próprias aspirações da palavra do outro levam inevitavelmente à conversão interna do discurso em discurso dialógico. Neste já não há dominação absoluta da ideia do autor sobre a ideia do outro, a fala perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não solucionada e ambivalente. Semelhante discurso não tem apenas duas vozes, mas também dois acentos; é difícil dar-lhe entonação, pois a entonação viva e estridente o torna demasiado monológico e não pode dar tratamento justo à voz do outro nele presente.

Essa dialogação interna, ligada à redução do grau de objetificação das variantes do terceiro tipo orientadas para diversos fins, não constitui, evidentemente, uma nova categoria desse tipo. É apenas uma tendência inerente a todas as ocorrências do tipo em questão (desde que haja orientação para diversos fins). No seu limite próprio, essa tendência leva a uma decomposição do discurso bivocal em dois discursos autônomos totalmente particulares. Havendo, porém, redução do grau de objetificação da palavra do outro dentro do limite, a outra tendência, que é inerente às próprias palavras orientadas para um só fim, leva à completa fusão das vozes e, conseqüentemente, ao discurso monovocal do primeiro tipo. Entre esses dois limites oscilam todas as ocorrências do terceiro tipo.

É evidente que nem de longe esgotamos todas as possíveis ocorrências do discurso bivocal e todos os possíveis modos de orientação centrada no discurso do outro, a qual complexifica a habitual orientação objetiva do discurso. É possível uma classificação mais profunda e sutil com um grande número de variedades e possivelmente de tons. Entretanto, parece suficiente para os nossos fins a classificação que apresentamos.

Esquematzemos essa classificação.

A classificação que esquematizamos a seguir tem, evidentemente, caráter abstrato. A palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos. Além disso, as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não têm caráter estático, mas dinâmico: a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode converter-se em discurso orientado para diversos fins, a dialogação interna pode intensificar-se ou atenuar-se, o tipo passivo pode tornar-se ativo, etc.

I. *Discurso direto imediatamente orientado para o seu referente como expressão da última instância semântica do falante*

II. *Discurso objetificado (discurso da pessoa representada)*

1. *Com predomínio da definição sociotípica*      *Diferentes graus de concretude*

2. *Com predomínio da precisão caracterológico-individual*

III. *Discurso orientado para o discurso do outro (discurso bivocal)*

1. *Discurso bivocal de orientação única:*

- a) *estilização;*      *Reduzindo-se o grau de concretude*
- b) *narração do narrador;*      *tendem para a fusão das vozes, isto*
- c) *discurso não objetificado do herói-agente (em parte) das ideias do autor;*      *é, para o discurso do primeiro tipo.*
- d) *Icherzählung.*

2. *Discurso bivocal de orientação vária:*

- a) *paródia em todas as suas gradações;*      *Havendo redução do grau de concretude e ativação da ideia do*
- b) *narração parodística;*      *outro, tornam-se internamente*
- c) *Icherzählung parodístico;*      *dialógicas e tendem para a decom-*
- d) *discurso do herói parodisticamente representado;*      *posição em dois discursos (duas*
- e) *qualquer transmissão da palavra do outro com variação no acento.*      *vozes) do primeiro tipo.*

3. *Tipo ativo (discurso refletido do outro):*

- a) *polêmica interna velada;*      *O discurso do outro influencia de*
- b) *autobiografia e confissão po-*      *fora para dentro; são possíveis for-*
- lemicamente refletidas;*      *mas sumamente variadas de inter-*
- c) *qualquer discurso que visa*      *relação com a palavra do outro e*
- ao discurso do outro;*      *variados graus de sua influência*
- d) *réplica do diálogo;*      *deformante.*
- e) *diálogo velado.*

Achamos que o plano que apresentamos de exame do discurso do ponto de vista da sua relação com o discurso do outro é de excepcional importância para a compreensão da prosa artística. O discurso poético, no sentido restrito, requer a uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum, podendo este ser um discurso do primeiro tipo ou pertencer a variedades atenuadas de outros tipos. Aqui, evidentemente, também são possíveis obras que não reduzem toda a matéria do seu discurso a um denominador, embora esses fenômenos sejam raros e específicos no século XIX. Situamos nesse contexto a lírica "prosaização" de Heine, Barbier, Niekrássov e outros (só no século XX ocorre uma acentuada "prosação" da lírica). Uma das peculiaridades essencialíssimas da prosa está na possibilidade de empregar, no plano de uma obra, discursos de diferentes tipos em sua expressividade acentuada sem reduzi-los a um denominador comum. Nisso reside a profunda diferença entre os estilos em poesia e em prosa. Mas na poesia toda uma série de problemas essenciais tampouco pode resolver-se sem incorporação daquele plano de exame do discurso, porque diferentes tipos de discurso requerem em poesia elaboração estilística diversa.

Ao ignorar esse plano do exame a estilística moderna é, no fundo, uma estilística exclusiva do primeiro tipo de discurso, i.e., do discurso direto do autor centrado no referente. Com suas raízes fincadas na poética do Classicismo, a estilística moderna até hoje não tem conseguido livrar-se das diretrizes e limitações dessa poética. Esta tem sua orientação voltada para o discurso monovocal direto centrado no referente, discurso esse um tanto deslocado no sentido do discurso convencional estilizado. O discurso semiconvencional e semiestilizado dá o tom na poética do Classicismo. E até hoje a estilística está centrada em um discurso semiconvencional direto que se identifica de fato com

o discurso poético como tal. Para o Classicismo existe a palavra da língua, palavra de ninguém, palavra fatual, integrante do léxico poético, e essa palavra oriunda do tesouro da linguagem poética passa diretamente para o contexto monológico de um dado enunciado poético. Por isso a estilística, que medrou no terreno do Classicismo, conhece apenas a vida da palavra em um contexto fechado. Ignora as mudanças que a palavra sofre no processo de sua passagem de um enunciado concreto a outro e no processo de orientação mútua desses enunciados. Conhece apenas aquelas mudanças que ocorrem no processo em que a palavra passa do sistema da língua para o enunciado poético monológico. A vida e as funções da palavra no estilo de um enunciado concreto se percebem no fundo da sua vida e das suas funções na língua. Ignoram-se as relações interiormente dialógicas da palavra com a mesma palavra em um contexto de outros e em lábios outros. Nesse âmbito a estilística tem sido elaborada até hoje.

O Romantismo trouxe consigo o discurso direto plenissignificante sem qualquer tendência para o convencionalismo. Caracteriza o Romantismo um discurso direto do autor, expressivo a ponto de esquecer a si mesmo, que não permite ser congelado por nenhuma refração no meio verbal do outro. Tiveram importância bastante grande na poética romântica os discursos da segunda e sobretudo da última variedade do terceiro tipo,<sup>1</sup> mas o discurso do primeiro tipo, imediatamente expressivo e levado aos seus limites, dominou de tal forma que até no terreno romântico foram impossíveis avanços significativos na nossa questão. Nesse ponto a poética do Classicismo quase não sofreu abalo. Aliás, a estilística moderna nem de longe é adequada sequer ao Romantismo.

A prosa, especialmente o romance, é totalmente inacessível a essa estilística; esta só pode elaborar com algum resultado pequenas partes da arte da prosa, as menos características e menos importantes desta. Para o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro;

1 Dado o interesse pela “etnia” (não como categoria etnográfica), ganham imensa importância no Romantismo as diversas formas do *skaz* como discurso que refrata a palavra do outro com um leve grau de objetificação. Já para o Classicismo, o “discurso popular” (em termos de palavra sociotípica e característico-individual do outro) era mero discurso objetificado (nos gêneros baixos). Dentre os discursos do terceiro tipo, teve significado especialmente importante no Romantismo o *Icherzählung* interiormente polêmico (sobretudo o de tipo confessional).

ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas. Ele deve introduzi-las no plano do seu discurso e deve fazê-lo de maneira a não destruir esse plano.<sup>1</sup> Ele trabalha com uma paleta verbal muito rica e o faz com perfeição.

Ao analisarmos a prosa, nós mesmos nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades de discurso que examinamos. Além disso, na prática cotidiana, ouvimos de modo muito sensível e útil todas essas nuances nos discursos daqueles que nos rodeiam; nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal. Percebemos de modo muito sensível o mais ínfimo deslocamento da entonação, a mais leve descontinuidade de vozes no discurso cotidiano do outro, essencial para nós. Todas essas precauções verbais, ressalvas, evasivas, insinuações e ataques são registrados pelos nossos ouvidos e são familiares aos nossos próprios lábios. Daí ser ainda mais impressionante que até hoje não se tenha chegado a uma precisa interpretação teórica e a uma avaliação adequada de todas essas ocorrências.

Em termos teóricos, interpretamos apenas as relações estilísticas recíprocas entre os elementos nos limites de um enunciado fechado, tendo por fundo categorias linguísticas abstratas. Só esses fenômenos monovocais são acessíveis àquela estilística linguística superficial que, até hoje, a despeito de todo o seu valor linguístico na criação artística, é capaz apenas de registrar vestígios e remanescentes de metas artísticas a ela invisíveis na periferia verbal das obras. A autêntica vida do discurso da prosa não cabe nesses limites. Aliás, estes também são estreitos para a poesia.<sup>2</sup>

A estilística deve basear-se não apenas e *nem tanto* na linguística quanto na metalinguística, que estuda a palavra não no sistema da língua e nem num “texto” tirado da comunicação dialógica, mas

1 Os gêneros literários, particularmente o romance, são construtivos em sua maioria: seus elementos são *enunciações autênticas*, embora estas não possuam plenos direitos e sejam subordinadas à unidade monológica.

2 De toda a estilística linguística moderna – seja a soviética, seja a não soviética – destacam-se acentuadamente os notáveis ensaios de V. V. Vinogradov, que revelou com base em vasta matéria toda a diversidade básica e a multiplicidade de estilos da prosa literária e toda a complexidade da posição do autor (da “imagem do autor”) nessa prosa. Parece-nos, porém, que Vinogradov subestima um pouco a importância das relações dialógicas entre os estilos de discurso (considerando-se que essas relações ultrapassam os limites da linguística).

precisamente no campo propriamente dito da comunicação dialógica, ou seja, no campo da vida autêntica da palavra. A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou.

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Por isso, a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais candentes do estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada. A cada corrente em cada época são inerentes a sensação da palavra e uma faixa de possibilidades verbais. Não é, nem de longe, em qualquer situação histórica que a última instância semântica do autor pode expressar diretamente a si mesma no discurso direto, não refratado e não convencional do autor. Carecendo da sua própria “última” palavra, qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é impossível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração.<sup>1</sup>

Se uma dada época tem à sua disposição um meio ao mínimo sequer autorizado e sedimentado de refração, nesse caso dominará o discurso convencional numa de suas variedades, com diferentes graus de convencionalidade. Se, porém, inexistir tal meio, dominará o discurso bivocal orientado para diversos fins, isto é, o discurso parodístico em todas as suas variedades ou um tipo especial de discurso semiconvencional, semi-irônico (o discurso do Classicismo tardio). Nessas épocas, sobretudo nas épocas de dominação do discurso convencional, o discurso direto, incondicional e não refratado afigura-se um discurso

bárbaro, rudimentar, selvagem. O discurso culto é um discurso refratado através de um meio autorizado e sedimentado.

Que discurso domina numa determinada época e numa dada corrente, quais as formas de refração da palavra que existem, o que serve de meio de refração? Todas essas questões são de importância primordial para o estudo do discurso artístico. É evidente que estamos tocando nesses problemas apenas de passagem, gratuitamente, sem elaborá-los a partir de um material concreto, pois aqui não é o lugar para analisá-los em essência.

Voltemos a Dostoiévski.

As obras de Dostoiévski impressionam acima de tudo pela insólita variedade de tipos e modalidades de discurso, notando-se que esses tipos e modalidades são apresentados na sua expressão mais acentuada. Predomina nitidamente o discurso bivocal de orientação vária e além disso o discurso do outro interiormente dialogado e refletido: não a polêmica velada, a confissão de colorido polêmico, o diálogo velado. Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação. Impressiona, ainda, a alternância constante e acentuada dos mais diversos tipos de discurso. As passagens bruscas e inesperadas da paródia para a polêmica interna, da polêmica para o diálogo velado, do diálogo velado para a estilização dos tons tranquilizados do cotidiano, destes para a narração parodística e, por último, para o diálogo aberto excepcionalmente tenso constituem a inquieta superfície verbal dessas obras. Tudo está deliberadamente entrelaçado por uma linha tênue do discurso protocolar informativo, cujos princípios e fim dificilmente se percebem. Contudo, mesmo esse seco discurso protocolar recebe os reflexos luminosos ou as sombras densas das enunciações contíguas, e estas o revestem de um tom também original e ambíguo.

Mas o problema não reside, evidentemente, apenas na diversidade e na mudança brusca dos tipos de fala e no predomínio, entre estes, dos discursos bivocais internamente dialógicos. A originalidade de Dostoiévski reside na distribuição muito especial desses tipos de discurso e das variedades entre os elementos composicionais básicos da obra.

De que modo e em que momento da totalidade da fala a última instância semântica do autor se realiza? Para o romance monológico

1 Lembremos a confissão muito característica que citamos de T. Mann.

a resposta a essa pergunta é muito fácil. Sejam quais forem os tipos de discurso introduzidos pelo autor do romance monológico e seja qual for a distribuição composicional desses tipos, as elucidações e avaliações do autor devem dominar todas as demais e constituir-se num todo compacto e preciso. Qualquer intensificação das entonações do outro num ou noutra discurso, numa ou noutra parte da obra é apenas um jogo que o autor se permite para em seguida dar uma ressonância mais enérgica ao seu próprio discurso direto ou refratado. Qualquer discussão entre duas vozes num discurso com o intuito de assenhorear-se dele, de dominá-lo, é resolvida antecipadamente, sendo apenas uma discussão aparente. Cedo ou tarde, todas as elucidações plenissignificativas do autor se incorporarão a um centro do discurso e a uma consciência; todos os acentos, a uma voz.

A meta artística de Dostoiévski é inteiramente diversa. Ele não teme a mais extrema ativação, no discurso bivocal, dos acentos orientados para diversos fins. Ao contrário, é precisamente dessa ativação que ele necessita para atingir os seus fins, pois a multiplicidade de vozes não deve ser obliterada, mas triunfar no seu romance.

Nas obras de Dostoiévski é enorme a importância estilística do *discurso do outro*. Este leva aí a mais tensa vida. Para Dostoiévski, as ligações estilísticas básicas não são, em hipótese alguma, ligações entre as palavras no plano de uma enunciação monológica; básicas são as ligações dinâmicas, sumamente tensas entre as enunciações, entre os centros autônomos e plenipotentes do discurso e da significação, centros esses não subordinados à ditadura do discurso-significação do estilo monológico uno e do tom indiviso.

Deixamos para analisar o discurso em Dostoiévski, sua vida na obra e sua função na execução da meta polifônica tendo em vista as unidades composicionais nas quais ele funciona, ou seja, vamos analisá-lo na unidade da autoenunciação monológica do herói, na unidade da narração – seja esta efetuada pelo narrador ou pelo autor – e, por último, na unidade do diálogo entre as personagens. Será essa a ordem da nossa análise.

## 2. O Discurso Monológico do Herói e o Discurso Narrativo nas Novelas de Dostoiévski

Dostoiévski partiu da *palavra refrativa*, da forma epistolar. Por motivo de *Gente Pobre*, escreve ao irmão: “Eles (o público e a crítica –

M. B.) estão habituados a ver em tudo a cara do autor; a minha eu não mostrei. Nem conseguem atinar que quem está falando é Diévuchkin, e não eu, e que Diévuchkin não pode falar de outra maneira. Aham o romance prolixo, mas nele não há palavra supérflua.”<sup>1</sup>

Quem fala são Makar Diévuchkin e Várienka Dobrossiélova, limitando-se o autor a distribuir-lhes as palavras: suas ideias e aspirações estão refratadas nas palavras do herói e da heroína. A forma epistolar é uma variedade do *Icherzählung*. Aqui o discurso é bivocal, de orientação única, na maioria dos casos. Assim ele aparece como substituto composicional do discurso do autor, que está ausente. Veremos que a concepção do autor refrata-se de maneira muito sutil e cautelosa nas palavras dos heróis-narradores, embora toda a obra seja repleta de paródias evidentes e veladas, de polêmica (autoral) evidente e velada.

Mas aqui o discurso de Makar Diévuchkin nos importa apenas como enunciação monológica do herói, e não como discurso do narrador em *Icherzählung*, na função que ele aqui desempenha (considerando-se que, afora os heróis, aqui não há outros agentes do discurso). Isso porque o discurso de qualquer narrador usado pelo autor para realizar sua ideia artística pertence a algum tipo determinado, além do tipo que é determinado pela sua função narrativa. De que tipo é a enunciação monológica de Diévuchkin?

Por si só a forma epistolar ainda não predetermina o tipo de discurso. Admite, em linhas gerais, amplas possibilidades do discurso, sendo, porém, mais propícia ao discurso da última variedade do terceiro tipo, ou seja, ao discurso refletido do outro. É própria da carta uma aguda sensação do interlocutor, do destinatário a quem ela visa. Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta. Essa consideração do interlocutor ausente pode ser mais ou menos intensiva, sendo sumamente tensa em Dostoiévski.

Em sua primeira obra, Dostoiévski elabora um estilo de discurso sumamente característico de toda a sua criação e determinado pela intensa antecipação do discurso do outro. A importância desse estilo na sua obra posterior é imensa: as autoenunciações confessionais mais importantes dos heróis estão dominadas pela mais tensa atitude em face da palavra antecipável do outro sobre esses heróis, da reação do

1 F. M. Dostoiévski. *Písma*, t. I, Gosizdat, Moscou-Leningrado, 1928, p. 88.

lidade literária no discurso do narrador, o que o priva ainda mais de autonomia e de força concludente em relação ao herói. Na obra posterior de Dostoiévski, o elemento da convencionalidade literária e o seu desvelamento numa ou noutra forma sempre serviram a uma maior intensificação da plenivalência direta e da autonomia da posição do herói. Nesse sentido, segundo a ideia do autor, a convencionalidade literária, além de não reduzir o valor do conteúdo e o acervo de ideias avançadas do seu romance, ainda devia produzir efeito contrário, ou seja, elevá-los (como, aliás, ocorre em Jean Paul e inclusive em Stern). A destruição da habitual orientação monológica na obra de Dostoiévski levou-o a excluir inteiramente da construção dos seus romances alguns elementos dessa habitual orientação monológica e a neutralizar cuidadosamente os outros. Um dos recursos de que se valeu para efetuar essa neutralização foi a convencionalidade literária, ou seja, a introdução do discurso convencional – estilizado ou parodístico – na narração ou nos princípios da construção.<sup>1</sup>

Quanto à orientação dialógica da narração voltada para o herói, essa particularidade permaneceu na obra posterior de Dostoiévski, evidentemente, porém foi modificada, complexificada e aprofundada. Aqui já não é a palavra do narrador que se dirige ao herói, mas a narração no seu todo, a própria orientação da narração. Já o discurso do interior da narração é, na maioria dos casos, seco e opaco: chamar-lhe “estilo protocolar” seria a melhor definição. Mas, no seu todo e em sua função fundamental, o protocolo é acusador e provocante, voltado para o herói, fala como que para ele e não sobre ele, só que aplica para tanto todo o seu conjunto, e não elementos particulares deste. É verdade que na obra posterior alguns heróis foram focalizados num estilo que os provoca e excita, que soa como uma réplica deformada do seu diálogo interior. É assim, por exemplo, que se constrói a narração em *Os Demônios* em relação a Stiepán Trofimovitch, mas só em relação a ele. Notas isoladas desse estilo excitante estão difundidas em outros romances, encontrando-se igualmente em *Os Irmãos Karamázov*. Mas em linhas gerais elas foram consideravelmente atenuadas. A tendência fundamental de Dostoiévski no último período de sua obra foi a de tornar o estilo e o tom secos e precisos, neutralizá-los. Contudo, em toda parte onde a narração protocolarmente seca e neutralizada é

1 Todas essas particularidades estilísticas estão relacionadas ainda à tradição carnavalesca e ao riso ambivalente reduzido.

substituída por tons acentuados essencialmente coloridos, esses tons, em todo caso, estão dialogicamente voltados para o herói e nasceram da réplica do seu possível interior consigo mesmo.

\*

De *O Duplo* passamos imediatamente para *Memórias do Subsolo*, evitando toda uma série de obras anteriores.

*Memórias do Subsolo* são um *Icherzählung* de tipo confessional. A ideia inicial do autor era chamar-lhe *Confissão*.<sup>1</sup> E estamos realmente diante de uma autêntica confissão, que não entendemos em sentido pessoal. A ideia do autor está aqui refratada como em qualquer *Icherzählung*; não se trata de um documento pessoal, mas de uma obra de arte.

Na confissão do “homem do subsolo”, o que nos impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polémica interior sumamente tensa desde o começo.

“Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável.”<sup>2</sup> Assim começa a confissão. São notáveis a reticência e a brusca mudança de tom depois dela. O herói começa por um tom um tanto queixoso – “Sou um homem doente” – mas logo se destaca nesse tom: é como se ele se queixasse e precisasse de compaixão, procurasse essa compaixão em outra pessoa, precisasse de outro! É aqui que se dá a brusca guinada dialógica, a típica quebra do acento que caracteriza todo o estilo de *Memórias do Subsolo*. É como se o herói quisesse dizer: talvez tenhais imaginado pela primeira palavra que eu estivesse procurando a vossa compaixão, portanto, escutai: sou um homem mau. Um homem desagradável!

É característica a gradação do tom negativo (para contrariar o outro) sob a influência da reação antecipável do outro. Semelhantes quebras levam sempre a um amontoamento de palavras exprobatórias que se

1 Dostoiévski anunciou o título *Memórias do Subsolo* inicialmente em *Vriêmya*.

2 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman, Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1962, p. 143.

intensificam cada vez mais, ou, em todo caso, de palavras indesejáveis para o outro, como, por exemplo:

“Viver além dos quarenta é indecente, vulgar, imoral! Quem é que vive além dos quarenta? Respondei-me sincera e honestamente. Dir-vos-ei: os imbecis e os canalhas. Di-lo-ei na cara de todos os anciões, de todos esses anciões respeitáveis, perfumados, de cabelos argênteos! Di-lo-ei na cara de todo o mundo! Tenho direito de falar assim, porque eu próprio hei de viver até os sessenta! até os setenta! até os oitenta!”

Um momento! Deixai-me tomar fôlego...”<sup>1</sup>

Nas primeiras palavras da confissão, a polêmica interior com o outro é velada. Mas a palavra do outro está presente de modo invisível, determinando de dentro para fora o estilo do discurso. Contudo, no meio do primeiro parágrafo a polêmica irrompe numa polêmica aberta: a réplica antecipável do outro se insere na narração, é verdade que em forma ainda atenuada. “Não, se não quero me tratar é apenas por uma questão de raiva. Certamente não compreendereis isto. Ora, eu compreendo.”<sup>2</sup>

No final do terceiro capítulo já estamos diante de uma antecipação muito característica da reação do outro: “Não vos parece que eu, agora, me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?... Estou certo de que é essa a vossa impressão... Pois asseguro-vos que me é indiferente o fato de que assim vos pareça...”<sup>3</sup>

No final do parágrafo seguinte encontramos o ataque polêmico já citado contra os “anciões respeitáveis”. O parágrafo que se segue começa diretamente pela antecipação da réplica ao parágrafo seguinte: “Pensais acaso, senhores, que eu queria fazer-vos rir? É um engano. Não sou de modo algum tão alegre como vos parece, ou como vos possa parecer. Aliás, se, irritados com toda esta tagarelise (e eu já sinto que vos irritastes), tiverdes a ideia de me perguntar quem, afinal, sou eu, responder-vos-ei: sou um assessor-colegial.”<sup>4</sup>

O parágrafo seguinte também termina com uma réplica antecipada: “Pensais, sou capaz de jurar, que escrevo tudo isto para causar efeito,

para gracejar sobre os homens de ação, e também por mau gosto; que faço tilintar o sabre, tal como o meu oficial.”<sup>1</sup>

Posteriormente, esses finais dos parágrafos se tornam mais raros, no entanto todas as partes significativas fundamentais da novela se acentuam no final do parágrafo com a antecipação da réplica do outro.

Desse modo, todo o estilo da novela se encontra sob a influência fortíssima e todo-determinante da palavra do outro, que atua veladamente sobre o discurso de dentro para fora, como no início da novela, ou, como réplica antecipada do outro, introduz-se-lhe diretamente no tecido, como vemos nos finais de parágrafo que citamos. Na novela não há uma só palavra que se baste a si mesma e ao seu objeto, ou seja, nenhum discurso monológico. Veremos que essa tensa relação com a consciência do outro no “homem do subsolo” é complexificada por uma não menos tensa relação dialógica consigo mesmo. Mas façamos inicialmente uma breve análise estrutural da antecipação das réplicas dos outros.

Essa antecipação é dotada de uma peculiaridade estrutural *sui generis*: tende para outro infinito. A tendência dessas antecipações resume-se em manter forçosamente para si a última palavra. Esta deve manifestar plena autonomia do herói em relação ao ponto de vista e à palavra do outro, sua absoluta indiferença ante o pensamento do outro e a avaliação do outro. O que ele mais teme é que venham a pensar que ele se arrepende diante do outro, que ele pede perdão ao outro, que ele se submete ao seu juízo e avaliação, que a sua autoafirmação necessita da afirmação e do reconhecimento do outro. É nesse sentido que ele antecipa a réplica do outro. Mas é precisamente por essa antecipação da réplica do outro e pela resposta a esta que ele torna a mostrar ao outro (e a si mesmo) a sua independência em relação a ele. *Teme* que o outro possa imaginar que ele *lhe teme* a opinião. Mas com esse medo ele mostra justamente a sua dependência em relação à outra consciência, sua incapacidade de tranquilizar-se na própria autoafirmação. Por meio do seu desmentido ele está justamente confirmando que quis desmentir, e isso ele mesmo o sabe. Daí o impasse em que caem a autoconsciência e o discurso do herói: “Não vos parece que eu, agora, me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?... Estou certo de que é essa a vossa impressão... Pois asseguro-vos que me é indiferente o fato de que assim vos pareça...”

1 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*, p. 144-145.

2 *Ibid.*, p. 143.

3 *Ibid.*, p. 144.

4 *Ibid.*, p. 145.

1 *Ibid.*, p. 145-146.

Ofendido por seus companheiros durante uma farra, o “homem do subsolo” pretende mostrar que não lhes dá a mínima atenção: “Eu sorria com desdém e fiquei andando do outro lado da sala, ao longo da parede, bem em frente do divã, fazendo o percurso da mesa à lareira e vice-versa. Queria mostrar, com todas as minhas forças, que podia passar sem eles; e, no entanto, batia intencionalmente com as botas no chão. Mas tudo em vão. *Eles* não me dispensavam absolutamente qualquer atenção.”<sup>1</sup>

Nesse caso, o herói do subsolo tem plena consciência de tudo e compreende perfeitamente o impasse do círculo pelo qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira em movimento perpétuo, e tudo isso sem qualquer avanço.

Eis um exemplo desse *perpetuum mobile* sem saída da autoconsciência dialogada:

“Dir-me-eis que é vulgar e ignóbil levar agora tudo isso (os sonhos do herói – M. B.) para a feira, depois de tantos transportes e lágrimas por mim próprio confessados. Mas, ignóbil por quê? Pensais porventura que eu me envergonhe de tudo isso, e que tudo isso foi mais estúpido que qualquer episódio da vossa vida, por exemplo, meus senhores? Além do mais, crede, algo não estava de todo mal-arranjado... nem tudo sucedia no lago. Aliás tendes razão: de fato, é vulgar e ignóbil. Mas, o mais ignóbil é que eu tenha começado agora a justificar-me perante vós. E ainda mais ignóbil é o fato de fazer esta observação. Chega, porém, senão isto não acabará nunca mais: sempre haverá algo mais ignóbil que o resto...”<sup>2</sup>

Estamos diante de uma precária infinitude do diálogo, que não pode deixar de terminar nem concluir-se. O valor formal de semelhantes oposições dialógicas sem saída é muito grande na obra de Dostoiévski. Mas nas obras subsequentes essa oposição não se dá em parte alguma numa forma tão notória e abstratamente nítida, pode-se dizer, francamente, numa forma tão matemática.<sup>3</sup>

1 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*, p. 208.

2 *Ibid.*, p. 208.

3 *Ibid.*, p. 191-192.

Como consequência dessa relação do “homem do subsolo” com a consciência e o discurso do outro – da dependência excepcional em relação a ele e, simultaneamente, da extrema hostilidade em relação a ele e da não aceitação do seu julgamento –, a sua narração assume uma particularidade artística sumamente substancial. Trata-se da deselegância do seu estilo, deliberada e subordinada a uma lógica artística especial. Seu discurso não sobressai nem pode sobressair, pois não tem diante de quem sobressair. Não se basta ingenuamente a si mesmo e ao seu objeto, está voltado para o outro e para o próprio falante (no diálogo interior consigo mesmo). Seja num ou noutro sentido, o que ele menos quer é sobressair e ser “artístico” na acepção comum desse termo. Em relação ao outro, ele procura ser deliberadamente opaco, para “contrariar” a ele e aos seus gostos em todos os sentidos. Mas ele também ocupa a mesma posição em relação ao próprio falante, pois a relação consigo mesmo está indissolúvelmente entrelaçada com a relação com o outro. Por isso a palavra é ressaltada clinicamente, calculada clinicamente, embora com esforço. Ele tende para o insano, sendo a insânia uma espécie de forma, uma espécie de esteticismo, se bem que com marca inversa.

Resulta daí que, na representação da sua vida interior, o prosaísmo chega a limites extremos. Pela matéria e o tema, a primeira parte de *Memórias do Subsolo* é lírica. Do ponto de vista formal, estamos diante da mesma lírica prosaica das buscas espirituais e intelectuais e da inexequibilidade espiritual, como, por exemplo, em *Os Espectros* ou *Basta*, de Turguiêniev, como qualquer página lírica do *Icherzählung* confessional, como uma página do *Werther*. Mas é uma lírica *sui generis*, análoga à expressão lírica de uma dor de dente.

É o próprio herói do subsolo que fala dessa expressão da dor de dente, expressão eivada de orientação interiormente polemizada dirigida ao interlocutor e ao próprio sujeito que dela sofre, e ele, evidentemente, não o faz por acaso. Sugere que se escutem os gemidos de um “homem instruído do século XIX”, que sofre de dor de dente há dois ou três dias. Procura dar vazão a uma voluptuosidade inusitada por meio de uma expressão cínica dessa dor, externando-a diante do “público”.

“Os seus gemidos tornam-se maus, perversos, vis, e continuam por dias e noites seguidos. E ele próprio percebe que não trará nenhum proveito a si mesmo com os seus gemidos. Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si próprio e aos demais. Sabe que o público, perante o qual se esforça, e toda a sua família já o



ouvem com asco, não lhe dão um níquel de crédito e sentem, no íntimo, que ele poderia gemer de outro modo, mas simplesmente sem garganteios nem sacudidelas e que se diverte por maldade e raiva. Pois bem, é justamente em todos esses atos conscientes e infâmias que consiste a volúpia. ‘Eu os inquieto, faço-lhes mal ao coração, não deixo ninguém dormir em casa. Pois não durmam, sintam vocês também, a todo instante, que estou com dor de dente. Para vocês, eu já não sou o herói que anteriormente quis parecer, mas simplesmente um homem ruinzinho, um *chenapan*.’ Bem, seja! Estou muito contente porque vocês me decifraram. Sentem-se mal ouvindo os gemidos ignobeizinhos? Pois que se sintam mal, agora, vou soltar em intenção a vocês um garganteio ainda pior...”<sup>1</sup>

É evidente que essa comparação do modo de construir-se a confissão do “homem do subsolo” com a expressão de dor de dente situa-se por si mesma num plano parodisticamente exagerado e nesse sentido é cínica. Mas a orientação centrada no interlocutor e no próprio emissor nessa expressão de dor de dente “com garganteios e sacudidelas”, não obstante, reflete com muita precisão a orientação do próprio discurso centrada na confissão, embora, repitamos, não a reflita objetivamente, mas em estilo parodisticamente excitante, da mesma forma que a narração d’*O Duplo* reflete o discurso interior de Goliádkin.

Toda a confissão do “homem do subsolo” tem um fim: destruir sua própria imagem no outro, denegri-la no outro, como última tentativa desesperada de libertar-se do poder exercido sobre ele pela consciência do outro e abrir em direção a si mesmo o caminho para si mesmo. Por isso ele torna deliberadamente vil seu discurso sobre si mesmo. Procura destruir em si qualquer vontade de parecer herói aos olhos dos outros (e aos próprios): “Para vocês, eu já não sou o herói que anteriormente quis parecer, mas simplesmente um homem ruinzinho, um *chenapan*...”

Para tanto é necessário exterminar do seu discurso todos os tons épicos e líricos, os tons “heroificantes”, torná-lo *cinicamente* objetivo. Para o herói do subsolo é impossível uma definição lucidamente objetiva de si mesmo sem exagero e escárnio, pois semelhante definição lucidamente prosaica redundaria num discurso sem mirada em torno e num discurso sem evasivas; no entanto, não encontramos nem um nem outro na sua paleta verbal. É verdade que ele está sempre

1 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*, p. 154.

\* “Vagabundo, calhorda” (N. do T.).

procurando abrir caminho para esse tipo de discurso, abrir caminho para a lucidez intelectual, mas para ele o caminho para essa lucidez está no cinismo e na insânia. Não se libertou do poder que sobre ele exerce a consciência do outro e nem reconhece esse poder;<sup>1</sup> por enquanto apenas luta contra ele, polemiza exacerbadamente, não tem condições de reconhecê-lo, assim como não tem condições de rechaçá-lo. No empenho de esmagar a sua própria imagem e o seu próprio discurso no outro e para o outro soa não só o desejo de uma lúcida autodeterminação, mas também o desejo de pregar uma peça no outro. É isso que o leva a ultrapassar os limites de sua lucidez, exagerando-a com escárnio até chegar ao cinismo e à insânia: “Sentem-se mal ouvindo os gemidos ignobeizinhos? Pois que se sintam mal, agora, vou soltar em intenção a vocês um garganteio ainda pior...”

Contudo, o discurso do herói do subsolo sobre si mesmo não é apenas um discurso com mirada em torno, mas também, como já dissemos, um discurso com evasivas. A influência da evasiva sobre o estilo da sua confissão é tão grande que esse estilo não pode ser entendido sem se levar em conta a sua ação formal. O discurso com evasiva tem geralmente um imenso significado na obra de Dostoiévski, especialmente na obra mais tardia. Aqui já passamos a outro momento da construção de *Memórias do Subsolo*, isto é, à atitude do herói em face de si mesmo, do seu diálogo interior consigo mesmo, que ao longo de toda a obra se entrelaça e se combina com o seu diálogo com o outro.

O que é, então, essa evasiva da consciência e do discurso?

A evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso. Se o discurso deixa essa evasiva, isso deve refletir-se fatalmente em sua estrutura. Esse possível “outro” sentido, isto é, a evasiva deixada, acompanha como uma sombra a palavra. Pelo sentido, a palavra com evasiva deve ser a última palavra e como tal se apresenta, mas em realidade é apenas a penúltima palavra e coloca depois de si um ponto condicional, não final.

Por exemplo, a definição confessional de si mesmo com evasivas (a forma mais difundida em Dostoiévski) é, pelo sentido, a última palavra sobre si mesmo, a definição final de si mesmo, mas em realidade ela conta com a apreciação contrária que o outro faz do herói. Aquele que

1 Segundo Dostoiévski, esse reconhecimento lhe tranquilizaria e depuraria o discurso.

confessa e condena a si mesmo só deseja de fato provocar o elogio e o reconhecimento do outro. Condenando a si mesmo, ele quer e exige que o outro lhe conteste a definição de si mesmo e deixa uma evasiva para o caso de o outro concordar de repente com ele, com a sua autodefinição, com a sua autocondenação, e não usar do seu privilégio de outro.

Eis como o herói do subsolo transmite os seus sonhos “literários”:

“Eu, por exemplo, triunfo sobre todos; todos, naturalmente, ficam reduzidos a nada e são forçados a reconhecer voluntariamente as minhas qualidades, e eu perdoos a todos. Apaixonoo-me, sendo poeta famoso e gentil-homem da Câmara Real; recebo milhões sem conta, e, imediatamente, faço deles donativo à espécie humana e *ali mesmo confesso, perante todo o povo, as minhas ignomínias, que, naturalmente, não são simples ignomínias, mas encerram uma dose extraordinária de ‘belo e sublime’, de algo manfrediano.*” *Todos choram e me beijam (de outro modo, que idiotas seriam eles!)*,\*\* e eu vou, descalço e faminto, pregar as novas ideias, e derroto os retrógrados em Austerlitz.”<sup>1</sup>

Aqui, ele fala ironicamente dos seus sonhos de façanhas com ressalvas e da confissão com ressalvas. Enfoca parodisticamente esses sonhos. Mas através das palavras seguintes revela que essa sua confissão de arrependimento sobre os sonhos também está calcada em evasivas e que ele mesmo está disposto a encontrar nesses sonhos e na própria confissão sobre eles algo que, se não é manfrediano, é pelo menos do campo do “belo e sublime”, e que, se o outro pensa em concordar com ele, esses sonhos são efetivamente vulgares e ignóbeis: “Dir-me-eis que é vulgar e ignóbil levar agora tudo isso para a feira, depois de tantos transportes e lágrimas por mim próprio confessados. Mas, ignóbil por quê? Pensais porventura que eu me envergonhe de tudo isso, e que tudo isso foi mais estúpido que qualquer episódio de vossa vida, por exemplo, meus senhores? Além do mais, crede, algo não estava de todo mal-arranjado...”<sup>2</sup>

Essa passagem já citada se perde na infinidade precária da autoconsciência com mirada em torno.

1 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*, p. 190.

2 *Ibid.*

\* Referência ao drama byroniano *Manfredo* (N. do T.).

\*\* Os grifos são de M. Bakhtin (N. do T.).

A ressalva cria um tipo especial de última palavra fictícia sobre si mesma com tom aberto, que fita obsessivamente os olhos do outro e exige do outro um desmentido sincero. Veremos que o discurso com evasivas teve expressão sobretudo acentuada na confissão de Hippolit, mas ele, em diferentes graus, é inerente a todas as revelações confessionais das personagens de Dostoiévski. A evasiva torna flexíveis todas as autodefinições das personagens, o discurso destas não se fixa em seu sentido mas a cada instante, à semelhança de um camaleão, está pronto a mudar a cor e o seu último sentido.

A evasiva torna o herói ambíguo e imperceptível para si mesmo. Para abrir caminho em sua própria direção, ele deve percorrer um imenso caminho. A evasiva deforma profundamente sua atitude em face de si mesmo. O herói não sabe de quem é a opinião, de quem é a afirmação, enfim, seu juízo definitivo: não sabe se é a sua própria opinião, arrependida e condenatória, ou, ao contrário, a opinião do outro por ele desejada e forçada, que o aceita e o absolve. Esse é o motivo quase exclusivo pelo qual se constrói, por exemplo, toda a imagem de Nastássia Fillípovna. Considerando-se culpada, decaída, ela considera ao mesmo tempo que outro, enquanto outro, deve absolvê-la e não pode considerá-la culpada. Discute sinceramente com Míchkin, que a absolve de tudo, mas com a mesma sinceridade odeia e não aceita todos os que estão de acordo com a sua condenação de si mesma e a consideram decaída. Finalmente Nastássia Fillípovna desconhece seu próprio discurso sobre si mesma: considerar-se-ia ela mesma decaída ou, ao contrário, justificar-se-ia? A autocondenação e a autoabsolvição, distribuídas entre duas vozes – eu me condeno, outro me absolve – mas antecipadas por uma voz criam nela uma dissonância e uma dualidade interior. A absolvição antecipável e exigida de outros se funde com a autocondenação, e na voz começam a soar ambos os tons simultaneamente com bruscas dissonâncias e com mudanças súbitas. Essa é a voz de Nastássia Fillípovna, esse é o estilo do seu discurso. Toda a sua vida interior (como veremos, assim é também a vida externa) se resume à procura de si mesma e da sua voz não cindida através dessas duas vozes que nela se instalaram.

O “homem do subsolo” trava consigo próprio o mesmo diálogo desesperado que trava com o outro. Ele não pode fundir-se até o fim consigo mesmo em uma voz monológica única, mantendo totalmente a voz do outro (tal ele não seria, sem evasiva), pois, à semelhança de Goliádkin, sua voz deve ter ainda a função de substituir a do outro.

Ele não pode chegar a um acordo consigo mesmo, assim como não pode deixar de falar sozinho. O estilo do seu discurso sobre si mesmo é organicamente estranho ao ponto, estranho à conclusão, seja em momentos isolados, seja no todo. É o estilo de um discurso inteiramente infinito, que, é verdade, talvez seja mecanicamente interrompido, mas não pode ser organicamente concluído.

Mas é precisamente por isso que Dostoiévski termina a sua obra de maneira tão orgânica e tão adequada ao herói, e termina justamente inserindo a tendência à infinidade interna, colocada nas memórias do seu herói: “Mas chega; não quero mais escrever ‘do Subsolo’...”

Sem dúvida, ainda não terminam aqui as ‘memórias’ deste paradoxalista. Ele não se conteve e as continuou. Mas parece-nos que se pode fazer ponto final aqui mesmo.”<sup>1</sup>

Para concluir, ressaltemos mais duas particularidades do “homem do subsolo”. Além do discurso, o rosto dele também mira em torno, usa de evasivas e de todos os fenômenos daí decorrentes. A interferência, a dissonância de vozes é como se penetrasse no seu corpo, despojando-o da autossuficiência e da univocidade. O “homem do subsolo” odeia seu próprio rosto, pois sente nele o poder do outro sobre si, poder das suas apreciações e opiniões. Ele mesmo olha para seu próprio rosto com os olhos do outro. E esse olhar do outro se funde dissonantemente com seu próprio olhar e cria nele um ódio *sui generis* pelo seu rosto:

“Detestava, por exemplo, o meu rosto, considerava-o abominável, e supunha até haver nele certa expressão vil; por isso, cada vez que ia à repartição, torturava-me, procurando manter-me do modo mais independente possível, para que não suspeitassem em mim ignomínia, e para expressar no semblante o máximo de nobreza. ‘Pode ser um rosto feio – pensava eu – mas, em compensação, que seja nobre, expressivo e, sobretudo, inteligente ao extremo’. No entanto, eu sabia com certeza e amargamente que nunca poderia expressar no rosto essas coisas belas. Entretanto, o mais terrível é que, decididamente, eu achava-o estúpido. Contentar-me-ia plenamente com a inteligência. A tal ponto, que me conformaria até com uma expressão vil, desde que o meu rosto fosse considerado, ao mesmo tempo, muito inteligente.”<sup>2</sup>

1 F. M. Dostoiévski. *Memórias do Subsolo*, p. 253.

2 *Ibid.*, p. 177.

Assim como torna deliberadamente desagradável seu discurso sobre si mesmo, ele se contenta com o aspecto desagradável do seu rosto:

“Por acaso, olhei-me num espelho. O meu rosto transtornado parece-me extremamente repulsivo: pálido, mau, ignóbil, cabelos revoltos. ‘Seja, fico satisfeito – pensei – Estou justamente satisfeito de lhe parecer repugnante; isso me agrada...’”<sup>1</sup>

A polêmica com o outro a respeito de si mesmo é complexificada em *Memórias do Subsolo* pela polêmica com o outro sobre o mundo e a sociedade. Diferentemente de Diévuchkin e Goliádkin, o herói do subsolo é um ideólogo.

No seu discurso ideológico, encontramos facilmente os mesmos fenômenos que encontramos no discurso sobre si mesmo. Suas palavras sobre o universo são veladas e abertamente polêmicas; e polemizam não somente com outras pessoas, com outras ideologias, mas também com o próprio objeto do seu pensamento – o universo e a sua organização. No discurso sobre o universo também soam para ele como que duas vozes, entre as quais ele não pode encontrar a si próprio e o seu universo, posto que até o universo ele define com evasivas. Assim como o corpo se tornou dissonante aos seus olhos, tornam-se igualmente dissonantes para ele o universo, a natureza, a sociedade. Em cada ideia sobre eles há uma luta entre vozes, apreciações, pontos de vista. Em tudo ele percebe antes de mais nada a *vontade do outro*, que predetermina a sua.

Sob o aspecto dessa vontade do outro ele aceita a ordem universal, a natureza com sua necessidade mecânica e o sistema social. Seu pensamento se desenvolve e se constrói como *pensamento de alguém pessoalmente ofendido pela ordem universal*, pessoalmente ofendido pela sua necessidade cega. Isso imprime um caráter profundamente íntimo e apaixonado ao discurso ideológico e lhe permite entrelaçá-lo estreitamente com o discurso sobre si mesmo. Parece (e esta é realmente a ideia de Dostoiévski) que se trata essencialmente de um só discurso e que, somente chegando a si mesmo, o herói chega ao seu próprio universo. Seu discurso sobre o universo, como o discurso sobre si mesmo, é profundamente dialógico: a ordem universal, até a necessidade mecânica da natureza, recebe dele uma viva recriminação, como se ele não falasse sobre o universo, mas com o universo. Falaremos dessas particularidades do discurso ideológico mais adiante,

1 *Ibid.*, p. 215.

quando passarmos à análise dos heróis predominantemente ideólogos, sobretudo Ivan Karamázov, no qual esses traços se manifestam de maneira especialmente precisa e acentuada.

O discurso do “homem do subsolo” é integralmente um discurso-apelo. Para ele, falar significa apelar para alguém; falar de si significa apelar via seu discurso para si mesmo, falar de outro significa apelar para o outro, falar do mundo, apelar para o mundo. No entanto, ao falar consigo mesmo, com o outro, com o mundo, ele apela simultaneamente para um terceiro: olha de esguelha para o lado, para o ouvinte, a testemunha, o juiz.<sup>1</sup> Esse tríplice apelo simultâneo do discurso e o fato de ele desconhecer geralmente o objeto sem apelar para ele criam aquele caráter excepcionalmente vivo, intranquilo, agitado e, diríamos, obsessivo desse discurso. Ele não pode ser visto como um discurso lírico ou épico tranquilo, que se basta a si e ao seu objeto, como um discurso “ensimesmado”. Absolutamente. O que antes de tudo se faz é reagir diante dele, responder-lhe, entrar no seu jogo; ele é capaz de perturbar e tocar quase como o apelo pessoal de um homem vivo. Destrói a ribalta, não em consequência da sua atualidade ou do significado filosófico direto, mas graças justamente à sua estrutura formal por nós examinada.

O momento de *apelo* é inerente a todo discurso em Dostoiévski, ao discurso da narração no mesmo grau que ao discurso do herói. No mundo de Dostoiévski não há, de um modo geral, nada de concreto, não há objetos, referentes, há apenas sujeitos. Por isso, não há o discurso-apreciação, o discurso sobre o objeto, o discurso premeditadamente concreto: há apenas o discurso-apelo, o discurso que contata dialogicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso.

### 3. O Discurso do Herói e o Discurso do Narrador nos Romances de Dostoiévski

Passemos aos romances. Nestes nos deteremos menos, pois o novo que trazem manifesta-se no diálogo, e não na fala monológica dos

1 Lembremos a característica do discurso do herói de *Uma Criatura Dócil*, apresentada no prefácio pelo próprio Dostoiévski: “...ora ele fala sozinho, ora apela como que para um ouvinte invisível, para um juiz qualquer. Aliás é assim que sempre acontece na realidade” (X, 379).

heróis, fala essa que só aqui se torna complexa e refinada, mas, em linhas gerais, não é enriquecida por elementos estruturais essencialmente novos.

O discurso monológico de Raskólnikov impressiona pela extrema dialogação interior e pelo vivo apelo pessoal para tudo sobre o que pensa e fala. Também para Raskólnikov, pensar no objeto implica apelar para ele. Ele não pensa nos fatos, conversa com eles.

É assim que ele se dirige a si mesmo (tratando-se frequentemente por “tu”, como se se dirigisse a outro), persuade a si, excita-se, denuncia-se, zomba de si mesmo, etc. Eis um protótipo desse diálogo consigo mesmo:

“Não vai acontecer? E o que tu vais fazer para que isso não aconteça? Proibir? Com que direito? Por sua vez, o que podes prometer a elas para teres semelhante direito? Vais dedicar todo o teu destino, todo o teu futuro a elas *quando terminares o curso e arranjares um emprego?* Nós já ouvimos falar disso, são *histórias de bicho-papão*, mas e agora? Porque é preciso fazer alguma coisa agora mesmo, estás entendendo? Mas tu, o que fazes? Vives a depená-las. Porque elas conseguem esse dinheiro dando como garantia a pensão de cem rublos e empenhando o salário aos senhores Svidrigáilov! Como vais protegê-las dos Svidrigáilov, dos Afanássi Ivánovitch Vakhrúchin, tu, futuro milionário, Zeus que dispões do destino delas? Daqui a dez anos? Em dez anos tua mãe estará cega de tanto fazer mantilhas, ou talvez de chorar; vai definhar de tanto jejuar; e tua irmã? Ora, pensas no que vai ser de tua irmã daqui a dez anos? Entendeste?”

Assim ele atormentava e se provocava com essas perguntas, até com algum prazer.”<sup>1</sup>

É esse o diálogo de Raskólnikov consigo mesmo no decorrer de todo o romance. É verdade que mudam as perguntas, o tom, mas a estrutura permanece a mesma. É característico que o seu discurso interior está cheio de palavras de outros, que acabam de ser ouvidas ou lidas por ele; da carta da mãe, dos discursos de Lújin, Dúnietchka e Svidrigáilov citados na carta, do discurso recém-ouvido de Marmieládov, das palavras de Sônia a ele transmitidas, etc. Ele inunda com essas palavras dos outros o seu discurso interior, complexificando-as com os seus acentos ou revestindo-as diretamente de um novo

1 F. M. Dostoiévski. *Crime e Castigo*. Ed. 34, p. 60-61.