

Problemas da obra de Dostoiévski (1929)

Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP-CNPq)

sheilagrillo@usp.br

**Parte II – A palavra em
Dostoiévski**

(Ensaio de Estilística)

Resenhas: a avaliação final da resenha valoriza sobretudo as análises bakhtinianas sobre o estilo de Dostoiévski, contidas na segunda parte da obra de 1929:

Encontramos muitos aspectos interessantes na análise da estilística de Dostoiévski feita por Bakhtin. É impossível não concordar com o autor quando ele diz que ‘o estilo verbal determinado pela antecipação tensa do estilo alheio’ é extremamente característico da obra de Dostoiévski (p. 137). ‘O olhar para a palavra socialmente alheia’; o cuidado com a ‘escolha’ e com a resolução das questões ‘Quem sou eu?’ e ‘Com quem estou?’; a tendência exacerbada a ‘encontrar a própria voz e orientá-la em meio a outras vozes...’; a ausência, nas obras de Dostoiévski, ‘_de uma palavra que seja uma vez e para sempre finalizadora, acabadora e determinante’ — tudo isso é adequado para uma interpretação sociológica do estilo de Dostoiévski enquanto estilo da *intelligentsia* urbana solitária, marginal e em conflito social. (8 de agosto de 1929, jornal *Utchítelskaia Gaziéta* [Jornal Pedagógico], Arkadi Glagólev. (2022[1929], p. 316)

Cap. 1 – Tipos de
palavra prosaística : a
palavra em Dostoiévski

Palavra ou Discurso?

No original, *slovo*, cuja primeira acepção é “palavra”, mas também poderia ser “discurso”, opção assumida por Paulo Bezerra na sua tradução do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. No segundo parágrafo, fica claro que aqui Bakhtin utiliza *slovo* como sinônimo de *riétch* (fala, discurso, linguagem), o mesmo termo que ocorre em *Os gêneros do discurso*, por exemplo. Optamos por “palavra” para o termo russo *slovo* a fim de manter a variação terminológica entre os dois, *slovo* e *riétch*, ambos empregados por Bakhtin. (N. da T.) (2022[1929], p. 157)

Fenômenos artístico-discursivos:

- Estilização
 - Paródia
 - Skaz
 - Diálogo
- todos eles têm um traço comum: neles, a palavra possui uma orientação dupla, tanto par/a o objeto do discurso, como palavra habitual, quanto para outra palavra, para o discurso alheio. (2022[1929], p. 157)

1º. tipo - Palavra direta e imediatamente intencional

- Nomeia
- Comunica
- Expressa
- Representa
- Compreensão objetual imediata (2022[1929], p. 159)

2º. Tipo – Palavra objetificada ou representada: Discurso Direto dos Personagens (2022[1929], p. 159-160)

Dois centros discursivos e duas unidades discursivas: a unidade do enunciado autoral e a unidade do enunciado do personagem.

Enunciado do personagem: não é autônomo, está subordinado ao enunciado autoral. A palavra do personagem é elaborada justamente como palavra alheia, como palavra de uma pessoa determinada por meio do seu caráter ou do seu tipo, isto é, elaborada como objeto da intenção autoral e de modo algum do ponto de vista da sua própria orientação objetual.

Enunciado do autor: é elaborada estilisticamente na direção da sua significação objetual direta. Ela deve ser adequada ao seu objeto (cognitivo, poético ou outro).

Tipo – Palavra objetificada ou representada: exemplos (2022[1929], p. 162)

Artigo científico, onde são citados enunciados alheios de diferentes autores sobre dada questão, alguns para contestar, outros, ao contrário, para confirmar e completar, temos diante de nós o caso de uma inter-relação dialógica entre as palavras diretamente intencionais nos limites de um único contexto. As relações de concordância/discordância, afirmação/complementação, pergunta/resposta e assim por diante são relações puramente dialógicas, e ainda, é claro, não entre palavras, frases ou outros elementos de um único enunciado, mas entre enunciados inteiros.

Diálogo dramático ou no diálogo dramatizado, introduzido no contexto autoral, essas relações vinculam enunciados objetificados representados e, por isso, elas próprias são objetificadas. Não é um embate de duas instâncias semânticas últimas, mas um embate objetificado (no nível do enredo) de duas posições representadas, inteiramente subordinado a uma instância autoral superior e última. Nesse caso, o contexto monológico não é interrompido nem enfraquecido.

1º. e 2º. Tipos são
palavras monovocais:
uma intenção e uma
voz (p. 163)

3º. Tipo – Palavra orientada para a palavra alheia – palavra bivocal

Estilização - pressupõe o estilo, isto é, pressupõe que aquele conjunto de procedimentos estilísticos, que ela reproduz, tinha outrora uma intencionalidade direta e imediata, expressava uma instância semântica última. Só a palavra de primeiro tipo pode ser objeto de estilização. A estilização força a intenção objetual alheia (artístico-objetual) a servir seus objetivos, isto é, suas novas intenções. O estilizador utiliza a palavra alheia como alheia e, com isso, lança uma sombra objetiva tênue nessa palavra. (p. 163-164)

3º. Tipo – Palavra orientada para a palavra alheia – palavra bivocal

Narração do narrador substituição composicional da palavra autoral. A narração do narrador pode se desenvolver nas formas da palavra literária (Biélkin, os narradores-cronistas em Dostoiévski) ou nas formas da linguagem oral: *skaz* em sentido próprio. Também nesse caso, a maneira de falar alheia é utilizada pelo autor como ponto de vista, como posição necessária a ele para conduzir a narração. Contudo, a sombra objetiva, que recai sobre a palavra do narrador, é aqui muito mais espessa do que na estilização, enquanto a convencionalidade é muito mais fraca. É claro, os graus de uma e de outra podem ser muito diversos. Entretanto, a palavra do narrador nunca pode ser puramente objetificada, mesmo quando ele é apenas um dos personagens e toma para si só uma parte da narração. De fato, o que importa para o autor no personagem não é só sua maneira individual e típica de pensar, vivenciar, falar, mas, acima de tudo, seu modo de ver e representar: nisso está a sua tarefa primeira como narrador que substitui o autor. Por isso as intenções do autor, como também ocorre na estilização, penetram dentro da palavra dele, tornando-a convencional em um grau maior ou menor. O autor não nos mostra a palavra dele (como palavra objetificada do personagem), mas a utiliza, a partir do interior dela, para os seus próprios objetivos, obrigando-nos a sentir de modo nítido a distância entre nós mesmos e essa palavra alheia. (p. 165)

3º. Tipo – Palavra orientada para a palavra alheia – palavra bivocal

Skaz é introduzido justamente devido à voz alheia, voz determinada socialmente e que traz consigo uma série de pontos de vista e avaliações que são necessárias ao autor. É introduzido, essencialmente, um narrador que não é uma pessoa letrada e na maioria dos casos pertence a uma camada social mais baixa, ao povo (o que é precisamente importante para o autor), e traz consigo a linguagem oral. (2022[1929], p. 168)

Exemplo na literatura brasileira: O narrador de “Grande sertão: veredas”

3º. Tipo – Palavra orientada para a palavra alheia – palavra bivocal

Icherzählung é análoga à narração do narrador: às vezes a orientação para a palavra alheia a determina, em outros casos, como na narração em Turguêniev, ela pode se aproximar e finalmente fundir-se com a palavra autoral direta, ou seja, trabalhar com a palavra monovocal de primeiro tipo.

Narração em primeira pessoa. (N. da T.)

Memórias do Subsolo:

Exemplo de *Icherzählung*

A forma do *Icherzählung* em *A filha do capitão* é infinitamente distante do *Icherzählung* de *Memórias do subsolo*, mesmo se considerarmos em sentido abstrato o conteúdo dessas formas. (...)

No projeto de Dostoiévski, o personagem é o portador de uma palavra plenivalente de valores e não um objeto sem voz e mudo da palavra autoral. O projeto autoral sobre o personagem é o *projeto sobre a palavra*. Em razão disso, também a palavra do autor sobre o personagem é uma *palavra sobre a palavra*. Ela é orientada ao personagem como que a uma palavra, e por isso está *dialogicamente orientada a ele*. Por meio de toda a construção do seu romance, o autor fala não *sobre* o personagem, mas *com* o personagem. Nem poderia ser diferente: só uma orientação dialógica e coparticipativa leva a sério a palavra alheia e é capaz de aproximar-se dela, assim como se aproxima de uma posição semântica ou de um outro ponto de vista. (2022[1929], p. 118,119,120)

3º. Tipo – Palavra orientada para a palavra alheia – palavra bivocal

Paródia - assim como na estilização, o autor fala com a palavra alheia, mas, diferentemente da estilização, ele introduz nessa palavra uma intenção que é diretamente oposta à intenção alheia. A segunda voz, ao habitar a palavra alheia, entra aqui em colisão hostil com seu proprietário original e o obriga a servir a objetivos diretamente opostos. A palavra se torna uma arena de luta entre duas intenções. (...) as vozes aqui não só são isoladas, distanciadas, mas também contrapostas de modo hostil. Por isso a percepção deliberada da palavra alheia na paródia deve ser especialmente nítida e clara. Já as intenções autorais devem ser mais individualizadas e preenchidas do ponto de vista do conteúdo. (2022[1929], p. 170-171)

Linguagem prático-cotidiana

A palavra alheia irônica e toda palavra alheia utilizada de modo ambíguo são análogas à palavra parodística, pois também nesses casos a palavra alheia é empregada para a transmissão de intenções hostis a ela. Na linguagem prático-cotidiana, esse uso da palavra alheia é extremamente comum, sobretudo no diálogo, onde o interlocutor de modo muito frequente repete literalmente a afirmação do outro interlocutor, ao inserir nela uma intenção nova e enfatizá-la à sua maneira: com expressão de dúvida, indignação, ironia, zombaria, escárnio etc. (2022[1929], p. 172)

Tradução de *jíznenno-praktítcheskaia riétch*. Aqui também traduzimos *riétch* por linguagem, uma vez que se trata de um modo de falar, de um uso particular da língua. (N. da T.)

Última variante do terceiro tipo

a palavra alheia permanece fora dos limites do discurso autoral, mas este a leva em consideração e está voltado para ela. Aqui a palavra alheia não é reproduzida com uma nova intenção, mas age, influencia e de alguma maneira define a palavra autoral, permanecendo fora dela. Assim é a palavra na **polêmica velada** e, na maioria dos casos, na **réplica do diálogo**. (2022[1929], p. 174)

Última variante do terceiro tipo: polêmica velada

a palavra autoral está direcionada para seu objeto, como qualquer outra palavra, mas cada afirmação sobre esse objeto é construída de modo a, além do seu significado objetual, atingir polemicamente a palavra alheia proferida sobre o mesmo tema, a afirmação alheia proferida sobre o mesmo objeto. A palavra direcionada para seu objeto colide, nesse próprio objeto, com a palavra alheia. A própria palavra alheia não é reproduzida, apenas subentendida, mas toda a estrutura do discurso seria completamente outra se não existisse essa reação a uma palavra alheia subentendida. (2022[1929], p. 174)

Última variante do terceiro tipo: polêmica explícita

às vezes é muito difícil estabelecer uma distinção nítida entre a polêmica velada e a explícita, aberta(...). A polêmica explícita está simplesmente orientada para a palavra alheia refutada como para um objeto. Já na polêmica velada, a palavra está direcionada para um objeto comum, ao nomeá-lo, representá-lo, expressá-lo, e atinge apenas indiretamente a palavra alheia, como se colidisse com ela no próprio objeto. Graças a isso, a palavra alheia começa a influenciar a palavra autoral a partir de seu interior. É por isso que também a palavra veladamente polêmica é bivocal, apesar de a inter-relação das duas vozes ser aqui específica. Nesse caso, a intenção alheia não entra ela mesma no interior da palavra, mas só é refletida nela, determinando seu tom e sua significação. A palavra percebe tensamente a palavra alheia a seu lado que fala sobre o mesmo objeto, e essa percepção determina toda a sua estrutura interior. (2022[1929], p. 175)

Esferas de ocorrência da polêmica: linguagem prático-cotidiana e na literatura

A palavra internamente polêmica — a palavra que olha para uma palavra alheia hostil — é extremamente comum tanto na linguagem prático-cotidiana quanto na literária, e tem uma importância enorme para a formação do estilo. Na linguagem prático-cotidiana, pertencem a esse tipo todas as palavras com “indiretas”, com “alfinetadas”.

Toda palavra literária percebe com maior ou menor nitidez o seu ouvinte, o seu leitor, o seu crítico, e reflete em si objeções, avaliações e pontos de vista antecipados. Além disso, a palavra literária percebe ao seu lado uma outra palavra, também literária, um outro estilo. O elemento da assim chamada reação a um estilo literário anterior, presente em cada novo estilo, é igualmente uma polêmica interior ou, por assim dizer, uma antiestilização velada do estilo alheio, frequentemente combinada com uma parodização explícita deste. A polêmica interior é extremamente importante nas autobiografias e nas formas do *Icherzählung* de tipo confessional. Bastar citar as *Confissões* de Rousseau. (2022[1929], p. 175, 176)

Última variante do terceiro tipo: diálogo

Cada palavra dessa réplica, direcionada para o objeto, simultaneamente reage com tensão à palavra alheia, respondendo-a e antecipando-a. O momento da resposta e da antecipação penetra de maneira profunda no interior da palavra tensa e dialógica. É como se essa palavra absorvesse e assimilasse em si as réplicas alheias e suas intenções, elaborando-as de com tensão. A semântica da palavra dialógica é específica por completo. Infelizmente, as mais sutis mudanças de sentido que ocorrem na dialogicidade tensa, foram até o presente momento completamente ignoradas. A consideração da contrapalavra (*Gegenrede*) produz mudanças específicas na estrutura da palavra dialógica, tornando-a internamente coexistencial e elucidando seu próprio objeto de um modo novo, ao revelar nela novos aspectos, inacessíveis à palavra monológica. (2022[1929], p. 176)

Sociologia da palavra: contexto e voz alheia

O problema da orientação do discurso para a palavra alheia é de importância sociológica primordial. A palavra é social por natureza. A palavra não é um objeto, mas um meio de comunicação social em eterno movimento e em eterna mudança. Ela nunca satisfaz uma única consciência, uma única voz. A vida da palavra está na passagem de uma boca a outra boca, de um contexto a outro contexto, de uma coletividade social a outra, de uma geração a outra geração. Ao mesmo tempo, a palavra não esquece o seu caminho, tampouco pode se libertar por completo do poder daqueles contextos concretos dos quais ela fez parte. Todo membro de uma coletividade falante já encontra a palavra não como palavra neutra da língua, livre das intenções e despovoada de vozes alheias. Não, ele recebe a palavra de uma voz alheia, preenchida por essa voz alheia. A palavra chega ao contexto dele vinda de outro contexto e atravessada de intenções alheias. A intenção dele encontra a palavra já povoada. Por isso a orientação da palavra entre palavras, as diferentes percepções da palavra alheia e os diferentes modos de reagir a ela talvez sejam os problemas mais essenciais da sociologia da palavra, e de toda palavra, inclusive a literária. (2022[1929], p. 183-184)

Palavra alheia em Dostoiévski:

palavra alheia e unidades composicionais

A importância estilística da *palavra alheia* nas obras de Dostoiévski é imensa. Ela vive aqui a vida a mais tensa possível. As ligações estilísticas fundamentais para Dostoiévski não são ligações entre palavras no plano de um enunciado monológico; são fundamentais para ele as ligações dinâmicas e mais tensas entre os enunciados, entre centros discursivos e semânticos autônomos e de plenos direitos, que não se subordinam à ditadura semântico-verbal de um único estilo monológico e de um único tom.

A palavra em Dostoiévski, a vida da palavra na obra e suas funções na realização da tarefa polifônica serão analisadas em conexão com as unidades composicionais nas quais a palavra funciona: na unidade do auto-enunciado monológico do personagem, na unidade da narração, seja ela do narrador ou do autor, e finalmente a unidade do diálogo entre os personagens. Essa será a ordem da nossa análise. (2022[1929], p. 186-187)

A palavra monológica do
personagem e a palavra
narrativa nas novelas de
Dostoievski

A forma epistolar

é uma variedade do *Icherzählung*. Aqui a palavra é bivocal e, na maioria das vezes, unidirecionada. Ela é assim por ser uma substituição composicional da palavra autoral, que aqui está ausente. (p. 188)

É própria da carta uma percepção aguda do interlocutor, do destinatário a quem ela é endereçada. A carta, assim como a réplica do diálogo, é endereçada a uma pessoa determinada, considera suas reações possíveis e sua resposta possível. Essa consideração do interlocutor ausente pode ser mais ou menos intensa. (...) Em sua primeira obra, Dostoiévski elabora um estilo de linguagem muito característico de toda a sua criação, determinado pela antecipação tensa da palavra alheia. (189)

Relação tensa com a palavra alheia antecipada

- Retardamento do discurso
- Interrupção por resslavas
- a palavra do personagem sobre si mesmo é construída sob influência ininterrupta da palavra alheia sobre ele. (p. 192)
- na autoconsciência do personagem introduziu-se a consciência alheia sobre ele; no autoenunciado do personagem foi lançada a palavra alheia sobre ele; a consciência alheia e a palavra alheia despertam fenômenos específicos, que determinam, por um lado, o desenvolvimento temático da autoconsciência, as suas quebras, evasivas, protestos, e, por outro, a fala do personagem, com suas alternâncias enfáticas, quebras sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade (p. 196)

Pessoa alheia — É preciso saber fazer dinheiro. Não se deve ser fardo para ninguém. E você é um fardo para os outros.

Makar Diévuchkin — Não sou fardo para ninguém. Tenho meu próprio pedaço de pão.

Pessoa alheia — Que pedaço de pão é esse?! Hoje tem, mas amanhã não. E deve ser um pedaço de pão seco.

Makar Diévuchkin — É verdade que é um pedaço de pão simples, às vezes chega a ser pão seco; mas ele é ganho com trabalho, consumido de modo legal e irrepreensível.

Pessoa alheia — Mas que trabalho é esse! Você faz cópia e nada mais. Não é capaz de fazer mais nada.

Makar Diévuchkin — E o que mais posso fazer?! Pois eu mesmo sei que não é grande coisa o que faço, que é copiar; mas assim mesmo me orgulho disso!

Pessoa alheia — Grande coisa para se orgulhar! Fazer cópias! É vergonhoso!

Makar Diévuchkin — E o que há de mais no fato de eu copiar... etc. (p. 197-198)

Particularidades estruturais da “palavra que olha em volta”, da palavra veladamente polêmica e internamente dialógica

a essência permanece a mesma:

em cada elemento da consciência e da palavra ocorre o cruzamento e a intersecção de duas consciências, de dois pontos de vista, de duas ênfases ou, por assim dizer, na alternância intra-atômica de vozes. (p. 199)

Autoconsciência- diálogo interior de 3 vozes em uma consciência decomposta (2022[1929], p. 210, 216)

- **Eu para mim**, que não pode viver sem o outro e sem o seu reconhecimento
- O fictício “**eu para o outro**” – segunda voz substitutiva
- A **voz alheia** que não reconhece o eu (muitas vezes ausente nas novelas)

“Ainda não se trata de polifonia, mas já não se trata de homofonia” (p. 216)

Polifonia (2022[1929], p. 216) – nos romances

- Vozes completamente autônomas e reais
- Consciências com direitos iguais
- Diálogo autêntico de vozes imiscíveis
- **Narração sem perspectiva:** “O narrador encontra-se em uma proximidade imediata do personagem e do acontecimento em realização e constrói sua representação deles a partir desse ponto de vista aproximado ao máximo e sem perspectiva” (p. 225)

Memórias do subsolo (2022[1929], p. 228-243)

- *Icherzählung* confessional
- Todas as palavras são dialogicamente decompostas
- Antecipações que visam assegurar para si a última palavra (p. 232)
- Dependência da consciência alheia (p. 232), mas não reconhece (não se dá conta) essa dependência, esse poder (p. 237)
- Evasivas (p. 238) – tentativa de preservar-se, torna instáveis todas as autodefinições (p. 240)
- Odeia seu rosto – pois sente nele o poder das avaliações e opiniões do outro sobre ele (p. 242)
- Palavra direcionada – que se dirige a alguém, mesmo o mundo é um interlocutor (p. 243)

3. A palavra do personagem e a palavra da narração nos romances de Dostoiévski

A palavra do personagem

A palavra monológica de Raskólnikov surpreende por sua extrema dialogização interior e pelo direcionamento vívido e pessoal a tudo sobre o que ele pensa e fala. Também para Raskólnikov, pensar um objeto significa dirigir-se a ele. Ele não pensa sobre os fenômenos, mas fala com eles. (p. 246)

Raskólnikov se dirige a si mesmo (muitas vezes na segunda pessoa, como se se dirigisse a outro)

“Não vai acontecer? E que tu vais fazer para que isso não aconteça? Vais proibir? Com que direito? Por sua vez, o que podes prometer a elas para ter 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? Por que 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 uma pensão de cem rublos e empenhando o salário aos senhores Svidrigáilov! Como vais protegê-las dos Svidrigáilov, dos Afanassi 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 a irmã? Bem, pensa no que vai ser da tua irmã daqui a dez anos ou nesses dez anos? Adivinhou? Assim ele se atormentava e se provocava com essas perguntas, até com algum prazer.” (Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*, trad. Paulo Bezerra, 7ª ed., São Paulo, Editora 34, 2016, p. 53.) (p. 246-247)

Relação entre os personagens no discurso interior

“todas as pessoas entram no seu discurso interior não como caráter ou tipo, tampouco como uma personalidade fabulística do enredo da sua vida (irmã, noivo da irmã etc.), mas como símbolo de certa orientação de vida e de uma posição ideológica, como símbolo de determinada solução de vida às questões ideológicas que o atormentam. Basta uma pessoa aparecer no seu horizonte para que ela imediatamente se torne, para Raskólnikov, uma solução encarnada da sua própria questão, uma solução discordante daquela à qual ele chegara; por isso todos tocam sua ferida e adquirem um papel estável no seu discurso interior. Raskólnikov correlaciona essas pessoas, compara-as ou as contrapõe umas às outras, obriga-as a responder, replicarem-se ou acusar umas às outras. Como resultado, o discurso interior de Raskólnikov se desdobra em um drama filosófico, no qual os personagens são pontos de vista sobre a vida e sobre o mundo encarnados no cotidiano.” (p. 248)

Vozes

O material semântico é sempre dado à consciência do personagem de uma só vez, por inteiro, não na forma de ideias e teses isoladas, mas na forma de orientações semânticas humanas (человеческих смысловых установок), isto é, de vozes, e trata-se apenas de escolher entre elas. (p. 250)

Ideologia social de Dostoiévski

a pacificação e a fusão de vozes mesmo nos limites de uma única consciência — segundo o projeto de Dostoiévski e de acordo com suas principais premissas ideológicas — não pode ser um ato monológico, mas pressupõe a comunhão de vozes do personagem com o coro; mas para isso é preciso dominar e abafar suas vozes fictícias, que se intercalam com a verdadeira voz humana e a arremedam. No plano da ideologia social de Dostoiévski, isso se transformou na exigência da fusão da *intelligentsia* com o povo: “Submeta-se, homem orgulhoso, e, acima de tudo, domine seu orgulho. Submeta-se, homem ocioso, e, acima de tudo, trabalhe em sua própria terra”. Já no plano da sua ideologia religiosa, isso significava unir-se ao coro e proclamar “Hosana” junto com todos. (p. 269)

Polifonia

no plano dos seus romances desenvolve-se não a polifonia das vozes pacificadas, mas a polifonia das vozes em luta e internamente cindidas. Essas últimas são dadas não no plano das aspirações estritamente ideológicas do escritor, mas na realidade social daquele tempo. A utopia social e religiosa, própria das posições ideológicas do autor, não absorveu nem diluiu sua visão objetivamente artística. (p. 269-270)

Palavra do Narrador

a palavra do narrador não traz consigo quaisquer tons novos e quaisquer orientações essenciais, quando comparada às palavras dos personagens. Ela continua a ser uma palavra em meio a outras. De modo geral, a narração se move entre dois limites: a palavra seca e informativa, protocolar, que está longe de ser representativa, e a palavra do personagem. Contudo, quando a narração tende à palavra do personagem, é atribuída a ela uma ênfase deslocada ou alterada (provocativa, polêmica, irônica) e apenas em raríssimos casos a narrativa tende a uma fusão monoacentual com essa palavra. (p. 270)

Palavra do Narrador

Em nenhum lugar há uma palavra dominante, seja a palavra do autor ou a palavra do personagem principal. Nesse sentido, não existe unidade do estilo nos romances de Dostoiévski. No que concerne à organização da narração como um todo, ela, como sabemos, está dialogicamente orientada para o personagem. A dialogização absoluta de todos os elementos da obra, sem exceção, é um aspecto essencial do próprio projeto autoral. (p. 270-271)

Palavra do narrador em relação ao personagem

Assim, nas obras de Dostoiévski não há uma palavra final, conclusiva e que defina de uma vez por todas. Por isso não há uma imagem sólida do personagem, que responda à pergunta “quem é *ele*?”. Existem apenas as questões: “Quem sou *eu*?” e “Quem é *você*?”. Contudo, mesmo essas questões soam em um diálogo ininterrupto e inconcluso. A palavra do personagem e a palavra sobre o personagem são definidas por uma relação dialógica, não fechada em relação a si mesma e ao outro. (p. 271)

Análise estilística

A premissa de toda a nossa análise estilística é a afirmação da palavra como fenômeno social e, além disso, um fenômeno *internamente* social. Não é a palavra-objeto, mas a palavra-meio de comunicação que está na base de nossa estilística.

Entretanto, é evidente que as questões de sociologia do estilo de Dostoiévski não podem ser exauridas pela nossa análise imanente e sociológica. Mais do que isso, a nossa análise, em essência, não vai além da preparação de um material para a sociologia do estilo, uma vez que a principal questão à qual deve responder a sociologia do estilo é sobre as condições históricas e socioeconômicas do nascimento desse estilo. Contudo, para uma elaboração produtiva dessa questão seria necessário, antes de mais nada, revelar e elucidar o próprio material sujeito a uma explicação socioeconômica, compreendido como um fenômeno internamente social, pois apenas nesse caso a explicação sociológica se adequaria à estrutura do fato a ser explicado. Foi o que tentamos fazer. (p. 272)

Cap. 4 - O diálogo em Dostoiévski

Diálogo

o diálogo não é preâmbulo para a ação, mas a própria ação. Ele não é um meio de descoberta que revela o caráter do ser humano como se este já estivesse pronto; não, aqui o ser humano não só se manifesta para fora, como também torna-se pela primeira vez aquilo que é; e repetimos: não só para os outros, mas também para si próprio. Ser significa comunicar-se dialogicamente. Quando o diálogo acaba, tudo acaba. Por isso, em essência, o diálogo não pode e não deve terminar. No plano da sua visão de mundo religiosa e utópica, Dostoiévski transfere o diálogo para a eternidade, concebendo-a como eterno co-regozijo, co-amiração e con-sonância de vozes. No plano do romance, isso se dá na forma de uma inconclusibilidade do diálogo e, inicialmente, como sua má infinitude. (p.274-275)

O esquema fundamental do diálogo em Dostoiévski

a contraposição de um ser humano a outro ser humano,
como a contraposição do “eu” ao “outro”. (p. 276)

O homem do subsolo

A vida do herói do subsolo está privada de qualquer enredo. Uma vida em cujo enredo há amigos, irmãos, pais, esposas, adversários, mulheres amadas etc. e na qual ele próprio poderia ser irmão, filho, esposo — ele a vivencia apenas em sonhos. Na sua vida efetiva, essas categorias humanas reais estão ausentes. É por isso que os diálogos interiores e exteriores nessa obra são tão abstratos e precisos ao modo clássico, a ponto de podermos compará-los apenas aos diálogos de Racine. A infinitude do diálogo exterior manifesta-se com a mesma clareza matemática da infinitude do diálogo interior. O outro real só pode entrar no mundo do homem do subsolo como aquele outro com o qual ele já está travando uma polêmica interior sem saída. Qualquer voz alheia real inevitavelmente se fundirá com a voz alheia que já soa nos ouvidos do personagem. E a palavra real do outro também entra na roda do *perpetuum mobile*, assim como todas as réplicas alheias antecipadas. Dela, o personagem tiranicamente exige total reconhecimento e afirmação de si, e ao mesmo tempo não aceita esse reconhecimento e essa afirmação, pois na palavra do outro ele se torna o lado fraco e passivo: compreendido, aceito, perdoado. Seu orgulho não é capaz de suportar. “E nunca desculparei também a você as lágrimas de há pouco, que não pude conter, como uma mulher envergonhada! E também nunca desculparei *a você* as confissões que lhe estou fazendo agora! Sim, você” — assim ele grita à moça que o ama durante as suas confissões. (p. 276-277)

Os irmãos Karamázov

“— Então quem é a teu ver o assassino? — perguntou de um modo aparentemente frio, e no tom da pergunta ouviu-se até uma nota de presunção.

— Tu mesmo sabes quem é — proferiu Aliócha em tom baixo e convicto.

— Quem? É a fábula sobre o idiota do epiléptico maluco? Sobre Smierdiakóv?

Súbito Aliócha sentiu que tremia todo.

— Tu mesmo sabes quem foi — deixou escapar sem forças. Arquejava.

— Mas quem, quem? — gritou Ivan já quase furioso. Todo o seu comedimento sumiu num piscar de olhos.

— Só uma coisa eu sei — disse Aliócha quase sussurrando como antes — Quem matou nosso pai *não foste tu*.

— ‘Não foste tu’! Que ‘não foste tu’ é esse? — Ivan estava petrificado.

— Não foste tu quem matou nosso pai, não foste tu! — repetiu Aliócha com firmeza.

Fez-se uma pausa de meio minuto.

— Ora, eu mesmo sei que não fui eu; estás delirando? — disse Ivan com um riso pálido e contraído. Tinha o olhar cravado em Aliócha. Mais uma vez estavam parados diante do lampião.

— Não, Ivan, tu mesmo disseste várias vezes a ti mesmo que eras o assassino.

— Quando foi que eu disse?... Eu estava em Moscou... Quando foi que eu disse? — balbuciou Ivan totalmente desconcertado.

— Tu o disseste a ti mesmo muitas vezes quando ficaste só nesses dois terríveis meses — continuou Aliócha com voz baixa e nítida. Mas já falava como tomado de extrema excitação, como movido não por sua vontade, obedecendo a alguma ordem indefinida. — Tu te acusaste e confessaste a ti mesmo que o assassino não era outro senão tu. Mas quem matou não foste tu, estás enganado, não és tu o assassino, ouve-me, não és tu! Foi Deus quem me enviou para te dizer isto.

Diálogo e multivocalidade

Em todo lugar *há o cruzamento, a consonância ou a alternância de réplicas de um diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos personagens*. Por toda parte, *um conjunto determinado de ideias, pensamentos e palavras é conduzido por meio de algumas vozes imiscíveis, soando de modo diferente em cada uma delas*. Esse conjunto de ideias, por si só, como algo neutro e idêntico a si mesmo, não é de modo algum o objeto das intenções autorais. Não, o objeto das intenções é justamente *a condução do tema em muitas e variadas vozes*, a sua multivocalidade e heterovocalidade, que são essenciais e, por assim dizer, imprescindíveis. Para Dostoiévski, são importantes a própria disposição das vozes e a interação entre elas. (p. 299-300)

Dialogismo e Dialética

A ideia em Dostoiévski nunca se aparta da voz. Por isso é errada em sua raiz a afirmação de que os diálogos em Dostoiévski são dialéticos. Pois, nesse caso, deveríamos reconhecer que a autêntica ideia de Dostoiévski é uma síntese dialética, por exemplo, das teses de Raskólnikov com as antíteses de Sônia, das teses de Aliócha com as antíteses de Ivan etc. Tal compreensão é profundamente absurda. Afinal, Ivan discute não com Aliócha, mas acima de tudo consigo próprio; e Aliócha não discute com Ivan, entendido como uma voz íntegra e una, mas se intromete no diálogo interior deste, tentando fortalecer uma de suas réplicas. Não se trata de síntese alguma; pode-se tratar apenas de uma vitória desta ou daquela voz, ou de uma combinação de vozes, quando elas concordam. A realidade última de Dostoiévski não é a ideia como conclusão monológica, ainda que dialética, mas o/a acontecimento/coexistência da interação de vozes. (p. 300-301)

Dialogismo e Dialética

Essa é a diferença entre o diálogo de Dostoiévski e o de Platão. Apesar deste último não ser um diálogo pedagógico ou monologizado por completo, ainda assim, nele, a multiplicidade de vozes é anulada na ideia. Platão concebe a ideia não como acontecimento/coexistência, mas como existência. _ Comungar com a ideia significa comungar com a sua existência. Entretanto, todas as inter-relações hierárquicas entre pessoas cognoscentes, criadas pelos seus diferentes graus de comunhão com a ideia, no final das contas anulam-se na plenitude da própria ideia. A comparação entre os diálogos de Dostoiévski e o diálogo de Platão nos parece, de modo geral, não essencial e improdutivo, pois o diálogo de Dostoiévski de modo algum é puramente cognitivo e filosófico. É mais essencial compará-los com o diálogo da Bíblia e dos evangelhos. É inquestionável a influência do diálogo de Jó e de alguns diálogos dos evangelhos sobre Dostoiévski, já os diálogos platônicos estavam simplesmente fora da sua esfera de interesse. O diálogo de Jó é internamente infinito em sua estrutura, pois nele a contraposição da alma — relutante ou resignada — a Deus é concebida como imprescindível e eterna. Todavia, tampouco o diálogo bíblico nos levará às particularidades artísticas mais essenciais do diálogo em Dostoiévski. Antes de colocar a questão das influências e do parentesco estrutural, é preciso revelar essas particularidades no próprio material que está diante de nós. (p. 301)