UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

MARCOS ROGÉRIO MARTINS COSTA

SEMIÓTICA E POLIFONIA

NA ESTÉTICA ROMANESCA DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2015

MARCOS ROGÉRIO MARTINS COSTA

marcos.rogerio.costa@usp.br

**SEMIÓTICA E POLIFONIA
NA ESTÉTICA ROMANESCA DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientadora: Prof^ª. Dr^a. Norma Discini de Campos

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste estudo, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo – FFLCH/USP

Costa, Marcos Rogério Martins.

Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski / Marcos Rogério Martins Costa; orientador(a) Norma Discini de Campos – São Paulo, 2015.
275 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2015.

1. Polifonia. 2. Semiótica. 3. Filosofia bakhtiniana. 4. Ator. 5. Enunciação.

Nome: COSTA, Marcos Rogério Martins

Título: Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: 19 / 12 / 2014

Banca Examinadora

Profa. Dra. Norma Discini de Campos – Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille – Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Arnaldo Cortina – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

A Deus, o meu grande arquidestinador,
e às destinadoras do sensível e do inteligível deste fazer:
minha mãe Catarina e minha orientadora Norma.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pai-amigo de todos os momentos, sensível presença de meu ser, imprescindível à realização deste trabalho.

À minha mãe, Catarina de Fátima Martins Costa (Dona Kátia), e a meu pai, Venceslau Costa Neto, pilstras de minha existência, que, com inigualável força, sapiência e paciência, souberam me guiar nas veredas deste grande e vasto mundo.

Aos meus irmãos, Kelle e Sérgio, e aos seus filhos (Tamires, Letticia, Vinícius, Isabelly), por estarem sempre, de longe ou de perto, acompanhando meus passos e acreditando, junto comigo, em meus sonhos.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Norma Discini de Campos, pela disposição, confiança e dedicação que depositou em cada ensinamento direcionado à realização desta pesquisa, e também por me ensinar a perceber o sensível e o inteligível do ser e do fazer semiótico.

Aos professores do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que são as estrelas que fulguram no céu de nossa bandeira, visto que eles contribuem para que o universo da língua(gem) em seus domínios mais diversos seja, de fato, desbravado, legitimando o lema uspiano *scientia vincis*.

Às professoras Maria Inês Batista Campos e Elizabeth Harkot de La Taille, pelas contribuições no exame de qualificação, sem as quais o desenvolvimento pleno desta investigação não se alcançaria.

À minha melhor amiga, Mariana Viel Nunes (meu Signo), sem a qual não teria me graduado. Muito obrigado pela amizade constante, pelos encontros saussurianos e pela singela e tão importante companhia ao meu lado, sempre.

À minha coautora, amiga e confidente de ideias, Patrícia Coelho, pela ajuda na leitura deste trabalho, pela fraterna, polêmica e competente presença e pela confiança inabalável em nossa parceria científica no campo das novas mídias.

Aos amigos e conterrâneos de Birigui-SP, em especial Rafael e sua vó Dita, que, como os meus familiares, incentivam a minha sede do saber desde a minha tenra idade.

Aos amigos de São Paulo-SP, em especial, Édén, Willian, Bruno, Luciana, Andrezza, Ester, Robson, Jéssica, os quais me acolheram tão calorosamente em uma cidade tão fria e populosa.

À minha revisora, Catarina Ruggeri, que me ajudou a tornar as palavras do discurso científico menos herméticas, a sintaxe dos períodos mais organizada e a semântica mais acessível.

Aos membros do GES-USP, em especial Eliane Lima, Sueli Ramos-Silva, Mariana Luz, Renata Moreira, Renato Razzino, Taís de Oliveira, Carolina Tomasi, que me ajudaram a (re)conhecer a semiótica da Escola de Paris em seus mais profícuos desdobramentos teóricos.

Aos professores Waldir Beividas e Ivã Lopes e, novamente, às professoras Maria Inês Batista Campos e Norma Discini, pelas disciplinas que tanto colaboraram para o desenvolvimento das reflexões deste estudo.

Aos professores Claude Zilberberg, Denis Bertrand, Diana Barros, José Luiz Fiorin, Marília Amorim e Beth Brait que, em diferentes momentos, discutiram e apontaram propostas teórico-metodológicas para este estudo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida, a qual me permitiu dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Muito obrigado a todos que de uma forma ou de outra incentivaram, orientaram e discutiram os caminhos teóricos e metodológicos propostos neste trabalho.

Rios sem discurso

*Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.*

*O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.*

RESUMO

COSTA, M. R. M. **Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski**. 2014. 274 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Na teoria musical, a polifonia remete a um estilo, criado na Idade Média em oposição ao canto monódico da Igreja, no qual as vozes se distinguem rítmica e melodicamente, permitindo que melodias diversas convivam no mesmo campo musical. Mikhail Bakhtin (1895-1975), resgatando o sentido musical do termo e baseando-se nele, cria uma metáfora conceitual da polifonia para definir um gênero discursivo que demonstra a coexistência de vozes plenivalentes na obra literária, inclusive entre a instância do autor-criador e a da personagem. O filósofo russo investiga esse fenômeno na estética de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), reconhecendo esse autor como o criador do romance polifônico. Desde a difusão das ideias de Bakhtin (2010a), o conceito de polifonia foi mal compreendido e mal interpretado. Diante disso, o objetivo geral desta pesquisa é o de operacionalizar o conceito bakhtiniano de polifonia por meio de um viés discursivo específico: o da semiótica francesa (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Por operacionalização, entendemos o processo científico de tornar coerente um conceito dentro de determinadas premissas teóricas e de acordo com as unidades de análise. Nossas fontes são três diálogos entre dois personagens diferentes contidos em três romances dostoiévskianos: três encontros de Raskólnikov e Porfiri, em *Crime e castigo*; três de Ivan e Smierdiakóv, em *Os irmãos Karamázov*; e três de Aleksiéi e Polina, em *Um jogador*. Para investigar esse *corpus*, problematizamos a polifonia na arquitetônica do ator, seja o da enunciação (na teoria bakhtiniana, o autor-criador), seja o do enunciado (na concepção bakhtiniana, herói polifônico). Por isso, não buscamos as bases ontológicas do gênero romance polifônico, nem propomos um molde ou uma tipologia discursiva que sustente esse gênero. Tratamos a polifonia como uma estratégia discursiva do enunciatário Dostoiévski. Buscamos, no *corpus* de *Crime e castigo*, os recursos que sustentam essa estratégia e validamos três procedimentos: a imiscibilidade, a interindependência e a equipolência de vozes. Em *Os irmãos Karamázov*, confirmamos esses procedimentos pela recorrência. Em *Um jogador*, constatamos, pela não recorrência dos procedimentos, a singularidade que os caracteriza na estética romanesca do escritor russo. Conseguimos, pela recorrência e pela diferença, examinar o estilo autoral de Dostoiévski, segundo uma estilística discursiva (DISCINI, 2009a; 2013). Conforme a proposta de Zilberberg (2004; 2011), investigamos os modos de eficiência, de junção e de existência de duas totalidades bem distintas: totalidade A (*Crime e castigo*; *Os irmãos Karamázov*) e totalidade B (*Um jogador*). Com esses dados, depreendemos que os romances de Dostoiévski podem ter ora traços mais polifônicos (totalidade A), ora traços menos polifônicos (totalidade B). Assim, respaldamos a gradação do conceito de polifonia na estética romanesca, em específico na totalidade *Dostoiévski*, operacionalizando a polifonia como uma categoria apreensível, repetível e de grandeza escalar.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Semiótica; Filosofia bakhtiniana; Ator; Enunciação.

ABSTRACT

COSTA, M. R. M. **Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski**. 2014. 274 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

In music theory, the term polyphony designates a style, created during the Middle Ages in opposition to the Church's monodic chanting; in polyphony, voices can be distinguished rhythmically and melodically, allowing different melodies cohabiting the same musical field. Mikhail Bakhtin (1895-1975), drawing out from the musical sense of the term and based on it, creates a conceptual metaphor of polyphony to define a discourse genre that shows the coexistence of plenivalent voices in the literary work, even the author-creator and the character instances. The Russian philosopher investigates this phenomenon in the novel aesthetics of Fyodor Dostoyevsky (1821-1881), recognizing this author as the creator of the polyphonic novel. Since the spreading of the ideas of Bakhtin (2010a), the concept of polyphony has been misunderstood and misinterpreted. With that been said, this research's main goal is to make the bakhtinian concept operational by using a specific discursive point of view: French Semiotics (GREIMAS; COURTÉS, 2008). By "making the concept operational" we mean the scientific process of establishing the conditions that allow a concept to become coherent inside a theoretical framework and in relation to the unities of analysis. Our sources are three dialogues between two characters in three novels by Dostoyevsky (three in each, making a total of nine dialogues): Raskólnikov and Porfiri, in *Crime and punishment*; Ivan and Smierdiakóv, in *The brothers Karamazov*; and, finally, Aleksíei and Polina, in *The gambler*. In order to investigate this *corpus*, we have reflected upon polyphony in the actor's architectonic, be it the enunciation's actor (in bakhtinian theory, the author-creator), or the enunciate's actor (in bakhtinian conception, the polyphonic hero). Therefore, this research is not focused on the ontologic bases of the polyphonic novel genre, neither does it propose a mold or a discursive typology that supports this genre. We consider polyphony as a discursive strategy from the enunciator Dostoyevsky. We search, in the *corpus* extracted from *Crime and punishment*, the resources that support this strategy and we validate three procedures: immiscibility, interdependence and equipollence of voices. In *The brothers Karamazov*, these procedures were confirmed by recurrence. In *The gambler*, the fact that the recurrence does not occur is evidence of their singularity in the novel aesthetics of the Russian writer. Both the recurrence and the difference have made us able to examine Dostoyevsky's author style in the terms of a discursive stylistic (DISCINI, 2009a; 2013). In conformity with the ideas of Zilberberg (2004; 2011), we have investigated the modes of efficiency, junction and existence of two very different totalities: totality A (*Crime and punishment*; *The brothers Karamazov*) and totality B (*The gambler*). With these data we were able to conclude that Dostoyevsky's novels may present sometimes more polyphonic traits (totality A), sometimes less polyphonic traits (totality B). We thus support the idea of the polyphony concept in the novel aesthetics as something gradual, in particular in the *Dostoyevsky* totality, making polyphony operational as an apprehensible, repeatable and scalar category.

KEYWORDS: Polyphony; Semiotics; Bakhtinian philosophy; Actor; Enunciation.

LISTA DE FIGURAS*

Figura 1. Quadro das modalidades	78
Figura 2. Gráfico tensivo: triagem e mistura.....	86
Figura 3. As modalizações da dêixis da presença e da dêixis da ausência	89
Figura 4. Densidades e impacto da presença.....	91
Figura 5. Os modos e os regimes de sentido	220
Figura 6. As valências tensivas de polifonia	241
Figura 7. A estética romanesca dostoievskiana e a estética romanesca monológica	251

* Tratamos como *figura* toda e qualquer representação gráfica (quadro, gráfico, tabela etc.) trazida à luz para elucidação do pensamento disposto no corpo do texto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
0.1 Em busca de sistematização conceitual	22
0.2 Nossa proposta.....	28
0.3 Sobre o método.....	34
 1 POLIFONIA E SEMIÓTICA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	46
1.1 A filosofia bakhtiniana.....	48
1.2 A relação estética entre autor e herói em <i>Problemas da poética de Dostoiévski</i>	64
1.3 A semiótica da Escola de Paris	71
A semiótica tensiva.....	84
 2 CRIME E CASTIGO: A ESTRATÉGIA DISCURSIVA DA POLIFONIA	93
2.1 O enredo de <i>Crime e castigo</i> : as relações dialógicas.....	94
2.2 O primeiro encontro entre Raskólnikov e Porfiri	102
O procedimento de imiscibilidade das vozes.....	106
2.3 O segundo encontro entre Raskólnikov e Porfiri.....	119
O procedimento de interindependência das vozes.....	122
2.4 O terceiro encontro entre Raskólnikov e Porfiri	136
O procedimento de equipolência das vozes.....	141
 3 RECORRÊNCIA E DIFERENÇA: CRIME E CASTIGO, OS IRMÃOS KARAMÁZOV E UM JOGADOR	157
3.1 A recorrência na diferença: <i>Crime e castigo</i> e <i>Os irmãos Karamázov</i>	159
3.1.1 Sobre o enredo de <i>Os irmãos Karamázov</i>	161
3.1.2 Os encontros entre Ivan e Smierdiakóv	171
3.2 Diferença na recorrência: <i>Crime e castigo</i> e <i>Um jogador</i>	187
3.2.1 Sobre o enredo de <i>Um jogador</i>	191
3.2.2 Os encontros entre Aleksiéi e Polina	194
3.3 Considerações sobre os três romances dostoiévskianos cotejados	212
 4 POR UMA GRADAÇÃO DO SENTIDO DE POLIFONIA	215
4.1 Os regimes de sentido	216
4.2 A estética romanesca de Dostoiévski.....	221
4.3 Uma categoria de gradação escalar.....	224
4.3.1 Polifonia e polêmica: “Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição”	225
4.3.2 Duas totalidades distintas: as valências plena e nula de polifonia.....	231
4.3.3 Polifonia e monologismo: estesia e estética	242
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
 REFERÊNCIAS	262

INTRODUÇÃO

[...] neste livro os problemas teóricos foram apenas colocados. É verdade que tentamos apontar a sua solução, mas ainda assim não sentimos no direito de dar ao nosso livro outro título senão o de *Problemas da obra de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010a, p. 311).¹

O conceito de polifonia, “mais que qualquer outra coisa, suscitou objeções e mal-entendidos”.² É assim que o filósofo da linguagem, o russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975), explicita a seu amigo Vadim Kojínov, em uma carta datada de 30 de julho de 1961, o corolário de incompreensões que historicamente acorrenta esse termo. Essa conjuntura tornou o termo difuso e mal compreendido dentro das diversas disciplinas que o acolheram, tais como, teoria e crítica literária, linguística, psicanálise, dentre outras áreas (cf. COSTA, 2013).

De acordo com Brait (2010, p. 39), a polifonia “apresenta-se como categoria produtiva, constantemente retomada, transformada, subvertida e/ou expandida, de acordo com a perspectiva teórica e/ou metodológica que a acolhe”. É importante ressaltarmos que Bakhtin (2010a) não propõe o conceito teórico de *polifonia*; o que ele discute e problematiza é a emergência de um gênero do discurso: o *romance polifônico*. Foram as várias leituras e interpretações de sua obra que atestaram a existência desse conceito no âmbito das ciências humanas em diferentes perspectivas, como os trabalhos de Maingueneau (2006), Ducrot (1987), Authier-Revuz (1982) e Kristeva (1978).

Portanto, neste estudo consideramos o termo *polifonia* um conceito teórico e iremos investigá-lo a partir de determinado ponto de vista científico. Logo, o objetivo geral desta pesquisa, por meio do prisma científico da semiótica francesa, é o de operacionalizar o conceito bakhtiniano de polifonia, ratificando, assim, sua existência e pertinência no âmbito dos estudos do discurso e do texto.

Por *operacionalização*, entendemos um processo científico de tornar um conceito coerente, dentro de determinadas premissas teóricas (compreendidas como as *invariâncias* do

¹ Neste estudo, sustentar-nos-emos em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a partir da tradução de Paulo Bezerra, pela editora Forense Universitária, em sua quinta edição. Esta foi revisada e contém adendos de outros textos pertinentes à temática da obra (Adendo 1 - À guisa de comentário; Adendo 2 – sem título). Esses adendos encontravam-se anteriormente somente na tradução, também de Bezerra, da coletânea de textos *Estética da criação verbal*, com outros títulos: “A respeito de problemas da obra de Dostoiévski” (Adendo 1) e “Reformulação do livro de Dostoiévski” (Adendo 2). Ressaltamos que a primeira edição dessa tradução direta do russo foi publicada em 1981. A partir da quarta edição (2008), o tradutor Paulo Bezerra inseriu os adendos à tradução. Conforme Silva (2011, p. 8), “[...] há nova alma na nova edição de 2008 [quarta edição], mantida integralmente na quinta edição de 2010”. Esse acréscimo de textos aconteceu porque, segundo o tradutor Bezerra (2010, p. VII), “com eles [os adendos] os conceitos-chave do livro ganham mais consistência e clareza”.

² Carta citada conforme a nota dos editores a “K pererabotke knigi o Dostoiévskom”, em *Coleção russa das obras de Bakhtin* (1979, p. 404).

fazer científico) e de acordo com certas unidades de análise (metodologia) efetuadas na manifestação discursiva de uma linguagem (explorada como o campo, cujas *variâncias* o fazer científico objetiva dar conta).

Realizar a operacionalização de um conceito teórico problemático torna-se pertinente para a semiótica francesa – mesmo que aquele não seja emergente das bases epistemológicas desta –, porque, “se a descrição da significação continua arbitrária, os procedimentos de controle garantem, entretanto, em larga escala, sua coerência interna. E a coerência, nós sabemos, permanece um dos raros critérios de verdade que o homem já imaginou” (GREIMAS, 1975a, p. 9).

Há, portanto, uma necessidade de operacionalizar esse conceito bakhtiniano a partir de uma perspectiva discursiva de metodologia adequada e coerente. É essa necessidade que justifica a realização deste estudo. Antes de explicitar os métodos e as bases teóricas que utilizaremos para executar esse intento, discutiremos as problemáticas que envolvem esse conceito bakhtiniano.

A primeira problemática se encontra na metáfora musical que está associada ao conceito teórico bakhtiniano de polifonia. O filósofo da linguagem russo utilizou esse termo para interpretar a peculiar construção romanesca do gênero *romance polifônico*. Desde já alertamos para o fato de que essa metáfora não é aleatória, embora seja arbitrária.

No vocabulário musical, o termo polifonia distingue um estilo que se originou na Idade Média em oposição ao canto monódico da Igreja, conhecido como canto gregoriano.³ Segundo Roman (1992, p. 209):

A polifonia era uma linguagem dinâmica e mutável, flutuante e ativa, apropriada, portanto, para expressar a percepção carnavalesca do mundo, que possuía o homem medieval, oposta a qualquer ideia de acabamento e perfeição, que caracterizava o canto gregoriano.

Notamos, ainda, que a partir da chamada Escola de Notre-Dame de Paris, na passagem do século XVII para o XVIII, foi desenvolvida uma forma polifônica de grande expressão, o *moteto* (do termo francês *mot*: “palavra”), gênero de composição em que as palavras determinam linhas melódicas. Nesse gênero musical, as vozes se distinguem rítmica e melodicamente, permitindo que melodias diversas convivam no mesmo campo musical.

³ Ressaltamos, contudo, que tanto o canto gregoriano quanto a polifonia são cantos modais. Os modais são reiterativos, repetitivos e monótonos. Seu desenvolvimento é circular em torno de uma tônica fixa. Dessa maneira, nessa circularidade estática, em torno de um eixo harmônico também fixo, a melodia modal caminha, como comenta Wisnik (1989, p. 36), para “um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim”. A diferença entre o canto gregoriano e o polifônico consiste no arranjo das vozes: no caso polifônico, temos uma equipolência entre as vozes, o que não ocorre no canto gregoriano.

Dessa maneira, pode haver uma voz que louva à Virgem Maria, enquanto outra elogia a exuberância de uma meretriz. Forma-se, então, politextualidade e linguagens distintas que se cruzam, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano. É a esse tipo de polifonia modal, gótica e inconclusa que o conceito bakhtiniano faz referência.⁴

Contudo, a polifonia bakhtiniana não pode ser considerada simplesmente uma transposição fiel de um termo do campo da teoria musical para a esfera literária. Bakhtin (2010a) adverte contundentemente que não se deve fazer essa associação estrita, pois, se essa for feito, poderá levar a perspectivas impressionísticas ou a categorias estanques e mecânicas que cerceariam o universo discursivo do autor-criador do gênero romance polifônico, Dostoiévski. Por isso, ele faz as seguintes ressalvas:

É inaceitável reduzir a unidade do universo de Dostoiévski a uma unidade individual volitiva-emocional enfatizada, assim como é inadmissível reduzir a ela a polifonia musical. [...] Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurativa. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz (BAKHTIN, 2010, p. 23).

De um estilo musical à arquitetônica de um texto, esse foi o percurso da metáfora bakhtiniana de polifonia. Temos, assim, um dos motivos que podem dificultar a leitura e a interpretação do conceito bakhtiniano.

Outra problemática se encontra na definição do conceito teórico: “Bakhtin nunca define explicitamente a polifonia” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 248). Todavia, o filósofo nos dá interessantes direcionamentos de como abordar essa noção na estética romanesca:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2010a, p. 23).

Nesse trecho, o filósofo russo explica que a essência da polifonia prevê uma relação de interindependência entre as vozes no enunciado: “[...] as vozes, aqui, permanecem independentes [...]”.⁵ Há, assim, uma singularidade que cada voz projeta no enunciado,

⁴ No Capítulo 4, retomaremos essa discussão e explicaremos, mais profundamente, por que Bakhtin (2010a) privilegiou esse tipo de polifonia e não, por exemplo, uma polifonia tonal.

⁵ O conceito de voz pode parecer ambíguo e gerar diversas interpretações nas diferentes linhas de pesquisa existentes, por isso, neste estudo, adotamos “a voz de um texto como determinado ponto de vista sobre o mundo

permitindo a realização da “saída de princípio para além dos limites de uma vontade”, nesse caso, a saída de uma vontade autoral rígida e absoluta, o que, na proposta teórica da filosofia bakhtiniana, constituiria a perspectiva intitulada *monológica*. Ocorre, desse modo, a combinação de diferentes vontades na manifestação do conceito de polifonia que, segundo a interpretação teórica do filósofo, favorece a vontade do acontecimento, isto é, semioticamente, o fazer-ser transformador dos enunciados de estado. Eis aí o potencial heurístico que subjaz ao conceito de polifonia, incitando tantos e tão diversos desenvolvimentos teóricos.

Essa *vontade do acontecimento* também pode ser compreendida como o fato estético dado na esfera literária, no âmbito dos romances, em específico nas obras do autor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881) – alvo da análise bakhtiniana e também da nossa, como apresentaremos nos tópicos seguintes.

As dificuldades que perpassam as esferas de produção, circulação e recepção da obra *Problemas da poética de Dostoiévski* – estudo que amalgamou a polifonia à estética dostoiévskiana – também contribuíram para tornar o pensamento bakhtiniano difuso e mal compreendido.⁶

Na esfera de produção, ressaltamos que esse trabalho do filósofo russo veio à luz nos anos de 1920, foi discutido a partir da obra de Dostoiévski e publicado pela primeira vez em 1929 com o título de *Problemas da obra de Dostoiévski*. Nessa edição, já havia as ressalvas de que “os problemas teóricos foram apenas colocados” (BAKHTIN, 2010a, p. 311).

Em 1963, o livro foi corrigido e ampliado, ganhando uma nova edição e também um novo título: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Foi essa edição que se difundiu pelo Ocidente e tornou Bakhtin um estudioso reconhecido e citado pela crítica intelectual internacional, conforme sustentam Brandist (2012) e Clark e Holquist (1984).⁷ Nessa revisão,

[...]” (DISCINI, 2005, p. 261). Essa definição de Discini (2005) se aproxima da proposta bakhtiniana, uma vez que a voz para o filósofo russo pode ser compreendida como difusora/desencadeadora de atos responsáveis e responsivos (BAKHTIN, 2010b). Isso assevera e afiança um posicionamento axiológico, isto é, funda um ponto de vista sobre o mundo.

⁶ De acordo com Grillo (2006, p. 143), “A noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica ou da atividade humana ou da comunicação social ou da utilização da língua ou simplesmente ideológica) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada campo”. Ou seja, essa noção bakhtiniana vem denominar as formações sociais, com suas manifestações e seus modos de organização. Exploreemos essas esferas do discurso.

⁷ De acordo com Brait (2012a, p. 45-46), “*Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* são obras que formaram o nome de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) no contexto das reflexões literárias contemporâneas. A partir do final dos anos 1980, linguistas e analistas de discurso, reintegrando sujeito e linguagem, descobriram, em ambos, elementos de interesse para os estudos do discurso em geral e, especialmente, para a concepção dialógica da linguagem”.

o filósofo reconheceu o fenômeno da recepção de seu estudo, e notou que os conceitos teóricos propostos adquiriram contornos próprios nas esferas de circulação e recepção em que penetraram, ressaltando dois motivos para essa ocorrência:

Depois da publicação deste livro (mas independentemente dele), ideias da polifonia, do diálogo, do inacabamento etc. tiveram um desenvolvimento muito amplo. Isso se deve à crescente influência de Dostoiévski, mas antes de tudo, é claro, àquelas mudanças na própria realidade que Dostoiévski foi capaz de descobrir antes dos outros (e nesse sentido, de modo profético) (BAKHTIN, 2010a, p. 320).

Segundo Bakhtin (2010a), os desdobramentos teóricos de seu estudo ocorreram pela própria peculiaridade estética da influência de Dostoiévski e também por causa da própria formação social que acolheu o livro lançado em 1929. Podemos dizer assim que o próprio filósofo russo já tinha consciência de que suas ideias sofriam transformações. Na nossa contemporaneidade, no século XXI, é notório que o pensamento de Bakhtin se tornou um canteiro de obras, no sentido de que vários pesquisadores encontraram e continuam a encontrar no estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski – e em outros textos seus – um próspero e fértil campo para suas perspectivas investigativas.

Com relação à esfera de circulação, os conceitos bakhtinianos ganharam, ao longo de sua difusão, contornos próprios nos vários campos e áreas das ciências humanas. Conforme discute Barros (2005a), o pensamento bakhtiniano foi investigado de diferentes maneiras pelas mais diversas e distintas teorias do texto e do discurso, as quais, muitas vezes, fazem uso dos estudos de Bakhtin sobre Dostoiévski para sustentar suas hipóteses de modos bem distintos (cf. MAINGUENEAU, 2006; DUCROT, 1987; AUTHIER-REVUZ, 1982; KRISTEVA, 1978; dentre outros).

No que se refere à esfera de recepção, Silva (2011, p. 9) observa que *Problemas da poética de Dostoiévski* “encontra-se traduzida em diversas línguas, muitas vezes em mais de uma edição num mesmo idioma. A recepção do livro em cada país /idioma inseriu-se numa cadeia discursiva particular”. Para exemplificar isso, a estudiosa faz uma interessante comparação: no contexto francês, inicialmente veio à luz a tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, em 1970, e depois a de *Marxismo e filosofia da linguagem*, em 1977. O inverso aconteceu no Brasil: *Marxismo e filosofia da linguagem* (tradução do francês), em 1976, e *Problemas da poética de Dostoiévski* (direta do russo), em 1981. Diante disso, a inversão da ordem de lançamento das traduções fez com que Bakhtin (Volochnikov) fosse “conhecido antes como filósofo da linguagem [no contexto brasileiro]” (SILVA, 2011, p. 10), distintamente do ocorrido na França, em que ele foi reconhecido como um estudioso da

literatura que *poderia* estar desdobrando as problemáticas dos formalistas russos – fato objetado mais tarde (cf. BRANDIST, 2012; BRAIT, 2012b).

Na França, nessa primeira tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin foi recebido com o prefácio de Kristeva (1978). Essa autora situou as pesquisas do filósofo russo e de seu grupo como testemunhas do deslocamento da problemática formalista, não esclarecendo, profundamente, as diferenças e as semelhanças que separam e aproximam o pensamento bakhtiniano do formalismo russo. Esse prefácio, segundo a crítica do tradutor Bezerra (2010, p. XIII), “manterá sempre a visão de Bakhtin como estruturalista”.⁸

A crítica de Bezerra é também compartilhada por Tezza (2003), que comenta a recepção de *Problemas da poética de Dostoiévski*:

O livro [*Problemas da poética de Dostoiévski*] exerceu um forte impacto no Ocidente, quando apareceu traduzido no final dos anos 60, e alguma confusão teórica. Estávamos, à época, em pleno império estruturalista na teoria literária, e sob o domínio ortodoxo, na concepção da linguagem, dos pressupostos formalistas. Nesse quadro teórico, era difícil acomodar os pontos de vista de Bakhtin; na verdade, era difícil compreendê-lo. Aconteceu assim uma rápida adaptação de seu vocabulário e de suas categorias no quadro formal já à disposição da teoria literária corrente, de modo que as noções de dialogismo, polifonia e plurilinguismo se encaixaram sem muito conflito em tópicos popularizados e simplificados em torno do conceito de “intertextualidade” (TEZZA, 2003, p. 22).

Observando essa conjuntura, podemos dizer que houve uma proliferação célere e pouco apurada do pensamento bakhtiniano em alguns aspectos teóricos. Além disso, desde 1980 no Brasil, pesquisadores de distintas e diversas áreas buscam abrigo nessa filosofia por diferentes motivos. Por isso, devemos ter acuidade ao falar de Bakhtin. Assim, para evitar equívocos e iluminar o que denominamos sob os rótulos de *estudos bakhtinianos* ou de *filosofia bakhtiniana*, esclareceremos algumas questões que cercam o pensamento de Bakhtin e seu Círculo.

No Brasil, existe uma ampla difusão editorial das obras de Bakhtin e de seus comentadores. Há, aqui, periódicos, livros e materiais didáticos especializados. Um olhar atento às publicações sobre a filosofia bakhtiniana demonstra que elas convocam distintas áreas: história, teoria e crítica literária, filosofia, psicologia, pedagogia, linguística, dentre outras, o que favorece à interdisciplinaridade – quando o diálogo é bem executado – e, ao mesmo tempo, provoca incompreensões conceituais – quando o intercâmbio entre as disciplinas dilui ou execra as fronteiras que as distinguem. Em outros termos, “[...] a densidade de seu pensamento faz com que [Bakhtin] seja reivindicado por várias correntes: há

⁸ Neste estudo não desenvolveremos essa discussão. Para maiores esclarecimentos sobre o tema, consultar Tezza (2003) e Faraco (2009).

quem o enquadre como marxista, neo-humanista, até mesmo como um pós-moderno *avant la lettre*” (FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 145).

Logo, uma série de questões – não resolvidas ou mal elucidadas – é enfrentada pelos que se propõem a cruzar o legado de Bakhtin. Flores e Teixeira (2009, p. 145) apresentam algumas:

[...] a problemática em torno da autoria de alguns textos veiculados, em especial nos anos de 1920; as dificuldades relacionadas à recepção da obra, decorrentes da ausência de ordem cronológica na publicação dos textos; o fato de muitos desses textos terem se constituído a partir de manuscritos inacabados; a divulgação tardia da obra no Ocidente, que levou cerca de vinte e cinco anos para se completar; o descuido de algumas traduções.

Sobre as traduções, Brait e Campos (2009) ressaltam que devemos atentar para as suas origens, visto que a difusão do pensamento bakhtiniano e de seus conceitos foi feita de forma indireta, principalmente no Brasil, em que temos a maioria das traduções feitas a partir do inglês ou do francês. Assim, “pode acontecer a inclusão de conceitos estranhos ao conjunto dos trabalhos do Círculo [de Bakhtin], como *intertextualidade*, ou deslizamentos, reduções, adaptações e expansões de significação de determinados termos-chave como *heteroglosia*, *dialogismo*, *polifonia*, *gêneros do discurso*, entre outros” (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 17, grifo das autoras).⁹

Bakhtin não foi um ermitão que no auge de seu isolamento concebeu os princípios de uma teoria geral. Ele era membro comum de um grupo que começou a se encontrar no início de 1920 em diferentes cidades da Rússia. Esse grupo reunia diferentes estudiosos de áreas bem distintas: biólogos, pianistas, religiosos, professores universitários e outros. Portanto, o nome “Bakhtin” e a expressão “Círculo de Bakhtin” devem ser distinguidos. Eles não são equivalentes. O primeiro se refere ao pensador russo, cuja proposta se refere, aqui, ao romance polifônico. O segundo designa um grupo de pensadores do qual Bakhtin fazia parte.¹⁰

Podemos afirmar, de acordo com Brandist (2012) e Brait e Campos (2009), que a designação *Círculo de Bakhtin* e os termos generalizantes, *estudos bakhtinianos* e *pensamento bakhtiniano* (os quais podem retomar trabalhos de outros estudiosos que não são especificamente os de Bakhtin, como Pavel Medvedev e Valentin N. Volochínov), ocorrem

⁹ Não entraremos na problemática da tradução e da autoria dos textos do Círculo neste estudo, visto que nosso interesse se reserva ao conceito de polifonia, de autoria reconhecida – a de Bakhtin –, e optamos por uma tradução direta do russo (cf. nota 1). Para maiores esclarecimentos sobre as disputas de autoria, conferir Vasilev (2006).

¹⁰ Para maiores esclarecimentos a esse respeito, consultar Brait e Campos (2009) e Clark e Holquist (1984).

mais motivados pela recepção não cronológica e confusa da autoria dos textos desse Círculo do que propriamente por um lugar de destaque ocupado por Bakhtin que o tornasse uma metonímia do grupo.¹¹ Fiorin (2011a) discute alguns detalhes dessa recepção não cronológica dos textos do filósofo:

No Ocidente, Bakhtin começa a ser conhecido a partir de 1967, quando Julia Kristeva, uma búlgara que estudava na França, publica uma apresentação de suas obras sobre Dostoiévski e Rabelais, na revista *Critique*: “Bakhtin, o discurso, o diálogo, o romance”. Em 1968, aparece, em italiano, uma tradução da primeira das duas obras e, em inglês, uma tradução da segunda. Em 1970, ambas são publicadas em francês. Também no Ocidente não se publicou sua obra na ordem em que foi elaborada (FIORIN, 2011a, p. 206).

Observados todos esses problemas que subjazem aos estudos bakhtinianos, podemos afirmar que as diversas concepções que alargam e diluem o conceito de polifonia segundo determinado ponto de vista teórico-metodológico adotado são a causa e o efeito da inserção dessa noção bakhtiniana nas esferas de produção, circulação e recepção científicas. Salientamos, portanto, que nosso estudo não veio resolver essa polêmica, mas contribuir para um melhor assentamento desse conceito nas teorias do discurso e do texto.

Para isso, trazemos outro viés teórico: a semiótica de linha francesa. Essa disciplina, junto à filosofia bakhtiniana, permite observar tanto as estruturas subjacentes (pressupostas) quanto as estruturas manifestadas (pressupostas) que sustentam o conceito – eis o motivo de fazermos dialogar essas disciplinas de epistemologias distintas.¹²

¹¹ Atualmente, há alguns (poucos) questionamentos acerca da *existência* do Círculo de Bakhtin. Além disso, o termo *Círculo de Bakhtin* é uma convenção, semelhante a muitas outras, como, por exemplo, formalistas russos, estruturalistas, entre outros. Esses rótulos sempre guardam um resquício de arbitrariedade. Contudo, compreendido o fato de que assim se estabeleceu na *tradição* dos estudos sobre Bakhtin, principalmente na esfera acadêmica brasileira, não vemos razão para não segui-la, ressaltado o contexto de sua emergência, como fizemos anteriormente. Portanto, quando utilizarmos os termos *filosofia bakhtiniana*, *estudos bakhtinianos* e *Círculo de Bakhtin*, essas expressões possuem como unidade subjacente uma série de estudos e de pesquisadores, como Pavel Medvedev e Valentin N. Volochínov. Por conseguinte, embora não tratemos em específico de cada um desses outros membros, eles também fazem parte do que chamamos, aqui, de *filosofia bakhtiniana*.

¹² As críticas que Bezerra (2010) e Tezza (2003) fizeram ao estruturalismo são indícios da aversão que os pesquisadores que desenvolvem a filosofia bakhtiniana têm dessa corrente – que é múltipla e multifacetada em relação a seus fundadores e continuadores. Não trataremos disso neste estudo; indicamos, apenas, que a proposta aqui desenvolvida não se afilia nem ao subjetivismo idealista, nem ao objetivismo abstrato, correntes teóricas que Bakhtin (2010a, 2010b, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006e, dentre outros textos) e Bakhtin/Volochínov (2009) criticam e se contrapõem contundentemente. De acordo com Fiorin (2011b, p. 15), “a semiótica narrativa e discursiva tem sido acusada, por suas origens estruturalistas, de não levar em conta a História. Ela considera que o sentido se define na relação e não em si mesmo. Em outras palavras, ele [sentido] revela-se negativamente e não positivamente [orientação teórica incompatível, portanto, ao objetivismo abstrato]. No entanto, a unidade sobre a qual ela se debruça são textos, que são da ordem do real, do domínio do vivido. Mas aí se diz que ela não se preocupa com a dimensão temporal dos textos, analisando cada um deles como uma autarquia. Ela preocupa-se com a organização subjacente que produz o sentido do texto [proposta teórica, assim, diferente da do subjetivismo idealista]”.

Esse encontro interdisciplinar torna-se possível porque, diante das problemáticas que assombram os estudos bakhtinianos e, em especial, a obra destacada *Problemas da poética de Dostoiévski*, temos de asseverar que a perspectiva trazida por esse filósofo russo ilumina muitas das questões da linguagem no campo das ciências humanas. Portanto, ela não pode ser circunscrita a um rótulo, nem a uma interpretação, menos ainda a uma teoria restritiva. Não se deve negar a necessidade de um estudo que utilize outros pressupostos teóricos que não os do próprio Círculo de Bakhtin. Sustentamos, assim, a máxima saussuriana: “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras” (SAUSSURE, 2013, p. 39).

Além disso, como explica Fiorin (2008a), temos duas formas de fazer ciência:

[...] uma é regida por um princípio de exclusão e a outra, por um princípio da participação. Esses dois princípios criam dois grandes regimes de funcionamento das atividades de pesquisa. O primeiro é o da exclusão, cujo operador é a triagem. Nele, quando o processo de relação entre objetos atinge seu termo, leva à confrontação do exclusivo e do excluído. As atividades reguladas por esse regime colocam em comparação o puro e o impuro. O segundo regime é o da participação, cujo operador é a mistura, o que leva ao cotejo do igual e do desigual. A igualdade pressupõe grandezas intercambiáveis; a desigualdade implica grandezas que se opõem como superior e inferior. Assim, há dois tipos fundamentais de fazer científico: o da exclusão e o da participação [...] (FIORIN, 2008a, p. 38).

De acordo com a proposta de Fiorin (2008a), o que pretendemos fazer aqui é um estudo interdisciplinar que se encontra inserido no *regime de funcionamento da participação*. Dentro desse regime, estamos sob o mecanismo de controle que distingue entre *o que é diferente* e *o que é semelhante*.¹³ Isso implica, se continuarmos a sustentar o conceito de valor saussuriano, a geração de sistemas de valor, os quais ratificam, singularmente à sua maneira, a especificidade de cada teoria. Portanto, podemos dizer que há, “[...] em lugar de ideias dadas de antemão, valores que emanam do sistema” (SAUSSURE, 2013, p. 164). Assim, pretendemos fazer um estudo interdisciplinar e nele respeitar as epistemologias que sustentam cada teoria.

Dessa forma, fica claro que nosso ponto de vista é *semiótico* e nosso objeto é o conceito de polifonia oriundo da *filosofia bakhtiniana*. Para compreender essa proposta, discutiremos, a seguir, a necessidade de uma sistematização conceitual de polifonia, e depois, indicaremos o tratamento teórico-metodológico que será aplicado a esse conceito.

¹³ “Eles [valores] são sempre constituídos: 1º - por uma coisa *dessemelhante*, suscetível de ser trocada por outra cujo valor resta determinar; 2º - por coisas *semelhantes* que se podem comparar com aquela cujo valor está em causa” (SAUSSURE, 2013, p. 162, grifos do autor).

0.1 EM BUSCA DE UMA SISTEMATIZAÇÃO CONCEITUAL

Segundo Faraco (2012, p. 49), a polifonia não recebeu um acabamento conceitual, de modo que “o termo vale hoje mais pela sedução derivada de livres associações do que como categoria coerente de um certo arcabouço teórico”. Acreditamos na necessidade de sistematizar esse conceito. Embora seja possível apreender aspectos específicos no desenvolvimento de uma noção teórica e existam diversas formas de expor essa noção, há o imperativo de manter a precisão do conceito. Manter a precisão conceitual é sustentar – mais do que reservar ou concentrar – uma continuidade que confirme, no plano epistemológico, o estatuto do conceito teorizado. É pensando nisso – e por outros motivos diversos – que muitos estudos têm se debruçado sobre o conceito bakhtiniano de polifonia (cf. BARROS; FIORIN, 2011; BEZERRA, 2012; BRAIT, 2012b; COSTA, 2013; entre outros).

Cabe lembrar ainda o fato de vivermos em um tempo no qual há muitas tendências redutoras. Elas, ao amortizar os pressupostos teóricos os quais sustentam o conceito, ampliam sua aplicação equivocadamente, alterando o seu sentido e tornando-o difuso e mal compreendido entre pesquisadores e leigos. Essa ocorrência muitas vezes se aplica ao conceito de polifonia. Vivemos em um reino de especialistas, no qual nos esquecemos do sentido comum das humanidades, como comenta Ivã Lopes (2003, p. 67, grifo do autor):

Vigora, no momento, o reino dos especialistas. Ninguém há de censurar a paciente elaboração de subdivisões cada vez mais específicas dentro de um campo de conhecimento, direito, aliás, conquistado a duras penas pela linguística; nem por isso deve-se perder de vista a necessidade de atentar para o *sentido* comum das humanidades. Aí se situa, a nosso ver, uma das tarefas da semiótica, no panorama das ciências humanas de agora.

Diante dessa conjuntura, nossa proposta visa recuperar semioticamente o conceito de polifonia, inserido na obra de Bakhtin, para o estudo da esfera literária. Para tanto, ressaltamos que a polifonia não pode ser confundida com outros conceitos-chave da filosofia bakhtiniana. Sendo assim, para que possamos realizar nosso estudo do conceito bakhtiniano, devemos antes desfazer algumas das objeções e dos mal-entendidos que cercam essa noção.

Em primeiro lugar, afirmar que um texto é dialógico não significa que ele seja polifônico, visto que, segundo Bakhtin (2010a), até os monólogos são dialógicos, mas nem todo monólogo é polifônico como os de Raskólnikov, de *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Portanto, *polifonia* e *dialogismo* não podem ser tratados como sinônimos.

Sobre dialogismo, de acordo com Barros (2011a, p. 5), esse termo é um princípio constitutivo da linguagem. Ele não pode ser reduzido à ideia de um diálogo face a face entre interlocutores, nem deve ser entendido como um diálogo entre discursos, uma vez que “o interlocutor só existe enquanto discurso” (FIORIN, 2006, p. 166). Conforme Morson e Emerson (2008, p. 506), o termo diálogo/dialogismo é utilizado por Bakhtin em três dimensões: “como uma descrição da linguagem que torna todos os enunciados, por definição, dialógicos; como termo para um tipo específico de enunciado, oposto a outros enunciados, monológicos; e como uma visão do mundo e da verdade (seu conceito global)”.

Polifonia, por sua vez, caracteriza certo tipo de texto, no caso o literário, em que se deixa entrever uma multiplicidade de vozes que estão em equipolência. Portanto, todo texto polifônico é dialógico; já a recíproca não é verdadeira.

Em segundo lugar, conforme Fiorin (2010) alerta, o termo bivocalidade não condiz, nas manifestações dos textos, com o que seja polifonia. Bakhtin (2010a) explica que a bivocalidade é o encontro de pelo menos duas vozes no mesmo enunciado, o que pode levar à polifonia, como o filósofo demonstra ao estudar os monólogos de Raskólnikov, em *Crime e castigo*. Todavia, tomar a bivocalidade como polifonia é tomar a parte pelo todo: bivocalidade remete às camadas mais concretas e complexas da estruturação linguística – de acordo com a teoria semiótica, remetendo ao nível discursivo do percurso gerativo de sentido; já a polifonia, como sustentamos, reverbera sobre diversos níveis de articulação do ato estético, visto que, como Bakhtin (2010a, p. 55) propõe, “Dostoiévski realizou uma espécie de revolução copernicana em pequenas proporções [...]”.

Em terceiro lugar, a polifonia não é um atributo de todos os romances e, como afirma Bakhtin (2010a, p. 5), “Dostoiévski foi o criador do romance polifônico”, o que justifica nosso interesse por esse escritor. Ressaltamos, ainda, que ele não foi o único a utilizar esse recurso, embora o fenômeno ainda seja relativamente raro no panorama literário, segundo Morson e Emerson (2008) e Frank (2003). Todavia, segundo Bakhtin (2006e, p. 318), em um de seus últimos textos, escrito entre 1959 e 1961, “depois de Dostoiévski, a polifonia cresce soberanamente em toda a literatura universal”.

Em quarto lugar, polifonia não deve ser confundida com plurilinguismo – também chamado heteroglossia e pluridiscursividade.¹⁴ Esse termo designa um fenômeno que

¹⁴ Existe polissemia no uso desse termo porque houve diversas propostas de tradução. Paulo Bezerra, em Bakhtin (2010d), traduziu respectivamente o vocábulo russo *rasnoriétchie* (lit. discurso[s] diferentes [s]) e sua forma abstrata *rasnorietchínov* por *pluridiscorso* e *pluridiscursividade*. Já quando foi necessário frisar a diferença no *rasnoiazítchie* (lit. [conjunto de] língua[s] diferente[s]), ele verteu como *plurilinguismo*. Além desses termos apresentados, os vocábulos russos tiveram ainda outras traduções como *heteroglossia*, *plurivocidade* e

descreve uma multiplicidade de línguas sociais em um mesmo enunciado, ao passo que a polifonia, como pretendemos demonstrar neste estudo, apresenta outro tipo de posicionamento do autor e de suas personagens dentro da esfera discursiva literária. Portanto, temos, se cotejarmos essas noções bakhtinianas, mecanismos linguístico-discursivos bem diferentes: em um caso, há um intercâmbio de estilos e linguagens distintas; em outro, um cruzamento de vozes independentes, imiscíveis e equipolentes – tese que defendemos ao longo deste estudo.

Em quinto lugar, e principalmente, o conceito de polifonia não torna ausente o ponto de vista do autor. Alguns criticaram equivocadamente a noção de polifonia porque acreditavam que, se as personagens possuíam tamanha independência do autor, este não apresentava seu ponto de vista. Essa crítica não se sustenta. Bakhtin diz reiteradamente que o autor-criador, viabilizador do efeito de polifonia, não deixa de expressar suas ideias e valores: “a consciência do criador do romance polifônico [Dostoiévski] está constantemente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo” (BAKHTIN, 2010a, p. 71). Eis, então, não uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas um outro posicionamento do autor, se considerarmos a relação romance monológico/romance polifônico – ponto de vista que defendemos e desenvolvemos neste estudo (cf. Capítulo 1).

O sexto ponto a se destacar diz respeito à unidade do romance. A obra polifônica não carece de unidade – como se poderia presumir em uma leitura superficial da obra de Dostoiévski –, porque há, sim, uma arquitetônica eficiente, e ela pode ser entendida se observada pelo ângulo do dialogismo, como explica Bakhtin (2010a, p. 6):

[...] o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um caos e a construção dos seus romances algum conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização. Só à luz da meta artística central de Dostoiévski por nós formulada podem tornar-se compreensíveis a profunda organicidade, a coerência e a integridade de sua poética.

De acordo com Morson e Emerson (2008, p. 249), “a polifonia requer um tipo diferente de unidade, que Bakhtin chama de ‘unidade de ordem superior’”. Iremos explorá-la, neste estudo, a partir de uma *semiótica dos intervalos*, conforme a proposta tensiva de Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2011).

A sétima questão que destacamos é a separação polarizante entre forma e conteúdo nas análises literárias que os estudos bakhtinianos criticam. Essa separação inviabiliza, segundo

plurivocalidade, conforme indicam Flores et al. (2009). De maneira geral, o sentido atribuído aos termos russos destacados a partir de *rasnoriétchie* é o de uma “combinação de diferentes linguagens, vozes sociais, falares, que formam uma unidade superior” (FLORES et al., 2009, p.187).

Bakhtin (2010a), a análise e depreensão do romance polifônico. No âmbito dos estudos literários, a forma era considerada o modo pelo qual o artista utilizava os seus elementos específicos de expressão, isto é, as palavras, as linhas, as cores, entre outros. Já o conteúdo constituía o que ele representava, descrevia ou narrava, como uma cena religiosa ou histórica, uma paisagem, um retrato e assim por diante. A partir do formalismo russo, principalmente, houve uma preocupação com o predomínio da forma sobre o conteúdo dos textos, por isso ocorreu maior polarização entre esses termos. De acordo com Todorov (1984), um dos posicionamentos de Bakhtin e do Círculo é a recusa sistemática em separar forma e conteúdo. O conteúdo reflete e refrata a forma e vice-versa, portanto, um depende do outro para que o objeto artístico se constitua como tal – do ponto de vista semiótico, considera-se, a partir de Hjelmslev (2009), existir uma relação recíproca entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Em oitavo lugar, a polifonia bakhtiniana contesta a separação entre ética e estética. De acordo com a proposta bakhtiniana, há uma intensa relação entre a ética e a estética na construção do objeto artístico. A tentativa do filósofo da linguagem russo de aplicar esse princípio está no cerne da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*. Bakhtin (2010a) desenvolve esse pensamento ao discorrer sobre o herói como ser ideólogo – isto é, personagem que defende a sua própria ideia – e o inacabamento do fazer estético do autor-criador Dostoiévski, que deixa lacunas discursivas e ambiguidades na construção artística de suas personagens – o que se relaciona ao conceito de exotopia.¹⁵

Ao compreender que o deslocamento estético do autor-criador Dostoiévski permite que suas personagens possuam maior independência ideológica, Bakhtin confirma sua tese de que todo ato estético é também ético, um se refrata no outro. Isso ocorre porque, como propõe Bakhtin (2010b), todo ato ético implica ação ao mesmo tempo em que participa do que realiza e faz integrar o ser ao realizado. Assim, por meio desse ato, o sujeito se reconhece e é reconhecido.

Essas são apenas algumas imprecisões que cercam o conceito de polifonia, o qual não é tratado por Bakhtin como uma noção isolada. Pelo contrário, é um conceito incrustado

¹⁵ De acordo com Discini (2012, p. 81), “a exotopia diz respeito ao inacabamento necessário tanto do autor como do herói no ato estético romanesco, em que se alavanca o homem inacabado justamente na busca do acabamento estético”. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010a, p. 66, grifo do autor) explica que “No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante”. Assim, na estética dostoiévskiana, “todos [os heróis polifônicos] sentem vivamente a sua imperfeição interna, sua capacidade de superar-se como que interiormente e de converter em *falsidade* qualquer definição que os torne exteriorizados e acabados. Enquanto o homem está vivo, vive pelo fato de ainda não se ter rematado nem dito a sua última palavra”. Daí a exotopia se relacionar ao inacabamento no ato estético romanesco, segundo a proposta bakhtiniana.

em seu projeto filosófico de investigação do gênero romanesco. Faz-se necessária, assim, uma sistematização conceitual de polifonia, tornando-se mais urgente em nossa contemporaneidade, uma vez entendido o reinado das especialidades, como Ivã Lopes (2003) já alertou, bem como pela descrença e desconfiança crescente na pertinência dessa noção bakhtiniana, devido à sua diluição teórica.

Podemos citar a postura teórica assumida por Tezza (2003) como exemplo dessa desconfiança. Segundo esse pesquisador e grande conhecedor da filosofia bakhtiniana, um projeto que almeje perscrutar a polifonia corre grande risco. O primeiro risco apontado por Tezza (2003) é apresentar esse conceito como uma *moldura desejável*. Isso transformaria a estética polifônica numa categoria técnica mecanicista, “isto é, definido o romance polifônico, pegamos a sua moldura e vamos atrás de outros exemplares de romances polifônicos, que é mais ou menos o que se tem feito na área” (TEZZA, 2003, p. 230). O segundo risco indicado pelo estudioso seria alargar o conceito de polifonia em demasia e torná-lo uma *visão de mundo*, “isto é, polifonia é um novo modo de olhar, mais abrangente, completo e democrático que o olhar tradicional, monológico” (TEZZA, 2003, p. 230).

Observando essas possíveis deturpações do conceito bakhtiniano, concordamos com Tezza (2003, p. 230) que a polifonia se tornaria “uma condição altamente desejável para qualquer obra literária, uma aspiração, um índice indispensável de qualidade”, o que vai de encontro à proposta filosófica de Bakhtin (2010a). Nosso trabalho nega peremptoriamente essas duas generalizações do conceito de polifonia: como moldura desejável ou como visão privilegiada de mundo.

Todavia, não podemos concordar com Tezza (2003, p. 231) no seguinte ponto de vista acerca do conceito de polifonia:

O conceito de polifonia é uma categoria não reiterável; apesar de toda a aposta de Bakhtin no que ele chama de “novo gênero romanesco”, ele mesmo não conseguia encontrar (isso 40 anos depois, em 1974), mais do que dois ou três exemplos de romance polifônico, citando mais obras filosóficas que literárias, Camus em particular. Profundamente imerso no seu projeto da década de 20 de criar uma “filosofia moral”, Bakhtin investe Dostoiévski das qualidades que ele buscava numa linguagem capaz de se dar conta do “ser-evento”, sem transformá-lo no objeto abstrato de uma consciência única. Nota-se que ele nunca mais vai usar essa categoria; nas obras dos anos 30 e 40, a “polifonia” desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de “plurilinguismo”. Isso, desnecessário dizer, em absolutamente nada desmerece as qualidades realmente monumentais da obra sobre Dostoiévski, uma compreensão da obra do autor russo obrigatória para quem quer que avance neste tema. Em qualquer caso, o que se opõe nitidamente a *monológico*, para Bakhtin, é o termo *polifônico*: “Da posição estratégica proporcionada pela linguística pura, é impossível detectar na literatura ficcional quaisquer diferenças realmente essenciais entre o uso monológico do discurso e o polifônico”, diz ele, lembrando que em Dostoiévski encontra-se menos

diferenciação de linguagem (jargões, dialetos sociais etc.) do que nas obras de muitos “escritores monologistas”, como Tolstói e outros.

Diante dessa postura de Tezza (2003), podemos propor pelo menos quatro ressalvas que resguardam a pertinência e a importância do conceito de polifonia no estudo da linguagem no campo das ciências humanas. Primeiramente, não se pode, de imediato, afirmar que um conceito seja não reiterável simplesmente porque o criador da proposta não pôde dar mais exemplos. Ora, um caso particular já é uma ocorrência factual; e citar pelo menos “[...] dois ou três exemplos de romance polifônico [...]” (TEZZA, 2003, p. 231) é demonstrar que o fenômeno é reiterável, mesmo que em pequena escala. Além disso, se levarmos adiante uma lógica quantitativa no campo das ciências humanas, estaríamos fazendo o oposto da proposta bakhtiniana que é considerar as singularidades e não as categorias absolutas ou numéricas.

Em segundo lugar, o fato de Bakhtin não retomar o conceito de polifonia em seus outros ensaios de 30 e 40 não deve indicar, indubitavelmente, que a sua proposta não tenha sido produtiva ou que ela deva ser descartada. Ao contrário, em 1963, ele faz uma reedição da obra sobre Dostoiévski, acrescentando e retirando partes, além de agregar um apêndice crítico em que discute o problema da recepção de sua obra. Por isso, afirmar que esse não é um conceito reiterável nas discussões de Bakhtin torna-se um contrassenso.

Além disso, no último de seus escritos, Bakhtin (2006e) retoma a particularidade da polifonia. Muitos podem ler esse trecho como uma afirmação de que a polifonia teria um “caráter não reiterável”, e que “Bakhtin acaba por expressamente afirmar Dostoiévski como um caso único” (TEZZA, 2003, p. 232). Por isso, expomos o trecho bakhtiniano para nos contrapor a essa interpretação:

Particularidade da polifonia. O caráter inacabável do diálogo polifônico (diálogo acerca das grandes questões). São individualidades inacabáveis que travam semelhantes diálogos e não sujeitos psicológicos. Desencarnação dessas individualidades (excedente gratuito). [...]

Apenas o grande polifonista que foi Dostoiévski soube captar na confusão das lutas de opiniões e de ideologias (das diversas épocas) a natureza inacabada do diálogo sobre as grandes questões (na escala da grande temporalidade). Os outros ocupam-se de questões que podem ser solucionadas, dentro dos limites da época (BAKHTIN, 2006e, p. 388).

Nesse trecho, Bakhtin volta a afirmar a singularidade de Dostoiévski e a sua importância para a concepção das movimentações genéricas (relativas ao gênero do discurso) e estilísticas de um autor-criador em relação a seu herói: “São individualidades inacabáveis que travam semelhantes diálogos e não sujeitos psicológicos. Desencarnação dessas individualidades” (BAKHTIN, 2006e, p. 388). Esse trecho reafirma a estética dostoiévskiana

como polifônica – “Apenas o grande polifonista que foi Dostoiévski [...]” (BAKHTIN, 2006e, p. 388) –, e, com isso, o filósofo russo demonstra, com primazia, a importância do feito da estética dostoiévskiana. Isso não circunscreve a polifonia à estética dostoiévskiana, mas assevera Dostoiévski como o criador do gênero romance polifônico na tradição romanesca.

Além disso, afirmar que o conceito de polifonia foi substituído por plurilinguismo também não se sustenta. Como já salientamos, são propostas e campos de atuação na linguagem muito distintos. Salientamos, mais uma vez, que a polifonia se instaura na estética romanesca e prevê uma relação diferente entre autor-criador e herói. Já o plurilinguismo abrange uma gama, sim, muito mais ampla do que o conceito de polifonia – mas nem por isso mais funcional. Assim, Bakhtin não faz uma substituição de termos e não há, até o presente momento, nenhum manuscrito que declare isso no conjunto de sua obra.

Em quarto lugar, sustentamos ser possível encontrar procedimentos discursivos que ancorem o conceito de polifonia – eis aí o que motiva fazermos este trabalho. É para comprovar a existência desses procedimentos que nosso estudo se faz pertinente no campo dos estudos do discurso.

Para isso, a abordagem semiótica de linha francesa traz grandes vantagens, pois ela prevê, em sua proposta teórico-metodológica, conceitos operatórios para, nas palavras de seu fundador, “determinar as múltiplas formas da presença do sentido e os modos de sua existência, interpretá-los como instâncias horizontais e níveis verticais de significação, descrever os percursos das transposições e transformações de conteúdos [...]” (GREIMAS, 1975a, p. 17).

0.2 NOSSA PROPOSTA

Vamos, aqui, em busca de uma sistematização conceitual que possa operacionalizar a noção bakhtiniana de polifonia no âmbito dos estudos do discurso. Para tanto, fundamentamos nosso olhar teórico-metodológico a partir da semiótica da Escola de Paris, “teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas de significação” (GREIMAS, 1975b, p. 48).

Mesmo do ponto de vista da semiótica que deslinda o verso e o avesso do texto, conforme explica Discini (2007; 2009b), não nos cabe dar uma definição última ao conceito de polifonia. Por isso, definiremos polifonia dentro do sistema (entendido, aqui, como *procedimentos discursivos*) e do processo (tratado como *estratégia discursiva*) que o constitui como unidade de análise. Investigaremos, portanto, os procedimentos discursivos que

compõem a estratégia do autor-criador, viabilizador da polifonia, de modo a resgatar os mecanismos que, quando articulados, produzem o efeito de sentido de polifonia no texto.

Essa maneira de abordar o conceito bakhtiniano se sustenta a partir do viés teórico da semiótica de linha francesa, herdeira dos postulados saussurianos e hjelmslevianos. Duas premissas teóricas desses postulados fundamentam e justificam essa delimitação do conceito de polifonia. A primeira afirma que “os valores correspondem a conceitos, [isto é] subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, 2013, p. 164). A segunda premissa assegura que “[...] a todo *processo* corresponde um *sistema* que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas. Deve ser possível considerar todo processo como composto por um número limitado de elementos que constantemente reaparecem em novas combinações” (HJELMSLEV, 2009, p. 8).

Ao articular e operacionalizar essas premissas, a teoria semiótica desloca seu fazer científico das questões da *ordem do ser da significação* para uma *ordem relacional entre o ser e o parecer do sentido*. Esse arcabouço teórico investiga quais são os efeitos de verdade criados pelo sujeito da enunciação *no e pelo* texto (GREIMAS; COURTÉS, 2008), e como os afetos e as coerções sociais atingem e influenciam os sujeitos da enunciação, desde os níveis mais profundos de articulação do sentido (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; DISCINI, 2013).

Para tanto, a semiótica possibilita recuperar, a partir das marcas do enunciado, a instância da enunciação pressuposta, sem, com isso, caracterizar os discursos de acordo com o seu referente externo. Buscamos, assim, entender a enunciação com base nos *contratos fiduciários* assentados pelos sujeitos da comunicação, o enunciador e o enunciatário, os quais, em seu ato – em nosso caso, estético romanesco –, determinam o estatuto veridictório do discurso.

Greimas e Courtés (2008) esclarecem que a noção de contrato fiduciário advém do fato de a comunicação da verdade repousar na estrutura de troca que lhe é subjacente, ou seja, *a verdade em si não existe*, ela é uma (re)criação engendrada na interação entre o enunciador e o enunciatário. O enunciador possui um fazer persuasivo (fazer crer) que busca a adesão do enunciatário. Este, por sua vez, possui um fazer interpretativo (ato de crer) que pode ou não aderir à manipulação do enunciador. Portanto, o fazer do enunciador e o fazer do enunciatário estão superpostos no contrato de veridicção. Por isso, a verdade é, na teoria semiótica, um efeito de sentido produzido pelo enunciador no enunciado para manipular o enunciatário –

sem qualquer relação estrita de dependência (ou qualquer homologação) com um referente externo à linguagem.

Assim, a categoria da veridicção é constituída pela relação de dois esquemas: o esquema *parecer/não parecer*, que está na ordem da manifestação, e o do *ser/não ser*, que está na ordem da imanência. “É entre essas duas dimensões da existência que atua o ‘jogo da verdade’: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 533).

Seguindo essas premissas teóricas, a “*verdade* designa o termo complexo que subsume os termos *ser* e *parecer* situados no eixo dos contrários no interior do quadrado semiótico das modalidades veridictórias” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 529). Observando as possibilidades desse quadrado semiótico, o *efeito de falsidade* é a negação dos dois termos da verdade, portanto, algo não é e nem parece; o *efeito de mentira/ilusão* é a negação do ser e a afirmação do parecer, isto é, algo que parece, mas não é; e o *efeito de segredo* é a afirmação do ser e a negação do parecer, ou seja, algo que é, mas não parece.¹⁶

Por isso, a semiótica compreende que “[...] o conceito de *sentido* é indefinível” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 456) e propõe a expressão *efeito de sentido*, tomada de G. Guillaume, para compreender os mecanismos de manifestação do sentido nos textos – entendendo *texto* como a reunião dos dois planos da linguagem, expressão e conteúdo. Efeito de sentido “é a impressão de ‘realidade’ produzida pelos sentidos, quando entram em contato com o sentido, isto é, com uma semiótica subjacente” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 155).

Em outros termos, o sentido – o ser da significação – existe, mas não podemos apreendê-lo em sua totalidade e em todas as suas dimensões, nem de maneira imediata, nem exatamente. Portanto, a teoria semiótica busca desbravar o texto pelo exame dos efeitos de sentido e/ou simulacros¹⁷ – o parecer ser da significação – engendrados na própria imanência discursiva.¹⁸

¹⁶ “Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400). Sob essa orientação teórica, “poder-se-á, assim, reconhecer que a *verdade* e *falsidade* são metatermos contraditórios, ao passo que *segredo* e *mentira* são metatermos contrários” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 404, grifos dos autores). Destacamos, ainda, que, “o quadrado semiótico pode ser comparado, com proveito, ao hexágono de R. Blanché, aos grupos de Klein e de Piaget. Inscreve-se, contudo, na problemática epistemológica concernente às condições de existência e de produção da significação e, ao mesmo tempo, no domínio do fazer metodológico aplicado aos objetos linguísticos concretos: nesse particular, distingue-se das construções lógicas ou matemáticas, independentes, na qualidade de formulação de ‘sintaxe pura’, do componente semântico. Nessas condições qualquer identificação apressada dos modelos semióticos com os lógico-matemáticos só pode ser perigosa” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 404).

¹⁷ Simulacros, dentro da teoria semiótica, são “representações das competências respectivas que se atribuem reciprocamente aos participantes da comunicação e que intervêm como algo prévio, necessário a qualquer relação intersubjetiva. Os simulacros são objetos imaginários que os sujeitos projetam e que, embora não tenham

Entendido o viés teórico da semiótica, nossa proposta é investigar o conceito de polifonia a partir da estratégia e dos procedimentos discursivos que sustentam os efeitos de sentido, os quais nos permitem distinguir um texto polifônico.¹⁹

Concebemos, a partir da semiótica francesa, *procedimentos discursivos* como os recursos que o enunciador utiliza para garantir o sentido do conjunto de seus enunciados; e *estratégia discursiva* como a colocação em discurso das estratégias narrativas construídas pelo enunciador, em sua relação com o enunciatário, para cumprir o seu fazer-persuasivo (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Essas estratégias discursivas assumem e constroem correlações tensivas, que, por sua vez, permeiam o enunciado desde os seus níveis mais profundos (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Os procedimentos discursivos respaldam a existência e a organização da estratégia discursiva e esta, por sua vez, quando validada pelos procedimentos que a compõem, demonstra as relações profundas que fundam e fomentam os próprios procedimentos discursivos nela inseridos.

Investigar a estratégia discursiva da polifonia é pertinente para a área da semiótica, porque, como convoca Barros (2005a, p. 37), “cabe aos estudiosos do texto examinar as estratégias, os procedimentos, os recursos que fazem de um texto dialogicamente constituído por discursos monofônicos ou polifônicos”.

Portanto, para realizarmos o objetivo principal de nosso estudo, que é operacionalizar o conceito de polifonia por um viés semiótico, realizamos o seguinte recorte teórico-metodológico: investigar o conceito de polifonia como uma estratégia que pode ser resgatada por meio de seus procedimentos discursivos.

Em vez de nos perguntarmos sobre *o que é polifonia*, uma indagação ontológica que pressupõe a busca de uma gênese, indagamos a respeito de sua epistemologia: *o que faz um texto polifônico?* Essa é a questão que norteia nossa operacionalização do conceito de polifonia.

Entendendo a polifonia à luz da semiótica, interpretamos esse conceito como uma estratégia discursiva. Sob esse ângulo, a polifonia pode ser compreendida sob duas acepções: ora como uma estratégia discursiva que não deixa de constituir e assumir um campo de

nenhum fundamento intersubjetivo, determinam de maneira eficaz o comportamento dos sujeitos e as relações entre eles” (BARROS, 2011b, p. 44).

¹⁸ Assumimos, aqui, a imanência como um postulado válido e pertinente dentro do arcabouço teórico contemplado. Para maiores esclarecimentos sobre a concepção imanentista da semiótica e suas problemáticas, conferir Costa (2014), Discini (2009a) e Beividas (2008).

¹⁹ No Capítulo 4, distinguiremos, semioticamente, o texto polifônico em oposição ao texto monológico, conforme a distinção de Bakhtin (2010a). Todavia, destacamos que o interesse dessa pesquisa não é a oposição /polifônico vs. monológico/, mas observar quais são os recursos que constroem e sustentam a estratégia discursiva da polifonia em texto romanesco.

presença discursivo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), ora como uma estratégia discursiva que remete a um método de criação estética, visto que constitui a forma composicional e arquitetônica de um gênero, o *romance polifônico* (BAKHTIN, 2010a).²⁰

O nosso estudo desenvolverá a primeira acepção, complementando, assim, a proposta bakhtiniana que acreditamos ter perscrutado a segunda acepção. Fazemos esse recorte – de cunho tanto epistemológico como metodológico – para objetivar a apreensão dos procedimentos discursivos que respaldam a polifonia nos romances de Dostoiévski.

Nas páginas iniciais de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin explica quais são as principais características que distinguem a estética romanesca dostoiévskiana da dos romances tradicionais, para assim, propor a emergência do romance polifônico:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funcionais do enredo e da pragmática [ou seja, motivações prático-vitais], assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Nesse sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional (BAKHTIN, 2010a, p. 4-5, grifos do autor).

A partir desse trecho e da discussão desenvolvida até aqui, compreendemos que uma estratégia discursiva não pode ser tratada em toda a sua extensão e gama de detalhes. Por isso, faremos mais uma delimitação teórica em nossa investigação. Dentre os vários procedimentos que poderíamos apreender da estética romanesca de Dostoiévski por meio da orientação do estudo de Bakhtin (2010a) sobre o escritor russo, selecionamos três, a saber: (a) o procedimento da imiscibilidade das vozes; (b) o procedimento da interindependência das vozes; e (c) o procedimento da equipolência das vozes.

²⁰ De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001), não podemos prever, para a categoria da existência, somente um fazer cognitivo (fazer-saber); temos de acolher também uma configuração perceptiva que sustente esse fazer-saber. Diante disso, a semiótica tensiva toma de empréstimo a noção de *campo de presença* que “assenta uma interpretação do par *presença/ausência* em termos de operações (aparecimento/desaparecimento) pelas quais os ‘entes’ sensíveis se destacam do ‘ser’ subjacente, e depois retornam a ele. O interesse dessa reformulação, de um ponto de vista semiótico, reside no fato de estar a presença aí definida em termos dêiticos, ou seja, em suma, a partir de uma espécie de presente linguístico; além disso, para a própria fenomenologia, a presença é o primeiro modo de existência da significação, cuja plenitude estaria sempre por ser conquistada” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123, grifo dos autores). É nesse sentido que empregamos o termo campo de presença.

Propomos investigar essa tríade como principais procedimentos que sustentam a estratégia discursiva da polifonia. Realizamos essa delimitação teórica com a finalidade de *ser validada* pela análise do *corpus* selecionado e, assim, *validar* a operacionalização do conceito de polifonia, tratada, aqui, como estratégia do sujeito da enunciação.

Dentro da estratégia discursiva da polifonia, privilegiaremos a seguinte *perspectiva analítica*: em uma leitura semiótica, perscrutar a polifonia dostoiévskiana entre o enunciado, o dito, e a enunciação, o dizer. Para tanto, focamos nosso prisma analítico no ator, seja o da enunciação, seja o do enunciado.

O ator da enunciação é a voz delegante “[...] que parte do princípio de que o sujeito enunciador é a instância pressuposta ao enunciado e fonte primeira de delegação de vozes” (DISCINI, 2011, p. 150). Os atores do enunciado são as vozes delegadas. O narrador é a voz delegada diretamente pelo enunciador, “[...] pertencente à instância enunciativa, firma-se como sujeito da enunciação enunciada” (DISCINI, 2011, p. 150). Em um segundo grau de delegação de vozes, temos o actante interlocutor, “[...] que pode ser a personagem ou ator que toma para si turnos de fala em cenas organizadas segundo o discurso direto” (DISCINI, 2011, p. 150). Esse é o modo como a teoria semiótica investiga a instauração da categoria de pessoa no texto, e, por meio das relações entre enunciador-narrador-interlocutor, desdobraremos os procedimentos propostos.

Apoiamos esse recorte a partir da orientação de Bakhtin (2010a, p. 71, grifo do autor), ao observar que “[...] o importante para nós, aqui, não é o aspecto teórico-abstrato ou publicitário da sua crítica [de Dostoiévski], mas o *sentido de sua forma artística*, o qual liberta e descoisifica o homem”. Isso instaura, “assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski [que] é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizante até o fim*, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói”. É essa nova posição do autor-criador – na proposta teórica semiótica, *ator da enunciação* – em relação ao herói polifônico – na concepção semiótica, *ator do enunciado* – que nossa perspectiva analítica elege como ponto de partida para todas as nossas análises.²¹

²¹ Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 45), “chega-se, assim, a uma definição mais precisa de ator: é o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Acrescentemos que o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas, também, de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores”. Observamos, portanto, que, no projeto da semiótica discursiva, já se compreende uma relação intrínseca entre o discurso e o ator, um reverbera e se constitui no outro, por isso, o ator é o lugar de *convergência* e de *transformação*.

Esse ponto de vista é válido, pois, de acordo com a teoria semiótica, esses atores não são caóticos, desorganizados ou simplesmente abstrações. Ao contrário, o sujeito dialógico, seja o do enunciado, seja o da enunciação, é uma estrutura, isto é, uma organização sistemática de vozes que o compõem como identidade à medida que um responde ao outro. Portanto, ao investigarmos a relação autor-herói, estaremos jogando luz sobre os procedimentos que constituem a estratégia discursiva da polifonia.

0.3 SOBRE O MÉTODO

Temos tanto do lado da filosofia bakhtiniana, na qual perscrutamos a *polifonia*, objeto de nosso estudo, como do lado da fonte selecionada, a *estética romanesca de Fiódor Dostoiévski*, uma difícil tarefa de apreensão científica que se tornaria inviável, caso executássemos uma incursão exaustiva ou simplificada. Portanto, para se realizar nosso intento, temos de estabelecer critérios que ajuízem nosso fazer científico, bem como delimitem um *corpus*.²²

Para isso, de acordo com a orientação de Amorim (2008), assumimos um olhar científico interdisciplinar a partir da semiótica, que é essencialmente exotópico²³, pois:

[...] [o] fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas. Importante ressaltar que esse diálogo não é simétrico e aqui reaparece o conceito de exotopia. O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver (AMORIM, 2008, p. 100).

²² Diferenciamos *fonte* de *corpus*. *Fonte* é a totalidade do material investigado. *Corpus* é a parte selecionada da fonte, na qual se faz a análise. Portanto, neste estudo, a fonte é a estética romanesca de Fiódor Dostoiévski que constitui todo o seu material literário, já o *corpus* compreende as partes dos romances que selecionamos para executar a nossa análise. De acordo com Discini (2009b) e Brøndal (1986), salientamos que a totalidade discursiva não é a soma das partes e que, mesmo assim, a parte remete à totalidade. Por isso, no subtítulo deste trabalho, insistimos na designação “na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski”, pois acreditamos que, ao analisarmos o *corpus* selecionado, também estaremos jogando luz na estética romanesca do escritor russo como um todo.

²³ O termo *exotopia* é uma tradução francesa (*exotopie*) do termo russo *vnienakhodímost*, proposta por Todorov (1984). Há certa divergência no que se refere a essa tradução, já que é estranha à língua russa e também à portuguesa e, por isso, foram propostas outras nomenclaturas para esse conceito (excedente de visão, extralocalidade, exterioridade entre outras). Contudo, de acordo com Amorim (2008, p. 95-96), utilizaremos o termo *exotopia*, visto que a tradução de Todorov ficou consagrada na terminologia acadêmica – conferir o verbete *exotopia* em Flores et al (2009) –, e, além disso, a expressão (*ex* + *topos* = “lugar exterior”) sintetiza bem o sentido do conceito bakhtiniano: situar o sujeito em um lugar exterior a si.

Esse estranhamento entre o pesquisador e o objeto pesquisado é constitutivo do fazer científico.²⁴ Isso se aproxima da proposta de Greimas (1975c, p. 20) que esclarece em seus primeiros estudos: “[...] a ciência não é uma adesão à realidade do mundo, mas uma prospecção desta realidade, um esforço de inteligibilidade no sentido epistemológico da palavra”. Portanto, “a ciência só é linguagem na medida em que esta é compreendida como um lugar de mediação, como uma tela sobre a qual as formas inteligíveis do mundo são representadas. O conhecimento, assim, deixa de ser subjetivo, sem tampouco residir nos objetivos reais”. O fazer científico requer, assim, esse estranhamento entre o pesquisador e o objeto. Greimas, ao prever isso na epistemologia científica que fundava, postula que “o objeto da semiótica é o estudo dos sistemas semióticos e não dos signos” (GREIMAS, 1975d, p. 87).

Além disso, segundo Hjelmslev (1966, p. 27, tradução livre), devemos distinguir os resultados dos pontos de vista: “No domínio científico, pode-se tranquilamente falar de resultados definitivos, mas jamais de pontos de vista definitivos”.²⁵ A partir dessa premissa, podemos perscrutar as ideias do Círculo, bem como os preceitos da semiótica francesa, não mais como um ponto final ou uma vírgula, mas como teorias atravessadas por um jogo de passadificação e presentificação.

De acordo com o semioticista francês Zilberberg (2006, p. 92), temos a “presentificação que renova e atualiza os ‘resultados’” e a “passadificação que aclama e autentica os ‘pontos de vista’”. Isso nos fará concretizar o fazer científico conforme o raciocínio de Greimas (1975c, p. 20): “como um lugar de mediação, como uma tela sobre a qual as formas inteligíveis do mundo são representadas”. Essa reflexão está muito próxima do pensamento bakhtiniano:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro, do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2006d, p. 410).

²⁴ Estamos relacionando o fazer científico à noção bakhtiniana de exotopia, ancorados na proposta de Amorim (2008; 2004). Além disso, a exotopia participa de um dos componentes indissolivelmente integrados ao gênero: o estilo, conforme a proposta de Discini (2012, p. 81), que acredita “[...] estar, no trato dado à exotopia pela arquitetura do gênero, um dos vetores do estilo do gênero”.

²⁵ Citações feitas de obras em idiomas estrangeiros tiveram aqui tradução livre, fato que não será destacado a cada nova ocorrência.

Acrescentamos, ainda, como explica Amorim (2008, p. 98), que “uma primeira consequência disso [da adoção, por parte do pesquisador, de uma posição exotópica] é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido”. É necessário manter o diálogo com o texto pesquisado e resgatar nele o seu diálogo intrínseco. Essa é a posição que adotaremos ao resgatar os conceitos da filosofia bakhtiniana.

Buscamos, assim, como um dos recursos de nossa metodologia, uma posição discursiva que privilegie mais as vizinhanças teóricas. Faremos isso discutindo a partir de um lugar externo à filosofia bakhtiniana – a semiótica de linha francesa – a fim de dar um sentido ao outro, em específico ao conceito bakhtiniano de polifonia, visto que “[...] tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se” (BAKHTIN, 2006a, p. 23).

Fazemos duas ressalvas importantes para evitar equívocos teóricos e metodológicos. Em primeiro lugar, não negamos as diferenças e as tensões que existem entre a semiótica da Escola de Paris e a filosofia bakhtiniana. Em segundo lugar, embora nosso estudo trabalhe com duas teorias distintas e respeite os limites que as diferenciam, a operacionalização que realizaremos sobre o conceito de polifonia será cunhada mais a partir das premissas da semiótica de linha francesa do que da filosofia bakhtiniana. Como já alertamos, nosso objeto de estudo é oriundo da filosofia bakhtiniana, mas nosso ponto de vista é semiótico.

Por isso, não estamos tentando confirmar o que Bakhtin já fez – isto é, afirmar que os romances dostoievskianos são polifônicos –, nem estamos redimensionando o termo polifonia como um conceito de imenso e absoluto potencial heurístico, como criticou Tezza (2003). Nosso objetivo é o de operacionalizar o conceito de polifonia, o que não deixa de acompanhar o projeto da semiótica da Escola de Paris, pois, nas palavras de seu fundador:

[...] O estudioso de semiótica não se acanha de tomar emprestadas as ideias dos outros, de se servir de informações heurísticas de segunda mão: o que é que não acharíamos, tentando reconstruir as fontes filosóficas de um Saussure ou de um Hjelmslev? O que realmente importa a esse estudioso é a conformidade dessas ideias com que ele acredita ser o estado atual de sua disciplina, é igualmente a exigência íntima que lhes faz de “abocanharem a realidade”: os povos chamados primitivos possuem filosofias de linguagem tão boas quanto as nossas, mas que não se prolongam em linguística (GREIMAS, 1975a, p. 11).

Esse trecho foi retirado do livro *Sobre o sentido*, publicado originalmente em francês em 1970, no qual Greimas reúne um conjunto de ensaios semióticos que fez durante o período de emergência da semiótica no campo das ciências humanas. É importante ressaltar que a

semiótica da Escola de Paris – como estamos observando pelos excertos destacados –, tanto quanto a filosofia bakhtiniana – como vimos até aqui –, são, em última instância, teorias inacabadas por excelência. Elas nunca cessam de se reconstruírem e se reafirmarem como pontos de vista válidos no cenário das ciências humanas. Logo, a posição teórica da semiótica francesa – bem como a da filosofia bakhtiniana – nos permite trabalhar com diferentes tipos de texto e, ainda, dialogar com outras frentes teóricas, o que valida a nossa perspectiva interdisciplinar.

Referendada a interdisciplinaridade acolhida em nosso estudo, ressaltaremos, agora, os critérios que delimitam a fonte de nosso trabalho, a estética romanesca de Dostoiévski. Como força empírica para se depreender a estratégia de polifonia em Dostoiévski, adotamos o romance *Crime e castigo*, como *obra nuclear* para a nossa análise semiótica; como fontes secundárias, acolhemos os romances dostoiévskianos *Um jogador* e *Os irmãos Karamázov*.²⁶

A distinção entre *fontes primárias* e *secundárias* não se deve a critérios de qualidade. Todos os três romances são obras de grande qualidade artística e mereceriam estudos individuais. Todavia, devido à delimitação espaço-temporal de nosso estudo, tivemos de optar por uma análise mais detida que pudesse, em seguida, amparar um cotejo. Por isso, o termo primário – em oposição ao secundário – se deve à ordem metodológica seguida neste estudo: fonte primária (também nomeada aqui de *obra nuclear*) é aquele romance em que faremos uma análise mais detalhada e do qual depreenderemos os procedimentos da estratégia da polifonia; fontes secundárias são os romances que selecionamos para realizarmos o cotejo e dos quais poderemos depreender as recorrências e diferenças que sustentam ou refutam os procedimentos apreendidos na análise da fonte primária.

Escolhemos a estética dostoiévskiana porque a influência e as contribuições dos textos literários desse autor estão longe de seu ponto culminante, como disse Bakhtin (2010a). Os elementos essenciais e mais profundos de sua visão artística precisam ser revisitados à luz de outro olhar. A reviravolta trazida pela análise bakhtiniana é um indício desse potencial heurístico que não foi esgotado e, como asseveramos, está longe de seu clímax.

²⁶ Embora o gênero *romance* se distinga do de *novela* na tradição literária, neste estudo privilegiamos outros critérios. Consideramos que *Um jogador* seja também um romance e não especificadamente uma novela, pois, como explica Moisés (2013, p. 330), em seu *Dicionário de termos literários*, “O vocábulo ‘novela’ designa uma forma literária ainda à espera de plena configuração, em grande parte devido ao critério que continua a ser empregado por alguns estudiosos. No geral, adotam uma distinção mecânica, baseada no número de páginas ou de palavras: a novela conteria de cem a duzentas páginas, ou mais de vinte mil palavras”. Não concordamos com esse critério mecanicista de contagem de páginas ou de palavras para definir um gênero. Por outro lado, de acordo com Suberville (1964, p. 449), a novela “situa-se a meio caminho entre o romance e o conto, menos extensa que o primeiro, mais longa que o segundo. [...] De qualquer modo, é um breve romance anedótico”. Portanto, adotamos o termo *romance*, já que, de acordo com Suberville (1964), toda novela se configura, de algum modo, um pequeno romance. Temos, assim, três romances dostoiévskianos.

Crime e castigo, a obra nuclear de nossa investigação, desde a sua publicação em 1866, foi alvo de inúmeras interpretações. Dentre essas explanações, muitos comentários acerca da genialidade de Dostoiévski remetem ao histórico detalhado de suas doenças – por exemplo, a epilepsia –, associando a criação de suas personagens à essa nosografia. Como podemos observar na interpretação de Carvalho (1894, p. 77-78, grifo nosso): “No *Crime e castigo* é transparente em maior qualidade toda a sua pujança hercúlea de um grande artista e de um grande filósofo do *gênio desequilibrado*”. Esse fato se desdobra com grande força no século XX – principalmente na crítica brasileira –, como notamos nas palavras de Luz (1927, p. 37, grifo nosso):

Foi Dostoiévski o precursor da “Antropologia criminal”, fazendo-lhe estudos notáveis antes que se houvesse constituído em corpo de doutrina. É a ele que se deve a distinção, de que mais tarde tanto se prevaleceu Lombroso; distinção entre criminosos natos e ocasionais, isto é, criminosos por paixão e políticos, e *criminosos loucos*, de que Raskólnikov ficará como um exemplar típico.

Essas interpretações fundamentaram a crítica brasileira, visto que não havia traduções diretas do russo e nos servíamos de versões do francês e do inglês. Como explica Broca (1952, p. 24), em seu prefácio à tradução francesa de *Crime e castigo*, da José Olympio Editora, tínhamos, no Brasil do século XX, as esferas de produção, recepção e circulação dos textos dostoiievskianos baseadas “nas melhores versões francesas e espanholas”, as quais eram resgatadas pela “febre de eslavismo” decorrente desde 1930. Nessa febre, “passou-se a traduzir tudo quanto era russo, e Dostoiévski foi um dos mais sacrificados nessa preamar de traduções mutiladas” (BROCA, 1952, p. 24).

Para Gomide (2008), “[...] o discurso médico-jurídico, a observação *in loco* das condições penais e do caráter do criminoso proporcionada pela temporada na Sibéria conferia a Dostoiévski vantagem suplementar em relação a outros escritores, russos ou não” (GOMIDE, 2008, p.125-126). Isso fomentava e comprovava com ainda mais força o estatuto nosográfico do escritor russo na crítica brasileira, constituída por médicos e advogados até a primeira metade do século XX.

Assim, compreendemos que a fortuna crítica dostoiievskiana foi construída por meio de um processo de caldeamento, seja pelas traduções indiretas, seja pelas diversas e conflitantes interpretações (cf. GOMIDE, 2011). Por isso, o texto dostoiievskiano deve ser revisitado e analisado com maior acuidade, o que justifica revermos esse material à luz de uma tradução direta do russo.

Pela Editora 34, foi lançada em 2001 a tradução direta do russo de *Crime e castigo*; em 2007, a tradução também direta do russo de *Os irmãos Karamázov*, ambas do tradutor Paulo Bezerra. A tradução direta de *Um jogador* é de Boris Schnaiderman, lançada pela primeira vez em 1960 pela José Olympio Editora e, na segunda edição de 2004, pela Editora 34. Selecionamos as edições da Editora 34 porque seus tradutores foram laureados pelas principais bancas literárias do Brasil (Prêmio Jabuti; Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras; Associação Paulista de Críticos de Arte; dentre outras), e suas obras são consideradas pela crítica, de forma geral, as mais próximas da estilística dostoiévskiana.

Ressaltamos, assim, que trabalhamos com as traduções diretas do russo (DOSTOIÉVSKI, 2008, 2009a, 2009b), o que, segundo a proposta bakhtiniana, não impedirá nossa investigação, pois, como afirma Maria Oliveira (2008, p.18), “Bakhtin discorda da ideia de que, para melhor compreender os elementos da cultura alheia, seja preciso transferir-se para aquela cultura esquecendo-se da sua”.

Acrescentamos ainda que, para justificar a escolha de nosso material de estudo, como Brait e Machado (2011) ressaltam, é necessário entender a obra dostoiévskiana para se valer da filosofia bakhtiniana e de seus conceitos-chave:

Os leitores de *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail M. Bakhtin, sabem que é impossível compreender esse trabalho do pensador russo sem ter lido detidamente a obra de Dostoiévski. Embora essa afirmação possa parecer óbvia, na medida em que qualquer estudo a respeito de um autor implica a leitura de sua produção, muitas vezes a tentativa de compreensão e aplicação de um determinado conceito, caso de polifonia, por exemplo, leva algumas pessoas a ignorarem o fato de que a reflexão teórica advém, nos trabalhos de Bakhtin, de aspectos oferecidos pela natureza dos textos-fonte e não de uma arquitetura conceitual prévia, abstrata, pronta para ser aplicada. *Problemas da poética de Dostoiévski* não constitui exceção. Ao contrário: cada passo, cada comentário, cada descoberta pauta-se pela leitura detalhada e singular dos contos, romances e novelas do autor de *Crime e castigo*, fazendo emergir uma série de conceitos fundamentais para a compreensão da rica literatura de Dostoiévski, das especificidades de cada uma de suas obras e, ao mesmo tempo, da maneira como o grande escritor faz convergir arte e vida ou, mais precisamente, homem, linguagem, ideologia (BRAIT; MACHADO, 2011, p. 25).

Portanto, nosso retorno à estética romanesca de Dostoiévski é relevante para a investigação do conceito de polifonia, mesmo quando observada sob outro ponto de vista – como no nosso caso, o da perspectiva semiótica.

Observada a relevância de revisitarmos a estética romanesca dostoiévskiana, podemos afirmar que a escolha de *Crime e castigo* como foco de análise não se deve a critérios exteriores à manifestação discursiva da obra romanesca como, por exemplo, associações psicologizantes ou sociologizantes. O interesse por essa obra vem da própria historicidade que

ela assume na estética dostoiévskiana e dos mecanismos artísticos que ela aponta. Com relação à historicidade, esse romance “representa uma nova etapa na obra de Dostoiévski: a etapa dos grandes romances, que teria continuidade imediata em *O idiota* (1868), *Os demônios* (1872), *O adolescente* (1875) e *Os irmãos Karamázov* (1880)” (BEZERRA, 2009a, p. 9).

Com relação aos mecanismos artísticos, a obra *Crime e castigo* é conhecida como ser um rico material para o estudo da polifonia. Observamos que diversas vezes Bakhtin faz uso desse romance para explicar os mecanismos de construção artística do gênero romance polifônico. Acrescentamos ainda que, segundo a proposta bakhtiniana, na tessitura discursiva desse romance, processa-se uma tomada de consciência do protagonista Raskólnikov:

[...] nada que faz parte de seu conteúdo – pessoas, ideias, coisas – permanece exterior à consciência de Raskólnikov; tudo está em oposição a essa consciência e nela refletido em forma de diálogo. Todas as possíveis apreciações e os pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas ideias e atitudes são levadas à sua consciência e a ela dirigidas nos diálogos com Porfíri, Sônia, Svidrigáilov, Dúnia e outros. Todas as visões de mundo dos outros se cruzam com a sua visão. Tudo que se vê e observa – sejam as favelas de Petersburgo, seja o Petersburgo dos monumentos com todos os seus encontros fortuitos e pequenas ocorrências –, tudo isso é inserido no diálogo, responde às suas perguntas, coloca-lhe novas perguntas, provoca-o, discute com ele ou confirma suas ideias (BAKHTIN, 2010a, p. 86).

Essa construção artística de Raskólnikov, deslindada por Bakhtin (2010a), evidencia o potencial heurístico que se esconde nas sendas de *Crime e castigo*. A partir de nossa perspectiva analítica de observar a polifonia dostoiévskiana entre enunciado e enunciação com base na arquitetônica do ator polifônico, *Crime e castigo* e seu protagonista Raskólnikov tornam-se um material privilegiado para a nossa investigação. Eis o que motivou a seleção desse romance e de seu protagonista como fontes primárias de nosso estudo.

Delimitado o ponto de partida da análise, a obra nuclear, é necessário explicar o que motivou a eleição das fontes secundárias. Elas foram escolhidas porque representam: uma, a ancoragem mais próxima possível à escritura de *Crime e castigo*, visto que o romance *Um jogador* foi escrito simultaneamente ao processo de sua escritura, sendo lançado no mesmo ano, em 1866; já a outra, a ancoragem mais distante, já que *Os irmãos Karamázov* foi a última obra do escritor russo, lançada em 1880. Portanto, de perto e de longe, queremos investigar as relações que sustentam os procedimentos da estratégia discursiva da polifonia na estética romanesca de Dostoiévski, a partir do ponto de referência de *Crime e castigo* em relação a uma anterioridade, *Um jogador*, e a uma posterioridade, *Os irmãos Karamázov*.

Explicada a seleção de nossas fontes e sua relevância, devemos tratar dos métodos de exploração desse material. Dentro dos objetivos de exame dos mecanismos de construção do sentido das unidades consideradas para análise, os romances dostoiévskianos, adotamos as categorias de *totus* e *unus* como metodologia analítica de uma totalidade. Para tanto, estabelecemos como ponto de partida o conceito de *totalidade*, tal como é apresentado em Greimas e Courtés (2008, p. 508, grifo nosso):

Considerada como integrante da articulação semântica geral da quantidade, a totalidade pode ser tratada seja como uma categoria que se articula, segundo V. Brøndal, nos dois termos contrários que são o integral (*totus*) e o universal (*omnis*), seja como subarticulação do primeiro desses termos que pode ser formulado como o termo complexo que permite apreender a totalidade dos dois aspectos ao mesmo tempo: como grandeza discreta, distinta de tudo aquilo que ela não é (*unus*) e como grandeza inteira, apreendida em sua indivisibilidade (*totus*).

Ainda no que concerne ao âmbito da totalidade, podemos remeter ao estudo desenvolvido por Discini (2009b), que demonstra, no estudo do estilo discursivo, o movimento do *totus* em direção ao *unus* como metodologia analítica de uma totalidade:

O *unus* pressupõe o *totus*, “o bloco inteiro”, a totalidade integral, a qual “destaca a absorção dos indivíduos isolados numa massa indivisível”. Estilo é, então, totalidade, enquanto unidade integral (*unus*) e enquanto totalidade integral (*totus*), sendo que um termo pressupõe o outro, numa relação de interdependência (DISCINI, 2009b, p. 34).

De acordo com a autora, compete ao analista determinar qual é o *unus*, o recorte final, a unidade integral considerada para análise. A totalidade integral, por sua vez, estará sempre e pressupostamente implícita à unidade integral.²⁷ Como fontes da totalidade do autor russo Fiódor Dostoiévski, selecionamos, como já informamos, o romance *Crime e castigo* em intersecção com outras duas obras dostoiévskianas, *Um jogador* e *Os irmãos Karamázov*. A estrutura de sentido da estratégia discursiva da polifonia deve emergir dessa relação entre o *unus* e o *totus* dentro da obra dostoiévskiana.

Com base nessa relação entre *unus* e *totus*, realizamos três análises para alcançar a totalidade *Dostoiévski* e seu respectivo campo de presença na construção da estratégia discursiva da polifonia.²⁸ Em um primeiro momento, a fim de alcançar o *unus* (a unidade

²⁷ Discini (2009b) incorporou essa relação entre *totus* e *unus* a partir de V. Brøndal (1986).

²⁸ Consideramos fundamental a proposta de Discini (2009b) que funda, pela perspectiva semiótica principalmente, um estudo da estilística discursiva. Em nosso estudo, faremos uso dessa proposta e de seus pressupostos teóricos para observarmos as relações que sustentam a estratégia discursiva da polifonia dentro do estilo do autor-criador Dostoiévski. Acrescentamos, no entanto, que o estudo aprofundado do estilo autoral de Dostoiévski em relação ao estilo do gênero romance polifônico transcende aos limites de nossa investigação – sendo, portanto, uma lacuna a ser preenchida em estudos futuros. Nosso interesse está no herói polifônico em sua relação com o autor-criador, conforme propomos em nossa perspectiva analítica.

integral), analisamos o romance nuclear *Crime e castigo*, a partir de três diálogos de dois personagens do romance. Retomamos os diálogos de duas personagens, porque priorizaremos observar o quanto a voz do outro atravessa e constitui a voz do ator, seja ele do enunciado (narrador/narratário; interlocutor/interlocutário), seja ele da enunciação (enunciador-destinador/enunciatário-destinatário).

Essa proposta metodológica se sustenta teoricamente nos pressupostos teóricos que apresentaremos no Capítulo 1. Nesse capítulo, detalharemos a rota de investigação que traçaremos a partir de conjuntos de textos de Bakhtin até a sua obra fundante, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Salientaremos, também, as ferramentas da semiótica discursiva e tensiva que nortearão a nossa análise.

No capítulo seguinte, a partir da obra *Crime e castigo*, selecionamos um *corpus* composto de três encontros do protagonista Raskólnikov com o juiz de instrução Porfiri (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 257-276; p. 342-368; p. 458-471). Escolhemos esses diálogos, porque, segundo Bakhtin (2010a, p. 70), “todos os três encontros de Porfiri com Raskólnikov são diálogos polifônicos autênticos e extraordinários”. Destacamos que, por uma questão metodológica e espaço-temporal, não apresentaremos integralmente os três encontros, mas selecionamos alguns trechos que melhor evidenciam os procedimentos que sustentam a estratégia discursiva da polifonia. Eis, portanto, a justificativa do *corpus* selecionado em *Crime e castigo*.

Em cada encontro, privilegiamos a observação de um procedimento discursivo, buscando capturar as características que o sustentam. Portanto, temos, nessa parte de nosso estudo, a execução de nosso primeiro objetivo específico para operacionalizar o conceito bakhtiniano de polifonia:

- (i) depreender, a partir do *corpus* de *Crime e castigo*, os procedimentos discursivos que sustentam a estratégia discursiva da polifonia.

Para que os procedimentos sejam coerentes com as coerções de uma estratégia discursiva, observá-los-emos como *pontos de intersecções*, conforme prevê a perspectiva hjelmsleviana, ao postular que “os ‘objetos’ do realismo ingênuo reduzem-se, então, a pontos de intersecção desses feixes de relacionamentos; isso significa que apenas eles permitem uma descrição dos objetos que não podem ser cientificamente definidos e compreendidos a não ser desse modo” (HJELMSLEV, 2009, p. 28). Portanto, cada procedimento se relaciona de maneira interindependente com os demais, isto é, cada procedimento é autônomo, sem, com

isso, deixar de manter fortes relações com outros, visto que participa, em conjunto, da construção de uma mesma estratégia discursiva. Depreenderemos, portanto, esses procedimentos no Capítulo 2.

Os procedimentos encontrados nessa primeira análise serão, em seguida, cotejados com trechos das outras duas obras dostoiévskianas selecionadas. A partir do Capítulo 3, faremos um cotejo de *Os irmãos Karamázov* e *Um jogador* com *Crime e castigo*. Essa comparação servirá para encontrar as recorrências ou não recorrências dos procedimentos depreendidos ao longo do Capítulo 2. É necessário um cotejo da obra de *Crime e castigo* e dos procedimentos depreendidos com outras obras do mesmo autor porque, ao executar essa tarefa, alcançaremos mais dois objetivos específicos, os quais cooperarão para a sistematização dos resultados obtidos na primeira análise:

- (ii) ratificar, a partir das recorrências em outras tessituras romanescas, os procedimentos – e suas respectivas características – depreendidas em *Crime e castigo*;
- (iii) compreender, pelas não recorrências (as diferenças) dos procedimentos apreendidos em relação às suas recorrências (as semelhanças) no cotejo das três obras, como o enunciador organizou seu fazer artístico.

Assumimos esses *objetivos específicos* em nossa análise, pois concordamos com a proposta de uma estilística discursiva, conforme Discini (2009b, p. 31), a qual considera estilo como “recorrência de traços de conteúdo e de expressão, que produz um efeito de sentido de identidade”. Essa postura teórica implica, ainda de acordo com Discini (2009b), considerarmos o estilo apreensível de uma totalidade e como um fato diferencial, isto é, compreendido em relação a outras totalidades, por isso realizamos esse cotejo.

Para executarmos o cotejo de maneira coerente e adequada, selecionamos dois atores do enunciado de cada obra em três encontros sequenciais, exatamente como propomos fazer em *Crime e castigo*. De *Os irmãos Karamázov*, escolhemos três conversas de Ivan Karamázov e Smierdiakóv. De *Um jogador*, elegemos três diálogos de Aleksiéi e Polina. Em cada um desses encontros, buscaremos observar, de maneira geral e sucinta, as recorrências e as diferenças que possam confirmar ou refutar os procedimentos propostos da estratégia discursiva da polifonia. Ressaltamos que o estudo de cada obra dostoiévskiana apresentada será antecedido por uma breve contextualização de seu enredo, o que permitirá o melhor entendimento dos diálogos analisados e do conteúdo da trama dos romances investigados.

A escolha por esses atores em diálogo das fontes secundárias seguiram alguns critérios. Escolhemos Aleksiéi, em *Um jogador*, porque ele é o protagonista da trama, assim como Raskólnikov. Além disso, de acordo com Bakhtin (2010a, p. 198, grifo nosso), “na carregada atmosfera carnavalesca, revelam-se também os *caracteres das personagens centrais Aleksiéi Ivânovitch e Polina, caracteres ambivalentes, em crise, inacabáveis, excêntricos, repletos das mais inesperadas possibilidades*”, características artísticas essas que se assemelham às de Raskólnikov e Porfiri.

Optamos por Ivan em *Os irmãos Karamázov*, porque, segundo Bakhtin (2010a), tanto este quanto Raskólnikov defendem, de diferentes modos, ideias-heroicas, as quais os levam até às últimas consequências. Além disso, Ivan possui um processo de reconhecimento de si e do outro que se intensifica nos encontros que teve com Smierdiakóv, similarmente ao reconhecimento de Raskólnikov em seus confrontos com Porfiri.²⁹

Observamos, assim, que Raskólnikov e Porfiri – bem como, de um lado, Aleksiéi e Polina, e de outro, Ivan e Smierdiakóv – constituem-se atores do enunciado pertinentes para podermos discutir a arquitetônica de um ator polifônico, isto é, problematizarmos, em uma leitura semiótica, como o ator se constitui na “nova posição artística do autor em relação à do herói no romance polifônico de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010a, p. 71).

No Capítulo 4, realizaremos a nossa terceira análise, que será mais de cunho teórico do que empírico, se comparada com as duas primeiras. Se nos dois capítulos anteriores nos restringiremos a investigar alguns procedimentos discursivos que sustentam a estratégia discursiva da polifonia, a partir principalmente da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2008), nesse outro capítulo, a partir dos desdobramentos da semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), levantaremos a questão de como esses procedimentos discursivos jogam luz sobre o campo de presença do romance polifônico dostoiévskiano, permitindo-nos postular uma gradação do conceito de polifonia. Logo, a partir das análises realizadas, esboçaremos princípios teóricos que respaldarão o conceito de polifonia como uma grandeza escalar.

Com base na semiótica tensiva, podemos investigar o eixo da tensividade, bipartido em intensidade (o sensível) e extensidade (o inteligível), para definirmos a polifonia não mais como uma categoria regida pela ordem da descontinuidade. Ela será dimensionada “[...] na perspectiva de uma semântica do contínuo. Além disso, articulando um espaço tensivo das

²⁹ De acordo com Bakhtin (2010a, p. 288, grifo nosso), “[...] o processo da vida interior de Ivan, representado no romance, é até certo ponto um processo de reconhecimento, para si e para os outros, daquilo que, no fundo, ele já sabe há muito tempo. Repetimos: esse processo se desenvolve principalmente nos diálogos, *antes de tudo nos diálogos com Smierdiakóv*”.

valências e um espaço categorial dos valores, a estrutura tensiva conjuga as duas grandes dimensões de significação: o sensível e o inteligível” (FONTANILLE, 2008, p. 58).

Um modelo teórico como esse se torna necessário para a operacionalização de um conceito, pois, sob a lógica de uma continuidade, até “o termo ‘não-marcado’ confere à figura central de uma categoria toda uma gama de *possibilidades de interpretação*” (FONTANILLE, 2008, p. 59). Esse é um ganho teórico-metodológico importante, pois poderemos tentar, com base numa semiótica dos intervalos (ZILBERBERG, 2011), propor uma gradação escalar – do tipo mais polifônico, menos polifônico – que sustenta a estratégia discursiva de polifonia em uma estética romanesca – em nosso caso, na estética dostoievskiana.

A partir desse aporte teórico, sustentamos o quarto objetivo específico que cumprimos para operacionalizar o conceito bakhtiniano de polifonia em uma leitura semiótica:

(iv) depreender a escala de gradação da polifonia na estética de Dostoiévski, a partir dos resultados encontrados na análise de sua estratégia discursiva e de seus respectivos procedimentos, de modo que possamos distinguir, desde as profundezas figurais, um texto polifônico de um texto monológico.

Por fim, encerraremos a dissertação com as considerações finais sobre a operacionalização do conceito bakhtiniano de polifonia realizada ao longo dos capítulos. Esperamos, com isso, auxiliar nas investigações acerca desse polêmico conceito, bem como contribuir com as reflexões semióticas acerca da relação entre o ator do enunciado e o ator da enunciação que compõem, em específico, a operação de actorialização presente em todo e qualquer discurso. Essas são tarefas necessárias e pertinentes à filosofia bakhtiniana e à semiótica da Escola de Paris.

CAPÍTULO 1

POLIFONIA E SEMIÓTICA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Trata-se pois de uma hipótese, suscetível de um controle de verificação. Ora, uma hipótese só é verificada pela pesquisa. A pesquisa tem por finalidade estabelecer todas as proposições que for possível e útil enunciar e manter acerca do objeto examinado, e o controle consiste em verificar se essas proposições estão ou não em contradição com a hipótese inicial. Segue-se que o trabalho a realizar, em se tratando de linguística estrutural, não é nem especulativo nem subjetivo, mas tem forçosamente o caráter positivo e objetivo de uma investigação (HJELMSLEV, 1991, p. 30).

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinam reciprocamente em relação a uma unidade única. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos. O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir, deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida (BAKHTIN, 2010b, p. 43).

Essas duas epígrafes se complementam. Hjelmslev (1991, p. 30), ao ratificar o estatuto investigativo do projeto da linguística estrutural, demonstra que todo trabalho científico se constrói a partir de proposições acerca de uma hipótese inicial que se mantém válida pelo “controle da verificação”. Bakhtin (2010b), em seu manuscrito inacabado *Para uma filosofia do ato*, observa que a teoria compreendida como um ato não se desenvolve por uma abstração generalizante. O filósofo russo entende o ato “como um Janus bifronte” (BAKHTIN, 2010b, p. 43) que captura o mundo ao seu redor em duas direções opostas: “para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive” (BAKHTIN, 2010b, p. 43). Conectando o pensamento do linguista dinamarquês ao do filósofo russo, podemos afirmar, certamente, que ciência se faz, paradoxalmente, a partir de um ponto de vista único e irrepitível que visa, pelo controle de sua verificação (pressupostos teórico-metodológicos), a um lugar universal e repetível.

Portanto, neste capítulo não estaremos apresentando todas as facetas e desdobramentos que asseguram as disciplinas aqui postas a dialogar, ou seja, a filosofia bakhtiniana e a semiótica da Escola de Paris. O que apresentaremos será um sucinto percurso – portanto, não exaustivo – por alguns pressupostos teóricos que guiam essas duas disciplinas, as quais, como já dissemos, possuem distintas epistemologias.

Faremos isso com o intuito, primeiro, de trazer à luz os principais caminhos que levaram Bakhtin a acolher e desenvolver em seu pensamento a noção de polifonia; e,

segundo, de apresentar, de forma geral, o arcabouço teórico que a teoria semiótica de linha francesa construiu para deslindar a organização do sentido nas sendas do texto.

Essa retomada de pressupostos teóricos – especialmente os da semiótica da Escola de Paris – torna-se necessária porque o desenvolvimento que daremos ao conceito de polifonia nos próximos capítulos, principalmente no Capítulo 4, trabalhará essencialmente com as proposições teórico-metodológicas do projeto de investigação da semiótica francesa. Por isso, podemos afirmar – com base na proposta teórica da semiótica – que essa fase de aquisição de competências da modalidade do saber, por parte do enunciatário-leitor, se faz pertinente para a execução de nosso fazer científico.

O recorte utilizado para efetuarmos a análise se baseia na relação entre o ator da enunciação – na proposta teórica bakhtiniana, o autor-criador – e o ator do enunciado – na concepção bakhtiniana, o herói. Logo, os pressupostos teóricos que visitaremos serão aqueles que permitem recuperar essas unidades no corpo do texto e entender quais são as relações que as organizam e as delimitam.

1.1 A FILOSOFIA BAKHTINIANA

O autor-criador e a personagem na atividade estética constituem um tema de extensa reelaboração na proposta bakhtiniana para a atividade estética. Dostoiévski aparece, dentro dessas discussões, como agitador das correntes de pensamento em voga e, mais do que qualquer outra referência literária citada pelo filósofo russo, um autor-criador pioneiro nas possibilidades do ato artístico.

Desse modo, para compreendermos como Bakhtin (2010a, p. 5, grifo do autor) chegou à consideração de que “Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*”, temos de perscrutar seu percurso teórico. Como já ressaltamos, a polifonia é um conceito incrustado em seu projeto de pesquisa, mas não necessariamente definido e explorado em todo o seu potencial heurístico. Portanto, a partir do recorte da relação autor-criador/herói, buscaremos adentrar no pensamento bakhtiniano.

É necessário, antes, ressaltar um princípio basilar para a leitura de qualquer texto, pertencente ou não à esfera científica: o significado de cada parte de um todo não é autônomo, mas dependente das outras partes que estão relacionadas entre si. A partir desse princípio, podemos afirmar que o sentido global de um texto não é a soma das partes, mas é o resultado da solidariedade entre elas, como propõe Greimas e Courtés (2008), e, como podemos

apreender, se resgatarmos novamente sua noção de *totalidade*, na articulação *unus* e *totus*, conforme discutimos no tópico 0.3 de nossa Introdução.

É a combinação das partes que produz o sentido do todo. O problema consiste em definir como esse princípio pode se estabelecer na compreensão da obra do filósofo russo Bakhtin, a qual, como já alertamos, passou por diversas dificuldades em sua recepção e interpretação. Esse princípio se estabelece de maneira intercalar e não linear devido às inter(in)compreensões que cercam até o hoje o Círculo e seus membros, em particular os nomes de Bakhtin, Volochínov e Medvedev.

De acordo com Fiorin (2006; 2011a), podemos afirmar que Bakhtin não elaborou uma obra didática pronta para ser ensinada na escola ou na universidade. Ao contrário, a obra desse filósofo vai tratando progressivamente de conceitos e tipologias gerais que reelaboram os conhecimentos já adquiridos, principalmente em relação às problemáticas da linguagem. Além disso, a sua obra é marcada por um inacabamento, um vir a ser, uma heterogeneidade, que torna muito complexo o entendimento de seu pensamento.

Por isso, para entendermos como a relação autor-criador/herói foi discutida nos estudos do filósofo russo, é necessário um recorte no conjunto de seus textos que permita construir um acabamento teórico. Ressaltamos que esse acabamento teórico é sempre provisório, porque está posto sob verificação, conforme indicamos na epígrafe de Hjelmslev (1991).

Selecionamos os seguintes textos para ajudar a discutir esse tópico: o manuscrito *Para uma filosofia do ato*, escrito entre 1920 e 1924; o capítulo “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, escrito entre 1923 e 1924 e publicado em 1975 na coletânea *Questões de literatura e de estética*; os ensaios “O autor e o herói na atividade estética”, escrito entre 1924 e 1927; e “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”, escrito entre 1959 e 1961, publicados em 1979 na coletânea *Estética da criação verbal*.

O início da reflexão de Bakhtin sobre a estética, segundo Amorim (2006; 2008; 2012), Ponzio (2010), Morson e Emerson (2008), dentre outros, ocorre em *Para uma filosofia do ato* (responsável e responsivo), em russo *K filosofii postupka*. Esse foi o nome dado por Serguei Bocharov, que publicou em 1986 esse texto bakhtiniano, desprovido das oito primeiras páginas (das cinquenta e duas do original)³⁰. Como podemos observar, a publicação

³⁰ Fiorin (2011a, p. 206), em uma resenha da tradução brasileira, indica as deficiências que esse manuscrito apresenta: “*Para uma filosofia do ato responsável* é um rascunho. O texto tem duas partes: uma introdução, a que faltam algumas páginas, e uma chamada Primeira parte. No final da introdução, Bakhtin esclarece que o

foi posterior à de *Problemas da poética de Dostoiévski*, editado pela primeira vez em 1929. Embora haja esse adendo à difusão do pensamento bakhtiniano, o fato é que o ensaio citado foi escrito entre 1920 e 1924, data, portanto, anterior à escritura e à primeira publicação do estudo sobre Dostoiévski. Daí a importância de revisitarmos esse texto.³¹

Faraco (2010), no posfácio da tradução brasileira, salienta que, embora Bakhtin não tenha definido de maneira explícita noções como dialogismo, carnavalização e polifonia, ele assenta os alicerces desses conceitos nesse texto. O filósofo russo, nesse estudo, afasta determinadas leituras em voga e abre caminho para uma interpretação mais atenta aos fenômenos da linguagem em sua viva interação, o que reverberará na construção de todo o seu pensamento.

No texto, a questão central é, de acordo com Amorim (2012, p. 21), “qual é a ética de um pensamento? Ou ainda: em que condições um pensamento teórico pode ser ético?”. Propor investigar uma problemática como essa estava no cerne das discussões do contexto da tradição filosófica russa que “[...] é, marcadamente, uma filosofia que se interessa pela questão moral” (AMORIM, 2012, p. 20)³². Retomar *Para uma filosofia do ato* torna-se essencial na compreensão do que o filósofo entende por *ato* e como o ato se insere em uma concepção *ética*.

Essas problemáticas se sustentam a partir dos suportes teóricos promovidos pelo filósofo russo. Para Bakhtin (2010b), o objeto da *filosofia moral* é o mundo dentro do qual se orienta o *ato* sobre a base de sua participação singular no *ser*. O *mundo moral*, em

texto teria quatro partes: a primeira seria dedicada “à análise dos momentos fundamentais da arquitetura do mundo real”; a segunda, “à atividade estética como ação, não a partir do interior do seu produto, mas como ponto de vista do autor enquanto participante <?> responsável, e à ética da criação artística”; a terceira seria consagrada à ética da política e a última, à ética da religião ([BAKHTIN, 2010b] p. 115). Como se vê, temos apenas a primeira parte e não temos certeza de que ela esteja completa. Ademais, há lacunas no texto, pois havia partes ilegíveis”.

³¹ O texto publicado em português pela tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco (BAKHTIN, 2010b) em 2010 é versado do italiano, da edição organizada por Augusto Ponzio, que tomou como base a última versão russa que aparece nas *Obras completas de Bakhtin*. Como obras de referência, também utilizamos para cotejo das citações a versão espanhola traduzida diretamente do russo por Tatiana Bubnova (BAJTIN, 1997) e a versão francesa traduzida também diretamente do russo por Ghislaine Capogna Bardet (BAKHTINE, 2003). Para maiores esclarecimentos sobre a tradução brasileira, conferir a resenha de Fiorin (2011a).

³² Esse questionamento não se distancia dos interesses que associam Bakhtin, como filósofo, e Dostoiévski, como material estético. Segundo o estudioso russo Bibikhine (2003), a indicação de Dostoiévski nas discussões de Bakhtin não é aleatória, pois o escritor russo também deslindava a questão moral, seja em seus textos literários, seja em seus textos jornalísticos e filosóficos. Portanto, Dostoiévski “é para Bakhtin não apenas um *corpus*, mas um paradigma para seu próprio pensamento” (AMORIM, 2012, p. 20). Como exemplo dessa postura, podemos citar o discurso de Dostoiévski a Púchkin, pronunciado no dia 8 de junho de 1880, em que ele defendeu a terra russa e sua missão moral a partir da figura de Púchkin. Reiteramos, assim, a pertinência de nos voltarmos para o percurso teórico do filósofo russo a fim de entendermos seu pensamento ao perscrutar a estética romanesca de Dostoiévski tão detidamente.

consequência disso, é o mundo dos nomes próprios, dos objetos e das datas cronológicas particulares da vida cotidiana.

A partir dessas premissas, o filósofo russo se contrapõe à pretensão universalizante que denominou como *teoricismo*. Conforme explica Fiorin (2011b), essa tendência englobante se caracterizou por querer tudo capturar em sua proposta, mesmo que tenha de negar o singular em prol do universal. Essa lógica estava se proliferando, segundo o filósofo russo, sobre as correntes filosóficas, em especial as teorias estéticas (BAKHTIN, 2010b, p. 57-60), e sobre os sistemas éticos, sejam aqueles mais materiais, como os mandamentos (BAKHTIN, 2010b, p. 72-75), sejam aqueles mais formais, como o imperativo categórico kantiano (BAKHTIN, 2010b, p. 75-77).

Para articular a noção de verdade que norteia o ato ético, o filósofo russo apresenta duas acepções que, na língua russa, são distinguidas por dois termos diferentes: *istina* e *pravda*. É importante ressaltarmos que Bakhtin não opõe os dois termos, mas os coloca em diálogo para definir o campo do conhecimento. Amorim (2012), a partir de Bakhtin (2010b), faz um resumo da articulação desses dois termos na constituição de um ato ético:

[...] A dimensão ética de um pensamento teórico não pode ser apenas buscada no (ou deduzida do) seu conteúdo. Do conteúdo de um pensamento, podemos e devemos exigir que seja verdadeiro, mas isso não é suficiente para que ele seja ético. Porque a verdade do conteúdo de uma teoria diz respeito a leis universais e a um universo de possibilidades. E a essa forma de verdade, Bakhtin atribui o termo *istina*. Já a ética de uma teoria ou de um pensamento teórico (filosofia ou ciência) diz respeito ao ato de pensar essa mesma teoria. (Pensá-la enquanto autor ou criador e também enquanto leitor que a adota e que a ela adere.) O ato de pensar é sempre singular e diz respeito a um sujeito único. Somente o ato de pensar pode ser ético, pois é nele que o sujeito é convocado. Enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira. Mas o próprio dever de buscar a verdade, aquilo que me obriga a pensar veridicamente enquanto estou pensando, não decorre do conteúdo do pensamento, mas do ato de pensar. Uma teoria verdadeira, ao virar ato, isto é, ao ser pensada por alguém singular e único, vira ética. E pode, assim, completar sua verdade universal com a verdade singular a que Bakhtin chama de *pravda*. Somente assim completada, a palavra da teoria se torna plena. O conhecimento sem ato é um dado abstrato e parcial. Para que um conhecimento seja pleno é necessário que alguém o pense. O ato é o movimento do pensamento, é o seu vir-a-ser.

A palavra russa *pravda* traz em sua espessura semântica a ideia de validade e de justiça. Ou seja, o conhecimento pleno é aquele que, além de verdadeiro, é válido porque é justo. Válido e justo em relação a quê? Em relação ao contexto do sujeito que pensa, à posição a partir da qual ele pensa (AMORIM, 2012, p. 21-22, grifos da autora).

Além disso, como explica Ponzio (2010, p. 9), a palavra russa *postupok*, ato, “contém a raiz ‘stup’ que significa ‘passo’, ato como um passo, como iniciativa, movimento, ação arriscada, tomada de posição”. É nesse sentido de *tomada de posição* que percebemos a filosofia do ato de Bakhtin. Como pudemos depreender da explicação de Amorim (2012), o

filósofo russo nesse texto demonstra ser possível investigar validamente a singularidade (em russo, *edinstvennĭi*) que constitui e permeia o ato humano, sem perder de vista seu caráter geral – o que a semiótica francesa também ratifica, só que a partir dos postulados saussurianos e hjelmslevianos, como veremos mais adiante.

A partir dessas proposições, o que Bakhtin define como ato? De acordo com Amorim (2012), em Bakhtin (2010b), temos uma resposta a partir do ato de pensar e de criar: “criação teórica e criação artística como unidades da cultura” (AMORIM, 2012, p. 22). Para que essa concepção fique mais clara, é necessário distinguir *ato* de *ação*. Sob a égide bakhtiniana, *ação* é um comportamento qualquer que pode ser, por exemplo, mecânico, impensado. Já o ato é responsável e responsivo, isto é, parte de um sujeito que se responsabiliza por ele e, com ele, responde a outros sujeitos e discursos. Conforme explica Amorim (2012, p. 23), “o ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento”.

Podemos, assim, responder às questões já elencadas que norteiam as discussões de *Para uma filosofia do ato*: qual é a ética de um pensamento? Ou ainda: em que condições um pensamento teórico pode ser ético? Um pensamento se torna verdadeiramente ético – tanto no sentido de *pravda* quanto no de *istina* – quando o indivíduo, o autor-criador, assume a responsabilidade por determinado ato e, como este, ele responde aos outros atos e sujeitos, tanto aos que o antecederam quanto aos que o sucederão. É a assinatura responsável e responsiva do sujeito que o obriga a exercer a veracidade e não a proposta teórica em si. Refutamos, assim, não a abstração, mas o teorismo que queria tudo englobar. Essa corrente é negada por Bakhtin (2010b), porque ela não se atinha à validade da singularidade do sujeito (*istina*), nem ao contexto que define a sua posição (*pravda*).

Portanto, “o que torna o pensar verdadeiro um dever ético é a correlação da verdade com o ato real de pensar: a responsabilidade por aquilo que penso num dado momento, a assinatura do meu ato de pensar. A assinatura é o que me obriga, a proposição teórica não me obriga a nada” (AMORIM, 2006, p. 19).

De acordo com Faraco (2010, p. 154), o que Bakhtin enfatiza com essa discussão é:

[...] não há álibi na existência: ser na vida significa agir – eu não posso não agir, eu não posso não ser participante da vida real. E essa obrigação decorre de eu ser único e ocupar um lugar único: ocupo no existir singular um lugar único, irrepetível, insubstituível e esse fato me obriga a realizar minha singularidade peculiar: tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. O dever encontra a sua possibilidade originária lá onde reconheço a unicidade de minha existência e tal reconhecimento vem do meu próprio interior – lá onde assumo a responsabilidade da minha própria unicidade.

Como inserido na etimologia do vocábulo “ato”, temos de tomar posição, isto é, imprimir a nossa validação (*istina*)/avaliação do mundo (*pravda*) – na concepção bakhtiniana, assinar o nosso ato. É por isso que, na filosofia bakhtiniana, afirma-se que todo ato é responsável e responsivo, pois entende-se que é na assinatura de cada ato que definimos a nossa existência. É por ter esse entendimento que o filósofo russo recusa a proposição teórica universalizante – nomeada como teoricismo –, por compreender que ela em nada estabelece os limites e os limiares que cercam o sujeito e a sua atuação no mundo.

A partir dessas considerações, podemos agora apreender como Bakhtin concebe o ato estético, questão fundamental de nosso estudo. Para o filósofo, a unidade do mundo da visão estética não é uma unidade sistemática – nesse caso, entendemos por *sistemático* o conjunto fechado em si mesmo –, mas

[...] uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido em correlação com um ser humano, somente enquanto tornado desse modo um mundo humano. Toda existência possível e todo o sentido possível se dispõem ao redor de um ser humano como centro e valor único; tudo – e aqui a visão estética não conhece limites – deve estar correlacionado a um ser humano, deve tornar-se humano (BAKHTIN, 2010b, p. 124).

Para explicar melhor essa acepção, Bakhtin (2010b, p. 125, grifo do autor) dá um ótimo exemplo: “Você não ama um ser humano porque é bonito, mas ele é bonito porque você o ama. É nisto que está o caráter específico da visão estética. Todo o *tópos* de valores, toda a arquitetura da visão seriam diferentes se não fosse ele o centro dos valores”. A partir desse exemplo, compreendemos que é pelo tom volitivo-avaliativo do sujeito que se imprimem no enunciado as relações discursivas.

No exemplo, a relação de simpatia (amor, paixão) entre os sujeitos só existe porque há uma avaliação/validação do sujeito que enuncia que ama. Sem esse ato responsável e responsivo do sujeito que ama a beleza, como característica do outro, o enunciado não existiria. Ele não teria sentido; seria, apenas, um produto fônico emitido ou uma somatória de símbolos gráficos. O sentido se estabelece *na* e *pela* interação entre os sujeitos, pelos seus atos responsáveis e responsivos.

Até agora, o que ficou patente na discussão trazida pelo texto bakhtiniano foi o *ativismo* do sujeito, isto é, “o centro valorativo da arquitetura do evento da visão estética é um ser humano, mas não como um qualquer, de conteúdo a si mesmo, mas como uma realidade concreta amorosamente afirmada” (BAKHTIN, 2010b, p. 127). Em outras palavras, o sujeito está sempre ativo e em interação com o outro, por isso ele não serve de conteúdo *de*

si e para si, mas está *em relação ao* outro – mesmo em um monólogo (cf. BAKHTIN, 2010a; 2010b). Os conteúdos e seus significados são construídos em um diálogo ininterrupto, por isso a realidade concreta está *amorosamente* afirmada: o *eu* precisa do *outro* e vice-versa. Observamos, assim, que é a partir dessa reflexão sobre o ato ético que o princípio basilar de dialogismo começa a se edificar na filosofia bakhtiniana. Isso também sustenta a premissa bakhtiniana de inacabamento do sujeito, como evidencia Sobral (2012, p. 171):

A concepção do homem como ser inacabado se acha inserida na própria concepção bakhtiniana do sujeito constituído pelo outro, e não dado de uma vez por todas, alguém que se “forma” num dado ambiente histórico e social – e que tem raízes na concepção bakhtiniana do ato, intrinsecamente ligada ao dialogismo.

Surgem indagações a partir dessa orientação dialógica do ato, que, como já evidenciamos desde a nossa epígrafe do Janus bifronte, até a distinção entre *istina* e *pravda*, reitera uma não univocidade e nega uma generalidade englobante. Podemos questionar: como se assenta esse centro valorativo do sujeito em relação às unidades de sentido que ele recorta ao atuar no mundo? Qual é, de fato, a relação do sujeito com o enunciado artístico?

Para responder a esses questionamentos, esclareceremos duas proposições do filósofo russo: (i) esse centro se situa fora do objeto artístico e fora de um restrito subjetivismo do sujeito; e (ii) o autor-criador efetua sua contemplação de forma ativa e dialógica em relação à construção estética de um enunciado artístico.

No texto de *Para uma filosofia do ato*, o filósofo não desdobra com toda a desenvoltura epistemológica essas teses, embora já as delineie. Por isso, trazemos à luz as contribuições teóricas dos ensaios “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” e “O autor e a personagem na atividade estética”. O primeiro texto nos auxiliará a compreender como o filósofo russo define os principais componentes do objeto estético; o segundo, a entender como Bakhtin pensa a relação autor/herói na construção de uma forma artística. Assim, esses textos se complementam e assentam as bases da filosofia estética pensada por Bakhtin antes da primeira publicação de seu estudo sobre Dostoiévski, em 1929.

Em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, Bakhtin traz “uma tentativa de análise metodológica dos principais conceitos e problemas da poética, a partir de uma estética sistemática e geral” (BAKHTIN, 2010c, p. 13). Para isso, ele problematiza e define três conceitos presentes na maioria das propostas de estética: conteúdo, material e forma.

Para o problema do conteúdo, Bakhtin (2010c, p. 35, grifo do autor) traz a seguinte delimitação:

Nós, de pleno acordo com o uso tradicional da palavra, chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente, do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado.

O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado.

Portanto, o *conteúdo* não é simplesmente o assunto tratado no objeto estético, mas é o recorte da realidade do conhecimento trazido à luz pela perspectiva singular do autor-criador. Essa abordagem do conteúdo se relaciona ao que acabamos de discutir sobre o ato ético, pois reafirma a necessidade de se considerar a atuação do sujeito na construção estética e, novamente, invalida qualquer generalização que perca de vista a responsabilidade e a responsividade do homem em seu agir. O conteúdo, portanto, é o filtro da realidade do conhecimento que o ato estético – que também é ético – instaura.

Sobre o *material* e a sua importância, Bakhtin (2010c, p. 55) explica: “o significado do material na obra de arte é definido da seguinte forma: sem entrar no objeto estético, em sua determinação material extraestética, como um componente esteticamente significante, ele é indispensável à sua construção como momento técnico”. O material é indispensável porque “o objeto estético só pode realizar-se por meio da criação da obra material” (BAKHTIN, 2010c, p. 55). Em outros termos, o material constitui o existir do objeto estético, pois, de forma geral, não há literatura sem texto, não há quadro sem cor, não há música sem som, ou seja, não há objeto estético que não esteja intimamente associado a um material extraestético concreto.

O terceiro e mais importante componente do objeto estético discutido é a *forma*. Esta legitima o conteúdo e o material e, ao mesmo tempo, é legitimada por eles. Segundo Bakhtin (2010c, p. 57),

[...] a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. Por isso a forma deve ser compreendida e estudada em duas direções: 1. a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele; 2. a partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma.

A forma, portanto, possui duas direções. Na primeira, ela se associa ao conteúdo, e essa combinação permite ao analista observar como o autor-criador fez o recorte axiológico

na realidade do conhecimento. Bakhtin nomeia essa direção de *forma arquitetônica*. Na segunda, a forma se associa ao material, e, então, é possível estudar a técnica da forma a partir da organização do material estético. O filósofo intitula essa direção de *forma composicional*. As relações que unem essas duas formas são as seguintes: de um lado, cada forma arquitetônica é realizada por meio de métodos composicionais; e de outro, as formas composicionais mais importantes, como as do gênero, correspondem, no objeto realizado, às formas arquitetônicas essenciais (BAKHTIN, 2010c, p. 24).

Segundo Bezerra (2006a, p. 438),

[...] pode-se considerar que, no livro de Bakhtin sobre Dostoiévski [*Problemas da poética de Dostoiévski*], estudam-se precisamente o objeto estético da obra do escritor e a forma arquitetônica do seu romance, voltada para os valores do mundo humano como a verdade da autoconsciência do indivíduo (“do homem no homem”, segundo Dostoiévski) e a sua comunicação profunda (diálogo) com outro indivíduo.

Assim, podemos apreender, pela citação do tradutor e estudioso eslavista Bezerra (2006a, p. 438), que dentre os três componentes do objeto estético, “a forma arquitetônica do seu romance” é o mais desenvolvido nas discussões de *Problemas da poética de Dostoiévski*. A forma será, portanto, o foco de nossa investigação, pois, como já salientamos, ele legitima os outros dois, o conteúdo e o material, e, com estes, mantém uma relação de interdependência.

Para investigarmos a construção da forma estética, retomaremos o ensaio “O autor e a personagem na atividade estética”. Esse texto é fundamental para o entendimento da forma estética, principalmente sob o ponto de vista da organização da consciência do autor e a do herói. Todavia, ele traz alguns percalços em suas esferas de produção, circulação e recepção.

Esse ensaio não foi preparado por Bakhtin para publicação, sendo, por conseguinte, reconstituído pelos editores a partir do material encontrado em seu arquivo. O texto se distribui em 190 páginas e, na versão brasileira, divide-se em cinco capítulos compostos de vários subitens, a saber: I - O autor e a personagem; II - A forma espacial da personagem; III - O todo temporal da personagem: a questão do homem interior – da alma; IV - O todo semântico da personagem; V - O problema do autor. Na tradução espanhola (BAJTIN, 1997), porém, temos 180 páginas e seis subitens. Notamos, assim, a intervenção dos editores na própria organicidade e apresentação do texto.

Além disso, na tradução brasileira do russo (BAKHTIN, 2006a), não temos acesso às páginas iniciais do manuscrito, por isso, utilizamos também a referência espanhola (BAJTIN, 1997), que possui esse excerto inicial, sendo parte importante para

compreendermos o ensaio de maneira integral. Esse início se torna igualmente relevante porque Bakhtin define ali, com mais clareza, o que é arquitetônica, conceito-chave para apreendermos a sua proposta de forma estética. Podemos começar a perscrutar esse ensaio a partir da seguinte definição:

A arquitetônica – como uma disposição e relação especulativamente necessária, não fortuita das partes e momentos concretos, singulares em um todo acabado – é possível tão somente em torno de um homem enquanto herói dado. Pensamento, problema e tema não podem ser fundamentos da arquitetônica, posto que eles mesmos requerem um todo arquitetônico concreto, para alcançar uma certa conclusão [...] (BAJTIN, 1997, p. 83-84, tradução livre).

Nesse trecho, a noção de arquitetônica, portanto, é duplamente definida e qualificada. Em primeiro lugar, é definida como uma *disposição*, pois possui uma organização, um modo de ser. Depois, é postulada como uma *relação*, porque não é um objeto ensimesmado, nem solitário – como já esperado por ser um ato responsável e responsivo –, mas compreende em sua tessitura uma *rede de relações*. Suas qualificações são: é especulativamente *necessária*, pois sua rede de relações não é fortuita em suas partes e momentos concretos; e é *acabada*, visto que a singularidade do ato do autor-criador a avalia e a afiança, como já discutimos anteriormente.

O filósofo alerta, ainda, para o equívoco que é confundir a arquitetônica com o pensamento, com o problema ou com o tema do objeto estético. Cada um desses elementos precisa ele mesmo de uma arquitetônica, pois são a disposição e a relação necessárias *de e com* o autor-criador (isto é, a arquitetônica) que lhes dá a conclusão, o acabamento, tornando-os partes da totalidade do objeto estético. A arquitetônica, portanto, é a matriz das operações realizadas pelo autor-criador.

Para entender esse autor-criador e distingui-lo do autor-homem, Bakhtin (2006a) pensa a consciência do autor como *uma consciência de uma consciência*, pois ela é uma consciência ampliada que abriga a consciência da personagem e a do seu próprio mundo. Logo, a consciência da personagem não é a do autor. A consciência da personagem é uma unidade conclusiva, no sentido de que recebe um acabamento por parte da consciência do autor para existir. Os limites desse acabamento são delineados pelo fazer estético do autor-criador, que pode dar maior ou menor autonomia para essa personagem – isso valida e justifica o quarto objetivo específico deste estudo, que é o de observar uma gradação nas profundezas do ato estético do autor-criador na estratégia discursiva da polifonia.

Como já afirmamos, o autor-criador, para realizar esse ato estético – que não deixa de também ser ético, visto que toma posição e, com isso, responde aos outros atos e sujeitos –, desloca-se para fora de si mesmo. Como criador que está fora de si, o autor gera um processo de elaboração bem dispendioso. Ele estabelece inter-relações de caráter dialógico com esse outro ser, o herói, e com o próprio mundo representado, o tempo e o espaço da narrativa. Por isso confirmamos a premissa de que, na atividade estética, o autor-criador deve contemplar o objeto estético de maneira ativa e dialógica.

Ao fazer esse percurso, o autor-criador desenvolve o conceito bakhtiniano de exotopia. O autor deve sair de si mesmo, aproximar-se do outro, e o outro deve fazer o mesmo. Mas toda *saída do eu* deve ser seguida de um *retorno a mim*. Dessa maneira, o objeto estético também não pode ser pensado de dentro da personagem, de dentro do seu propósito semântico ou do material. A significação puramente vital da personagem não é sua fusão ao autor ou a si mesma. Bakhtin (2006a, p. 83) assevera que “a forma é fundamentada do interior do outro – do autor, como uma resposta criadora à personagem e à sua vida, resposta que cria valores que por princípio são transgredientes à personagem e à sua vida, mas mantêm com elas uma relação essencial”.³³

Observamos, assim, que a construção da forma estética se relaciona intimamente com a noção de exotopia, “marcada pelo grau de estranhamento entre autor e herói [...]” (DISCINI, 2012, p. 91). Essa noção permite o excedente de visão do autor e o acabamento estético do herói. Desenvolvendo esse conceito, podemos apreender dois movimentos. Em um primeiro movimento, de dentro da posição do autor para fora dela, ao encontro da personagem, observamos os traços do outro e a sua vida interior. Já em um segundo movimento, o autor-criador torna-se extremamente ativo, cria algo absolutamente novo a si e ao que ele observou. É nesse segundo movimento que o autor-criador realiza seu ato estético e ético e dá acabamento ao herói.

Ao realizar esse percurso, o autor-criador ganha um excedente de visão trazido pelo segundo movimento em relação ao primeiro. É esse excedente de visão que fomenta o diálogo entre o autor-criador e a personagem na atividade estética. É também a realização desses dois movimentos, de dentro para fora e, depois, de fora para dentro, que surge no homem, como centro da criação estética, a consistência necessária para suas fronteiras axiológicas, as quais, por sua vez, acendem a centelha do valor estético.

³³ Bezerra (2006b, p. 7) optou pela palavra *transgrediente* – vocábulo não existente no português brasileiro – porque Bakhtin usa esse termo derivado do *transgredior* latino, que significa, entre outras coisas, “ir além”, “atravessar”, “exceder”, “ultrapassar”, “transgredir”. Assim o tradutor manteve o termo *transgrediente* semelhante ao empregado pelo filósofo russo.

A partir dessa concepção bakhtiniana, o autor-criador se afasta definitivamente do autor-homem, como unidades distintas de análise. O autor-criador é uma função estético-formal engendrada na obra e sustentada por ela; já o autor-homem é um sujeito com biografia, escritor, entidade extraestética. Essa distinção é assertiva na filosofia bakhtiniana, embora, como já dissemos, o filósofo russo compreenda que o componente material também constitui o objeto estético.

Por haver essas distinções, o filósofo russo define que a forma é uma fronteira esteticamente elaborada. Essa elaboração, como podemos observar, é um acontecimento vivenciado por pelo menos duas consciências, a do autor-criador e a da personagem. Com base nas tensas relações entre essas duas consciências, o filósofo discute densamente com a teoria expressiva e a impressiva da estética, chegando às seguintes conclusões: enquanto a *teoria expressiva* perde o autor na condição de consciência ativa, responsável e respondente, a *teoria impressiva* perde a personagem, uma vez que a reduz à mera técnica ou propriedade do material. Em ambos os casos,

[...] a criação do artista é igualmente interpretada como um ato unilateral, ao qual se contrapõe não outro sujeito mas tão-somente o objeto, o material. A forma se deduz das peculiaridades do material: visual, auditivo etc. Tal abordagem não permite fundamentar a forma em profundidade e acaba encontrando apenas uma explicação hedônica mais ou menos sutil (BAKHTIN, 2006a, p. 84).

Logo, o que podemos observar na epistemologia bakhtiniana é que “a eficácia do acontecimento não está na fusão de todos em um todo, mas na tensão da minha distância e da minha imiscibilidade, no uso do privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos” (BAKHTIN, 2006a, p. 80). De acordo com Amorim (2008, p. 110-111), embora Bakhtin tenha essa concepção do acontecimento estético, no período de 1924 e 1927, o filósofo vai rediscuti-la, principalmente a partir de sua releitura das obras de Dostoiévski em 1929:

No primeiro texto de sistematização do conceito [de exotopia], “O autor e o herói”, Bakhtin critica Dostoiévski por não assumir uma posição exotópica e manter sua voz em pé de igualdade com a dos personagens. Nesse momento, para Bakhtin, o acontecimento estético é acabamento e totalização e o que os torna possíveis é a exotopia. Mas todos sabemos que, um pouco depois, em 1929, o livro dedicado à obra de Dostoiévski faz do inacabamento e do diálogo aberto entre autor e personagem o próprio princípio da polifonia literária (AMORIM, 2008, p.110-111).³⁴

³⁴ Diante dessa postura de Amorim (2008), torna-se importante ressaltar que não queremos dizer que acabamento seja conclusibilidade. Acabamento na criação artística, a partir da concepção de Bakhtin (2006a), é o ato ético do autor-criador em relação à sua personagem-criatura, portanto é um acabamento estético. Desse modo, não há incongruência entre o conceito de exotopia e o de polifonia. Ao contrário, há grande compatibilidade entre a concepção exotópica do autor-criador e a estratégia da polifonia. Além disso, como já evidenciamos, o conceito

Como prova de que Bakhtin (2006a), nesse momento, realmente assentava uma posição teórica que acreditava mais no acabamento do que no inacabamento para se sustentar uma exotopia – embora, como já dissemos, ele se contrapunha a qualquer teorismo ou teoria expressiva, ou ainda, teoria impressiva –, basta observarmos que ele propõe os três principais desvios da posição do autor-criador em relação às personagens e que, dentro de um deles, o filósofo russo encaixa a estética romanesca de Dostoiévski.

Os três desvios são: (1) “a personagem assume o domínio sobre o autor” (BAKHTIN, 2006a, p. 15); (2) “o autor se apossa da personagem [...]” (BAKHTIN, 2006a, p. 17-18); (3) “a personagem é autora de si mesma [...]” (BAKHTIN, 2006a, p. 18). Nesse texto, Bakhtin compreende que as principais personagens de Dostoiévski possuíam o primeiro desvio, porque

[...] Às vezes ele [autor-criador] está ausente por completo; fora da personagem e de sua própria consciência não há nada de efetivamente sólido; a personagem não é conatural com o fundo que a acentua (o ambiente, os usos e costumes, a natureza etc.), não se junta a ele em um todo artisticamente necessário, movimenta-se nele como uma pessoa viva sobre fundo de uma decoração morta e imóvel; não há uma fusão orgânica da expressividade externa da personagem (a imagem externa, a voz, as maneiras etc.) com a sua posição ético-cognitiva interna, a primeira se ajusta a ela como uma máscara não única nem essencial ou não atinge nenhuma nitidez, a personagem não se volta de frente para nós, sendo apenas vivenciada de dentro por nós; os diálogos entre pessoas inteiras, nos quais os elementos significativos artisticamente indispensáveis são os rostos, os trajes, a mímica, o ambiente situado além do limite de uma dada cena, começam a degenerar numa disputa interessada em que o centro dos valores está situado nos problemas debatidos; por último, os elementos de acabamento não estão unificados, não existe uma face única do autor, ela está disseminada ou é uma máscara convencional. A esse tipo pertencem quase todas as personagens centrais de Dostoiévski, algumas de Tolstói (Pierre, Liévin), Kierkegaard, Stendhal etc., cujas personagens aspiram parcialmente a esse tipo como ao seu limite (indissolubilidade do tema) (BAKHTIN, 2006a, p. 17).

Embora o tom da escrita seja crítico, temos uma síntese das principais ideias que constituirão *Problemas da poética de Dostoiévski*. Há uma consciência que não conclui a outra, isto é, existe uma autoconsciência, no caso a da personagem, que não está fora ou dentro, acima ou abaixo em relação à do autor-criador, mas ao seu lado.

Além disso, as impressões de Bakhtin nesse estudo são as de que a consciência da personagem assume o controle da narrativa, o que será, posteriormente, melhor desenvolvido em Bakhtin (2010a) como autoconsciências em diálogo com o autor-criador. Isso demonstra

de polifonia está incrustado na filosofia bakhtiniana e, portanto, se relaciona com os demais conceitos e pressupostos de Bakhtin e do Círculo. Devido à delimitação teórico-espacial deste estudo, não podemos aprofundar as relações exotópicas sob os pressupostos da semiótica francesa. Para maiores esclarecimentos sobre esse desdobramento teórico, consultar Discini (2013, p. 97-103).

que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, toma um rumo novo, a partir do que fora formulado anteriormente.

Esse procedimento de reformulação nos estudos de Bakhtin é próprio da escrita do filósofo russo. “Até hoje há dificuldade na assimilação de Bakhtin. Bakhtin é essencialmente contraditório. A contradição faz parte do seu sistema” (SCHNAIDERMAN, 2012, p. 227). Por isso, a obra bakhtiniana é fascinante, mas merece acuidade ao resgatar os conceitos-chave.

Sobre o que aconteceu de diferente em Dostoiévski, o próprio Bakhtin do período anterior ao estudo de 1929 já tem uma ideia bastante consistente, embora não desenvolvida: “os diálogos entre pessoas inteiras”. Tanto o autor-criador quanto a personagem-criatura se colocam em pé de igualdade como pessoas inteiras, lado a lado. Isso evidencia, de certa maneira, que o conceito de exotopia auxiliou Bakhtin a pensar mais tarde, na gênese de um novo gênero, o romance polifônico.

Em um de seus últimos manuscritos, escrito entre 1959 e 1961, intitulado “Problema do texto escrito”, Bakhtin traz uma importante formulação de sua proposta dos planos exotópicos, o que nos ajuda a compreender melhor a obra dostoiévskiana. De acordo com esse Bakhtin, um pesquisador mais maduro e mais consciente de suas posições filosóficas, continuam existindo diferentes planos do sentido entre o autor-criador e as suas personagens. Além disso, Dostoiévski também permanece como um marco referencial dessas possíveis relações dialógicas entre autor/herói. Como podemos observar no trecho que segue, existem:

[...] diferentes planos do sentido, nos quais estão os discursos das personagens e o discurso do autor. As personagens falam como participantes da vida representada; falam, por assim dizer, de posições privadas; de uma forma ou de outra os seus pontos de vista são limitados (elas sabem menos que o autor). O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todas as personagens e seus discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos dos discursos das personagens e do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas. Em Dostoiévski, em que as personagens são ideólogos, o autor e tais personagens (pensadores e ideólogos) estão no mesmo plano (BAKHTIN, 2006d, p. 322).

Assim, depois da publicação de *Problemas da poética de Dostoiévski*, o pensamento de Bakhtin manteve uma continuidade, sempre polêmica e às vezes contraditória, como apontou Schnaiderman (2012), mas coerente em seus princípios, em especial ao fundamento do dialogismo e ao conceito de ato.

Podemos acrescentar que, no projeto “Reformulação sobre o livro de Dostoiévski” – Adendo 2 de Bakhtin (2010a) –, Bakhtin, ao longo de vinte páginas, esclarece algumas

questões vagas ou mal resolvidas na primeira versão; principalmente, ele anota ser necessário investigar, com maior clareza, “A questão das personagens abertas. O problema da posição do autor” (BAKHTIN, 2010a, p. 318). O filósofo russo, então, compreende que a consciência do outro, a da personagem, não se insere na consciência do autor nos romances dostoiévskianos, mas, diferentemente disso, o autor-criador, viabilizador da polifonia, permite que essas outras vozes tenham maior autonomia, a partir das relações dialógicas que as estabelecem.

Desse modo, podemos notar o desdobramento das proposições que discutimos sobre o ato ético em *Para uma filosofia do ato*, na esteira da discussão da relação autor/herói em “O autor e a personagem na atividade estética” e do componente *forma arquitetônica* apresentado em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” – tópico novamente discutido em “Problema do texto escrito”. Nesses textos, desdobra-se o princípio de dialogismo e se assevera a não univocidade do ser, seja na tomada de posição, seja na construção de uma estética.

Por conseguinte, a partir da filosofia bakhtiniana, compreendemos que o objeto estético não reflete o mundo, ele o refrata, visto a atuação do autor-criador em sua relação exotópica com o herói. De acordo com Faraco (2012, p. 39), o autor-criador é uma posição refratada e refratante, visto que

[...] o ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposição refratada da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador).

Assim, podemos observar que, no ato estético, o autor-criador se constitui como uma posição axiológica que recorta o mundo criado e os personagens-criaturas pelo seu viés valorativo, o qual refrata mais do que reflete o autor-homem. A partir dessa posição, o objeto estético, por sua vez, ordena, sistematiza e costura os eventos da vida. Com esses pressupostos teóricos, podemos entender perfeitamente o que é e o que constitui o conceito de arquitetura: a visão refratante e refratada do autor-criador ao realizar seu ato estético. Acompanhando essa concepção bakhtiniana de arquitetura, investigaremos a estética romanesca de Fiódor Dostoiévski – mas, reiteramos, sob uma leitura semiótica.

Por isso, para Bakhtin, no estudo estético, não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação, nem o depoimento que o autor-pessoa possa fazer sobre seu processo

criativo. Se o objeto estético é a refração dos eventos da vida e não o reflexo, a experiência psicologizante ou sociologizante não pode capturar a totalidade do objeto estético, nem sua forma arquitetônica – o que distancia a filosofia bakhtiniana de qualquer teoria impressiva ou expressiva, como já destacamos.³⁵

Observando esse conjunto de textos do filósofo russo, compreendemos que Bakhtin trilhou um caminho de reflexão tenso durante seu meio século de escritura. Neste tópico, fizemos um recorte que privilegiou os desdobramentos de seu pensamento que desembocariam, dentro da investigação da forma estética, na discussão do romance polifônico. Com *Para uma filosofia do ato*, apreendemos a singularidade do ato estético e ético. Com “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, resgatamos os elementos basilares da estética bakhtiniana: os conceitos de forma, material e conteúdo. Com “O autor e o herói na atividade estética”, entendemos o valor arquitetônico e a posição exotópica, elementos que sustentam o excedente de visão do autor-criador na forma estética. Todos esses manuscritos anteriores à publicação de *Problemas da poética de Dostoiévski* sustentaram a epistemologia do pensamento bakhtiniano.

Com “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”, constatamos um refinamento do pensamento de Bakhtin, que manteve algumas proposições (por exemplo, o dialogismo) e reformulou outras (acabamento estético dos personagens ideólogos). “Ou melhor, parece que o pensamento de Bakhtin procede assim: primeiro, distingue minuciosamente os planos, princípios ou categorias, para depois construir aquilo que os articula” (AMORIM, 2006, p.18). De acordo com Brait (2012a, p. 53),

[...] essa forma de trabalhar confirma a ideia de que uma série de temas e escritos de Bakhtin vão se constituindo, e reconstituindo, desde a década de 1920 até a década de 1970, formando uma rede articulada. Mesmo sem querer forçar uma unidade, é inegável que as preocupações de Bakhtin vão ganhando forma, num diálogo entre textos e, em certa medida, entre épocas.

Essa sucinta retomada do pensamento bakhtiniano fortalece a importância da discussão dos textos de Bakhtin. Demonstra, ainda, que qualquer incursão aos conceitos-chave do filósofo russo – que se proponha ser adequada e coerente – prevê um resgate das proposições e hipóteses que alicerçam sua investigação filosófica.

³⁵ A semiótica também não prioriza e nem se circunscreve a uma teoria expressiva ou impressiva. A teoria semiótica interessada na relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo que constitui a semiose de qualquer texto (verbal, visual, sincrético etc.), “herdeira de Hjelmslev, nas pegadas desse autor, não recusa a História, ela leva em conta a historicidade dos textos. É preciso, no entanto, ver como ela o faz. Evidentemente, ela recusa a ideia de que estudar a historicidade de um texto é contar anedotas a respeito de suas condições de produção: o autor (biografia etc.), o lugar, a época” (FIORIN, 2011b, p. 16). No tópico 1.3, desenvolveremos esse ponto de vista semiótico.

1.2 A RELAÇÃO ESTÉTICA ENTRE AUTOR E HERÓI EM *PROBLEMAS DA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI*

Problemas da poética de Dostoiévski é um marco no pensamento de Bakhtin. Essa obra depura o modo de compreender as relações discursivas entre autor-criador e personagem. De acordo com Faraco (2012, p. 46), “a teorização sobre a relação estética entre autor e herói passa por um significativo refinamento quando Bakhtin analisa a narrativa de Dostoiévski”. Torna-se pertinente, assim, compreendermos como essa relação estética entre autor e personagem se refinou a partir do estudo da obra de Dostoiévski – eis o objetivo deste tópico.

Ao observarmos a estrutura textual desse estudo bakhtiniano, percebemos que ele segue a mesma sequência explicativa de seus outros manuscritos: inicialmente, apresenta a crítica que se tem do material em estudo, no caso, a fortuna crítica de Fiódor Dostoiévski, para, em seguida, erguer um embasamento teórico e metodológico dos elementos fundamentais do objeto em investigação, no caso, o romance polifônico de Dostoiévski.

Para o primeiro passo, o filósofo dedica a introdução e o primeiro capítulo, “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”. Para o passo seguinte, o estudioso define o autor e o herói dostoiévskiano no capítulo “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”. Depois, trata das peculiaridades da ideia no capítulo “A ideia em Dostoiévski”; do gênero, do enredo e da composição em “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski” e, por fim, ele cuida do discurso do herói e do narrador no grande diálogo dostoiévskiano no capítulo “O discurso em Dostoiévski”.

As palavras que encerram o estudo de Bakhtin (2010a, p. 341, grifo do autor) evidenciam o seu tom volitivo-emocional polêmico e pioneiro: “É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no modelo artístico de mundo incomparavelmente mais complexo que ele criou”. Polêmico, porque rivaliza com “os hábitos monológicos”, e pioneiro, porque indica um “novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski” desejando, a partir disso, que nos orientemos nesse “modelo artístico de mundo incomparavelmente mais complexo”.

Embora o pensador russo assevere essa posição, ele nunca mais voltou a discutir o romance polifônico em profundidade – salvo em observações esparsas em alguns textos, como em “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”. Segundo Faraco (2012, p. 48), Bakhtin “sequer enquadrrou o conceito de polifonia na sua

teoria do romance da década de 1930. O conceito ficou como que em suspenso, valendo aparentemente apenas para a relação autor/herói nos grandes romances de Dostoiévski”.

Isso, como já enfatizamos, não invalida a pertinência do conceito de polifonia. Contudo, convoca-nos a refletir mais detidamente sobre esse conceito, com mais atenção. Esta pesquisa, ao resgatar esse conceito bakhtiniano, aborda-o a partir da relação estética entre autor-criador e personagem. É esse o ponto fulcral em que a polifonia, a nosso ver, pode demonstrar seu potencial heurístico para os estudos do discurso e do texto.

Qual foi a inovação que Dostoiévski trouxe para essa relação autor/herói? Bakhtin (2010a, p. 320) responde: “Veja-se a imagem do xadrez em Saussure. Dostoiévski fraciona a antiga superfície plana da arte da representação do mundo. Pela primeira vez a representação se torna pluridimensionada”.

A referência ao mestre genebrino dentro dessa explicação bakhtiniana se dá porque, para Saussure (2013), uma das melhores comparações que se poderia fazer a fim de explicar o funcionamento da língua era a associação desta com o jogo de xadrez. Essa comparação, porém, teria uma grave falha: “[...] o jogador de xadrez tem a *intenção* de executar o deslocamento e de executar uma ação sobre o sistema, enquanto a língua não premedita nada; é espontânea e fortuitamente que suas peças se deslocam – ou melhor, se modificam” (SAUSSURE, 2013, p. 131, grifo nosso). A falha, portanto, seria a intencionalidade valorativa do jogador ao movimentar as peças de xadrez, o que, segundo Saussure, não corresponde às mudanças ou às variações na língua, já que, pelo recorte metodológico do linguista genebrino, é pertinente o sistema (a língua) e não o uso (a fala).

Ora, essa falha que Saussure pondera em sua comparação não é uma falha aos olhos do filósofo russo, porque todo ato, principalmente o estético – ato de linguagem por excelência –, é determinado dentro de um feixe de relações valorativas. Portanto, a língua não pode ser compreendida sem o juízo de valor, sem a intenção de executar o deslocamento e de executar uma ação sobre o sistema. Claro que o sistema da língua não vai mudar instantaneamente pela vontade de um falante; a língua constitui, assim, um sistema complexo, dinâmico e adaptativo.³⁶

O que Bakhtin observa de mais grave nessa comparação não é essa falha apontada por Saussure, mas o modo mecanicista, abstrato e fechado de se analisar os fatos da

³⁶ Para maiores esclarecimentos sobre a dinamicidade da língua e da teoria dos sistemas complexos aplicada ao estudo da mudança linguística, conferir Viotti (2013, p. 149-160).

língua(gem). Esse fechamento é tão repulsivo à perspectiva de Bakhtin que o estudioso, como apontado anteriormente, afirma que temos de renunciar a esses hábitos monológicos.³⁷

Dostoiévski se sobressai diante desses hábitos monológicos, daí o interesse de Bakhtin. O escritor russo executou seu ato estético abrindo as portas ao acontecimento, em termos bakhtinianos, à eventicidade. Para isso, o autor-criador Dostoiévski trouxe um refinamento à posição exotópica do autor-criador, como já discutimos. A unidade do objeto estético não é mais obtida a partir de uma definição sólida, conclusiva e definitiva do autor-criador (como acontece nos romances de Tolstói, Defoe e outros), mas a partir de uma relativa autonomia do herói.

O herói, suposta criatura submissa à voz soberana do autor, desprende-se do campo de visão do autor-criador. Embora este continue criando a entidade do texto, há uma relativa autonomia da personagem – fato estético, segundo Bakhtin (2010a), inexistente até então na literatura. Com essa autonomia, o herói ganha voz e vez: ele pode desenvolver o seu discurso de acordo com a sua própria lógica interna, como palavra do outro – daí serem chamados por Bakhtin (2010a) de ideólogos no capítulo “A ideia em Dostoiévski”.

O autor-criador continua sendo o elemento formal constitutivo da obra, possuindo um excedente de visão e conhecimento sobre a personagem, o que lhe permite dar a esta uma imagem artística estável e um acabamento estético. No entanto, o autor-criador, no romance polifônico de Dostoiévski, reserva para si o mínimo indispensável desse excedente. Guarda-se somente o estritamente necessário à condução da narrativa. A outra parte desse excedente é deslocada para o campo de visão e de conhecimento do herói, o que permite e fomenta essa sua relativa autonomia.

Temos, assim, três características do herói polifônico em Dostoiévski: (i) ele vê seu mundo; (ii) ele tem consciência desse mundo e (iii) ele tem consciência de si mesmo nesse mundo. A primeira característica é extensiva a todos os romances, polifônicos ou não. A segunda é mais restritiva, já que nem todo personagem concebe, de fato, a sua existência no

³⁷ Concepção negativa imperante entre os membros do Círculo em relação ao modelo de análise da linguística estrutural desenvolvida naquele momento histórico, primeira metade do século XX. Diante desse fato, não interpretamo-lo como uma crítica direta e somente a Saussure, mas como um ponto de interlocução polêmica entre o Círculo e os comentadores saussurianos, como Charles Bally e seus seguidores, e a uma leitura muito estereotipada das propostas do fundador da linguística – basta observar a difusão e os seus percalços na *intelligentsia russa*. Todavia, tanto a generalização da crítica ao objetivismo abstrato quanto a atenuação desse posicionamento polêmico não podem e nem devem obliterar as contribuições saussurianas, nem os alargamentos e os desdobramentos defendidos pelos membros do Círculo. No caso do filósofo russo, ele buscava a criação de uma metalinguística (BAKHTIN, 2010a) com uma análise mais atenta às unidades de comunicação (BAKHTIN, 2006c). Para maiores esclarecimentos sobre a crítica de Saussure na perspectiva bakhtiniana, em especial a presente em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Bakhtin/Volochínov (2009), e o contexto de recepção das ideias saussurianas nos anos 1920-1930 na Rússia, confira Ageeva (2009).

mundo em que vive. Ele pode simplesmente viver no mundo representado, como um ventríloquo nas rédeas do autor-criador, sem nunca se rebelar diante dessa condição.

A terceira característica é a definidora do herói dito polifônico: ele tem certo excedente de visão que é gerado *na e pela* interação tensa com o olhar dos outros sobre ele. É por isso que Bakhtin (2010a, p. 4) afirma que “à semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.

A fim de ilustrar esse excedente de visão do herói polifônico, analisamos o excerto de *Crime e castigo* em que Raskólnikov discute internamente as suas possíveis rotas de fuga:

Caramba, Zamiótov!... a delegacia!... E por que é que estão me intimando à delegacia? Cadê a intimação? Caramba!... eu confundi: a intimação foi da outra vez! Naquele momento eu também examinei a meia, mas agora... agora eu estava doente. E o que Zamiótov veio fazer aqui? Para que Razumíkhin o trouxe aqui?... – resmungava ele impotente, voltando a sentar-se no sofá. – O que é mesmo isso? Será que eu continuo delirando ou isso é verdade? Parece que é verdade... Ah, me lembrei: fugir! Fugir logo, sem falta, sem falta fugir! Sim... mas para onde? E onde está minha roupa? Não tenho botas! Recolheram! Esconderam! Compreendo! Mas, e o sobretudo – não distinguiram! Eis o dinheiro na mesa, graças a Deus! E eis a letra... Pego o dinheiro e vou embora, alugo outro quarto, eles não vão me achar!... É, mas e o serviço de informações de endereços? Vão achar! Razumíkhin acha. O melhor é fugir de vez... para longe... para a América, e me lixar para eles! E levar a letra... lá ela vai servir. Levar mais o quê? Eles pensam que estou doente! Eles nem sabem que estou podendo andar, he-he-he!... Pelo olhar deles percebi que estão sabendo de tudo! Eu só precisava descer a escada! Mas lá estão os guardas deles, os policiais! O que é isso, chá? Ah, olha sobrou cerveja, meia garrafa, fresca! (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 140).

Nesse excerto, notamos um encadeamento de programas narrativos possíveis. Raskólnikov faz uma análise de cada possibilidade de fuga, analisando a reação de cada um dos presentes. Daí o outro invadir Raskólnikov à medida que o protagonista convoca os sujeitos (Zamiótov, Razumíkhin, policiais, entre outros) e as coisas (intimação, botas, dinheiro, chá, cerveja) que o rodeiam para participar de seu monólogo. Além disso, o jovem não aceita passivamente a presença do outro; ele discute com ela, questiona-a, enfim, polemiza com ela.

Com isso, a personagem define-se *no e pelo* olhar do outro. Isso Bakhtin (2010a) define, no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, como *discurso com mirada em torno*, que é uma espécie de diálogo velado, uma vez que trabalha o discurso como se, neste, estivesse cravada a réplica do outro. Bakhtin (2010a) elucida precisamente essa peculiaridade tão bem fundamentada no discurso de Raskólnikov:

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 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. [...] (BAKHIN, 2010a, p. 275).

Essa reflexão ganha ainda mais força se tomarmos a seguinte teorização de Bakhtin (2010a, p. 237):

[...] Há sempre uma profunda ligação orgânica entre os elementos mais superficiais da maneira de falar, da forma de autoexpressar-se e os últimos fundamentos da cosmovisão no universo artístico de Dostoiévski. O homem é apresentado pleno em cada uma de suas manifestações. A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A atitude do herói em face de si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “eu para si” no fundo do “eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele.

Com efeito, ao analisarmos o excerto anterior de *Crime e castigo*, potencializou-se o herói: ele ganhou o valor artístico-formal da autoconsciência, que deixa de ser apenas um dos traços possíveis da construção da imagem do herói para se tornar dominante no fazer artístico da construção estética da personagem. O herói não apenas apreende o mundo, mas passa a compreender a si mesmo como sujeito. Para isso, o dialogismo se inflama: é por meio do contraponto com o outro que o herói descobre quem ele é.

A autoconsciência do herói dostoiévskiano é totalmente dialogal. Por isso, o filósofo russo diz que a consciência do herói (“eu para si”) se percebe no fundo da consciência do outro (“eu para o outro”). A personagem vai se descobrindo à medida que captura os fios do discurso alheio, isto é, somente pela mediação das consciências dos outros.

Desse modo, a representação é pluridimensionada. Não temos somente um plano. Não temos uma única pessoa, mas temos pelo menos duas pessoas inteiras, com seus próprios posicionamentos axiológicos, isto é, sujeitos que avaliam e validam seus próprios discursos e os de outrem. Isso potencializa a realização do ato estético tanto no enunciado romanesco, por parte do herói polifônico, quanto na instância da enunciação, pela nova posição do autor-criador do romance polifônico. O discurso romanesco ganha novos tons e nuances. Os cruzamentos de ideias e de valores não se concentram mais em uma única consciência que tudo sabe e tudo pode. O poder é dividido entre os participantes do discurso romanesco – daí afirmarmos que as vozes estão em equipolência, por isso, plenivalentes. Temos uma

multiplicidade de vozes imiscíveis, interindependentes e equipolentes – o que confirma a nossa escolha pelos três procedimentos que delimitam a estratégia discursiva da polifonia (cf. Tópico 0.2).

São vozes *imiscíveis*, porque podem, como interlocutoras, definir o tom avaliativo e valorativo do outro, de cada uma das vozes, sem com isso se misturarem, diluírem-se ou se fundirem à voz alheia. Podemos, assim, observar o diálogo de pelo menos duas vozes, refutando conexões que “[...] pressupõem a objetificação dos heróis no plano do autor, relacionam e combinam as imagens acabadas de pessoas na unidade do mundo percebido e interpretado em termos de monólogo [...]” (BAKHTIN, 2010a, p. 5).

São *interindependentes*, no sentido de que podem agir e questionar o *statu quo*, não precisando necessariamente do aceite do outro ou da ordem dele. Todavia, não são absolutas, isto é, dependem das outras vozes na medida em que dialogam com elas. As vozes são, portanto, uma multiplicidade que, ao mesmo tempo, é autônoma – sob a perspectiva da unidade integral (*unus*) – e interindependente – sob a perspectiva da totalidade integral (*totus*).

São *equipolentes*, pois compartilham o poder da existência: há um tenso diálogo entre os sujeitos participantes do discurso e não uma submissão entre um sujeito-criador e um objeto-criatura. Como Bakhtin (2010a, p. 6, grifo nosso) propõe: “a posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos em face desse mundo novo, *desse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos, e não de um mundo de objetos*”.

Entendemos, assim, a partir da filosofia bakhtiniana, o que respalda a delimitação teórica dos procedimentos selecionados, aqui, para a apreensão da estratégia discursiva da polifonia (imiscibilidade; interindependência; equipolência). São procedimentos que tornam complexa a relação autor/herói na construção estética de Dostoiévski.

Como podemos observar, há um mínimo de excedente de visão do autor-criador e um poder compartilhado entre o autor e a personagem. E essa configuração sustenta e estimula a existência de uma multiplicidade de vozes no enunciado, respaldando, assim, a estratégia polifônica. Logo, essa conjuntura muda o modo como o autor-criador é compreendido pela personagem e vice-versa. Faraco (2012, p. 48, grifo do autor) argumenta:

Para o autor-criador, o herói não é nem “ele”, nem “eu”, mas um “tu” plenivalente. Nesse sentido, o autor-criador não apenas fala *do* herói, mas *com* o herói. A palavra do autor-criador se contrapõe à palavra plenivalente do herói, o que leva Dostoiévski a experimentar novos procedimentos artísticos para destruir um certo excesso de objetivação da relação autor/herói.

Diante desses novos procedimentos artísticos, podemos responder como se refinou a relação estética entre autor e personagem no pensamento bakhtiniano com base no estudo das obras de Dostoiévski. A nosso ver, três fatos importantes foram enfatizados no estudo de Bakhtin (2010a):

- 1) concebeu-se uma *nova posição para o autor-criador na estética romanesca*: diferentemente do texto “O autor e a personagem na atividade estética” (BAKHTIN, 2006a), que compreendia a obra dostoiévskiana como um desvio; a partir de *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010a), passou-se a entender a estética romanesca de Dostoiévski como uma nova forma de organizar as rédeas autorais em relação às consciências das personagens;
- 2) observou-se que há um *herói com uma autoconsciência tensamente dialogada*: o princípio de dialogismo se exacerba nas sendas do discurso dostoiévskiano, pois, se antes o ato estético, responsável e responsivo, mantinha intrínseca relação com a posição do autor-criador – na proposta teórica da semiótica, com a instância da enunciação, o dizer –, agora, o ato estético, responsável e responsivo, alcança a instância da *personagem ideóloga*, intitulada também como *herói polifônico* – semioticamente, a instância do enunciado, o dito.
- 3) depreendeu-se, assim, uma estratégia discursiva diferente da executada nos romances tradicionais: há, em consequência dos dois fatos já citados, uma intensificação do diálogo entre autor-criador e herói, o que possibilita a esses interlocutores dialogarem igualmente, como vozes imiscíveis, independentes e equipolentes. Esses procedimentos discursivos fundamentam – como propomos em nossa delimitação teórica – a emergência da estratégia discursiva da polifonia.

Na filosofia bakhtiniana, houve uma progressão da ideia de exotopia. Entendemos, assim, que os planos do autor-criador podem se interseccionar com os planos da personagem, como acontece nos romances inclinados ao monologismo. Podem, por outro lado, promover um grande diálogo, no qual até a personagem tenha um grau mínimo de exotopia sobre si mesma, como ocorre no romance polifônico. A essa ocorrência, o filósofo russo chama de emergência da “autoconsciência pura” do herói ideólogo (BAKHTIN, 2010a, p. 53).

Por que esse refinamento desembocou em um novo gênero, intitulado romance polifônico? Porque, como pudemos apreender ao longo da discussão dos textos bakhtinianos,

nos romances anteriores a Dostoiévski, ditos monológicos, era utilizado o excedente de visão em sua totalidade, fechando cada vez mais as potencialidades do objeto estético, principalmente as personagens e seu mundo; o escritor russo, no entanto, não perpetua esse modelo arquitetônico. Dostoiévski intersecciona os planos do autor-criador aos do herói, sem, com isso, perder a imiscibilidade de cada um, tanto do autor quanto da personagem. Isso multiplica as perspectivas e os planos de sentido da construção do ato estético na instância do autor-criador (instância da enunciação) e na da personagem-criatura (instância do enunciado).

Contudo, ressaltamos que a instauração dessa arquitetônica polifônica não foi imediata, isto é, construída do nada e completa desde a primeira obra dostoiévskiana. Não é por geração espontânea (abiogênese) que emerge um novo gênero. Bakhtin (2010a, p. 238) explica:

Nas primeiras obras de Dostoiévski, esse fator ainda tem uma expressão bastante simples e direta, pois aqui o diálogo ainda não penetrou no íntimo, por assim dizer, nos átomos propriamente ditos do pensamento e da emoção. O mundo das personagens ainda é restrito e estas ainda não são ideólogas. A própria humildade social torna essa mirada e polêmica interna direta e patente, sem aquelas complexíssimas evasivas internas que se transformam em verdadeiras construções ideológicas, que aparecem na obra mais tardia de Dostoiévski. Nesse período, porém, já se manifestam com plena clareza o profundo dialogismo e o caráter polêmico da consciência de si mesmo e das afirmações sobre si mesmo.³⁸

Portanto, torna-se necessário um estudo que busque essa arquitetônica dostoiévskiana para além de um reducionismo e aquém de sua gênese. Assim, a investigação semiótica se coloca como um caminho viável e coerente, pois visa investigar o campo do sentido a partir de suas relações, o que, como propomos, permitirá operacionalizar – sem vituperar ou alargar em demasia, como teme Tezza (2003) e Faraco (2009; 2012) – o conceito de polifonia no campo do texto e do discurso.

1.3 A SEMIÓTICA DA ESCOLA DE PARIS

A semiótica francesa, embora tenha passado por muitas transformações, tem sofrido diversas acusações. A maioria delas define o seu modo de investigação como restritivo demais, caracterizando a teoria como binarista, por causa de sua herança estruturalista.

³⁸ Essa citação também respalda nossa proposta de pensar a polifonia como uma gradação do sentido, visto que, como o filósofo russo apresenta, o romance polifônico vai se fundando paulatinamente na estética romanesca de Dostoiévski.

Entretanto, como Zilberberg (2004, p. 79, grifo nosso) aponta, “o binarismo se mostra, com o recuo esclarecedor do tempo, como uma versão restrita do estruturalismo. Em uma versão ampliada, o recurso ao chamado *termo complexo* anula a separação [...]”, permitindo a investigação dos intervalos na ordem de um contínuo. Esse fato desenvolveremos neste tópico, além de outras discussões acerca do cenário de fundação da semiótica da Escola de Paris.

Considerar a semiótica, principalmente a francesa, como uma tipologia dos signos (cf. ECO, 1992), ou como uma “doutrina dos signos” (PEIRCE, 1956, p. 98), é minimizar os desdobramentos atuais, bem como concentrar na nomenclatura semiótica uma série de estudos diversos. É esquecer que não existe uma semiótica, mas semióticas.

Isso se deve à emergência das pesquisas que se desenvolveram no século XX sobre as linguagens em seus níveis transfrásticos. Na porção anglo-saxônica das Américas, em especial nos Estados Unidos, os estudos do filósofo Charles Sanders Pierce (1839-1914) sobre o signo e suas tipologias eram investigados. Cabe lembrar que esses textos não abordavam somente questões da linguagem, mas diferentes temas, como lógica, matemática, física, entre outros (cf. SANTAELLA, 2005). Na porção mais oriental, em específico na Rússia, Yuri Lotman (1922-1993) e Vladimir Propp (1895-1970) investigavam os fenômenos da cultura, como os contos folclóricos, fato que trouxe ao cenário dos estudos da linguagem um método estrutural de análise da narrativa. Na porção europeia, em específico na França, a partir da fundação da Linguística como ciência autônoma, Roland Barthes (1915-1980) e Algirdas Julien Greimas (1917-1992) desenvolviam, cada um à sua maneira, a outra ciência proposta por Saussure (2013, p. 47-48):

Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de *Semiologia* (do grego *semēion*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicadas à Linguística, e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos.

Diante desse contingente de propostas teóricas, foi necessário se adotar um título para denominar esses estudos que não eram estritamente da esfera da Linguística, uma vez que eles transcendiam aos seus limites – como o mestre genebrino alertou –, nem poderiam ser reduzidos a um estudo do signo. Por isso, adotou-se:

[...] a formação original grega de “semiótica” (*semeiotiké*: arte dos sinais) [que] torna-se também adequada a uma perspectiva filosófica como a dos pensadores franceses que tentavam desprender-se de uma tradição racionalista e logocêntrica, presente no radical “logos”, pensamento. A primeira associação internacional de estudos dessa natureza, fundada em 1969, em Paris, adota o termo “semiótica”, definindo oficialmente uma escolha que iria tornar-se de uso corrente, inclusive em língua francesa.

Entretanto, enquanto se tentava ultrapassar a questão terminológica, permanecia o distanciamento entre as pesquisas semióticas francesa e americana. Essa separação dicotômica se revelaria, com o tempo, simplista. Os estudos semióticos na verdade se pluralizam cada vez mais, mantendo-se em desenvolvimento constante em diversos países da Europa e da América, relacionando-se a vários outros campos de conhecimento, não só linguísticos como não linguísticos. Isso permitiu a construção, por exemplo, de zoossemióticas, de ecossemióticas, de Semiótica da Música, de uma Semiótica do Gosto, de uma Semiótica das Artes Visuais, e de tantas outras (NOVA; PAULINO, 2009, p. 9).

Como podemos observar, o rótulo *semiótica* abrange um vasto campo de investigação. Por isso, definimos desde o início de nosso estudo as contribuições da semiótica da Escola de Paris, que é herdeira dos postulados saussurianos e hjelmslevianos.

Ao tratar dos pressupostos teóricos que sustentam essa disciplina e suas ferramentas metodológicas, podemos começar definindo o objeto e a forma como a semiótica francesa o trata, pois, como alerta Discini (2013, p. 22), isso distingue cada semiótica: “entendemos que a semiótica só pode ser concebida como única, mediante as variações de ponto de vista que apresentam distintos vieses do objeto”.

Se o objeto da semiótica francesa fosse simplesmente o sentido, isso em nada a diferenciaria de outras disciplinas que desbravam esse campo, como a filosofia, a sociologia, a semântica formal, dentre outras. Então, ela se interessa pelo *parecer do sentido*, o qual se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos textos e discursos que o manifestam. De acordo com Bertrand (2003, p. 21), é uma “abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso”. É por isso que, como citam Greimas e Courtés (2008, p. 347, grifo dos autores), o “[...] *objetivo* semiótico reduz-se, portanto, como diz L. Hjelmslev, a ‘pontos de intersecção desses feixes de relações’”.

Conforme Costa (2014, p. 89) explica, a rigorosa leitura feita da obra de Saussure, a postura científica de Hjelmslev e a organicidade engenhosa de Greimas contribuíram muito para a constituição e a consolidação do projeto semiótico. De Saussure, a teoria reteve a ideia de que a língua pode ser definida, *per se*, como um sistema autônomo formado de signos, que, por sua vez, se bipartem em unidades interdependentes, ou seja, significado (conteúdo) e significante (imagem acústica). Além disso, o mestre genebrino demonstrou a arbitrariedade, a imutabilidade e a mutabilidade do signo; o caráter linear do significante; as relações

sintagmáticas e paradigmáticas que envolvem as línguas naturais de um lado e, de outro, as relações sincrônicas e diacrônicas; e, não menos importante, o conceito de valor, pois, como afirma Saussure (2013, p. 161), a língua é “[...] um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros”. Portanto, a partir de Saussure (2013, p. 158-170), a semiótica passou a carregar a *noção de valor*, segundo a qual o signo não vale em si, mas pela relação que tece com os demais signos. O signo, então, só vale pela relação que estabelece com o outro. Por essa razão, Greimas e Courtés (2008, p. 502) definem que “toda semiótica não é senão uma rede de relações”.

De Hjelmslev, a semiótica compartilha a tese de que “a todo processo corresponde um sistema que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas” (HJELMSLEV, 2009, p. 8) – como já apontamos na Introdução deste estudo. Nessa conjuntura, “introduzir a noção de *estrutura* no estudo dos fatos semânticos é introduzir a noção de *valor* lado a lado com a de *significação*” (HJELMSLEV, 1991, p. 118). Hjelmslev (1991, p. 29) entende por estrutura “uma *entidade autônoma de dependências internas*”.

Desse modo, conforme explica Fiorin (2008b), no domínio da semântica no viés semiótico, o objeto não é o significado, mas a significação, isto é, os “valores linguísticos definidos pelas posições relativas das unidades no interior do sistema” (HJELMSLEV, 1991, p. 38). Por isso, Greimas e Courtés (2008) postulam que o sentido, em si, é indefinível. Ele só se torna depreensível, conforme prevê o pensamento hjelmsleviano, a partir das relações que o estabelecem. Em outras palavras, só se torna uma entidade autônoma passível de análise quando conseguimos apreender as suas dependências internas.

Compreendemos, ainda na esteira de Hjelmslev, que o objetivo de uma teoria da linguagem é apreender a existência de um sistema subjacente ao processo, com base na tese da constância que subentende as flutuações. Para isso, o linguista dinamarquês propõe que se mantenha um ponto de vista imanente aos fenômenos da língua e que se evite uma perspectiva exterior ao seu próprio sistema, ou seja, como explica Fiorin (2008b, p. 16), “[...] sem recorrer a nenhuma classificação extralinguística, de categorias semânticas responsáveis, numa língua ou num estado de língua, pela criação de significados”.

Outros postulados hjelmslevianos se sustentam no princípio de imanência: (i) o mesmo conteúdo pode manifestar-se por distintos planos da expressão e (ii) o plano do conteúdo deve ser examinado, metodologicamente, separado do da expressão – embora

epistemologicamente, pela função semiótica, eles se manifestem conjuntamente de maneira interdependente.³⁹

Por isso, a análise imanente é a análise de cada um dos planos da linguagem (conteúdo e expressão), tomados separadamente em um primeiro momento; e depois, reunidos para se depreender as suas relações. Portanto, a separação entre os dois planos da linguagem é mais metodológica do que epistemológica, pois, se inicialmente abstraímos o plano da expressão para se analisar o plano do conteúdo, no segundo momento dedicamo-nos às relações entre expressão e conteúdo. A análise imanente, assim, recupera tanto as invariâncias (no primeiro momento) quanto as variâncias (no segundo momento). Contemplamos, a partir das diretrizes hjelmslevianas, um estudo gerativo, geral e sintagmático, como preveem as principais condições de um estudo da significação (cf. FIORIN, 2008b, p. 17).

Greimas foi um dos primeiros estudiosos a perceber isso. Em *Semântica Estrutural*, publicado pela primeira vez em 1966, o mestre lituano fundamentou as balizas do que, hoje, denomina-se *Semiótica Discursiva*. Greimas, para descrever a produção e a compreensão dos discursos e suas manifestações textuais, concebeu a geração do sentido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Portanto, para explicar as abstrações feitas no ato da leitura, o estudioso propõe não um percurso ontológico dos efeitos de sentido, mas um simulacro metodológico para recuperar o *percurso gerativo do sentido*. Esse percurso apresenta três níveis de profundidade: as estruturas fundamentais, as narrativas e as discursivas. Conforme Fiorin e Discini (2013, p. 184-185) apresentam,

No primeiro patamar, estão as oposições semânticas sobre as quais se constrói o discurso e as operações que se realizam com elas (negação e afirmação); no segundo, descrevem-se os fazeres (transformações de estado) de um sujeito em busca de um objeto; esse agir é um simulacro da ação do homem no mundo e de suas relações com outros homens; no terceiro, concretizam-se temática ou figurativamente as estruturas narrativas e também elas são actorizadas, temporalizadas e espacializadas. O nível discursivo será veiculado por um ou vários planos da expressão, produzindo textos, que são a manifestação do discurso. Os níveis fundamental e narrativo são “universais” culturais, são unidades discursivas virtuais que estão à disposição do falante para serem atualizadas, por meio da enunciação, no nível discursivo. A enunciação é a instância entre essas estruturas e as estruturas do discurso.

Fiorin e Discini (2013, p. 185) também advertem que “o percurso gerativo de sentido não é uma camisa de força onde se devem enfiar todos os textos”. Pelo contrário, ele “é um modelo de análise e de previsibilidade, que, apreende de maneira fina, generalizações sócio-

³⁹ “*Semiose* é a operação que, ao instaurar a relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo [...], produz signos. [...] qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 447- 448, grifo dos autores).

históricas (invariantes) e especificidades de cada texto no plano do conteúdo ou da expressão (variantes)” (FIORIN, DISCINI, 2013, p. 185).

Como entendemos nas teorias linguísticas, a linguagem é uma hierarquia, e quando abordamos um texto – um ato de linguagem, por excelência – esse princípio fica evidente, pois ele recupera unidades da língua e as organiza de maneira singular. Portanto, todos esses níveis da língua e do modo como ela se articula na manifestação de um texto devem receber uma descrição metalinguística, dado que, conforme explica Greimas (1967, p. 125), “a descrição de uma estrutura não é mais que a construção de um modelo metalinguístico, percebido em sua coerência interna e capaz de mostrar o funcionamento, no seio de sua manifestação, da linguagem que se propõe descrever”. Desse modo, podemos afirmar, de acordo com Fiorin (2008b), que:

[...] o percurso gerativo de sentido deve ser entendido como um modelo hierárquico, em que se correlacionam os níveis de abstração do sentido. Não procede, assim, a crítica de que a singularidade do texto não é contemplada. O que se quer é analisar as regularidades e mostrar, a partir delas, a construção das especificidades, num processo de complexificação crescente. Depois de analisar, num processo de abstração, as estruturas mais simples, faz-se o percurso inverso e procura-se reconstituir as estruturas mais concretas e complexas (FIORIN, 2008b, p. 18).

O percurso gerativo do sentido, portanto, é uma ferramenta teórico-metodológica válida para o desvelamento do texto e será a partir dele que faremos as nossas leituras semióticas do *corpus* selecionado. Desse modo, é válido minuciar as partes que compõem a sintaxe e a semântica de cada nível, sem adentrar nas complexidades de suas relações.⁴⁰

Sobre o nível fundamental, como já definiram Fiorin e Discini (2013), depreendemos as oposições mais simples e abstratas sobre as quais se constrói o discurso. Assim, os elementos mais simples e abstratos que dão conta do sentido global do texto numa relação de asserção e de negação são recuperados na sintaxe desse nível. Em outras palavras, há uma operação de reconhecimento das semelhanças e diferenças fundamentais que recortam os efeitos de sentido do texto – entendendo o efeito de sentido, como já apresentamos, como uma simulação de realidade produzida por um texto. Universos semânticos, por exemplo, /vida/ vs.

⁴⁰ Fiorin (2008b, p. 20) esclarece o estatuto que a semântica e a sintaxe possuem nos estudos semióticos que se distinguem dos sentidos atribuídos geralmente a esses níveis da língua nas gramáticas tradicionais: “Na gramática, a sintaxe opõe-se à morfologia. Esta ocupa-se da formação das palavras e da expressão das categorias gramaticais por morfemas; aquela, da combinação de palavras, para formar orações, e de orações, para constituir períodos. Na Semiótica, a sintaxe contrapõe-se à semântica. Aquela é o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos; esta, os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos. Observa-se, no entanto, que não se trata de uma sintaxe puramente formal, ou seja, não se opõem sintaxe e semântica como o que não é dotado de significado e o que tem significado. Um arranjo sintático é dotado de sentido. Por conseguinte, a distinção entre esses dois componentes reside no fato de que a sintaxe tem uma autonomia maior que a semântica, o que significa que se podem investir diferentes conteúdos semânticos na mesma estrutura sintática”.

/morte/, /natureza/ vs. /cultura/, /identidade/ vs. /alteridade/, entre outros, constituem esse nível. Na semântica desse nível, essas oposições depreendidas da organização de cada texto são sobredeterminadas pelos termos /eufórico/ vs. /disfórico/. Quando um universal semântico é afirmado pelo texto como eufórico, ele é positivo, isto é, vinculado aos valores do *Bem*. Quando um universal semântico é afirmado pelo texto como disfórico, ele é negativo, isto é, associado aos valores do *Mal*.

Sobre o nível narrativo, salientamos que, nas origens do projeto semiótico, a teoria narrativa desenvolvida por Greimas e Courtés (2008) acolheu, em primeiro lugar, o estudo de Propp (1984), que recolheu um conjunto de contos maravilhosos e extraiu deles 31 funções, isto é, propriedades comuns a esse campo, e sete personagens. Greimas (1976; 1993), com base na investida proppiana, propõe uma generalização: *narrativa é uma transformação*. É iniciado, então, o cálculo de todas as possibilidades de transformação. São buscados, assim, para compor a sintaxe e a semântica desse nível, os objetos a serem considerados narrativos e o operador para realizar essa transformação.

A fim de esclarecer as questões da sintaxe desse nível, Greimas e Courtés (2008, p. 169) propõem, por “razões ao mesmo tempo teóricas (conformidade com a abordagem estrutural que postula a prioridade das relações sobre os termos) e pragmáticas (representação mais satisfatória do ato e, de modo mais geral, da organização narrativa) [...]”, conceber “o enunciado como a relação-função que constitui os termos-actantes e a formulá-lo como $F(A_1, A_2, \dots)$ ”.

A segunda medida teórico-metodológica é postular uma transitividade que reconheça a posição simétrica dos actantes sujeito (S) e objeto (O), situado no mesmo nível estrutural, e estabeleça as possibilidades das relações entre esses dois actantes. Greimas e Courtés (2008, p. 20) definem actante como “aquele que realiza ou sofre o ato independentemente”. Os semioticistas, então, estabelecem duas formas de enunciados elementares: o enunciado de estado e o enunciado de fazer.

No primeiro, observamos duas possibilidades a partir da categoria de junção aplicada à fórmula e aos actantes citados: “ $F \text{ junção } (S; O)$ ” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.170). A junção possui dois termos contraditórios: a conjunção ($\cap$) e a disjunção ($\cup$). No enunciado de estado de conjunção, o sujeito está reunido ao seu objeto de valor (O_v). Temos, assim, a seguinte fórmula: “ $S \cap O_v$ ” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 170). No enunciado de estado de disjunção, o sujeito está separado de seu objeto de valor, logo, a fórmula é: “ $S \cup O_v$ ” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 170).

No segundo, temos a transformação ($\rightarrow$) de um estado para outro; portanto, a fórmula principal fica: “ $F \rightarrow (S;O)$ ” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 170). “Assim, toda ação pressupõe uma sucessão de, no mínimo, dois estados. Para que a ação exista é preciso que um estado x transforme um estado y , o que significa dizer que o fazer é o resultado da passagem de um estado 1 para o estado 2” (CORTINA, 2013, p. 40). Logo, os enunciados elementares, o de estado e o de fazer, são ratificados pela transitividade (conjunção; disjunção) que compõe a narrativa.

Destacamos ainda que, “quando um enunciado (de fazer ou de estado) rege um outro enunciado (de fazer ou de estado), o primeiro é denominado *enunciado modal*; o segundo, *enunciado descritivo*” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 170). A semiótica considera o estudo das modalidades um exercício profícuo para a análise dos enunciados. Assim, apresentamos a seguir um quadro das modalidades – conhecidas até aqui – organizadas de acordo com o percurso tensivo que leva à realização:⁴¹

Modalidades	virtualizantes	atualizantes	realizantes
exotáticas	dever	poder	fazer
endotáticas	querer	saber	ser

Figura 1 - Quadro das modalidades.

Fonte: Quadro proposto por Greimas e Courtés (2008, p. 315).⁴²

O nível narrativo, operando com esses modais e com as relações juntivas dos enunciados elementares, dá conta da organização dos discursos narrativos, pois concebe, segundo Greimas e Courtés (2008, p. 314), “uma nova hierarquia sintagmática, devido não somente às estruturas hipotáticas que ligam os enunciados modalizados, mas também a uma tipologia das modalizações”, a qual pode elucidar a organização sintática dos enunciados-discursos. Para isso, as análises semióticas observam, densamente, o fazer transformador do sujeito e os estados que ele transforma.⁴³

⁴¹ De acordo com a semiótica, a realização pressupõe um percurso que vai da potencialização do sujeito, passando por sua virtualização e sua atualização, antes de mudar seu estado inicial, e chegando à realização, no qual ocorre a transformação do estado inicial. Temos, assim, os seguintes modos de presença: *virtualizado*; *atualizado*; *potencializado*; e *realizado*. Mais adiante, apresentaremos essas relações no quadrado semiótico da presença proposto por Fontanille e Zilberberg (2001).

⁴² Greimas e Courtés (2008, p. 315) apresentam as modalidades, em concordância com as relações sugeridas por M. Rengstorff, que designam, de acordo com os semioticistas, “como exotáticas as modalidades capazes de entrar em relações translativas (de ligar enunciados que têm sujeitos distintos), e como endotáticas as modalidades simples (que ligam sujeitos idênticos ou em sincretismo)”.

⁴³ Por relação hipotática, entendemos “a relação hierárquica que liga dois termos situados sobre dois patamares diferentes de derivação (exemplo: relação entre principal e subordinada, entre determinado e determinante etc.)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 245). Por essa força hierárquica, esse termo opõe-se à parataxe que indica o não estabelecimento, entre dois termos contíguos, de nenhuma relação de dependência.

A semiótica lança, assim, um *esquema narrativo canônico*, entendido como um modelo de previsibilidade da narratividade manifestada nos textos. Esse esquema possibilita verificar, a partir da *performance* do sujeito, isto é, da transformação que ele realiza na narrativa, quais *manipulações* esse sujeito passou e quais foram as competências modais que ele precisou conquistar para efetuar sua *ação*. Ele permite, ainda, determinar a sanção que o sujeito recebeu por ter ou não realizado o que lhe foi determinado na etapa da manipulação. Eis as etapas que compõem o esquema narrativo canônico: manipulação – performance (competência + ação) – sanção.

Essa sequência [manipulação-performance-sanção] não é fixa e absoluta. Cada texto pode construir a sua própria sintaxe. Pode acorrer, por exemplo, de o sujeito da enunciação construir seu texto a partir da etapa da sanção, e isso não invalida as outras etapas (manipulação; performance) que estarão pressupostas e, possivelmente, sendo desenvolvidas no desenrolar do texto.

A semântica desse nível, por sua vez, tratará dos valores dos objetos que estão em jogo, do ponto de vista do sujeito. Por exemplo, determinam-se como os objetos são apresentados para o sujeito: desejáveis (o sujeito os *quer*), indispensáveis (o sujeito *deve* tê-los), impossíveis (o sujeito *não pode* tê-los), entre outros. Ou ainda, como o sujeito realiza a sua ação: o sujeito faz por vontade própria (ele *quer* fazer), ele faz porque há uma prescrição (ele *deve* fazer), ele faz porque é livre para fazer (ele *pode* fazer) e assim por diante.

Existe uma grande variedade de combinações dos termos narrativos, principalmente das modalidades apresentadas na Figura 1 e de suas respectivas negações. Isso garante o potencial heurístico do modelo para verificar, de narrativa para narrativa, como se realiza a singularidade dessas combinações, garantindo a previsibilidade e a produtividade do modelo.

No último nível do percurso gerativo do sentido, no nível das estruturas discursivas, a sintaxe prevê a colocação em discursos – operação também chamada de *discursivização* – das categorias de pessoa, tempo e espaço. Os elementos dos outros níveis ganham maior concretude no nível discursivo. Isso ocorre porque, se o percurso gerativo do sentido é composto de níveis de invariância crescente (um patamar pode ser concretizado pelo patamar imediatamente superior de diversas maneiras), podemos afirmar que o patamar superior é uma variável em relação ao inferior a ele, tornando-se, portanto, uma invariante. De acordo com Fiorin (2008b, p. 23), “isso significa que o nível discursivo é, de um lado, o nível da realização do conteúdo manifestado pelo texto; de outro, é responsável pela singularidade dos conteúdos expressos, já que ele não é invariante de outro conteúdo variável”.

Na sintaxe discursiva, são analisados os efeitos de sentido produzidos pela discursivização dos mecanismos de actorialização, temporalização e espacialização. Por isso, nesse nível, são analisados os diferentes efeitos de sentido produzidos por um discurso narrado em primeira ou terceira pessoa, em um espaço do aqui ou do alhures, num tempo do presente ou do passado; e ainda, quais são os recursos utilizados pelo narrador para criar tais efeitos.

Na semântica discursiva, depreendem-se os efeitos de sentido da tematização e da figurativização. A *tematização* é a realização mais abstrata dos valores, na instância discursiva, e sua disseminação forma percursos temáticos (cf. BARROS, 2005b). É possível, a partir de um mesmo valor, obtermos mais de um percurso temático, como exemplifica Barros (2002, p. 114):

O objeto-valor do /poder-fazer/ e do /poder-ser/ da dominação ocorre, por exemplo, no poema infantil *A galinha*, de Chico Buarque, sob a forma de tema socioeconômico (relação patrão-operário), sexual (relação homem-mulher) e político (relação entre estado e subversão da ordem), entre outros [...].

Desse modo, de acordo com Discini (2005, p. 264), “o tema respalda os discursos ao reproduzir a categorização do mundo feita pelo ideário dos grupos sociais. Podemos perguntar o que é categorizar. *Grosso modo*, categorizar é classificar, separar algo em classes”, por isso, “é linguagem e pela linguagem que se ordenam e se classificam os seres do mundo. Ressaltamos que essas categorizações feitas languageiramente e consideradas representações de grupos sociais constituem os temas”. As figuras participam desse movimento.⁴⁴

A *figurativização* é, por sua vez, operação de investimento semântico, a partir da instalação de figuras de conteúdo, que recobrem o nível mais abstrato dos temas. Em suma, segundo Barros (2002, p. 123), “os temas disseminam-se pelo texto em percursos, as figuras recobrem os temas. A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando

⁴⁴ Barros (2002), recuperando os fundamentos de *Semântica estrutural* de Greimas, discute a relação entre as duas macrossemióticas, a do mundo natural e a da língua natural, para explicar como o figurativo se estabelece semanticamente: “[...] O mundo natural é responsável, nas línguas naturais, pela dimensão figurativa, ou seja, as unidades elementares da forma da expressão do mundo natural constituem parte da forma do conteúdo das línguas naturais. As figuras sensoriais visuais, auditivas, táteis, da expressão do mundo, como as categorias /quente vs. frio/, /horizontal vs. vertical/, /doce vs. azedo/, tornam-se semas exteroceptivos nas línguas naturais. Já a dimensão abstrata da língua responde pela organização abstrata da realidade significativa. Inverte-se a direção da seta na relação entre língua e mundo” (BARROS, 2002, p. 112-113). Zilberberg (1986, p. 92-93) propõe modos de figuração (figurativo e figural), os quais distinguem essas diferentes relações citadas por Barros (2002). O figurativo remete ao plano mais concreto e complexificado do percurso gerativo do sentido (nível discursivo), que pressupõe os níveis narrativo e fundamental. O figural se ancora, como uma constante, no contínuo da percepção. Como explica Discini (2011, p. 165), “com o figurativo estamos sob o sentido próprio das coisas e dos seres, na representação feita em função dos valores sociais e das opiniões partilhadas. O figurativo acolhe o axiológico. Com o figural está o horizonte da percepção. Separam-se o inteligível e o sensível, para se encontrarem na construção discursiva do sujeito [...]”.

ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se isotopia”. Por isso, cabe o leitor – como actante-enunciário – depreender as isotopias construídas no texto, pois elas garantem o efeito de sentido de coerência e coesão.

Compreendidos os três níveis em sua sintaxe e semântica, trataremos do campo da enunciação. A semiótica francesa, a partir dos estudos de Benveniste (2005; 2006), compreende a enunciação como a instância de mediação que assegura a discursivização da língua. Desse modo, a enunciação define-se, segundo Greimas e Courtés (2008, p. 166), como “[...] um componente autônomo da teoria da linguagem, como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a performance (linguística); entre as estruturas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso”. Portanto, como explica Fiorin (2008b, p. 25), “[...] se objeto da Semiótica são os textos, a enunciação só pode ser a instância de mediação entre as estruturas virtuais (fundamental e narrativa) e a estrutura realizada (discurso)”.

Fiorin (2008b, p. 25) esclarece ainda que a discursivização “[...] é o mecanismo criador da pessoa, do tempo e do espaço da enunciação e, ao mesmo tempo, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado”. Isso ocorre porque:

Como a pessoa enuncia em um dado tempo e num determinado espaço, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do ‘sujeito’, tomado como ponto de referência. A partir do espaço e do tempo da enunciação, organizam-se todas as relações espaciais e temporais. Porque a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, ela é o lugar do *ego*, *hic et nunc* (FIORIN, 2008b, p. 24).

De acordo com os fundamentos da semiótica, a enunciação se estabelece *na e pela* relação entre enunciador e enunciatário, o produto do encontro desse par é o enunciado. O enunciador e o enunciatário podem ou não estar marcados na enunciação. Quando eles estão marcados, há uma enunciação em primeira pessoa, que demarca um lugar do aqui e um tempo do agora. Quando eles não estão marcados, há outro tipo de enunciação: a enunciação em terceira pessoa, que demarca um lugar alhures e um tempo do então. Greimas e Courtés (2008) denominam o primeiro caso de *debreagem enunciativa* (eu-aqui-agora) e o segundo de *debreagem enunciva* (ele-alhures-então).

A *debreagem* é um dos mecanismos de instauração de pessoa, de tempo e de espaço no enunciado. Como apresenta Fiorin (2008b; 2010), ela consiste, em um primeiro momento, na *disjunção* do sujeito, do tempo e do espaço da enunciação e em *projetar* no enunciado um *não eu, não aqui e não agora*. Dessa maneira, a *debreagem enunciativa* é aquela em que se

instalam no enunciado os actantes que remetem à enunciação (eu/tu), o espaço que imita o da enunciação (aqui) e o tempo que se parece com o da enunciação (agora). A *debreagem* enunciva, por sua vez, projeta um não eu (ele), que se distancia do actante da enunciação, um não tempo (então), que não se assemelha com o da enunciação (então), e um não espaço (alhures), que não se avizinha ao da enunciação. Isso ocorre porque, segundo Fiorin (2008b, p. 25, grifos do autor), “nenhum *eu, aqui ou agora* inscritos no enunciado são realmente a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, uma vez que estes são sempre pressupostos [...]”.

A partir dessa concepção de *debreagem*, as expressões *discurso direto* e *discurso indireto* podem ser desenvolvidas pelo arcabouço teórico da semiótica. O discurso direto é o modo de citação do discurso do outro, no qual o narrador delega voz ao interlocutor para que este se expresse. Esse procedimento é denominado, na teoria semiótica, como *debreagem de segundo grau*, porque temos duas delegações de vozes: primeiro, entre a instância do enunciador/enunciatário e a do narrador/narratário; depois, entre a instância do narrador/narratário e a do interlocutor/interlocutário. Nesse tipo de discurso, o enunciador cria, principalmente, um efeito de realidade e de autenticidade ao separar sua enunciação da enunciação do ator do enunciado.

O discurso indireto é aquele no qual o narrador não cede a palavra ao interlocutor, mas comunica o que o outro disse. Temos, assim, uma fala que chega ao narratário-leitor de maneira indireta, pois é um relato do que foi dito na voz do próprio narrador e não na do ator do enunciado. Esse procedimento é designado, na teoria semiótica, como *debreagem de primeiro grau*, porque só há delegação de voz entre a instância do enunciador/enunciatário e a do narrador/narratário. Nesse tipo de discurso, o efeito provocado é a dominância da voz do narrador citante sobre a da personagem citada.

A *embreagem* é o outro mecanismo da instauração das categorias de pessoa, tempo e espaço. Diferentemente da *debreagem*, que coloca para fora da instância da enunciação as categorias discursivas que mobiliza, a *embreagem* é, de acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 159-160), “o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado”. Ressaltamos que toda *embreagem* pressupõe uma *debreagem* anterior. Fiorin (2008b, p. 27) dá um bom exemplo de *embreagem* actancial e explica algumas peculiaridades discursivas desse mecanismo:

Quando o Presidente diz “O Presidente da República julga que o Congresso Nacional deve estar afinado com o plano de estabilização econômica”, formalmente temos uma *debreagem* enunciva (um ele). No entanto, esse ele significa eu. Assim,

uma debreagem enunciativa (instalação de um eu) precede a embreagem, a saber, a neutralização da oposição categórica eu/ele em benefício do segundo membro do par, o que denega o enunciado. Denega justamente porque o enunciado é afirmado com uma debreagem prévia (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 119-121). Negar o enunciado estabelecido é voltar à instância que o precede e é pressuposta por ele. Por conseguinte, obtém-se na embreagem um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação.

Como podemos observar, a embreagem e a debreagem são operações fundamentais para entendermos as relações entre enunciado e enunciação. Será por meio dessas ferramentas que explicitaremos algumas das características que sustentam os procedimentos discursivos propostos para a investigação da estratégia discursiva da polifonia na estética dostoievskiana.

Diante do exposto, constatamos que o valor saussuriano confirma a delimitação conceitual e mútua entre os signos da mesma língua, bem como assevera a definição da própria língua como forma. Consequentemente, asseguramos a posição imanentista a partir das noções de estrutura e forma, conforme os postulados hjelmslevianos.

Em vista disso, ressaltamos – de acordo com os estudos de Discini (2006; 2009a; 2013) –, que essa imanência é também transcendência, visto que “por meio da noção de valor, Saussure oferece base para a concepção do sentido visto no aquém (imanência) da substância e no entorno ou além do próprio signo (transcendência)” (DISCINI, 2009a, p. 598). Por isso, a semiótica da Escola de Paris pode dialogar com a filosofia bakhtiniana; ambas as disciplinas privilegiam o texto em suas relações e não desconsideram nem a historicidade que permeia o signo (transcendência), nem o material que o constitui e o manifesta (na concepção teórica semiótica, a substância enformada⁴⁵), conforme propõe Discini (2010b; 2013).

Portanto, neste estudo, o ator é contemplado – seja o da enunciação, seja o do enunciado – como corpo responsivo ao outro. Essa resposta avalia e é validada, conforme a filosofia bakhtiniana, e pode, como propomos, ser perscrutada nos três níveis de organização do percurso gerativo do sentido: no nível fundamental, quando se pensa nos valores axiologizados, como bem ou mal (na concepção semiótica, na dêixis eufórica ou na dêixis

⁴⁵ Na semiótica francesa, conforme explica Discini (2013), temos o conceito linguístico de *substância enformada*, isto é, a substância pode ser engendrada por uma forma do conteúdo. Resgatando a premissa hjelmsleviana, não se pode desconsiderar o contexto e o mundo em nossa análise, mas acoplá-los de maneira formal. De acordo com Hjelmslev (2009, p. 61), “parece justo que um signo seja signo de alguma coisa e que essa alguma coisa resida de algum modo fora do próprio signo”, mas o linguista dinamarquês completa: “é assim que a palavra [francesa] *bois* (madeira, lenha, bosque) é signo de um tal objeto determinado na paisagem e, no sentido tradicional, esse objeto não faz parte do signo. Ora, esse objeto da paisagem é uma grandeza relevante da substância do conteúdo, por exemplo, a matéria de que é feita uma porta. O fato de que um signo é signo de alguma coisa significa, portanto, que a forma do conteúdo de um signo pode compreender essa alguma coisa como substância do conteúdo” (HJELMSLEV, 2009, p. 61-62). Por isso, a semiótica, ao retomar os postulados de Hjelmslev, não pode se dizer alheia ao contexto, isto é, como afirma Discini (2013, p. 11), “não temos uma consciência que, à moda de Descartes, põe o mundo e dispõe dele no triunfo da racionalidade absoluta”.

disfórica); no nível narrativo, quando se reflete sobre os valores narrativizados em função de um objeto de valor e nos programas narrativos; e no nível discursivo, quando se investigam os percursos temáticos e figurativos que sustentam – espacial, temporal e actorialmente – os planos isotópicos do sujeito e de sua transitividade. Essas serão, portanto, as ferramentas teórico-metodológicas utilizadas nas análises do *corpus* selecionado.

E, para além e aquém dessa conjuntura discursiva, o nível tensivo – que não está em nenhum dos outros já citados, mas permeia e constitui-os todos – também respalda, nos intervalos da articulação intensidade e extensidade, o modo como essa resposta recorta o campo de presença tanto do sujeito que enuncia (ator da enunciação) quanto do sujeito construído pelo enunciado (ator do enunciado). Para que fique mais claro esse desdobramento dos estudos semióticos, discutiremos os postulados da semiótica tensiva que sustentarão a nossa pesquisa.

A semiótica tensiva

De acordo com Fiorin (2003), quando a semiótica greimasiana estabeleceu suas bases teóricas (o enunciado de estado e o de fazer, os actantes, as modalidades etc.), ela começou a discriminar as possibilidades que determinavam programas narrativos, tipos de programa, esquemas narrativos e outros mecanismos operatórios. Em determinado momento, foi verificado que essas possibilidades conseguiam obter grande êxito na análise de aquisição ou perda de objetos entesouráveis, mas que não permitiam explicar com eficácia as narrativas de transformação dos estados passionais dos actantes. No momento em que a aplicabilidade da teoria estava em xeque, houve, então, a necessidade de estabelecer novas premissas que tornassem o cálculo mais complexo e mais abrangente, isto é, adequado. A semiótica tensiva, proposta por Fontanille e Zilberberg (2001), incorporou à teoria semiótica a proposta da modalização dos sujeitos de estado, o que permitiu estudar os estados patêmicos do sujeito.⁴⁶

Zilberberg (2011) propõe a tensividade como nível tensivo-fórico que articula, de um lado, a intensidade (o sensível) e, de outro, a extensidade (o inteligível), e explica que entre esses eixos, intensidade e extensidade, toda e qualquer grandeza linguística pode ser analisada. Cada um dos membros dessa categoria é denominado valência. A intensidade

⁴⁶ Essa proposta teve início a partir da publicação de *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille (1993). Esse último estudo de Greimas, em coautoria com Fontanille, permitiu que os estudos semióticos ulteriores atentassem para a relação existencial, imediata e imperativa entre o *eu* e o *não eu*, inspirados por Merleau-Ponty, em sua obra *Fenomenologia da percepção* (1999).

possui duas subdimensões, o andamento e a tonicidade; a extensidade também, a temporalidade e a espacialidade. A intensidade, sendo da ordem do sensível, é a força que produz efeitos de subitaneidade, de precipitação e de energia. Já a extensidade, como domínio do inteligível, concerne ao alcance do tempo e do espaço. A intensidade rege a extensidade e, por isso, é dito que o tempo e o espaço são controlados pela intensidade – essa é uma das hipóteses principais da semiótica tensiva. O *valor*, a partir desses princípios, é a associação de uma *valência intensiva* com uma *valência extensiva*. Devido a esses desdobramentos tensivos, a teoria semiótica enriqueceu o seu instrumental de análise, o que a permitiu investigar os intervalos que constituem o contínuo do devir.

E o que significa estudar o contínuo do devir? É estudar a complexidade que compõe o objeto em sua progressividade (em seu devir). Greimas, na esteira de Brøndal, previu em seu modelo do quadrado semiótico, para além dos termos simples, os termos resultantes de uma composição: o termo complexo [$s_1 + s_2$] e o termo neutro [$\text{não } s_1 + \text{não } s_2$].⁴⁷ Diante disso, Zilberberg (2011, p. 242) discute: “Se o quadrado semiótico propõe percursos que vinculam entre si os termos simples, o mesmo não ocorre, salvo desconhecimento de nossa parte, em relação aos termos complexo e neutro”. Por isso, a proposta tensiva, revisitando os postulados saussurianos, hjelmslevianos e os associados a outros autores (principalmente, Deleuze, Valéry e Cassirer), segundo Zilberberg (2011, p. 242), sustenta que

[...] em vez de imaginarmos os termos complexos a partir dos termos simples, consideramos os termos simples a partir dos complexos. Todos os termos são complexos, mas não da mesma maneira: um termo simples compõe uma valência plena e uma valência nula, catalisável, de acordo com a hipótese diretora adotada.⁴⁸

Portanto, as ferramentas para a análise da progressividade de uma *composição* são o maior contributo de Zilberberg (2011, 2004, 2006). Ao propor a semiótica tensiva, juntamente com Fontanille (2001), instaurou no seio dos estudos semióticos um novo modelo de apreensão do sentido. Um “esquematismo tensivo” que “consiste precisamente em ‘misturar’ duas ordens ou, para sermos exatos, duas dimensões: a dimensão da intensidade, do sensível, e a dimensão da extensidade, do inteligível” (ZILBERBERG, 2004, p. 72). Ao conjugar duas valências, uma intensa e outra extensa, esse esquema consegue prever intervalos de referência e definir suas sintaxes.

⁴⁷A composição é uma categoria em que são observados os elementos constitutivos de uma totalidade. A totalidade, como propõe Brøndal (1986), é um conjunto de textos que supõe uma unidade, portanto, ao todo subjaz a um princípio unificador – como também sustenta Discini (2009b, 2013) a partir de uma estilística discursiva.

⁴⁸ Conforme explica Fiorin (2011, p. 19), a noção hjelmsleviana *catálise* denomina “a explicação, com a ajuda de elementos manifestos, graças a relações de pressuposição, de elementos elípticos na estrutura de superfície”.

No lado da intensidade, o intervalo de referência é */impactante vs. fraco/*. A sua sintaxe varia conforme o caso, ora em uma ascendência, ora em uma descendência, de acordo com as subdimensões do andamento e da tonicidade. No lado da extensidade, o intervalo de referência é */concentrado vs. difuso/*⁴⁹. A sua sintaxe opera por triagens e misturas, segundo as contrações e as dilatações das subdimensões da temporalidade e da espacialidade.

As operações de mistura e triagem se pressupõem, uma vez que cada triagem recai sobre uma mistura e cada mistura, na mesma medida, incide sobre uma triagem. Em outras palavras, uma mistura só é possível porque houve uma triagem anterior e vice-versa.

Desse modo, pelo viés tensivo, “diante de um objeto que vale antes de tudo pelo seu índice, elevado ou nulo, de composição com outros objetos, o sujeito, a partir do seu foco, opera por triagens ou misturas” (ZILBERBERG, 2011, p. 268). Essas relações são representadas por Zilberberg (2004, p. 72) na seguinte figura:

Figura 2 - Gráfico tensivo: triagem e mistura.
Fonte: Zilberberg (2004, p. 72).

Para explicar por que privilegiamos o gráfico tensivo em curva descendente e não em outro formato – por exemplo, em curva ascendente⁵⁰ –, Zilberberg (2011, p. 260) esclarece:

⁴⁹ Zilberberg (2004) ressalta que *puro vs. impuro* também seria uma possibilidade para essa dimensão, mas não como uma categoria específica, visto que determinado objeto *nunca* seria estritamente puro; a pureza é utópica. Esse fato ganha respaldo na perspectiva dialógica bakhtiniana, pois esta assevera que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (BAKHTIN, 1993, p. 32, tradução livre), como pudemos observar quando discutimos no tópico 1.1 o conceito bakhtiniano de ato.

⁵⁰ Nos estudos da semiótica tensiva se prevê tanto uma correlação inversa entre os eixos da intensidade e da extensidade (quanto mais intenso, mais extenso; quanto menos intenso, menos extenso), quanto uma correlação conversa entre esses eixos (quanto mais intenso, menos extenso; quanto menos intenso, mais extenso). “Essa bifurcação introduz-se como paradigma preliminar, dado que, independentemente das grandezas semânticas que processa (e talvez até indiferente a elas), convida os sujeitos a distinguir categoricamente entre o *e* da correlação conversa e o *ou* da correlação inversa” (ZILBERBERG, 2011, p. 93, grifo do autor). Por delimitação teórico-metodológica deste estudo, selecionamos a correlação inversa para apresentarmos os postulados da semiótica tensiva. Todavia, observamos que essa teoria também dá conta dos fenômenos que preconizam uma correlação conversa.

De acordo com Deleuze, a relação entre a intensidade e extensidade é assimétrica, de maneira que esse “e” aqui empregado é falacioso e deve ser substituído pelas preposições diretoras: “da” intensidade “à” extensidade. Como entender isso exatamente? Por mais estranha que pareça a pergunta, é preciso que nos habituemos a pensar a intensidade como um dividendo, a extensidade como um divisor e o valor como um quociente. A língua, tanto para Saussure quanto para Hjelmslev, não é uma metáfora da “álgebra”? Essa pergunta não é única a ser considerada. Como a intensidade é bem mais vivida do que conhecida, convém que lhe seja reservado o lugar a que tem direito [...].

Portanto, a hipótese tensiva propõe que “as categorias diretoras são a intensidade imanente aos estados de alma e a extensidade inerente aos estados de coisas” (ZILBERBERG, 2011, p. 241). Por isso, são investigados, com insistência, os modos de regulação da paixão, considerando-se a prevalência da intensidade sobre a extensidade.

Ao desenvolver a noção de regulação de Greimas, em *De la colère*, segundo a qual uma paixão poderia ser regulada em certos parâmetros semióticos, Zilberberg (2004, p. 73) indica que “o número está para a extensidade assim como a medida está para a intensidade”. Ou seja, a extensidade cuida da divisão das grandezas em classes enumeráveis e da instabilidade dessa divisão (eis o número), ao passo que a intensidade verifica o impacto e a cifra tensiva que cada uma dessas classes adquire *no e pelo* discurso (eis a medida).

O semioticista francês, ao retomar os postulados de Greimas e de Saussure, consegue, assim, articular as duas pontas do projeto semiótico. De um lado, ele captura a busca pelo sentido – entendido sempre como efeito, nunca como dado apriorístico – fornecido pelas estruturas do texto. De outro, ele acolhe o intento de sistematizar os objetos instáveis e dinâmicos da linguagem. Ele consegue fazer isso porque observa o fenômeno não como um estado, mas como uma tensão de forças.

Outra característica da semiótica tensiva é que ela postula a existência, anterior à análise estrutural clássica de oposições (por exemplo, homem vs. mulher; natureza vs. cultura; preto vs. branco; etc.), possibilitando, assim, uma maior elasticidade na relação entre os termos. Essa elasticidade é compreendida como *intervalos*. Estes, por sua vez, projetam um *continuum* sob o descontínuo, isto é, há movimento na estrutura. Os espaços que cobrem os termos contrários se dilatam, o que permite se postular uma escala gradual que, segundo Zilberberg (2011, p. 195-224), vai dos subcontrários, átonos, como “aberto” e o “fechado”, aos sobrecontrários, tônicos, como – seguindo o exemplo do espaço –, o “escancarado” e o “hermético”.

De acordo com Zilberberg (2011), esses intervalos podem contribuir para pensarmos a dimensão concessiva do acontecimento, a qual instaura o regime de concessão (embora X, Y) em detrimento – no mesmo nível de pertinência – do regime de implicação (se X, logo Y).

Retomando os exemplos supracitados dos sobrecontrários e subcontrários do espaço, Zilberberg (2011) explica que os termos *aberto* e *fechado* se definem reciprocamente: o aberto é o que pode ser fechado; o fechado, o que pode ser aberto. Nos sobrecontrários, diferentemente, o francês esclarece que o hermético se define como o que não se pode abrir; já o escancarado, o que não se pode fechar. Assim sendo, conforme Zilberberg (2011), quando se abre o que está fechado, há uma implicação: temos um mundo do possível no qual “se pode abrir, logo se abre” – o mesmo se pode dizer quando se fecha o que está aberto.⁵¹

É diferente quando se abre o hermético (o que não se pode ser aberto) ou quando se fecha o escancarado (o que não se pode ser fechado). De acordo com Zilberberg (2011), temos a passagem do não possível ao possível, isto é, do irrealizável do ponto de vista do esperado para o realizável no ponto de vista do inesperado. Por isso, a concessão é um contraprograma que desestabiliza o mundo do possível, instaurando o mundo do inesperado, do surpreendente, enfim, do acontecimento (cf. ZILBERBERG, 2011). Como explica Bertrand (2013, p. 15):

Se os gramáticos geralmente analisam a concessão como uma causalidade que não funciona, é porque eles a interpretam como uma implicação que fracassa, pois ela é, em outro lugar, estabilizada em virtude de princípios culturalmente cristalizados pelo uso. A concessão transgride um “então”: “está frio, então eu fecho a janela” torna-se, concessivamente, “ainda que esteja frio, eu deixo a janela aberta” [...] é por meio da concessão que o acontecimento surge e rompe com o sistema de esperas estabilizadas.

Diante disso, Zilberberg (2011) sustenta que, nos subcontrários, como aberto e fechado, temos menos impacto, menos tensão e menos tonicidade – predominando a implicação. Nos sobrecontrários, como hermético e escancarado, há mais impacto, mais tensão e mais tonicidade, preponderando a concessão.

A gradação do sentido, nos desdobramentos tensivos, também é articulada na categoria da presença. Conforme Discini (2013), podemos pensar em diferentes graus de presença. Segundo a estudiosa, que retoma a proposta tensiva à luz de uma estilística discursiva, é possível termos uma gradação da presença sensível.

Assim sendo, Discini (2013), a partir de Fontanille e Zilberberg (2001) e Tatit (2010), propõe as seguintes presenças: no nível discursivo, aquele no qual a enunciação se assume, temos a *presença realizada*, isto é, em posse do seu lugar histórico no mundo. Logo, existe uma *dêixis da presença* que, por sua vez, é correlata a uma *dêixis da ausência*

⁵¹ Essa representação didática do regime da implicação na fórmula “se X, logo Y” e da concessão na fórmula “embora X, Y” é depreendida da proposta de Zilberberg (2011) e da leitura de Fiorin (2009), de Discini (2013) e de Bertrand (2013).

(FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Na primeira, temos a *presença realizada* e também a *presença atualizada*, que é aquela do aguardo da realização, da espera. Do outro lado, na segunda, temos uma *presença potencializada*, que é a memória que não é mais, mas é ainda (TATIT, 2010); e a *presença virtualizada*, que é uma memória esquemática apenas, uma abstração.⁵²

Todas essas presenças são capturadas por uma percepção que é presentificada sempre, ou seja, a percepção parte da ordem do tempo presente (cf. FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123-152). Além disso, Zilberberg (2011) explica que, no eixo da intensidade, a presença vai do compacto ao difuso, ao passo que, no eixo da extensidade, ela vai do uno ao numeroso – conforme as categorias tensivas já apresentadas. Podemos esquadrihar essas relações no seguinte quadrado semiótico:

Figura 3 - As modalizações da dêixis da presença e da dêixis da ausência.

Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 136).

⁵² Sobre essas categorias propostas para as densidades de presença no discurso, Fontanille e Zilberberg (2001, p. 140-141) ressaltam que elas só valem como limites dos gradientes conjugados como categorias em que as correlações tensivas, uma vez estabilizadas, são convertidas em diferenças. Isso porque, como já ressaltamos, não se observam os termos complexos a partir dos termos simples, mas os termos simples a partir dos complexos.

Essas modulações da presença e da ausência fornecem a primeira modalização das relações entre sujeito e objeto tensivos, chamada de “modalização existencial”. Tal proposta supõe “(i) que as modalizações existenciais possam ser engendradas a partir das modulações da presença/ausência, e (ii) que possamos generalizar as articulações da base perceptiva ao conjunto da modalização existencial no discurso” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 131).

O ganho teórico dessa proposta indica que, se na base da teoria semiótica somente no nível discursivo se pensava a enunciação como sujeito que assume todos os valores, *afunda-se*, assim, a enunciação, como podemos supor a partir da orientação teórica do item (ii), visto que se considera a ausência do sujeito também uma presença. Discini (2013, p. 23) a define como *quase-presença*:

Nas profundidades figurais, pressupostas à dimensão figurativa do nível discursivo, confirma-se a enunciação que, como *quase-presença*, mostra-se na *dêixis da ausência*, tal como instalada no nível tensivo-fórico, correlato à potencialização da própria presença. Este é o nível considerado aquém do plano do conteúdo de qualquer texto, na medida em que está pressuposto a relações semânticas fundadas no ato de moralizar o mundo, as quais se respaldam nos valores axiológicos (nível fundamental), convertidos em objetos de valor (nível narrativo), este concretizado em valor ideológico (nível discursivo). Na dimensão temático-figurativa do nível discursivo temos a densidade de presença realizada, a qual supõe a narratividade enunciativa numa hierarquia de programas: o enunciador é o actante performativo de um programa narrativo de base; o enunciador é também o destinador e o sancionador de um programa narrativo de uso.

Trouxemos essa proposta de Discini (2013) porque ela nos ajuda a iluminar a presença das outras vozes no discurso de Raskólnikov e dos demais atores cotejados, Ivan Karamázov e Aleksiéi, e isso contribui para avaliarmos a imiscibilidade, a interindependência e a equipolência das vozes no enunciado compreendido como polifônico, além de subsidiar a compreensão de uma estética que acolhe a ética, como propõe Bakhtin em todo o seu projeto filosófico.⁵³ Dessa forma, a semiótica francesa se mostra cada vez mais capaz de adentrar as trilhas bakhtinianas, sem desvirtuá-las nem torná-las labirínticas.

Discini (2013), ao observar esses ganhos teóricos da proposta tensiva, principalmente a partir da semiótica dos intervalos, propõe correlacionar as densidades de presença do ator – seja o da enunciação, seja o do enunciado – à estesia na relação intervalar. A seguir

⁵³ “Toda estética é uma ética, e a recíproca é verdadeira, se se pensar na estética como um dos termos da gradação intervalar entre a estesia e a estética, e se não circunscrevermos a estética ao belo” (DISCINI, 2013, p. 23).

retomamos o quadrado teórico que a semiótica propõe para investigarmos as densidades e o impacto da presença, relacionados à estesia:

VALÊNCIA PLENA DE PRESENÇA	VALÊNCIA DE PRESENÇA MITIGADA		VALÊNCIA NULA DE PRESENÇA
Realização	Atualização	Potencialização	Virtualização
Nível discursivo	Nível narrativo	Nível tensivo	Nível fundamental
Tonicidade máxima	Tonicidade abrandada	Atonia abrandada	Atonia máxima
Dêixis da presença		Dêixis da ausência	

Figura 4 - Densidades e impacto da presença.

Fontes: Fonte principal, Discini (2013, p. 40); fontes citadas pela autora: Greimas e Courtés (2008); Fontanille e Zilberberg (2001); Zilberberg (2011) e Tatit (2010).

Esse quadro de Discini (2013) é essencial para entendermos o processamento das vozes no enunciado polifônico. Por isso nos apoiamos na proposta de Zilberberg (2011), já discutida, em conjunto com a de Discini (2013). Observamos, no quadro, uma valência plena e uma valência nula compondo os intervalos de $[s_1]$ e $[s_4]$, respectivamente, de uma escala possível de $[s_1 - s_2 - s_3 - s_4]$. O intervalo dos subcontrários $[s_2 \leftrightarrow s_3]$, por sua vez, acolhe as valências mitigadas. Mais do que apresentar esses intervalos e propor uma densidade para eles, a autora também esclarece, a partir dos níveis do percurso gerativo do sentido, como essas densidades vão tomando forma (mais tônica; menos tônica) dentro do campo de presença do texto (virtualizado, potencializado, atualizado, realizado).⁵⁴

Isso é possível com base na dimensão tensiva e discursiva do texto, porque Discini (2013) traz uma noção discursiva de *estilo* e a combina com uma proposta, também discursiva, para o conceito de *corpo*:

Do lugar de uma estilística discursiva, buscamos a aspectualização do sujeito, tal como é depreendido dos discursos enunciados, o que equivale a interpretar a aspectualização do ator da enunciação como indício da constituição de um corpo posicionado no mundo, bem como afetado por esse mundo. Estamos no âmbito de mecanismos discursivos que fundam um estilo.

O corpo, considerado como uma organização depreendida das marcas da enunciação enunciada ao longo de uma totalidade, ampara-se nos componentes sintáticos e semânticos relativos ao percurso gerativo do sentido, instrumento metodológico eleito pela semiótica para descrever o conteúdo dos textos. Ampara-se também nas profundidades figurais, pressupostas ao percurso gerativo do sentido e encerradas no

⁵⁴ Destacamos que a valência dita “nula” não significa que é uma valência vazia, na qual impera a ausência total, em nosso caso a ausência total de polifonia. Isso porque a orientação da semiótica tensiva privilegia um *continuum*, portanto, o zero nunca é absoluto, conforme explica Zilberberg (2011). Portanto, neste estudo, a valência nula significa *menos polifonia* e a valência plena, *mais polifonia*.

que se nomeia *nível tensivo*. Assim acontece, para que se delineiem os dois perfis do ator no processo de aspectualização: o social, relativo à participação ativa e ética do sujeito-no-mundo, e o *pático* que, em equivalência ao que chamamos costumeiramente patêmicos, é relativo aos desdobramentos do sentir, ou do “sofrer” (*pâtir*, em francês). Tais desdobramentos são decorrentes da receptividade afetiva de um sujeito diante das coisas do mundo (DISCINI, 2013, p. 5-6, grifos da autora).

O corpo do ator, desse modo, é examinado por Discini (2013) como um *processamento*. Para isso, é importante trazermos, de acordo com a autora, a noção de aspectualização do ator. Segundo Discini (2013, p. 8, grifo da autora), “os movimentos aspectuais esboçam a *quase-presença* do sujeito na intersecção com o outro, o que leva a depreender o ator nos dois perfis que o constituem como identidade, um correlato ao outro”.

Desse modo, endossamos a proposta de Discini (2013) porque, como a semiótica coloca, é possível percebermos dois perfis do sujeito, um judicativo e outro sensível dentro da arquitetônica do ator, permitindo-nos observar dentro do corpo do ator – seja o do enunciado, seja o da enunciação –, a interação das vozes dentro do enunciado. Isso é válido, porque, sob a orientação teórica de Discini (2013) e Zilberberg (2011), podemos apreender as duas principais características do ato, conforme Bakhtin (2010b) propõe: ser ético e ser estético, isto é, de um lado, ser um posicionamento responsável e responsivo – o que ratifica o perfil judicativo proposto por Discini (2013); e de outro, ser uma forma arquitetônica de um autor-criador – o que confirma o perfil pático, da proposta de Discini (2013).

Essa compreensão do ator e de sua corporeidade associada aos esquemas tensivos dos intervalos propostos (em especial o da Figura 4) possibilita analisar como a voz do ator do enunciado, por exemplo, a de Raskólnikov, é confrontada com a de Porfiri, sem misturar-se com ela ou com a do enunciador Dostoiévski. Dadas as marcas de identidade de cada ator e o modo como elas estão dispostas no discurso literário (mais sob o sobrevir, mais sob o pervir), podemos, a partir de uma gradação tensiva, depreender os intervalos em que a estratégia discursiva da polifonia encontra-se mais presente e atuante no fazer estético da totalidade *Dostoiévski*. É o que pretendemos fazer mais adiante, em especial no Capítulo 4.

Compreendida a pertinência e a relação que associa os pressupostos da semiótica francesa a alguns conceitos-chave da filosofia bakhtiniana, acreditamos ser possível, portanto, fazer uma leitura semiótica do conceito bakhtiniano de polifonia.

CAPÍTULO 2

CRIME E CASTIGO: A ESTRATÉGIA DISCURSIVA DA POLIFONIA

Em Dostoiévski, duas ideias já são duas pessoas, pois ideias de ninguém não existem e cada ideia representa o homem em seu todo (BAKHTIN, 2010a, p. 105).

No estudo de Bakhtin sobre a poética dostoiévskiana, *Crime e castigo* é uma das obras mais citadas. De acordo com o filósofo russo, em *Crime e castigo*, “o autor não reserva para si nenhum excedente racional de peso e em pé de igualdade com Raskólnikov, entra no grande diálogo em sua totalidade. É essa a nova posição do autor em relação à personagem no romance polifônico de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010a, p. 86). Desse modo, esse livro inaugura, na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski, outra maneira de organizar e semantizar os conteúdos estéticos a partir de um posicionamento peculiar do autor-criador em relação ao herói. Isso justifica nossa escolha por essa obra para depreendermos os procedimentos que sustentam a estratégia discursiva de polifonia.

Para compreendermos melhor a atmosfera artística da obra em exame, observamos as principais relações que se estabelecem em seu enredo. Isso nos auxiliará a entender por que Bakhtin enfatiza que “há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca [de um romance polifônico]” (BAKHTIN, 2010c, p. 47).

A fim de verificar essas relações dialógicas, deslindamos o enredo de *Crime e castigo* a partir dos principais enunciados de estado e de fazer que o constituem. Nos tópicos seguintes, investigamos cada um dos três procedimentos propostos – imiscibilidade, interindependência e equipolência das vozes – nos encontros entre Raskólnikov e Porfiri.

2.1 O ENREDO DE *CRIME E CASTIGO*: AS RELAÇÕES DIALÓGICAS

No início da trama, temos o enunciado de estado de um ex-estudante de direito que vive na penúria, num quarto pequeno em São Petersburgo, às custas de sua pobre mãe Pulkhéria Ivánovitch Vakhrúchin e de sua irmã Avdótia Románovna Dúnia. O nome do protagonista é Rodion Románitch Raskólnikov. Destacamos que, pela onomástica, já se apreende uma interessante relação, visto que *Raskólnikov* evoca um dissidente religioso cismático da Rússia, um *raskólnik*, e o radical russo *raskol* significa *cindido*. Essa polissemia que permeia e constitui o sentido do nome do protagonista é bem relevante ao público leitor, principalmente ao russo, uma vez que já traz ao ator uma construção figurativo-temática esperada: a de um *ser cindido*.

Um dos principais movimentos da narrativa ocorre quando o ex-estudante procura tomar uma decisão diante de uma questão que há muito tempo o atormenta: assassinar ou não a velha usurária Aliena Ivánovna. Esta é uma agiota que cobra juros altos pelas minguiadas moedas que empresta ao jovem sob a penhora de objetos familiares de alguma valia.

A situação financeira do jovem é bastante complicada. Ele possui dívidas com a senhoria do quarto; a sua irmã Dúnia pode se casar sem amor só para ajudá-lo e sua mãe fez empréstimos que, provavelmente, não terá condições de pagar com sua diminuta pensão. Raskólnikov não deseja o sacrifício da irmã, nem o de sua mãe.

Todos esses fatos povoam e afligem a mente do estudante, que, com sua agudeza e erudição rara, desenvolve uma ideia-teoria. Nessa ideia-teoria, ele divide os homens em duas classes essenciais: a dos ordinários e a dos extraordinários. A primeira classe abarca o homem naturalmente conservador e, portanto, mantenedor das estruturas sociais, sendo, muitas vezes, incapaz pela sua própria natureza de realizar uma ação criminosa. Já a segunda categoria acolhe aquele que tem a possibilidade e a capacidade de dizer algo novo, de fazer algo inusitado. O sujeito dessa última classe, se “precisar passar por cima ainda que seja de um cadáver, [...] ele pode se permitir, no seu interior, na sua consciência passar por cima do sangue – todavia, conforme a ideia e suas dimensões” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 270).

O estudante sustenta essa teoria sob o substrato das experiências históricas dos grandes líderes que foram, em sua maior parte, grandes sanguinários. Raskólnikov usa como maior exemplo Napoleão, que, para consolidar a classe burguesa, tingiu a terra de vermelho e, apesar disso, “a história o absolveu” (BEZERRA, 2009a, p. 12). Logo, se a história age dessa forma, se as engrenagens são essas, por que ele, Raskólnikov, não poderia matar uma velha usurária para o bem de sua ideia? Essa indagação trilha a lógica da teoria do estudante, a qual lhe serve como trampolim para cometer o assassinato. Destacamos ter sido esse um assassinato duplo seguido de roubo, pois Lisavieta – irmã da velha agiota –, após chegar repentinamente à casa de Aliena e encontrar os móveis fora do lugar e o estudante ao lado do corpo ensanguentado da irmã, também foi morta.

Esse intervalo entre as condições que antecederam o crime e a sua realização nos permite afirmar que o ator do enunciado de Raskólnikov é permeado por, pelo menos, duas forças opostas e não excludentes: uma que o impele a tornar-se um ser extraordinário (a qual denominamos *força da soberania*), e outra que o retrai, fazendo com que ele duvide de sua capacidade de se desvencilhar da categoria de ser ordinário (a qual designamos *força da submissão*). Podemos afirmar isso porque ora “O coração [de Raskólnikov] batia com intensidade, e com intensidade agitavam-se os pensamentos. [...] A visão e o pensamento

pediam amplidão” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 55), gestos esses confirmam sua solidariedade com os valores de um ser extraordinário, transformadores dos enunciados de estado; ora “já [Raskólnikov] estava tão oprimido pela desesperada melancolia e pela inquietação de todo esse tempo [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 534). Essa outra reação evoca valores tímicos que se assemelham aos que oprimem os seres ordinários, mantenedores dos enunciados de estado.

Essa oscilação fórica – ora estimula a força da soberania, ora promove a força da submissão no nível profundo da configuração do ator Raskólnikov – é apenas o primeiro patamar do percurso gerativo do sentido. Essa configuração constrói o corpo do ator (personagem) desde as profundezas do texto, ainda como uma “quase-presença”, como prevê Discini (2013). No nível narrativo, por sua vez, podemos notar que o percurso narrativo executado pelo actante sujeito Raskólnikov é complexo. Ele acolhe tanto o contraprograma narrativo de um ser extraordinário (isto é, ultrapassar as normas, as regras etc. previstas pelo programa do actante ser ordinário), bem como o rejeita, executando, assim, um contra-contraprograma. Desse modo, o sujeito Raskólnikov não executa plenamente os programas previstos na estratégia narrativa do actante ser extraordinário (ou seja, seguir em frente sem entrar em conjunção com o objeto de valor remorso/arrependimento). No nível discursivo, por fim, temos, a partir desse percurso narrativo complexo, uma construção peculiar da trama que é preenchida por acontecimentos inesperados: depois do crime, Raskólnikov, de modo inusitado, decide não usufruir de seu espólio, mas enterrá-lo sob uma pedra, perto de um beco sem saída.

Esse comportamento nada convencional do ator do enunciado confirma uma confluência em sua configuração tímica e narrativa, isto é, a coexistência de forças que não se excluem, mas atuam concomitantemente no ser e no fazer do ator do enunciado desde as estruturas semionarrativas de sua construção estética. Tanto é assim que vemos o herói, depois de ter executado o crime, entrar em um enunciado de estado de *perturbação consciente* que, nas estruturas discursivas, é figuratizado pelos delírios, sonhos, caminhadas sem rumo, monólogos etc. Esses movimentos podem ser tematizados como loucura, desequilíbrio etc.

Desse modo, o enunciado de fazer, o crime realizado, atormenta a mente do protagonista: seja na busca por uma fuga (de si e do outro), ou pela sensação de ser culpado (para si e para o outro) – eis o conflito das duas forças citadas. Assim, entramos em uma longa etapa de *sanção inconclusa*. Nessa etapa de sanção, o ator do enunciado Raskólnikov, como destinador-julgador de si mesmo, revê suas ações passadas. A partir desse julgamento,

surgem novos programas narrativos, nos quais Raskólnikov sincretiza o papel actancial de destinador-manipulador e sujeito.

Esses novos programas narrativos são, em geral, projeções de futuras formas de ação diante da polêmica entre *ser/fazer ou não ser/fazer como um homem extraordinário*. Por isso, o ator do enunciado aparece revendo suas competências. Nessa revisão, conforme as modalidades propostas por Greimas e Courtés (2008), apresentam-se as modalidades exotáticas (dever-poder-fazer) e as endotáticas (querer-saber-ser) confrontadas em relação de polêmica, o que afeta toda a trama narrativa.

Essa relação polêmica das modalidades exotáticas e endotáticas permeia tanto a narrativa de Raskólnikov como as outras diversas histórias que entrecruzam a trama principal. Temos o exemplo do que acontece na família do ex-funcionário público Marmieládov, em que sua esposa Catierina Ivánovna quer que seu marido cumpra seus deveres como patriarca, mantenedor da família e cidadão respeitável, mas Marmieládov, embora saiba de seus deveres, cumpre os antiprogramas narrativos pela perspectiva de Catierina: isso acontece “porque [diz Marmieládov] aí se manifestou a minha índole” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 33). Assim, Catierina defende as modalidades exotáticas que promovem o dever-poder-fazer alguma coisa em prol de melhores condições para a família, enquanto Marmieládov insiste nas modalidades endotáticas de sua índole, esta que o leva a cumprir antiprogramas (desemprego, bebedeira, brigas, miséria etc.).

A relação polêmica entre essas modalidades provoca ambiguidades nas estruturas sintáticas e semânticas da narratividade do romance de maneira global. Embora desconfie de Raskólnikov e o interrogue, a polícia acaba prendendo um inocente, Nikolai, que se declarou culpado devido às pressões sociais e pessoais que o assolavam. Portanto, na lógica da polícia, não havia nenhuma prova substancial para sustentar a hipótese de que o ex-estudante seria, de fato, o assassino.

Raskólnikov poderia se sentir confortável nessa situação e encobrir o seu delito por toda a sua vida, comprovando a sua tese de que um ser extraordinário, para o bem de sua ideia, pode até transpor a lei da vida, isto é, verter sangue – euforizando, assim, a força da soberania em detrimento daquela da submissão, estagnando a confluência das forças que o atravessavam. O jovem não segue essa lógica implicativa (se X, logo Y).

O protagonista, embora saiba que toda a situação está a seu favor, entrega-se à polícia, confessando seu crime, o que demonstra haver uma lógica concessiva (embora X, Y)

subjacente a toda a trama narrativa superficial.⁵⁵ Assim, Raskólnikov rompe o seu enunciado de estado de sanção inconclusa/revisão das competências e executa um enunciado de fazer: a confissão do delito. Esse enunciado é inesperado e causa uma desestabilização nas modalidades de crenças: o mundo do possível e esperado se dilui (*se* Nikolai é réu confesso, *logo* deveria ser condenado), uma vez que o impossível acontece (*embora* não se tenha prova material que o acuse, o assassino se entrega).

Durante o julgamento do caso do jovem, o regime da concessão também perdura. Embora Raskólnikov tenha cometido o crime, há uma série de atenuantes a seu favor: a confissão do crime; o não uso dos objetos do roubo; o estado hipocondríaco de Raskólnikov; o ato de não tentar se defender; as circunstâncias do assassinato involuntário de Lisavieta; as ações beneméritas do réu, quando cuidou de um colega universitário tuberculoso e do pai deste até a morte, sepultando-os dignamente; a atitude heroica de salvar duas criancinhas de um apartamento já em chamas, sofrendo queimaduras. “Em suma, o julgamento terminou com o criminoso condenado a trabalhos forçados de segunda categoria, recebendo uma pena de apenas oito anos, tendo-se considerado a confissão de culpa e algumas circunstâncias atenuantes de culpa” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 546).

Com a ida do jovem à Sibéria, sua irmã Dúnia casou-se com Razumíkhin, amigo de Raskólnikov, e sua mãe Pulkhéria morreu ensandecida, ainda com fiéis convicções nos dotes de gênio do filho. A filha de Marmieládov, Sônia, com a morte do pai, que se atirou na frente de uma carruagem, e da madrastra tísica Catierina, resolveu acompanhar, de maneira obstinada e apaixonada, Raskólnikov. Entramos, então, em outro enunciado de estado.

Se pensarmos que o enunciado de estado, célula narrativa, pode discursivizar-se segundo uma lógica da concessão, podemos afirmar que esse enunciado é menos concessivo do que o anterior, mas está ainda cheio de vozes dissonantes e acontecimentos. Conforme explica Bakhtin (2010c, p. 279),

No íntimo de Raskólnikov as vozes já estão deslocadas e se cruzam de modo diferente. Mas nos limites do romance não conseguimos ouvir a voz contínua do herói; a possibilidade de sua existência é apenas sugerida no epílogo. É evidente que isso nem de longe esgota as peculiaridades do discurso de Raskólnikov com toda a variedade de suas manifestações estilísticas específicas.

Temos, assim, na estratégia discursiva do romance, a manutenção das dúvidas e das incertezas que percorrem a narração. O actante-narrador, por sua vez, insiste em não definir o

⁵⁵ Toda vez que citamos a lógica implicativa e/ou a lógica concessiva estamos fazendo referência aos estudos de Zilberberg (2011) e Fontanille e Zilberberg (2001).

interlocutor Raskólnikov, mas descrever as inquietações que cercam o reconhecimento do jovem, quando ele percebe que não poderia ser, de fato, um ser extraordinário. O narrador espera pacientemente até que o jovem, finalmente, diga em seu monólogo interior:

“[...] Claro, neste caso até muitos benfeitores da humanidade, que não herdaram, mas tomaram o poder, deveriam ser executados ao darem o seus primeiros passos. No entanto, aqueles homens aguentaram os seus passos e por isso *estavam certos*, mas eu não aguentei e, portanto, não tinha o direito de me permitir esse passo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 554, grifo do autor).

Nesse monólogo interno, Raskólnikov percebe que não conseguiu agir de modo semelhante aos seres extraordinários históricos (como, por exemplo, Maomé, Napoleão, Sólon etc.), logo ele não poderia se considerar um ser extraordinário. Só depois dessa constatação do herói ideólogo, o narrador profere sua opinião: “Eis que ele não reconhecia o seu crime: apenas no fato de não o ter aguentado e ter confessado a culpa” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 554).

Compreendemos, assim, que a voz do narrador não relata, de modo indireto, o que o actante-ator Raskólnikov fez e pensou, ou seja, na conceituação semiótica, ele não narra por debreagem enunciativa (ele-alhures-então). Ao contrário, o narrador dá voz e vez para que o próprio actante do enunciado diga o que fez e pensou, o que a semiótica define como debreagem enunciativa de segundo grau. Há, assim, um mecanismo singular na produção do sentido desde as escolhas do enunciadador ao delegar as vozes aos atores do enunciado, principalmente entre a instância do narrador/narratário e a do interlocutor/interlocutário.

Aos poucos, vemos, então, outro enunciado de fazer instaurar-se no romance: Raskólnikov se converte. Essa conversão, embora abarque traços temáticos e figurativos religiosos, não é uma solução específica das vozes dissonantes que constituem a corporeidade do ator Raskólnikov. É a figurativização do tema do cisma religioso, *raskólnik*, que completa e dá novo sentido a *raskol*, ao seu próprio *cisma*, como podemos apreender no trecho abaixo:

Ademais, o que significavam todos esses, todos os suplícios do passado? Tudo, até o crime dele, até a condenação ao exílio, agora, no primeiro impulso, pareciam-lhe algum fato externo, estranho, até como se não tivesse acontecido com ele. Aliás, nessa noite não conseguia pensar de forma demorada e constante em nada, concentrar o pensamento em nada; demais, agora ele não resolveria nada de modo consciente, apenas sentia. *A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente* (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 559, grifo nosso).

Aí está posta uma dialética em que as contradições se apresentam e se superam de forma fictícia, para dar lugar à vida. Na estética de Dostoiévski, assim se desmancha a

própria vida: como podemos observar, isso se dá pelos movimentos dos enunciados de estado e de fazer, assentados no discurso na lógica concessiva (embora X, Y) e não na lógica implicativa (se X, logo Y). Entendemos, assim, que se, na narratividade, os enunciados de estado e de fazer são abstratos, é no nível discursivo que eles tomam corpo concreto por meio das lógicas de concessão e de implicação. Assim, podemos constatar que, na estética dostoiévskiana de *Crime e castigo*, há o predomínio da lógica de concessão.

Raskólnikov, durante toda a narrativa, constrói-se, discursivamente, como um ator pendular, isto é, em movimento, em oscilação. Observamos isso pela confluência das forças apreendidas desde o nível profundo, as quais, na passagem para os outros níveis do percurso gerativo (nível narrativo e discursivo), vão ganhando maior concretude e tornando-se mais complexas. O ator fica projetado como uma quase-presença nas profundezas da geração do sentido, na medida em que, como uma quase-presença, está delineado o corpo do ator da enunciação, o próprio Dostoiévski – afirmação que fazemos a partir de Discini, no seu estudo sobre a quase-presença, pensada no interior do percurso gerativo (DISCINI, 2013).

No nível narrativo, aquelas forças se investem das modalidades endotáxicas e exotáxicas, as quais, como já salientamos, se arranjam de maneira peculiar na narrativa dos actantes do enunciado de maneira a formar percursos narrativos complexos. No nível discursivo, temos um ator do enunciado, Raskólnikov, tematizado e figurativizado como ser cindido desde o nome até os seus gestos mais complexos.

Por isso, a configuração discursiva desse ator está de acordo com o que Bakhtin (2010a) chama de *relações dialógicas*: o ator tem no seu interior a coexistência de dois juízes, num tribunal contínuo. Essa situação, que é origem do dialogismo actorial desse sujeito cindido, uno, mas duplo, assim se respalda no pensamento do filósofo da linguagem:

Assim, esses dois juízes, como uma tese e uma antítese, podem unir-se num enunciado de um sujeito que expresse a posição dialética uma deste em relação a um dado problema. Neste caso não surgem relações dialógicas. Mas se esses dois juízes forem divididos entre dois diferentes enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas.

Em *Crime e castigo*, há, então, pelo menos dois juízes que podem ser separados em dois diferentes enunciados de dois sujeitos distintos, mas ambos os sujeitos estão no corpo de um apenas, Raskólnikov. Portanto, as relações dialógicas são *duas consciências em interação*. Na realização plena dessa interação, uma consciência X não domina a outra consciência Y, o que poderia favorecer algum princípio de síntese ou trazer um pouco de paz

e serenidade, como paixões instauradas *pelo* e *no* ator. Não é o que acontece com esse ator cindido.

O final do enredo de *Crime e castigo* demonstra com clareza a relação dialógica também entre Raskólnikov e Sônia. Raskólnikov diz: “Será que agora as convicções dela [Sônia] podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, *ao menos...*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 561, grifo nosso). Raskólnikov e Sônia tornam-se, assim, parceiros em uma nova jornada, que não é a exclusão de um, nem a somatória de duas partes, mas a caminhada lado a lado rumo à “história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma nova realidade, até então totalmente desconhecida” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 561).

Ressaltamos, ainda, que a categorização de Raskólnikov entre homens ordinários e extraordinários tornou-se uma camisa de força para o protagonista, uma vez que, embora estimulasse o seu ideal (ser um homem extraordinário), não o deixava se movimentar. Mais uma vez há o predomínio da lógica concessiva em detrimento de uma lógica implicativa. Raskólnikov, ator cindido, acaba se configurando como extraordinário e ordinário simultaneamente.

Por isso, temos uma longa manutenção de quatro partes, das sete do romance (cerca de 440 páginas), de um enunciado de estado que constitui, *grosso modo*, uma sanção inconclusa entre *não confessar*, mantendo, assim, sua postura de homem extraordinário, e *confessar*, colocando em dificuldade a ideia-teoria motivadora do principal enunciado de fazer, o delito.

Observando o panorama geral da narrativa, podemos dizer ainda que os três principais enunciados de fazer do romance, construídos temática e figurativamente como (1) cometer o assassinato, (2) confessar o delito e (3) converter-se, são posturas que não seguem relações de tese, antítese e síntese, porque a narrativa não caminha para uma única e definitiva conclusão na qual todas as partes da obra teriam de ser funcionais.

O que há é um entrecruzar de acontecimentos e consciências que confirmam as relações dialógicas, como proposto por Bakhtin (2010a). Na primeira decisão (cometer o assassinato), há a situação financeira, o casamento forçado de Dúnia, o aluguel atrasado, as leituras mal digeridas da faculdade e, principalmente, a ideia-teoria do protagonista. Na segunda deliberação (confessar o delito), temos as vozes de Porfiri, de Sônia, de Razumíkhin, de Dúnia, dentre outras, povoando a mente de Raskólnikov. Na terceira resolução (converter-

se), verificamos a presença constante de Sônia, a execução da pena, os trabalhos forçados etc. Nunca há uma só voz, uma função absoluta, uma única consciência.

A todo instante, nos fios sintáticos e semânticos de *Crime e castigo*, podemos apreender relações dialógicas e não relações lógicas específicas. “As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria” (BAKHTIN, 2010c, p. 210). Para observar, de fato, essas relações dialógicas na construção estética, é necessário ir além da análise das relações lógicas e analisar essa (inter)ação das consciências postas no vórtice da enunciação enunciada. É o que faremos nos tópicos a seguir, em que analisaremos os três encontros de Raskólnikov e Porfiri, para apreender deles os procedimentos discursivos propostos que sustentam a estratégia discursiva da polifonia: a imiscibilidade, a interindependência e a equipolência de vozes.

2.2 O PRIMEIRO ENCONTRO ENTRE RASKÓLNIKOV E PORFIRI

Ao iniciarmos a análise, observamos a chegada do protagonista Raskólnikov e de seu amigo Razumíkhin ao apartamento de Porfiri, onde há o primeiro contato do juiz de instrução com o protagonista Raskólnikov.

A chegada dos dois amigos à casa do juiz de instrução foi bastante peculiar. Raskólnikov, antes de entrar, estava apreensivo e precisava de um mote para relaxar seus nervos; afinal, ele não poderia dar nenhuma pista a seu inquiridor, Porfiri. Por isso, o jovem fez um gracejo sobre o interesse de Razumíkhin por Dúnia: “E como te lavaste hoje, limpaste até as unhas, não? Quando é que agiste assim? Palavra, passaste brilhantina, não? Te abaixa!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 257). Isso desagrade Razumíkhin, que fica envergonhado. Quando Raskólnikov vai cumprimentar Porfiri, o jovem começa a rir, o juiz de instrução se contagia com o riso e, ao saber o porquê da gargalhada inesperada de Raskólnikov, também faz pilhéria de Razumíkhin. O clima burlesco inusitado faz com que Razumíkhin fique ainda mais irritado; ele se atrapalha em seus gestos e acaba derrubando uma mesinha. Toda a cena de acolhida formalizada entre anfitrião e visitantes é, então, comprometida.

Podemos acrescentar que Zamiótov também estava no apartamento do juiz de instrução, o que surpreende as visitas recém-chegadas, principalmente Raskólnikov que, na noite anterior, havia feito comprometedoras insinuações a Zamiótov sobre o caso do assassinato da agiota.

Temos, assim, uma dupla surpresa. Da parte dos anfitriões, Porfiri e Zamiótov se surpreendem com a chegada espalhafatosa de Raskólnikov e Razumíkhin. Da parte dos visitantes, Raskólnikov e Razumíkhin admiram que Porfiri e Zamiótov estejam tão próximos, já que, até aquele momento, o juiz de instrução não tinha declarado nenhum laço de amizade com Zamiótov.

Essa maneira peculiar de entrar em interação já demonstra que temos uma construção estética singular. Ela desestabiliza os papéis sociais dos envolvidos na cena enunciativa: de um lado, Raskólnikov e Razumíkhin polemizam o contrato social de amizade; de outro, os visitantes, Raskólnikov e Razumíkhin, e os anfitriões, Porfiri e Zamiótov, também polemizam o contrato social da acolhida.

Essa ambiência da semântica discursiva veio aos poucos sendo trazida desde as categorias tímicas da geração do sentido, que sofrem ligeira desestabilização, borrando os limites entre euforia e disforia. Enquanto isso, os participantes do diálogo, os atores, são trazidos à luz nos perfis pático e judicativo, afirmação que fazemos de acordo com a proposta de Discini (2013). Assim são eles mobilizados, de maneira especial pela configuração da cena enunciativa dostoiévskiana, no sentido de que temos a ruptura das expectativas criadas para os atores do enunciado, sejam elas as relativas aos anfitriões, sejam as relativas aos convidados.

Essa série de rupturas da expectativa dos simulacros e contratos sociais instaura uma tensão crescente entre os interlocutores. Essa tensão faz com que todos os participantes se posicionem ativamente. O narrador, como voz delegada do enunciator-autor Dostoiévski, ao atribuir a voz ao interlocutor, cumpre também um papel crucial para que essa participação dos atores do enunciado, de fato, seja ativa.

O narrador, de forma geral, não antecipa a cena, nem diz o que aconteceu ou prevê o que vai acontecer; ele narra o que está acontecendo. Quanto ao pensamento e ao posicionamento de cada ator do enunciado, o narrador não se permite dizer, em discurso indireto (em termos semióticos, uma debreagem de primeiro grau), o que o outro pensou ou qual era, de fato, o seu posicionamento axiológico – mesmo quando comenta os estados passionais dos interlocutores. Para relatar o posicionamento axiológico dos interlocutores, o narrador, na maioria das vezes, utiliza dois principais recursos:

- (i) dá voz à personagem (semioticamente, uma debreagem de segundo grau): “– Nós nos conhecemos ontem mesmo em tua casa – disse ele [Zamiótov] sem cerimônia” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 259);

- (ii) separa seu discurso do outro, por meio de marcas textuais, como aspas e travessão: “ ‘Isso ainda precisa ser considerado!’ – pensou ele [Raskólnikov] ” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 258), “A fúria incomum com que Razumíkhin recebeu esse riso ‘sincero’ [segundo a perspectiva de Raskólnikov] dava a toda essa cena o aspecto de sincera alegria e, principalmente, naturalidade [segundo a perspectiva do narrador]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 258).

Desse modo, o procedimento da imiscibilidade das vozes começa a despontar da própria materialidade do texto. Compreendemos que a estratégia de polifonia, para se efetivar no discurso, exige o engajamento dos atores, sejam os da enunciação (no ato do enunciador dando voz ao narrador – debreagem de primeiro grau), sejam os do enunciado (no ato do narrador dando voz ao interlocutor – debreagem de segundo grau).

Podemos dizer, especificamente, que a funcionalidade discursiva do emprego do discurso direto (na conceituação semiótica, debreagem de segundo grau) na estética romanesca de Dostoiévski em *Crime e castigo* é viabilizadora da imiscibilidade das vozes no enunciado. Essa é uma das evidências comprobatórias de que, com Dostoiévski, problematiza-se a enunciação enunciada, como já apontava Bakhtin (2010a) quando afirma haver outra posição do autor-criador no romance polifônico se comparado ao romance inclinado ao monologismo.

O sujeito (da enunciação e o do enunciado) é convocado a se posicionar e a responder com sua própria voz. Em termos bakhtinianos, o herói polifônico é impulsionado a confirmar o álibi de seu existir, bem como o autor-criador, ao viabilizar a voz do herói, distinguindo-a da dele.

Podemos observar a responsividade que respalda a singularidade dos atores do enunciado, analisando os recursos discursivos que cada um deles utilizou para fundamentar o seu posicionamento axiológico – em termos bakhtinianos, seu tom volitivo-emocional:

- *Raskólnikov*: tem um tom velado e indireto; no caso da provocação, ele usou uma metáfora: “– És simplesmente uma rosa primaveril! E como isso te cai bem, se tu soubesses; um Romeu de dez vierchóks de altura! [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 257).
- *Razumíkhin*: posiciona-se de forma direta e agressiva, utilizando até registro coloquial e palavras de baixo calão: “– Porco!!!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 257); “– Arre, diabos! – berrou ele agitando a mão, e bateu com a própria numa

mesinha redonda em que havia um copo de chá bebido. Tudo voou e tilintou” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 258).

- *Porfiri*: destaca-se como um sujeito bonachão, curioso e atento a todas as ocorrências: “– Ora, muito prazer, e ainda por cima vocês entraram de um jeito tão agradável... O que é que ele [Razumíkhin] tem, não está querendo nem cumprimentar?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 259).
- *Zamiótov*: demonstra ser receoso, desconfiado, o que não o impede de auscultar seus pares e ser notado por eles: “Zamiótov estava sentado em uma cadeira, em um canto, soerguera-se à entrada perplexo e meio desconfiado para toda a cena e até com certo desconcerto para Raskólnikov. A presença inesperada de Zamiótov causou uma impressão desagradável em Raskólnikov” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 258).

Compreendemos, assim, que as consciências dos interlocutores estão em diálogo em todas as instâncias: no tom de voz (Razumíkhin se exalta, já Raskólnikov fala de forma comedida); nos gestos (Zamiótov observa, perplexo, a cena; Porfiri questiona e participa do escárnio); na seleção lexical (em situação de provocação, Raskólnikov diz sutilmente “Romeu”, Razumíkhin esbraveja “Porco”) etc. Elas polemizam entre si, costurando seus discursos, sem, com isso, misturarem-se homogeneamente, uma vez que o ato responsável e responsivo de cada ator está singularizado pela própria maneira com que responde e se posiciona frente ao outro.

Os atores do enunciado, ao serem convocados a participar da cena enunciativa debruçada em segundo grau, ou seja, cravada como enunciação dos interlocutores, respaldam distintivamente seus próprios pontos de vista, os quais, como estamos observando, podem ser recuperados, já que deixam no enunciado suas marcas. Portanto, constatamos a pertinência do procedimento da imiscibilidade das vozes.

Esse procedimento sustenta-se na premissa de que uma voz não se mistura homogeneamente com a outra. Elas podem conviver em um mesmo meio sem destituir as outras vozes que as rodeiam ou diluir-se nelas. Mas se isso acontecesse, não permitiriam distinguir nem a identidade das vozes, nem a alteridade que cada uma delas convoca. A captura do tom volitivo-emocional de cada voz é possível porque elas são autônomas e sistematicamente organizadas, no sentido de que constituem uma estrutura, isto é, “uma entidade autônoma de dependências internas” (HJELMSLEV, 1991, p. 29).

Compreendemos, então, imiscibilidade como procedimento discursivo que atua principalmente na discursivização do ator, seja o da enunciação, seja o do enunciado, para que cada um se mantenha distinto dos outros que o rodeiam. Portanto, ressaltamos que pode haver mistura, mas de um tipo singular: por exemplo, seria semelhante à mistura da água com o óleo, nunca à da água com o vinho. Vamos buscar analiticamente a presença desse procedimento na sequência da análise desse primeiro encontro de Raskólnikov com Porfiri.

O procedimento de imiscibilidade das vozes

Nesse primeiro encontro de Raskólnikov com o juiz de instrução Porfiri, o jovem pretende resolver algumas pendências jurídicas. Razumíkhin adianta a Porfiri que Raskólnikov tem um pequeno assunto a tratar com a justiça, uma vez que o ex-estudante de direito era cliente da usurária assassinada, e esse assassinato, o juiz estava incumbido de resolver. Porfiri aproveita essa abertura e começa a inquirir Raskólnikov. Este, então, “com palavras breves e coerentes, expôs em um instante o seu assunto com clareza e precisão, e ficou satisfeito com o fato de ter até conseguido examinar bastante Porfiri Pietróvitch” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260).

Porfiri, ao dar instruções sobre a declaração que Raskólnikov deveria fazer para adquirir seus objetos penhorados, faz um gesto inusitado, que poderia ser uma piscadela.

– Oh, no mais simples! – e súbito Porfiri Pietróvitch olhou para ele com um quê de galhofa, apertando os olhos e como se piscasse para ele. Isso, aliás, pode ter sido apenas impressão de Raskólnikov, porque durou um instante. Que houve ao menos alguma coisa parecida, houve. Raskólnikov juraria por Deus que ele lhe havia piscado o diabo sabe com que fim.
 “Está sabendo!” – passou-lhe como um raio pela cabeça. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260).

Nesse trecho, notamos que a voz do narrador é invadida pelas várias interpretações que o gesto de Porfiri suscita. Há diferentes pontos de vista: se pensarmos na parte de Porfiri, poderia ser uma galhofa (“Porfiri Pietróvitch olhou para ele com um quê de galhofa, apertando os olhos e como se piscasse para ele”); já na parte do narrador refletindo sobre a reação de Raskólnikov, seria um gesto sem finalidade (“Raskólnikov juraria por Deus que ele lhe havia piscado o diabo sabe com que fim”).

Com esse trecho, notamos que mesmo no discurso indireto (debreagem de primeiro grau) do narrador pode haver um cruzamento de vozes. Isso é possível, pois, na construção

artística de cada ator, temos um tom volitivo-emocional diferente que o caracteriza como sujeito dentro da narrativa e não como objeto desta. Assim, no âmbito do enunciado, o narrador tenta fazer previsões do que Raskólnikov poderia estar pensando, ou do que Porfiri, de fato, fez, mas, na instância da enunciação, a estratégia do enunciador Dostoiévski coloca essas propostas do narrador em dúvida. Logo, o narrador não fala *sobre* a personagem, mas *com* a personagem, porque o *saber* do narrador não é superior ou absoluto diante do *fazer* da personagem. Por isso, o pensamento do interlocutor Raskólnikov interrompe a fala do narrador e manifesta-se: “‘Está sabendo’” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260).

A partir dessa discussão, ressaltamos, de acordo com Barros (2005a), que, na estratégia discursiva da polifonia, devemos desconfiar do saber do narrador, porque este, como os heróis polifônicos, é posto no vórtice das vozes do enunciado:

[...] isto é, o sujeito da enunciação atribui a palavra e o saber a um narrador, mas ao mesmo tempo em que faz essa delegação, o sujeito da enunciação, por meio de outra ou de outras vozes, desqualifica o narrador como sujeito do saber, mais precisamente, do saber interpretar. Não há, dessa forma, no discurso, uma voz “confiável” que possa interpretar e resolver a ambiguidade narrativa (BARROS, 2005a, p. 40).

Ser confiável ou não é um efeito de sentido construído *no e pelo* texto, segundo os pressupostos teóricos da semiótica. Por isso, se o narrador da estratégia da polifonia não é confiável é porque o enunciador, ao delegar as vozes no enunciado, coloca em suspenso a autoridade do narrador. Desse modo, ao invés de dar acabamento conclusivo aos fatos, o actante-narrador promove o próprio inacabamento. Prova disso é que ele abre uma série de possibilidades, sem ratificar nenhuma e, ainda, dá tamanha autonomia ao herói, que este até pode inserir-se na cena de forma abrupta, como vimos no trecho destacado. Isso configura um recurso do procedimento de imiscibilidade:

- (1) O enunciador, ao delegar voz ao actante-narrador (debreagem de primeiro grau), não o constrói como uma voz de autoridade, nem como uma voz plenamente confiável, uma vez que a narração não promove o acabamento (no sentido do ido e do vivido pelas personagens); pelo contrário, a narração estimula o inacabamento (no sentido da suspensão das certezas e agenciamento das possibilidades).

Outro recurso em que essa imiscibilidade pode ser apreendida está no seguinte trecho:

Sentado defronte, do lado oposto da mesma mesa, Razumíkhin acompanhava com ardor e impaciência a exposição do assunto, a cada instante desviando o olhar de um para o outro e vice-versa, o que saía um pouco da medida.
 “Idiota!” – xingou-o Raskólnikov de si para si. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260).

Razumíkhin acompanhava atentamente o diálogo. O narrador faz um pequeno comentário sobre o modo como Razumíkhin interage com a exposição do amigo, o que é seguido da opinião de Raskólnikov sobre o mesmo ato. O comentário-descrição de narrador não se confunde com a opinião de Raskólnikov, porque temos a voz do jovem bem demarcada em outro parágrafo, e com aspas: “‘Idiota’ – xingou-o Raskólnikov de si para si” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260). Temos, assim, um ótimo exemplo do procedimento de imiscibilidade das vozes na instância da debreagem de segundo grau: o narrador delegando voz ao interlocutor.

Tanto o narrador quanto Raskólnikov sentiram-se incomodados com o acompanhamento impaciente de Razumíkhin, mas a voz de um não coincide com a do outro. De um lado, há a descrição valorativa do narrador: “[...] *com ardor e impaciência*”; “[...] *o que saía um pouco da medida*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260, grifo nosso); de outro, a de Raskólnikov: “‘Idiota’” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 260, grifo nosso). O tom do narrador é uma polêmica mais branda, comedida, já a de Raskólnikov é uma polêmica aberta, vituperada.

Com esse exemplo e com as observações (i) e (ii) indicadas no tópico anterior, concluímos que a imiscibilidade das vozes pode ser confirmada por meio de marcas do plano da expressão: uso de aspas, travessão, paragrafação, dentre outros recursos gráficos. Esse é o segundo recurso que o enunciador Dostoiévski utilizou para demarcar os diferentes pontos de vista que estão em diálogo dentro do texto, afirmando, assim a imiscibilidade das vozes:

- (2) uso de marcas *no* e *do* plano da expressão (aspas, travessão, paragrafação, dentre outros) para distinguir as diferentes vozes – principalmente entre interlocutor e narrador (debreagem de segundo grau).

Temos, assim, a imiscibilidade na debreagem de primeiro grau (recurso 1) e na de segundo grau (recurso 2). Com isso, conseguimos destacar que a imiscibilidade das vozes pode ser percebida também pelo emprego do discurso indireto e direto. O uso do discurso na

construção da narrativa, em princípio, coloca as vozes das personagens nas mãos do narrador, dada a paragrafação, a diferenciação dos turnos, dentre outros recursos. Observamos isso em outro ângulo. Sob à égide da semiótica francesa, podemos dizer que, sintaticamente, o narrador continua delegando a voz ao interlocutor na estética dostoiévskiana analisada, todavia, semanticamente, tanto o narrador quanto o interlocutor possuem voz própria com a categorização tímica bem distinta de cada um.

Investiguemos, agora, na interação dos interlocutores, como cada um dos actantes-interlocutores afirma seu ponto de vista, o que nos auxiliará a entender como as vozes dos interlocutores coabitam os enunciados de seus pares sem se misturarem homogeneamente ou diluírem-se entre si. Observamos, assim, o cruzamento das vozes no enunciado dos interlocutores no seguinte trecho:

– Os seus objetos não poderiam sumir de maneira nenhuma – continuou ele [Porfiri] com calma e frieza. – Aliás, eu já o aguardava aqui há muito tempo. [...]
 – O quê? Aguardava! E por acaso tu sabias que ele também empenhava coisas *lá* [casa da agiota]? – exclamou Razumíkhin.
 Porfiri Pietróvitch dirigiu-se diretamente a Raskólnikov:
 – Os seus dois objetos, o anel e o relógio, estavam *na casa dela* [da agiota] embrulhados em papel, onde o seu nome aparece escrito nitidamente a lápis, assim como o dia do mês em que ela o recebeu do senhor...
 – Como o senhor é observador!... – quis rir sem jeito Raskólnikov, procurando especialmente encará-lo; mas não conseguiu conter-se e súbito acrescentou: – Eu fiz essa observação porque provavelmente havia muita gente que penhorava... de sorte que para o senhor seria difícil lembrar-se com precisão de todos eles e... e...
 “Bobagem! Fraco! Por que acrescentei isso?”
 – Mas quase todos os que penhoravam já são conhecidos, de sorte que só o senhor não havia dado a honra de aparecer – respondeu Porfiri com um matiz de malícia levemente visível.
 – Eu não estava muito bem de saúde. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 261-262, grifo do autor).

Nesse trecho, há duas entradas interessantes. A primeira está no turno entre Porfiri e Razumíkhin; a segunda, no de Porfiri com Raskólnikov. Quando Razumíkhin questiona a expectativa de Porfiri (“O quê? Aguardava!”), observamos claramente o tom de Razumíkhin em contraste com o tom do enunciado anterior de Porfiri (“Aliás, eu já o aguardava aqui há muito tempo”). De acordo com Bakhtin (2010c, p. 223):

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

aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Portanto, a voz de Razumíkhin torna-se bivocal quando ele polemiza com a afirmação de Porfiri. O mais interessante é que, ao questionar o outro, no caso de Porfiri, Razumíkhin demonstra existir um duplo processo em curso: uma identidade posta em risco constante devido à sua relação com o outro; e uma alteridade responsiva que, como um pugilista, a todo o momento invade a arena da identidade e a enfrenta.

Por isso, na perspectiva de Bakhtin (2010c), não temos, na linguagem, um princípio de identificação plena: “A é idêntico a A”, sempre e em qualquer lugar.⁵⁶ Razumíkhin pode retomar as mesmas palavras de Porfiri, mas, ao pronunciá-las, ele arquiteta outro tom volitivo-emocional: antes, era uma afirmação que assentava a certeza e determinado universo de crenças e saberes; agora, é uma indagação que instaura a dúvida, desestabilizando as crenças e saberes. Isso torna a certeza do ponto de vista de Porfiri uma possibilidade no prisma de Razumíkhin.

Esse turno de Porfiri-Razumíkhin evidencia, portanto, que tanto Porfiri quanto Razumíkhin afiançam seus próprios horizontes e universos de crenças e saberes, mesmo quando eles enunciam sentenças semelhantes, porque, como Bakhtin (2006c, p. 289) explica, “todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido”. Constatamos, assim, que os atores do enunciado se posicionam, mas não de qualquer maneira: eles retomam e transformam o conteúdo temático em discussão. Isso comprova, mais uma vez, a autonomia das vozes no enunciado da estratégia da polifonia.

No turno Raskólnikov-Porfiri, observamos um jogo velado entre o dito e o não dito, entre a expectativa e o pressuposto. Porfiri, ao responder, não se dirige a Razumíkhin, ator da pergunta, mas a Raskólnikov. Além disso, na resposta do juiz de instrução, observamos que há uma numeração dos objetos empenhados (um anel e um relógio) e um respaldo comprobatório da resposta (as anotações a lápis feitas no embrulho dos objetos penhorados). No dito do enunciado, há uma resposta completa, correta e adequada ao questionado. No não dito, o juiz de instrução evidencia com essa resposta um efeito de objetividade que não somente legitima o seu discurso (crer ser verdade), mas também demonstra seu saber sobre os fatos que cercam o crime.

⁵⁶ Essa concepção, em sentido amplo, não se distancia da perspectiva de Saussure (2013), que também não acredita em uma visão pancrônica no fenômeno da linguagem.

Raskólnikov não conseguiu se conter e disse: “Como o senhor é observador! [...] Eu fiz essa observação porque provavelmente havia muita gente que penhorava... de sorte que para o senhor seria difícil lembrar-se com precisão de todos eles e... e...” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 262). Esse enunciado sério-cômico do jovem não ressalta apenas um elogio ao juiz de instrução, mas indica também que Raskólnikov está atento, em demasia, aos detalhes. Isso pode evidenciar o interesse do jovem no tema, o que poderia certamente comprometê-lo, visto que seu nome está na lista dos que negociavam com a agiota. Por isso, Raskólnikov se censura: ““Bobagem! Fraco! Por que acrescentei isso?”” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 262).

Porfiri, percebendo esse interesse de Raskólnikov, faz um comentário que traz “um matiz de malícia levemente visível” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 262). É malicioso porque envolve uma série de pressupostos que, caso mal entendidos ou não percebidos pelo interlocutário, pode levar Raskólnikov a uma confissão comprometedora, o que, definitivamente, este não deseja, e é o que Porfiri mais almeja alcançar nesse diálogo. Eis metas persuasivas opostas, mas não excludentes no diálogo em curso: da parte de Porfiri, fazer Raskólnikov confessar o crime; da parte de Raskólnikov, não agir de modo comprometedor diante do juiz de instrução.

Porfiri diz “[...] de sorte que só o senhor [Raskólnikov] não havia dado a honra de aparecer” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 262). Essa fala retoma o seu enunciado anterior, que originou a polêmica com Razumíkhin: “Aliás, eu já o aguardava aqui há muito tempo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 261). Esse circuito nada mais é do que um questionamento sobre o *não fazer-fazer* de Raskólnikov. Questiona-se qual foi o impedimento (fazer não fazer) do jovem para procurar a delegacia, se todos já o haviam feito (fazer-fazer), a fim de requerer os objetos penhorados. Raskólnikov, para não cair nessa trama de Porfiri, diz qual foi seu impedimento: “Eu não estava bem de saúde”, o que justifica o seu *não fazer-fazer*.

Caso Raskólnikov não desse ao juiz de instrução um motivo, ele não teria álibi. Logo, estaria confessando sua culpa. Por conseguinte, Raskólnikov e Porfiri não estão conversando somente com enunciados manifestados, mas também com enunciados presumidos, como prevê o pensamento do Círculo de Bakhtin. Conforme Volochinov, no uso da linguagem, o enunciado concreto possui duas partes:

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de uma significação. Consequentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. [...] A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles

estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados” (VOLOCHINOV, s. d., p. 6).

O modo como os atores do enunciado partilham seus pontos de vista evidencia que a voz de cada um deles está soando ao lado da outra, não abafando as demais nem sobrepondo-as, tanto no enunciado realizado quanto no enunciado presumido. No enunciado realizado, Razumíkhin e Porfiri utilizaram frases semelhantes, mas cada um deles atribuiu um sentido diferente ao seu enunciado: um afirmou a certeza, outro instaurou a dúvida. No enunciado presumido, Porfiri e Raskólnikov trabalharam com metas persuasivas diferentes de modo a ratificar seus próprios pontos de vista: o juiz de instrução queria comprometer o jovem; este, por sua vez, conseguiu demonstrar que possuía um álibi. Temos, assim, o terceiro recurso do procedimento de imiscibilidade:

- (3) Cada voz, de forma autônoma, com seu próprio tom volitivo-emocional, constrói seu enunciado concreto, tanto na parte percebida ou realizada em palavras quanto na parte presumida.

Dando sequência ao encontro de Raskólnikov com Porfiri, nota-se, de forma global, que a estratégia desses dois atores está pautada em diferentes articulações nas modalidades veridictórias (/ser/ vs. /parecer/). Raskólnikov é o assassino, mas não pode parecer ser: efeito de segredo (/ser/ e /não parecer/). Porfiri parece ser bonachão e sincero, mas é, de fato, um juiz de instrução à procura de pistas: efeito de ilusão/mentira (/não ser/ e /parecer/). Diante disso, eles tentam desenvolver diferentes conotações veridictórias em seus discursos, para assim, camuflarem suas metas persuasivas.

Para entendermos esse processo, precisamos investigar as modalidades veridictórias e observar como, de um lado, os atores Raskólnikov, Porfiri, Razumíkhin, Zamiótov e, de outro, o narrador e o próprio enunciadore-Dostoiévski lidam com elas. Para essa análise, é necessário discutir a polêmica principal desse primeiro encontro: *a existência do crime* – tema que irá se figuratizar de diferentes modos na fala de cada interlocutor.

Depois da entrada espalhafatosa dos convidados e dessas pequenas discussões sobre a devolução dos objetos penhorados de Raskólnikov, o juiz de instrução deslinda seu real interesse em Raskólnikov: “A propósito de todas essas questões, de crimes, de meio, de

moças, acabei de me lembrar – e, aliás, ele sempre me interessou – do seu artiguinho: ‘A respeito do crime’... ou como o senhor o denominou [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 267).

Nesse momento, Porfiri abre a discussão sobre a existência do crime a partir do artigo *A respeito do crime* – o qual o próprio Raskólnikov não sabia que havia sido publicado. É importante ressaltar que o enunciador Dostoiévski não traz para o enunciado literário a descrição exata do artigo de Raskólnikov, o que seria uma possibilidade de escritura. Pelo contrário, esse artigo é discutido pelas consciências ali presentes, Porfiri, Raskólnikov, Razumíkhin e Zamiótov, cada um deles trazendo uma resposta às ideias discutidas no artigo. Isso confirma mais uma vez a explicação de Barros (2005a, p. 40) de que o enunciador, na estratégia discursiva da polifonia, não utiliza procedimentos discursivos que ratifiquem “no discurso, uma voz ‘confiável’ que possa interpretar e resolver a ambiguidade narrativa”.

As modalidades veridictórias, na tessitura dostoiévskiana, são, portanto, bem exploradas e constroem múltiplas possibilidades de interpretação, pois nem o ator do enunciado, nem o ator da enunciação sustentam um *efeito de verdade dominante*. As instâncias do narrado e da narração constroem, simultaneamente, propostas veridictórias diferentes e não excludentes. Esse mecanismo sustenta a imiscibilidade de cada voz, permitindo que cada ator expresse a seu modo seu efeito de verdade, como sustentamos a partir dos três recursos já depreendidos.

Ao discutir o texto *A respeito do crime*, Porfiri faz uma síntese das ideias ali presentes. Essa síntese, Raskólnikov considerou uma “deturpação redobrada e proposital da sua ideia” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268). De maneira geral – uma vez que não temos acesso, de fato, ao artigo –, a temática tratada nesse texto, segundo Raskólnikov, era o “estado psicológico do criminoso durante todo o ato do crime” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 267) e, segundo Porfiri, nesse artigo, Raskólnikov “insiste em que o ato de execução de um crime sempre é acompanhado de uma doença” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 267). A polêmica que se desenrola sobre o artigo está no fato de que, segundo Porfiri, “existiriam no mundo certas pessoas que podem... ou seja, não é que podem, mas têm o pleno direito de cometer toda sorte de desmandos e crimes, como se a lei não houvesse sido escrita para elas” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268).

A reação de Razumíkhin diante dessa ideia é de surpresa e aparente incredulidade. Ele procura saber se esse direito ao crime tem como mote a influência do meio: “Mas isso não é porque ‘o homem é vítima do meio’, é?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268). Porfiri se adianta em relação a Raskólnikov e explica que a razão é outra, ou seja, a ideia principal está

na divisão dos indivíduos em duas classes: os ordinários e os extraordinários. De acordo com a interpretação do juiz de instrução, os ordinários são obedientes e não têm direito de infringir, isto é, semioticamente, um *não poder não fazer* (obediência) associado a um *dever não fazer* (prescrição). Já os seres extraordinários têm o direito de cometer toda sorte de crimes e infringir a lei de todas as maneiras, isto é, em termos semióticos, um *poder-fazer* (liberdade) associado a um *não dever não fazer* (permissividade).

Razumíkhin, já temeroso e perplexo, diz: “Não é possível que esteja assim” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268). Em termos semióticos da semântica e sintaxe profundas, ele projeta, na narratividade subjacente ao discurso, um enunciado de estado, poder-ser, sobre um enunciado de fazer, poder-fazer, optando por uma impossibilidade do enunciado de fazer, isto é, um *não poder ser*. Já na perspectiva de Porfiri, temos uma necessidade, um *não poder não ser*, uma vez que seres extraordinários podem cometer toda sorte de infrações “porque são extraordinários” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268), isto é, há uma necessidade de cometer crimes na natureza desses seres.

Raskólnikov, por sua vez, discorda de ambos. Em relação à impossibilidade de Razumíkhin, Raskólnikov argumenta que seu interesse está na ideia central que sustenta a divisão entre seres ordinários e extraordinários e não propriamente na classificação em números exatos: “Quanto à minha divisão dos indivíduos em ordinários e extraordinários, concordo que ela é um tanto arbitrária, mas acontece que eu não chego a insistir em números exatos. É só na minha ideia central que eu acredito” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 269).

Em relação à posição de Porfiri, Raskólnikov não acredita que “as pessoas extraordinárias devam e sejam forçosamente obrigadas a cometer sempre toda sorte de desmandos”, mas que “o homem extraordinário tem o direito... ou seja, não o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar... por cima de diferentes obstáculos e unicamente no caso em que a execução da sua ideia [...] o exija” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268). O jovem, portanto, sustenta um *poder-ser*, uma possibilidade do ser extraordinário.

Desenvolvendo a interpretação de Raskólnikov, chegamos à conclusão de que, em termos semióticos, não é um dever-fazer (prescrição) do ser extraordinário cometer crimes hediondos – como sustenta Porfiri –, uma vez que, devido ao seu poder-fazer (liberdade), isto é, dizer “uma palavra nova”, o homem extraordinário adquire uma competência permissiva (não dever não fazer) que não deixa de ser facultativa (não dever fazer); por isso a sua independência em relação às leis em vigor (poder não fazer), e esse é um fato que amedronta os seres ordinários. Por isso, quase sempre os seres ordinários suprimem essa nova palavra

dos seres extraordinários: “ela [a massa de seres ordinários] os justiça e enforca (mais ou menos) [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 270).

Segundo Raskólnikov, esse massacre dos seres extraordinários é recorrente, mas há, na história, exemplos de homens ditos extraordinários, “Licurgos, Sólon, Maomé, Napoleões etc.” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 268), que superaram esses obstáculos e conseguiram difundir a suas ideias.

Compreendidos os lados de cada um dos participantes do diálogo – Razumíkhin, Raskólnikov e Porfiri, exceto Zamiótov, que até aquele momento apenas acompanhava atentamente a discussão –, podemos afirmar que essas relações semânticas entre os atores do enunciado percorrem diferentes programas narrativos e sustentam distintas conotações veridictórias sob o tema do crime, como observamos na discussão sobre os seres ordinários e extraordinários.

Neste trecho selecionado, Zamiótov relaciona-se com a ideia-teoria de Raskólnikov, sendo citada também uma importante personalidade que dialoga com o ator Raskólnikov, a figura-tema *Napoleão*:

- Permita observar ao senhor – respondeu ele secamente – que eu [Raskólnikov] não me considero Maomé nem Napoleão... nem quem quer que seja dentre semelhantes personagens; logo, tampouco posso, sem ser eles, lhe explicar satisfatoriamente de que modo eu agiria.
- Basta, quem entre nós na Rússia não se considera hoje um Napoleão? – pronunciou de pronto Porfiri com uma terrível familiaridade. Desta vez até na modulação da voz dele havia qualquer coisa de particularmente claro.
- Acaso não terá sido um Napoleão que semana passada matou a nossa Aliena Ivánovna com um machado? – deixou Zamiótov escapar de seu canto (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 274-275)

Essa investida de Porfiri, a partir de Napoleão, e transcodificada na fala de Zamiótov, que especifica o caso, ataca a originalidade da ideia de Raskólnikov sobre homens ordinários e extraordinários, enfileirando-a no pensamento radical russo oitocentista. Isso nos permite vislumbrar tanto a posição do ator do enunciado quanto a do ator da enunciação. Essa discussão sobre a figura-tema de Napoleão joga luz nos mecanismos discursivos que respaldam o dizer da enunciação. Segundo a crítica (FRANK, 2003; BELOV, 1985; LINDENMEYER, 1976) e Bakhtin (2010c), as fontes que influenciaram as teses de Raskólnikov foram *Histoire de Jules Cesar*, de Napoleão III (1865), e *O único e sua propriedade*, de Max Stirner (1844).

Além disso, Evnin (1974) esclarece que houve um amplo debate na imprensa russa sobre a obra supracitada de Napoleão III e que Dostoiévski, como literário e jornalista,

participou, inevitavelmente, dessas discussões, seja pela sua obra *Crime e castigo* (1866), seja por seus artigos. Portanto, quando a figura de Napoleão é invocada no texto literário, ela vem carregada por todas essas relações interdiscursivas que permeiam e constituem o tema da obra literária – fato muito importante na leitura interpretativa do texto literário, como se o contexto fosse um envelope do texto, mas que não desenvolveremos neste estudo. Interessamos Napoleão como um recurso discursivo intrincado nas estratégias enunciativas, que não poupam a alusão histórica, por isso privilegiam o olhar interdiscursivo.

Desse modo, Zamiótov e Porfiri golpeiam o discurso de defesa de Raskólnikov, cada um à sua maneira. Este nega ser Napoleão e, por isso, segundo sua lógica, não poderia explicar demasiadamente a consciência de um ser extraordinário. Porfiri mostra sua descrença nessa não semelhança, generalizando o caso. Zamiótov, por sua vez, associa a figura-tema Napoleão ao caso da agiota. Assim, Porfiri contradiz Raskólnikov por meio de um argumento dedutivo, do geral para o particular: se todos são extraordinários, logo Raskólnikov também é. Zamiótov, desdobrando o raciocínio de Porfiri, faz um silogismo velado: o assassino da agiota pode ser um Napoleão (ser extraordinário); se Raskólnikov for um ser extraordinário, ele pode ser o assassino.

Essa configuração discursiva evidencia as diferentes axiologizações que, como sistema de crenças e aspirações realizado no discurso, sustentam os atores, demonstrando, assim, a imiscibilidade de suas vozes no enunciado literário. Eis os diferentes pontos de vista em confronto:

- Razumíkhin não crê na categoria *homem extraordinário vs. homem ordinário*, sendo isso, portanto, em seu ponto de vista, uma contingência impossível (não poder ser).
- Raskólnikov acredita na categoria (pode ser) – bem como Porfiri e Zamiótov –, mas nega sua semelhança com a figura de Napoleão – o que, de fato, é uma proteção da face para que não o caracterizarem como criminoso.
- Porfiri, para desarmar – mas sem descartar – a disforia da figura do Napoleão que, segundo seu ponto de vista, levaria ao crime, generaliza a característica de sujeito napoleônico para todos os russos.
- Zamiótov, por sua vez, direciona sua axiologização para o caso do assassinato da usurária, instaurando uma associação da figura de “Napoleão” à figura “que semana passada matou a nossa Aliena Ivánovna com um machado”.

Todo esse arranjo só é possível porque uma consciência dialoga com a outra, permeando, antecipando e prevendo suas possíveis ações, sem, com isso, fundir-se à outra consciência. Fortalece-se, assim, o procedimento de imiscibilidade.

Por haver todas essas relações entre as vozes, a curiosidade de Porfiri, embora busque comprometer Raskólnikov, não pode ser identificada, de imediato, como um ataque ao jovem; por isso, o discurso do juiz de instrução é construído de maneira oblíqua e ambígua – o mesmo podemos dizer do discurso de Raskólnikov. Afinal de contas, eles estão sob o simulacro sociocultural do convidado cortês e do anfitrião gentil. Assim, os ataques ocorrem ora de modo mais velado, ora de modo mais explícito, como no trecho discutido anteriormente. Ao longo da conversa, Raskólnikov oscila entre a certeza de ser suspeito e a dúvida de que tudo pode ser apenas falsas impressões da figura de Porfiri. Todavia, o jovem se irrita e resolve, de uma vez por todas, esclarecer essa situação.

– O senhor deseja me interrogar oficialmente, segundo toda a praxe? – perguntou bruscamente Raskólnikov.

– Para quê? Por enquanto não há nenhuma necessidade disso. O senhor me entendeu errado. Veja o senhor, eu não perco a oportunidade e... conversei com todos os que penhoraram objetos... tomei os depoimentos deles... e o senhor, como é o último... Ah, sim, a propósito! – soltou um grito, alegrando-se repentinamente com alguma coisa – A propósito eu me lembrei, o que é que me deu!... – voltou-se para Razumíkhin. – Tu andaste me enchendo os ouvidos com aquele Nikolachka... mas veja, eu mesmo sei, eu mesmo sei – virou-se para Raskólnikov – que o rapaz está inocente, mas o que eu haveria de fazer, tive de incomodar Mitka também... Eis a questão, toda a sua essência: ao subir a escada naquela ocasião... desculpe: o senhor esteve lá depois entre as sete e as oito?

– Entre as sete e as oito – respondeu Raskólnikov, percebendo desagradavelmente no mesmo instante que poderia não ter falado nisso.

– Então, ao passar entre as sete e as oito pela escada, será que ao menos o senhor não terá visto, no segundo andar, em um apartamento de porta aberta – está lembrando? – dois operários ou ao menos um deles? Eles estavam pintando lá, o senhor não os notou? Isso é muito, muito importante para eles!...

– Pintores? Não, não vi... – respondeu Raskólnikov devagar e como que resolvendo as lembranças, ao mesmo instante em que forçava todo o seu ser e gelava tentando adivinhar o quanto antes em que consistia precisamente a armadilha e se não teria deixado escapar alguma coisa. – Não, não vi, o tal apartamento, de porta aberta, não notei... mas no quarto andar (ele já havia decifrado inteiramente a armadilha e triunfava), aí eu me lembro que um funcionário qualquer estava se mudando de um apartamento... em frente ao de Aliena Ivánovna... estou lembrando... disso eu me lembro nitidamente... uns soldados carregavam um sofá e me espremeram contra a parede... mas dos pintores – não, não me lembro de que houvesse pintores... e apartamento de porta aberta, me parece que não havia em lugar nenhum. Sim, não havia...

– Mas o que estás querendo! – gritou de pronto Razumíkhin, como que caindo em si compreendendo. – Ora, os pintores estavam pintando no próprio dia do assassinato, e acontece que ele esteve lá três dias antes. O que é que estás perguntando?

– Eu embaralhei! – Porfiri bateu com a mão na testa – Diabos, este caso está me deixando tonto! – dirigiu-se a Raskólnikov até como que se desculpando. – É que para nós é tão importante saber se alguém os viu entre as sete e as oito no

apartamento, que eu agora imaginei que o senhor também pudesse dizer... embaralhei tudo!

– Pois precisa ser mais atencioso – observou sombrio Razumíkhin.

As últimas palavras já foram ditas na antessala. Porfiri Pietróvitch os acompanhou até a porta com extrema amabilidade. Os dois saíram à rua sombrios, sorumbáticos, e deram vários passos sem dizer uma palavra. Raskólnikov respirou fundo. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 275-276).

Quando Porfiri se nega a interrogar Raskólnikov conforme a praxe, a situação entre eles se agrava, pois o jovem não tem uma situação estratificada, um lugar oficial como suspeito ou testemunha. Embora Porfiri não trate Raskólnikov como suspeito explicitamente, em seu discurso velado ele procura desvendar o crime. O que fica evidente, no trecho citado, pelo questionamento do horário de visita do jovem à casa da usurária assassinada e, principalmente, quando indaga se o jovem se lembra de ter visto operários pintando um determinado apartamento. Esse último fato questionado, somado ao horário provável da ocorrência do assassinato, poderia indicar o assassino.

Desse modo, se Raskólnikov respondesse positivamente, estaria se delatando, pois o juiz de instrução já havia interrogado todos os envolvidos no caso, e Raskólnikov era o último. Eis o propósito que motivava as questões. Esse procedimento, aliás, não é ocultado de Raskólnikov: “[Porfiri diz:] tomei os depoimentos deles... e o senhor [Raskólnikov], como é o último... Ah, sim, a propósito!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 275).

Esse jogo de lusco-fusco de Porfiri não engana Raskólnikov. O jovem responde negativamente à indagação do juiz de instrução, pois “ele já havia decifrado inteiramente a armadilha e triunfava” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 276). Entretanto, o ex-estudante não desvela que sabe da artimanha – o que, aliás, poderia comprometê-lo, pois revelaria ao seu interlocutário que estava prestando atenção nos detalhes, quebrando, assim, o já frágil simulacro de visita cortês entre convidados e anfitrião. Razumíkhin, por sua vez, não disfarça e revela a agudeza das perguntas e os seus reais propósitos.

Logo, podemos confirmar uma tênue relação entre ilusão e expectativa em todos os níveis do enunciado dostoiévskiano analisado até aqui:

- Do enunciator e enunciatário – Dostoiévski, segundo Barros (2005a), não prevê em sua estratégia discursiva a construção estética de uma voz confiável; ao contrário, as consciências são postas em discussão, e uma reverbera na outra sem nunca se fundir a ela. Isso ratifica o recurso 1 da imiscibilidade.

- Do narrador e narratário – Atestamos que o narrador dostoiévskiano não tem uma voz absoluta e irrevogável; ela soa com as outras, lado a lado. Esse mecanismo ratifica o recurso 2 da imiscibilidade.
- Da instância do interlocutor para o interlocutário – estávamos observando que nenhum dos presentes diz o que pensa, todos camuflam seu discurso semântica e sintaticamente por meio de diferentes conotações veridictórias na construção de seus enunciados concretos. Fica ratificado o recurso 3 da imiscibilidade.

Por haver essas condições discursivas, não temos um efeito de verdade (/ser/ e /parecer/) que se sustente como dominante e absoluto. Esse primeiro encontro de Raskólnikov e Porfiri demonstrou, em cada linha, esse limiar entre as identidades postas no vórtice das alteridades em confronto.

Por conseguinte, o procedimento de imiscibilidade é uma distinção necessária na estratégia discursiva da polifonia, porque é uma discriminação operatória no conjunto de vozes e permite caracterizar certos problemas que precisam ser analisados. Um deles, por exemplo, seria o de identificar a voz citada na voz citante.

Em nosso estudo, depreendemos três recursos que, atuando na discursivização do ator, seja o da enunciação, seja o do enunciado, movimentam os valores da identidade e da alteridade das vozes na construção estética destas no enunciado concreto, seja na parte materializada e realizada em palavras, seja na parte presumida. Portanto, asseveramos a pertinência do procedimento na estratégia discursiva da polifonia pela sua recursividade e sua produtividade.

2.3 O SEGUNDO ENCONTRO ENTRE RASKÓLNIKOV E PORFIRI

Se, no primeiro encontro, Raskólnikov visitou Porfiri em um espaço privado (o apartamento do juiz de instrução), nesse segundo encontro, o jovem vai à repartição pública em que o juiz de instrução trabalha para recuperar os objetos penhorados.

No enunciado que antecede o confronto desses dois atores, temos as primeiras impressões de Raskólnikov sobre o espaço e as suas expectativas de interação. Dentro dessa discussão, observemos a peculiar relação entre a voz do interlocutor e a voz do narrador:

Quando, na manhã seguinte, às onze horas e pouco, Raskólnikov entrou no prédio do primeiro distrito, no departamento de instrução criminal, e pediu que Porfiri Pietróvitch fosse informado da sua presença, ficou até surpreso com a demora em recebê-lo: *transcorreram pelo menos dez minutos até que o chamassem*. Pelos seus cálculos, achava, deviam lançar-se imediatamente para ele. Enquanto isso, esperou em pé na sala de recepção, com gente passando ao seu lado em idas e vindas, pelo visto sem ligar a mínima para ele: *quem era e o que era Raskólnikov*. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 342, grifos nossos).

Quando o narrador utiliza o recurso dos dois pontos no meio de sua narração e muda de tom volitivo-emocional, já podemos deduzir, pelo segundo recurso da imiscibilidade, que há a interferência da voz do ator do enunciado – como podemos ver nos fragmentos por nós grifados⁵⁷. Esse trecho pode ser considerado um *discurso indireto livre* pela teoria literária. Todavia, o que o diferencia, ressaltamos, é que a voz do narrador não se mistura homogeneamente com a da personagem: elas são vozes imiscíveis, embora compartilhem o mesmo espaço enunciativo. Não temos, assim, estritamente, um discurso indireto livre, mas um enunciado polifônico, pois há um arranjo peculiar nas vozes que Bakhtin (2010a, p. 31, grifo do autor) distingue:

A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de coexistência e interação. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço, e não no tempo. [...] [...] Para ele [Dostoiévski], interpretar o mundo implica pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhes as inter-relações em um corte temporal*.

Quando Bakhtin (2010a) afirma que Dostoiévski pensava seu mundo mais no espaço do que no tempo, isso significa que a estratégia estética do autor russo era simular uma simultaneidade espacial em que se permitissem o encontro e o confronto de distintos interlocutores em um mesmo espaço enunciativo. Se, por outro lado, o tempo fosse enfatizado, a sucessão dos eventos, que permite ao tempo ser sentido e medido (cf. FIORIN, 2010; BENVENISTE, 2005), interferiria no encontro das vozes, bem como na coexistência delas, dada a transformação dos enunciados de estado em função da progressão do tempo.

Por isso, como já enfatizamos, no primeiro recurso da imiscibilidade, o enunciativo da estratégia polifônica promove, ao delegar as vozes no enunciado, o inacabamento (no sentido da suspensão das certezas e agenciamento das possibilidades) em detrimento do acabamento (no sentido do ido e do vivido, pronto e concluído das personagens e suas tramas). O enunciativo da estratégia da polifonia está, portanto, longe de apreender a matéria

⁵⁷ Na versão em russo, também há marcas gráficas que respaldam essa observação do uso dos recursos gráficos por parte do enunciativo Dostoiévski, uso esse que estimula uma maior dinâmica dialógica entre a instância dos interlocutores e a instância do narrador.

semântica por meio de uma sucessão de fatos encadeados de forma retilínea em determinada função ou de organizar os actantes do enunciado em um tempo sob a forma de confrontação que os levassem a determinado desenvolvimento progressivo e já previsto pelo narrador-guia. Diferentemente, ele possui a tendência obstinada de ver tudo como coexistente, perceber e mostrar as configurações semânticas e sintáticas em contiguidade e simultaneidade.

Desse modo, colocamos em discussão o segundo procedimento da estratégia discursiva da polifonia: *a interindependência das vozes*. Esse procedimento indica que cada ator possui sua própria independência diante dos outros – por isso é uma voz autônoma –, e que, na totalidade estética, todos os atores podem compartilhar o mesmo espaço enunciativo, daí eles desenvolverem, entre si, uma interindependência.

A coexistência e simultaneidade da visão do autor-criador da estratégia da polifonia funda essa *interindependência* entre as vozes, porque elas não estabelecem uma relação objetual, mas uma relação intersubjetiva entre duas subjetividades de dois sujeitos distintos. Em suma, uma voz é autônoma (independência), mas não deixa de se relacionar dialogicamente com as outras vozes que a rodeiam (interindependência).

Esse procedimento se confirma na proposta de Bakhtin (2010a), quando o filósofo discute a *orientação dialógica* do discurso dostoievskiano:

[...] a orientação dialógica coparticipante é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la como posição racional, ou como um outro ponto de vista. Somente sob a orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva inteiramente a sua autonomia como palavra (BAKHTIN, 2010a, p. 72).

Esse procedimento sustenta a imiscibilidade, ratificada no tópico anterior, bem como as relações dialógicas que constituem o enredo de *Crime e castigo*, como já discutimos no início do capítulo. Isso acontece porque se prevê a autonomia das vozes, o que auxilia e é auxiliado pelo procedimento da imiscibilidade. Também acontece porque se promove, como destacado no excerto de Bakhtin anteriormente referido, uma íntima relação com a palavra do outro, sem se confundir com ela, sem absorvê-la e sem absorver seu valor. Confirmam-se as relações dialógicas. Assim, torna-se necessário investigar como esse procedimento discursivo se desenvolve nos trechos selecionados desse segundo encontro de Raskólnikov com Porfiri.

O procedimento de interdependência das vozes

Segue o cumprimento irônico que Porfiri fez no momento da acolhida de Raskólnikov em seu escritório:

– Ah, respeitabilíssimo! O senhor também por aqui... em nossas paragens... – começou Porfiri, estendendo-lhe ambas as mãos. – Bem, sente-se, meu caro! Ou o senhor não gosta de ser tratado de respeitabilíssimo e... meu caro – assim *tout court*? Por favor, não tome isso como intimidade... Aqui nesse sofazinho.

Raskólnikov sentou-se, sem tirar os olhos dele.

“Em nossas paragens”, as desculpas de familiaridade, a expressão francesa *tout court* etc., eram tudo indícios característicos. “Ele, contudo, me estendeu ambas as mãos mas não deu nenhuma, retirou-as a tempo” – ocorreu-lhe de modo suspeito. Ambos se observavam, e mal seus olhares se cruzavam, ambos os desviavam um do outro com a rapidez de um raio (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 343).

As palavras e os gestos de Porfiri ressoam na consciência de Raskólnikov. Essa ressonância obriga o jovem a fazer uma análise dos indícios característicos da fala do juiz de instrução e de sua gestualidade para assim tentar capturar as intenções de Porfiri. O interessante nesse trecho é que o narrador, respeitando a imiscibilidade das vozes, separa por aspas as palavras de Porfiri e as de Raskólnikov de seu discurso no terceiro parágrafo. Então, temos a descrição da cena em que ambos se entreolham e, simultaneamente, desviam o olhar. Essa cenografia é descrita depois que o narrador deu voz ao juiz de instrução e ao jovem, ou seja, primeiramente, o narrador consultou as vozes em confronto, demonstrando a polêmica que as embalava, para depois, descrever seus gestos.

Esse modo de encadear a sequência da cena evidencia que o enunciador Dostoiévski, ao delegar as vozes no enunciado, não as institui como objetos do narrado, mas como sujeitos coparticipantes da narração. Podemos confirmar isso pelo *efeito de intersubjetividade* que o enunciado do narrador efetua quando este delega a autoria do dito ao interlocutor, separando de seu discurso a voz do interlocutor citado pelos recursos do uso de aspas, dos dois pontos, do travessão e de outros expedientes discursivos.

Essas marcas *do* e *no* plano da expressão reverberam no plano do conteúdo, pois, na semiose – a pressuposição recíproca dos dois planos da linguagem, expressão e conteúdo –, temos a distinção entre as vozes – como vimos no procedimento de imiscibilidade –, mas também a íntima relação entre elas. Por isso, a subjetividade de uma voz ressoa na subjetividade da outra, sem que elas se juntem em um coro uníssono ou se sobrepujem uma à outra. Surge, assim, um efeito de sentido de intersubjetividade.

No terceiro parágrafo do excerto destacado, podemos apreender, claramente, esse efeito de sentido de intersubjetividade. Temos três vozes dialogando no mesmo enunciado, três diferentes consciências distinguidas: Porfiri (“Em nossas paragens”), Raskólnikov (“Ele, contudo, me estendeu ambas as mãos mas não deu nenhuma, retirou-as a tempo”) e narrador (“– ocorreu-lhe de modo suspeito”).

Nesse trecho, destacamos, assim, que o modo de narrar configura um efeito de sentido de intersubjetividade, o qual se sustenta pela separação das vozes. Essa separação já estava prevista no procedimento de imiscibilidade e, no procedimento de interindependência, ela se reafirma pelo modo de articulação entre essas vozes. Essa articulação permite que as vozes coexistam, sem se extinguírem ou se abafarem. Podemos dizer, portanto, que todos ganham voz e vez.

O primeiro recurso para se efetivar o procedimento de interindependência das vozes é, portanto:

- (1) a construção de um efeito de sentido de intersubjetividade, o qual pode ser observado pela separação das vozes e pelo modo de articulação entre elas. Esse efeito de sentido ratifica a coexistência das vozes.

Voltando à sequencialidade do episódio tratado, vemos que o tom burlesco de Porfiri continua: “Não se preocupe! Há tempo, há tempo”; “Sabe, estou recebendo o senhor aqui, mas o meu apartamento fica ali mesmo, atrás do tabique... É do Estado, mas neste momento estou morando em um particular, provisoriamente [...] apartamento do Estado, sabe, é uma coisa magnífica” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 344). Esse fato leva o ex-estudante de direito a exigir um tratamento mais formal, devido ao lugar social que compartilham, à delegacia, e aos papéis que devem desempenhar o juiz de instrução e o depoente. Para isso, o ex-estudante de direito discute a prática jurídica:

– Sabe de uma coisa? – perguntou num átimo, olhando quase acintosamente para ele [Porfiri] e como se sentisse prazer do seu acinte – Existe, parece, uma regra jurídica, um procedimento jurídico – para todos os possíveis juízes de instrução – de começar de longe, com coisas tolas, ou até do sério só que inteiramente secundário, para, por assim dizer, estimular, ou melhor, distrair o interrogado, entorpecer a sua cautela e depois, zás, da forma mais inesperada, fundir-lhe a cuca com alguma pergunta a mais fatal e perigosa; não é assim? Parece que até hoje isso é lembrado de modo sagrado em todas as normas e preceitos? (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 344-345).

Esse trecho traz não só os conhecimentos acadêmicos de Raskólnikov, mas também seu modo de perceber o mundo, bem como a sua axiologização sobre ele. Se, no primeiro recurso da imiscibilidade das vozes, observamos a semiose dos planos da linguagem e depreendemos o efeito de sentido de intersubjetividade, agora temos a organização da narrativa do texto feita para capturar as singularidades das consciências postas em diálogo. Para isso, apresentam-se os percursos narrativos defendidos por Raskólnikov e por Porfiri em suas arguições.

No excerto anteriormente citado, temos o posicionamento axiológico de Raskólnikov – nos princípios bakhtinianos, seu ato responsável e responsivo. Ele promove o percurso narrativo da praxe jurídica. Na cena enunciativa em que Raskólnikov está dialogando com Porfiri, a partir desse percurso narrativo da praxe, o jovem se vê no papel actancial de destinatário-sujeito e supõe que o juiz de instrução seja o destinador-manipulador e o destinador-julgador. Nesse percurso narrativo, o destinador-manipulador oferece um objeto de valor dubio, o qual, embora possa parecer eufórico para o destinatário-sujeito, ou simplesmente não pertinente (no sentido de ser considerado apenas um detalhe), na verdade firma-se como um objeto nocivo (cf. GREIMAS, 1983). Esse objeto de valor assim se define, pois, no nível discursivo, concretiza-se como indício revelador da autoria do crime. Na etapa da sanção, caso o destinatário-sujeito entre em conjunção com o objeto de valor dubio na etapa da ação, o destinador, investido da função de julgador, irá sancionar disforicamente o destinatário-sujeito (o que pode ser figuratizado, no nível discursivo, como a prisão do suspeito, resultante da sanção pragmática do nível narrativo).

Todo esse percurso narrativo apresentado pelo protagonista não é aleatório ou criado ao acaso, como nada o é diante da intencionalidade discursiva. Raskólnikov o recupera da tradição jurídica, como ex-estudante de direito (eis o enunciado presumido que sustenta seu ponto de vista). Ressaltamos ainda que esse percurso narrativo já foi, de certa forma, executado por Porfiri no encontro anterior (constatamos, assim, que o enunciado é um elo na cadeia discursiva, conforme a orientação bakhtiniana). Por isso, essa programação narrativa proposta pelo herói é um ato responsável e responsivo: ela se posiciona diante de uma tradição jurídica e responde, com sua interpretação, aos enunciados (verbais, gestuais etc.) do juiz de instrução.

Se nos voltarmos ao encontro anterior, a partir dessa concepção de práxis jurídica apresentada por Raskólnikov, observaremos que o juiz de instrução seguiu passo a passo esse percurso narrativo. Porfiri, após uma longa discussão sobre os seres extraordinários e ordinários, fez singelas perguntas (horário da visita à agiota e percepção da presença de

pintores no apartamento vizinho ao da usurária) a Raskólnikov. Caso essas questões fossem respondidas, de maneira distraída, elas poderiam delatar o jovem: indicariam que ele estava no dia e na hora do assassinato da velha usurária.

Outro momento em que Porfiri utilizou o percurso narrativo da praxe jurídica, podemos encontrar na seguinte afirmação dirigida a Raskólnikov: “Basta, quem entre nós na Rússia não se considera hoje um Napoleão?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 274). Ao generalizar o caráter do ser extraordinário a todos, o juiz de instrução diluiu – sem descartar – a disforia do pertencimento dessa característica à condição humana dos russos. Contudo, se esse caráter fosse asseverado até as últimas consequências pelo indivíduo, inevitavelmente poderia fazer dele um criminoso, uma vez que, judicialmente, a transgressão às normas deve ser punida – isso em acordo com determinada doxa, construída socioculturalmente e legitimada em formato de lei.

Assim, ao considerar um ser extraordinário que se atrevesse “a passar por cima dos obstáculos?... Por exemplo, matar e saquear?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 274), como inqueriu Porfiri, Raskólnikov estaria se revelando um criminoso. A resposta do jovem a essa inquirição dúbia de Porfiri foi negativa, pois o ex-estudante de direito concebeu esse percurso narrativo da praxe jurídica incutida na indagação do juiz de instrução e respondeu: “Se eu tivesse mesmo passado por cima, isso, é claro, não iria lhe contar” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 274).

Compreendendo a dialogicidade implícita no enunciado de Raskólnikov, podemos dizer que o interrogatório anterior joga luz sobre esse enunciado, demonstrando que a consciência do jovem, a partir de seu conhecimento jurídico e da apreensão da atuação anterior do juiz de instrução, dialoga com a consciência de Porfiri. Como podemos perceber, uma voz não fala sozinha, ela fala para outro – mesmo que este seja o *si mesmo*, pois, como Bakhtin (2010a) defende, até os monólogos de Raskólnikov são dialógicos.⁵⁸

⁵⁸ Ricouer (1991), em sua obra *O si mesmo como um outro*, propõe que *si* e *si mesmo* não podem ser sinônimos perfeitos, pois eles definem e se referem, linguisticamente e filosoficamente, a identidades diferentes. “Até que ponto a equivocidade do termo “mesmo” se refere em nosso título *O si mesmo como um outro*? Só indiretamente, visto que ‘si-mesmo’ é apenas uma forma reforçada de ‘si’, servindo a expressão ‘mesmo’ para indicar que se trata exatamente do ser ou da coisa em questão (é porque quase não há diferença entre ‘a preposição de si’ e ‘a preposição de si mesmo’, senão o efeito de reforço que acabamos de dizer). Contudo, o fio tênue que liga ‘mesmo’ colocado após ‘si’ ao adjetivo ‘mesmo’ no sentido de idêntico ou de semelhante não se rompeu. Reforçar é ainda marcar uma identidade. Não é o caso em inglês ou em alemão, onde *same* não pode ser confundido com *self*, *der*, *die*, *dasselbe*, ou *gleich* ou *Selbst*, senão nas filosofias que derivam expressamente a *selfhood* ou a *Selbstheit* da mesmidade resultante de uma comparação. Aqui o inglês e o alemão são menos fontes de equívoco do que o francês [e o português]” (RICOUER, 1991, p. 13, grifo do autor). Por haver essa diferença, o filósofo distingue a *identidade-idem* da *identidade-ipse* no uso do termo *mesmo*: “O peso desse uso comparativo do termo ‘mesmo’ pareceu-me tão grande, que eu consideraria daqui em diante a mesmidade sinônimo da identidade-idem e lhe oporia a ipseidade como referência à identidade-ipse” (RICOUER, 1991, p.

No excerto que segue, observamos como a consciência de Porfiri reage a esse enunciado de Raskólnikov:

– Não lhe ofereço um café, o lugar é impróprio; mas por que não passar uns minutos com um amigo, distraíndo-se – despejava sem parar Porfiri –, sabe, todas essas obrigações funcionais... mas o senhor, meu caro, não se ofenda com esse meu vaivém sem fim; desculpe, meu caro, tenho muito medo de ofendê-lo, mas eu realmente preciso exercitar... hemorroidas... estou sempre pensando em fazer um tratamento com ginástica; dizem que conselheiros efetivos de Estado e até conselheiros secretos pulam corda de bom grado nesse tratamento; veja só a quantas anda a ciência no nosso século... que coisa... E quanto a essas obrigações funcionais, esses interrogatórios e toda essa praxe... aliás, meu caro, o senhor mesmo acabou de fazer menção aos interrogatórios... mas, sabe como é, meu caro Rodion Románovitch, na realidade, às vezes esses interrogatórios desorientam mais o interrogador que o interrogado... Isso, meu caro, o senhor acabou de observar com absoluta justeza e graça (Raskólnikov não observara nada semelhante). A gente se enreda! Palavra, se enreda! E sempre a mesma cantilena, sempre a mesma cantilena, como um tambor! Veja, a reforma está caminhando, e nós vamos mudar ao menos de nome, he-he-he! Agora, quanto aos nossos procedimentos jurídicos – segundo a graciosa expressão usada pelo senhor –, eu estou de pleno acordo com o senhor. Vamos, diga-me quem dentre os réus, mesmo dentre os mujiques mais durões, não sabe, por exemplo, que primeiro vão começar a entorpecê-lo com perguntas indiretas (segundo feliz expressão do senhor), e depois deixá-lo subitamente aturdido, como se lhe tivessem batido no cocuruto com as costas de um machado, he-he-he! Bem no cocuruto, segundo a feliz comparação do senhor, he-he-he! Então o senhor pensou mesmo que com a alusão ao apartamento eu fosse... he-he! O senhor é mesmo um homem irônico. Mas não vou! Ah, sim, a propósito, uma palavrinha puxa outra, um pensamento puxa o outro – veja, há pouco o senhor também fez menção à praxe, sabe, quando se referiu ao interrogatório... Ora, o que significa “segundo a praxe”?! A praxe, sabe, como é, em muitos casos é uma tolice. Vez por outra a gente só consegue conversar de forma amigável, e isso acaba sendo mais proveitoso. A praxe nunca sai de cena, quanto a isso permita-me tranquilizá-lo; além do mais, eu lhe pergunto: em essência, o que é a praxe? A praxe não pode tolher a cada passo o juiz de instrução. Porque, de certo ponto de vista, o trabalho do juiz de instrução é, por assim dizer, uma arte livre, ou coisa do gênero... he-he-he. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 346-347).

O enunciado do juiz de instrução Porfiri, bem como o enunciado anterior de Raskólnikov, não somente dialogam entre si, mas, também, com os enunciados socioculturais que permeiam e atravessam a interdiscursividade do texto dostoiévskiano. Podemos confirmar isso porque, segundo nota dos editores L. D. Opulskaia, G. F. Kogan, A. L. Grigóriev e G. M. Fridlênder da edição russa, reproduzida na página 347 da tradução de Bezerra (DOSTOIÉVSKI, 2009a), quando o juiz de instrução diz, “Veja, a reforma está caminhando”, temos aqui uma alusão à reforma do Judiciário realizada após 1864 na Rússia, na qual:

13, grifo do autor). De forma geral, na estética dostoiévskiana, como estamos deslindando, há mais identidade-ipse do que identidade-idem. Por isso, quando Raskólnikov fala para si, ele está falando para um outro, ou seja, para a imagem que ele tem de si (eu-para-mim) e que não é a mesma que os outros tem dele (eu-para-o-outro), nem aquela que ele tem dos outros (o-outro-para-mim).

[...] os inquéritos saíam da alçada da polícia, juízes de instrução substituíam comissários de polícia, restringindo-se à plenitude de poderes da polícia. A imprensa discutiu amplamente a atividade dos futuros advogados e os princípios do julgamento: julgar o criminoso com sentimento de humanidade ou segundo a letra da lei. Os procedimentos deviam realizar-se a portas abertas, com a participação de jurados e advogados. A imprensa passara a fazer ampla cobertura dos julgamentos, chegando até a criar uma crônica permanente das atividades do Judiciário.

As falas de Raskólnikov e Porfiri, são, portanto, elos na cadeia discursiva daquele momento histórico, em conformidade com a proposta bakhtiniana. Semioticamente, temos percursos temáticos e figurativos que sustentam na semântica do discurso um posicionamento ideológico de cada um dos atores frente à polêmica, destacada pelos editores russos: julgar o criminoso com sentimento de humanidade ou segundo a letra da lei. Raskólnikov tende mais para o rigor da lei, por isso, euforiza a praxe.

De outro lado, Porfiri opõe-se aos procedimentos do rigor da praxe jurídica. Segundo o juiz de instrução, “esses interrogatórios desorientam mais o interrogador que o interrogado... [...] A praxe, sabe como é, em muitos casos é uma tolice” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 347). Por isso, ao discordar dessa prática vigente, o juiz de instrução satiriza, afirmando que até o mais gentil dos homens russos conhece esse procedimento jurídico exposto por Raskólnikov. Desse modo, o juiz é a favor de outro método: “vez por outra a gente só consegue conversar de forma amigável, e isso acaba sendo mais proveitoso [...]”.

Porfiri, portanto, sustenta um percurso narrativo diferente do de Raskólnikov. O juiz de instrução acredita em um percurso narrativo da praxe jurídica mais humanizada, no sentido de que se pode persuadir com objetos de valor ao invés de objetos nocivos *disfarçados*. Nesse percurso narrativo, o juiz de instrução se vê como o destinador-manipulador, e Raskólnikov como o destinatário-sujeito e o destinador-julgador. No programa narrativo auxiliar desse percurso narrativo, o destinador-manipulador oferece ao destinatário-sujeito o objeto de valor *franqueza*. Esse objeto de valor é possível nesse percurso narrativo, porque, observando as competências do sujeito juiz de instrução, o ator Porfiri concebe que a praxe jurídica – que está sob o domínio das modalidades exotáticas (dever-poder-fazer) que orientam o *fazer* do juiz de instrução – e o método de investigação – que está sob o comando das modalidades endotáticas (querer-saber-ser) que emergem do *ser* do juiz de instrução – podem conviver sem se excluírem. Por isso, a conversa de forma amigável entre interrogador e interrogado é permitida.

O programa narrativo principal desse percurso defendido pelo ator Porfiri ocorre quando o destinador-manipulador leva o destinatário-sujeito a entrar em conjunção, dentro desse diálogo franco, com o objeto de valor *verdade* – entendido, aqui, como o

reconhecimento do destinatário-sujeito de sua culpa ou inocência. Nesse caso, na etapa da sanção, o destinador-julgador é o próprio destinatário-sujeito, não o destinador-manipulador, como ocorre no percurso da praxe jurídica tradicional.

Assim, o método da arte livre do juiz de instrução passa a ser mais eficiente sob o seu prisma, porque, embora a praxe nunca saia da cena processual do Judiciário, não são desconsideradas do procedimento judicial as dimensões cognitivas e passionais do destinatário-sujeito. Isso abre precedentes para atenuantes na pena, que Porfiri vai propor a Raskólnikov mais adiante, no terceiro encontro. Desse modo, nesse excerto, o juiz de instrução propõe que se julgue o criminoso com o sentimento de humanidade e não sob o peso da lei.

Esse método de diálogo franco entre interrogador e interrogado proposto por Porfiri se assemelha ao gênero chamado diálogo socrático, que se baseia, conforme propõe Bakhtin (2010a, p. 124-127), na natureza dialógica da verdade e do pensamento humano. O método do diálogo socrático possui dois recursos fundamentais: a síncrese e a anácrise. O primeiro diz respeito à “confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto”, e o segundo, à “provocação das palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente” (BAKHTIN, 2010a, p. 126). No diálogo socrático, os interlocutores são ideólogos, porque a sua ideia combina-se organicamente com a sua imagem de homem. De acordo com a interpretação bakhtiniana, os heróis polifônicos são ideólogos na estética dostoievskiana, pois defendem, até as últimas consequências, a sua ideia.

Comparando os dois percursos narrativos, o da praxe jurídica tradicional e o da praxe humanizada, podemos afirmar que o primeiro está fundamentado *mais* no fazer persuasivo do destinador-manipulador e por meio do qual, ao distrair a atenção do destinatário-sujeito, conseguirá extrair a delação do crime. Já o segundo se sustenta *mais* no fazer interpretativo do destinatário-sujeito que, após compartilhar da franqueza do destinador-manipulador, acaba por externar a verdade que oculta em seu íntimo. Ao observarmos esses dois percursos narrativos, constatamos que, embora se oponham, eles não se excluem, uma vez que todo fazer persuasivo pressupõe e solicita um fazer interpretativo.

Nesse excerto de Porfiri, as retomadas das afirmações e da postura de Raskólnikov são bivocais, porque, no mesmo tempo em que presentificam e asseveram o ponto de vista do jovem, o viés deste é polemizado, isto é, combatido pelo pensamento de Porfiri. Essa organização bivocal discursiva instaura, assim, a síncrese de diferentes vozes: seja pela intervenção do narrador, que atravessa a fala do juiz de instrução: “Isso, meu caro [Raskólnikov], o senhor acabou de observar com absoluta justeza e graça (*Raskólnikov não*

observara nada semelhante)” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 347, grifo nosso); seja pelas retomadas que o juiz de instrução faz da fala do jovem: “E quanto a essas obrigações funcionais, esses interrogatórios e toda essa praxe... aliás, meu caro [Raskólnikov], *o senhor mesmo acabou de fazer menção aos interrogatórios...*”.

O recurso de anácrise está em curso tanto na visão de Raskólnikov como na de Porfiri, pois, ao falar de praxe, Raskólnikov levou o juiz de instrução a revelar o seu posicionamento que, como constatamos, e de acordo com os editores da edição russa, não é somente daquele momento de diálogo entre Raskólnikov e Porfiri, mas é também um posicionamento sócio-histórico na conjuntura do Judiciário russo do século XIX.

Da parte de Porfiri para com Raskólnikov, também temos uma instigação para que este externe a sua opinião. Porfiri faz o seguinte jogo de palavras:

“[...] e depois deixá-lo subitamente aturdido, como se lhe tivesse batido com as costas de um machado, he-he-he! Bem no cocuruto, segundo a feliz comparação do senhor, he-he-he! Então o senhor pensou mesmo que com a alusão ao apartamento eu fosse... he-he-he! O senhor é mesmo um homem irônico. Mas não vou! Ah, sim, a propósito, uma palavra puxa outra, um pensamento puxa outro [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 347).

Esse é o método de Porfiri – puxar as palavras certas do suspeito de modo que este externe integralmente a sua opinião, o que efetiva, discursivamente, uma anácrise. Por isso, quando o juiz retoma a *feliz comparação* de Raskólnikov do “fundir-lhe a cuca” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 345) – nas palavras de Porfiri “bem no cocuruto” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 347) – e associa esse ato ao instrumento *martelo*, figura que não está no enunciado do jovem, mas está na cenografia do assassinato da agiota, o juiz de instrução está, implicitamente, invadindo a consciência de Raskólnikov por anácrise. A anácrise é um recurso discursivo no qual “uma palavra puxa outra, um pensamento puxa outro” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 347) – em conformidade com a proposta bakhtiniana que explica que “no ‘diálogo socrático’ usa-se, às vezes, com o mesmo fim, a situação do enredo do diálogo paralelamente à anácrise, ou seja, à provação da palavra pela palavra” (BAKHTIN, 2010a, p. 126).

Ao retomar os recursos de anácrise e síncrese, não estamos circunscrevendo a estratégia da polifonia ao gênero diálogo socrático, nem afirmando que Dostoiévski foi um hábil estudioso dos gêneros clássicos da Grécia antiga. Estamos demonstrando – em conformidade com a proposta bakhtiniana – que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2006c, p. 289) e, por isso, “o gênero sempre é e não é

o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2010a, p. 121). Logo, os procedimentos de construção estética não se enclausuram dentro de um gênero ou se resumem ao conhecimento prévio do autor-criador, mas estão associados à esfera de atuação humana em que o sujeito atua, com seu ato responsável e responsivo.

Ao expormos nossa postura teórica, definimos mais uma característica da interdependência das vozes no enunciado:

- (2) uma consciência pode auscultar a outra por meio de, pelo menos, dois recursos discursivos: a síncrese e a anácrise. Esses procedimentos se retroalimentam: ora um é o termo regente (causa), ora é o termo regido (consequência). Eles movimentam a interação das consciências.

O movimento desses recursos favorece a intersubjetividade. De acordo com trechos destacados, podemos afirmar que ora uma síncrese causa uma anácrise, como vimos no enunciado de Raskólnikov, ora uma anácrise causa uma síncrese, como pudemos depreender no enunciado de Porfiri. No caso do enunciado do protagonista, a sua confrontação sobre a atuação de Porfiri naquele momento (síncrese) levou o juiz de instrução a se explicar, até que este evidenciasse seu posicionamento (anácrise). No caso do enunciado do juiz de instrução, a sua defesa de uma praxe jurídica mais humanizada (anácrise) aumentou as diferenças entre os dois interlocutores acerca da praxe (síncrese).

Compreendendo o avanço da interação das vozes e de suas consciências que sustentam seus próprios posicionamentos, observamos os desdobramentos inesperados que surpreenderam Raskólnikov e Porfiri. O jovem percebe que quanto mais tempo permanecer junto de Porfiri, mais será auscultado por ele, então decide ir embora, uma vez que o juiz de instrução não quer seguir a praxe e porque este não possui nenhuma prova material contra aquele, somente a “psicologia de dois gumes” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467). Percebendo essa possível fuga, o juiz de instrução diz ter uma “surpresinha”:

[Raskólnikov] Pegou o boné e caminhou para a porta.
 – Será que não quer ver uma surpresinha? – Porfiri deu uma risadinha, segurando-o mais uma vez um pouco acima do cotovelo e parando à porta. Ele, pelo visto, estava ficando cada vez mais alegre e brejeiro, o que deixou Raskólnikov definitivamente fora de si.
 – Que surpresinha? O que está acontecendo? – perguntou ele, parando de súbito e olhando assustado para Porfiri.
 – A surpresinha está sentada aqui, atrás da porta, he-he-he! (apontou para a porta fechada de um tabique, que dava para o apartamento oficial habitado por ele). – Fechei-a com cadeado para que não fugisse.

- O que é? Cadê? O quê?... – Raskólnikov foi-se aproximando da porta e quis abri-la, mas estava fechada.
 – Está fechada, eis a chave! (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 358).

A *surpresinha* do outro lado da porta é o misterioso homem que perseguiu Raskólnikov na noite anterior a esse segundo encontro entre o protagonista e Porfiri. Esse homem afirmara naquela ocasião que Raskólnikov era um assassino. Esse estranho é um comerciante de peles que estava presente, quando, três dias antes desse segundo encontro entre Raskólnikov e Porfiri, o jovem voltou ao local do crime e fez gestos estranhos. Raskólnikov tocou a sineta da porta da moradia da agiota assassinada, perguntou pelo sangue no chão aos porteiros – fato esse que só poderia ser lembrado pelo executor do crime. Além disso, Raskólnikov, exasperado, acabou fazendo uma pequena contenda com os porteiros naquela ocasião, sugerindo até que chamassem o inspetor do quartirão ou outra figura da lei.

Nesse episódio, os porteiros não foram à delegacia com medo de que os considerassem mentirosos ou fofoqueiros por contarem casos de bêbado; mas o comerciante foi. Quando Porfiri o estava atendendo, Raskólnikov chegou. Então, o juiz de instrução teve a ideia de esconder essa testemunha atrás do tabique. Além do mais, os porteiros também haviam sido intimados a comparecer na repartição pública, e eles já aguardavam do lado de fora do escritório de Porfiri. Formou-se, assim, todo um cenário que conspirava a favor da estratégia de Porfiri para fazer Raskólnikov se entregar.

Tudo levava a crer que Porfiri teria sucesso em seu intento, tanto pela boa execução do percurso narrativo da praxe humanizada, como pela chegada de novas evidências e testemunhas. É interessante ressaltar também que Porfiri não escondia de Raskólnikov seu saber sobre as estranhas perambulações dele por São Petersburgo. Isso demonstra um jogo de luzes e sombras nas palavras de Porfiri que ora fala de maneira até bastante sincera, ora esconde testemunhas atrás de tabiques. Temos, assim, uma incompletude que perfila o fazer e o ser do ator do enunciado, seja na temática de Raskólnikov, inocente e culpado, seja na de Porfiri, confiável e mentiroso. Essa incompletude também está presente no fazer e no ser do narrador e na estratégia discursiva do enunciadador Dostoiévski, como já salientamos no tópico anterior.

Essa lacuna se instaura ainda na própria trama narrativa, que está cheia de acontecimentos inesperados desestabilizando o mundo do esperado, o que, como já discutimos, demonstra a prevalência do regime da concessão (embora X, Y) em detrimento do da implicação (se X, logo Y).

No desenvolvimento da trama desse segundo encontro, temos um acontecimento inesperado, tanto para o juiz de instrução quanto para Raskólnikov, pois ele rompe a expectativa de êxito de Porfiri, bem como a exasperação de Raskólnikov. Assim, o enunciator Dostoiévski traz esse evento para dentro do acontecimento da narração:

Mas nesse instante [que Raskólnikov vai abrir porta] houve um incidente estranho, algo tão inesperado em um desenrolar habitual dos acontecimentos que nem Raskólnikov, nem Porfiri Pietróvitch poderiam contar com semelhante desfecho. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359).

Mais tarde, ao rememorar esse instante, Raskólnikov viu toda a cena da seguinte maneira. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360).

Vários curiosos aglomeraram-se à porta. Alguns tiveram ímpetos de entrar. Tudo o que se descreve aconteceu quase no mesmo instante.

– Fora, ainda é cedo!

– O que estás fazendo? – gritou Porfiri admirado.

– Sou culpado! Cometi o pecado! Sou o assassino! – pronunciou de súbito Nikolai, como se estivesse um tanto sufocado mas com voz bastante forte e alta.

Fez-se silêncio por uns dez segundos, como se todos tivessem ficado petrificados; até o homem de escolta recuou e não mais se aproximou de Nikolai, que retirou-se maquinalmente para a entrada e ali ficou imóvel.

– O que é isso? – gritou Porfiri Pietróvitch, saindo do torpor momentâneo.

– Eu... sou o assassino... – repetiu Nikolai, depois de um pingo de silêncio.

– Como... tu... Como... Quem tu mataste?

Porfiri Pietróvitch estava visivelmente desconcentrado.

Nikolai tornou a fazer um pingo de silêncio.

– Aliena Ivánovna e a irmã dela, Lisavieta Ivánovna... eu... matei... com um machado. Tive uma perturbação... – acrescentou de súbito e tornou a calar-se.

[...]

– Tu me estarás pondo o carro diante dos bois com tua perturbação? – gritou-lhe quase com raiva. – Eu ainda não te perguntei: terás tido ou não uma perturbação... fala... tu mataste?

– Eu sou o assassino... estou prestando depoimento... – pronunciou Nikolai. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360-361).

Temos, então, três enunciados sequenciais que constroem diferentes efeitos de sentido a partir da movimentação do actante-narrador e do actante-observador. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 313-314), o actante-observador possui três modos de presença: pode estar implícito no enunciado, pode estar em sincretismo com o narrador ou pode estar instalado como tal no enunciado. Nos casos citados, não temos as instâncias do narrador e do observador sincretizados em um único e absoluto ator, já que não se trata de uma narração em primeira pessoa (debreagem enunciativa), mas de uma narração em terceira pessoa (debreagem enunciva). Notamos isso no relato sobre a transformação dos fatos e sobre o conhecimento sequencial que temos deles. Configura-se, assim, um efeito de desestabilização cognitiva, que, de acordo com Discini (2011, p. 153-154), possui as seguintes características:

[...] para que tome lugar a desestabilização cognitiva: o narrador emerge como o que sabe mais a respeito daquilo que ele próprio narra. Ele “esconde o ouro”, ou o saber sobre o que ainda virá, mantido como promessa. Não faz-saber sobre o todo daquilo que narra e, como provocação, permite ao leitor tão somente entrever o fato pinçado do futuro. O narrador sabe de algum episódio a mais, ou sabe de detalhes apenas insinuados ao leitor, por conseguinte configura-se sob outro papel: aquele que adianta por mera sugestão a posterioridade dos atos futuros, para ele já passados, porque vividos.

A partir de Discini (2013; 2011), podemos afirmar que esse efeito de desestabilização cognitiva entre as vozes se obtém pela incompatibilidade entre o fazer pragmático relativo ao ato de narrar do actante-narrador, ou seja, o fazer-saber sobre o que acontece, ato este direcionado ao narratário (leitor), e o fazer cognitivo relacionado ao ato de observar do actante-observador. Esse último ato, de acordo com Discini (2011, p. 153), “é concebido não só como o entendimento que se tem do mundo observado e que é repassado ao narrador, mas também como o julgamento que se faz desse mundo e que respalda as avaliações feitas pelo narrador”. Logo, é o observador, como sujeito cognitivo, que valida o narrador com o seu saber necessário sobre os fatos.

Como os papéis do narrador e do observador possuem um aparente desencontro na narração de Dostoiévski, o leitor sofre grandes impactos de entendimento sobre o narrado, pois, em boa parte do romance *Crime e castigo*, o narrado possui rupturas, antecipações no relato dos fatos e na ciência que ele tem deles.

Para compreender essas rupturas, analisamos os três excertos anteriormente destacados. Na primeira passagem, o narrador adianta, antes de contar o fato, que “houve um incidente estranho”, e explica “que nem Raskólnikov, nem Porfiri Pietróvitch poderiam contar com semelhante desfecho” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359). Temos, assim, um actante-observador robustecido e um actante-narrador enfraquecido.

Há um desnível entre os actantes, porque se sabe que algo aconteceu (um fazer cognitivo), e que esse acontecimento surpreendeu tanto Raskólnikov quanto Porfiri (avaliação judicativa sobre o acontecimento). Entretanto, de fato, ainda não temos um fazer-saber consistente do narrador que nos explique o que aconteceu com, pelo menos, alguns detalhes. Esse descompasso cria, por sua vez, um efeito de suspense, o que é compatível com a estratégia do enunciador Dostoiévski e com a estrutura composicional da obra, já que esse excerto é o último parágrafo do quinto capítulo da quarta parte do romance.

Se a causa do descompasso entre o narrador e o observador fosse apenas a localização do excerto – o que poderíamos supor se atentássemos apenas a esse primeiro

trecho –, não teríamos a reiteração dessa dissonância entre o fazer pragmático e o fazer cognitivo, de diferentes maneiras, em outros segmentos do romance.

No segundo excerto, que é o início do sexto capítulo na mesma quarta parte da obra, temos o narrado trazendo uma comparação com um tempo bem diferente do *agora* da narração: “Mais tarde, ao rememorar esse instante, Raskólnikov viu toda a cena da seguinte maneira” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360).

Nessa comparação, temos um tempo em que Raskólnikov já vivenciou o fato a ser narrado que poderia estar relembrando, ou seja, há uma lembrança do fato (passado) associada ao acontecimento que ainda vai ser narrado (futuro). Temos, assim, de maneira peculiar, passado e futuro permeando o presente da narração. É um arranjo temporal que descola o narrador do observador, porque o tempo do fazer pragmático, presente da narração, não é concomitante com o tempo do fazer cognitivo, ou seja, o fato passado sendo relembrado.

É interessante observarmos como o tempo é tratado em Dostoiévski. Segundo Bezerra (2010, p. XII), há, na obra dostoiévskiana, um tratamento diferenciado da categoria de tempo, em que temos:

[...] um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas.

A fim de entendermos essa proposta de Bezerra (2010), precisamos explorar o terceiro excerto: “Tudo o que se descreve aconteceu quase no *mesmo instante*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360, grifo nosso). Todavia, o fenômeno é desenvolvido na narração em, pelo menos, duas páginas: temos a delegação de vozes aos interlocutores, para que eles mesmos simulem o acontecimento, e temos a demarcação de turno desses atores bem definida. Isso evidencia que o enunciador Dostoiévski não *quer dizer o que aconteceu* (efetivando, semioticamente, uma debreagem enunciativa de primeiro grau, o enunciador delegando voz ao narrador). Ele *quer mostrar o que aconteceu* (efetivando, semioticamente, uma debreagem enunciativa de segundo grau, o narrador delegando voz ao interlocutor).

Essa operação vai trazer consequências à leitura do texto, pois ela tira das mãos do actante-narrador o poder de sancionar absolutamente o acontecimento e deixa a critério do narratário-leitor interpretar o que aconteceu. Daí o efeito de sentido de inacabamento que Bezerra (2010) ressalta como decorrente dessa estratégia do enunciador Dostoiévski, ao delegar as vozes no enunciado.

O actante-narrador, com essa postura discursiva de mais mostrar do que dizer, não deixa de apresentar um perfil judicativo – o qual é corroborado pelo fazer cognitivo da percepção do actante-observador – que julga o perfil pático dos interlocutores, segundo a proposta de Discini (2013). Na estratégia da polifonia, a diferença é que ele é mais uma voz dentro do enunciado polifônico. Nos três trechos destacados, temos marcas desse julgamento do actante-narrador: “Porfiri Pietróvitch, *extremamente aborrecido, como se o tivessem feito perder o fio*”; “Porfiri *admirado*”; “Nikolai, como se *estivesse um tanto sufocado mas com voz bastante forte e alta*”; “como se *todos tivessem ficado petrificados*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360-361, grifos nossos).

Podemos apreender, com esses três excertos, que, ao instaurar uma debreagem enunciativa, Dostoiévski movimenta o aparelho da enunciação, visto que não há uma concomitância entre o espaço da enunciação, eu-aqui-agora, e o espaço do enunciado que constrói um ele-alhures-então, o que já estimula uma heterogeneidade das vozes.⁵⁹

Além disso, o narrador não mantém as rédeas do narrado, pois ele permite que o enredo se solte no enunciado em cenas de debreagens enunciativas de segundo grau, as quais os personagens usufruem para se movimentarem segundo a dinâmica dialogal. Exacerba-se, assim, a dialogicidade do texto.

Portanto, a relação entre o narrador e o observador, construída de acordo com um efeito de desestabilização cognitiva, produz e potencializa diferentes efeitos de sentido. Um deles é o de suspense: o actante da enunciação enunciada, por meio do papel daquele que conta a história, não se afirma como aquele que tudo sabe, mas como aquele que sabe e conta aos poucos o que sabe, ora antecipando os fatos, ora contando-os simultaneamente. Isso instaura rupturas na narração que produzem o efeito de sentido de suspense.

Diante dessas considerações, depreendemos a terceira característica que sustenta o procedimento de interdependência das vozes:

- (3) o efeito de sentido de desestabilização cognitiva, sustentado pelo descompasso entre o fazer pragmático do narrador e o fazer cognitivo do observador, promove a heterogeneidade das vozes e seu inacabamento por meio do narrado,

⁵⁹ Esse fato é de grande importância para a estética de *Crime e castigo*, não somente pela construção do sentido – perspectiva que estamos desenvolvendo – mas também pelo desenvolvimento da escritura de Dostoiévski, porque o primeiro manuscrito do romance foi escrito em primeira pessoa. De acordo com a leitura biográfica de Frank (2003, p. 133), “*Crime e castigo* veio à luz somente quando, em novembro de 1865, Dostoiévski mudou o narrador em primeira pessoa para um em terceira pessoa”.

o que estimula, de um lado, a interação das vozes e, de outro, as suas identidades.

Observando o desfecho do segundo encontro de Raskólnikov e Porfiri, notamos que o juiz de instrução duvida de sua confissão repentina e considera que ele “não está usando suas próprias palavras!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 360). Isso acontece, embora Porfiri saiba que Nikolai fosse suspeito, por ele estar presente na cena do crime, ser próximo à agiota e ter uma índole dúbia. Porfiri, todavia, não poderia mais reter Raskólnikov em seu escritório. Por isso, ele se desculpa pela situação de suspeito em que o colocou e os dois se despedem. O inacabamento do assassinato da velha usurária continua, pois, como vimos, há um regime concessivo preponderante no perfil judicativo de Porfiri que desconfia da confissão de Nikolai, tanto quanto no de Raskólnikov, que pressente: “Agora ainda vamos lutar” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 368).

Confirmamos que as duas vozes, a de Raskólnikov e a de Porfiri, se auscultam, pois elas possuem consciência do outro e do meio e, ainda, têm autoconsciência. Isso é possível porque elas percebem o outro e si mesmas. Nessa conjuntura, a interindependência pode se estabelecer, o que respalda, por sua vez, a coexistência, a autonomia e o inacabamento das vozes.

Em nossa leitura semiótica, depreendemos o procedimento de interindependência a partir de três recursos: (1) o efeito de sentido de intersubjetividade – o qual sustenta a coexistência das vozes; (2) a anácrise e a síncrese – mecanismos que estimulam a autonomia das vozes; (3) o efeito de sentido de desestabilização cognitiva entre o fazer pragmático do actante-narrador e o fazer cognitivo do actante-observador – engrenagem discursiva que movimenta o inacabamento no texto.

Portanto, se no tópico anterior comprovamos que as vozes existem, porque elas podem ser distinguidas, neste tópico, constatamos a relação que as sustenta: a interindependência. Assim, a cada passo, tornam-se mais claros os mecanismos de produção da estratégia discursiva da polifonia.

2.4 O TERCEIRO ENCONTRO ENTRE RASKÓLNIKOV E PORFIRI

Nos encontros anteriores, Raskólnikov foi quem se dirigiu até Porfiri; neste, é o juiz de instrução que vai até o jovem. Eis uma importante diferença. Há, porém, uma semelhança

nos três encontros: o anfitrião nunca espera a visita naquele momento. No primeiro, Porfiri dialoga com Zamiótov, quando Razumíkhin traz Raskólnikov para conhecer o juiz de instrução. No segundo, Porfiri atendia o comerciante que poderia ser uma testemunha crucial para a solução do caso, quando Raskólnikov chegou e, depois, veio Nikolai, que interrompeu inesperadamente o fluxo do interrogatório. Nesse último encontro, Raskólnikov se prepara para sair de sua casa, quando encontra Porfiri:

No entanto, mal ele abriu a porta para o vestíbulo, deu de cara com o próprio Porfiri. Este estava indo à casa dele. Raskólnikov ficou petrificado por um instante. Estranho, não ficou muito surpreso com Porfiri e quase não se assustou com ele. Apenas estremeceu, mas acautelou-se rápido, num abrir e fechar de olhos. “Pode ser o desfecho! Mas como foi que ele chegou sorrateiramente, feito gato, e eu não ouvi nada? Será que estava escutando?”.

– O senhor não esperava a visita, Rodion Románitch – gritou rindo Porfiri Pietróvitch. – Faz tempo que pensava em aparecer, estou passando, penso: por que não fazer uma visitinha de uns cinco minutos? O senhor estava indo a algum lugar? Não vou retê-lo. Apenas um cigarrinho, se me permite.

– Vamos, sente-se, Porfiri Pietróvitch, sente-se – Raskólnikov ofereceu o assento à visita, com um ar pelo visto tão satisfeito e amistoso que, palavra, ficaria admirado de si mesmo se conseguisse olhar-se. Raspava os restos, os resíduos do medo! Às vezes um homem como esse suporta meia hora de pavor mortal diante de um saltador, mas é só lhe botarem a faca na garganta de modo definitivo que aí até o pavor passa. Sentou-se cara a cara com Porfiri e, sem piscar, ficou olhando para ele. Porfiri apertou os olhos e começou a enrolar o cigarro.

“Então, desembucha, desembucha – parecia que era isso que queria expelir-se do coração de Raskólnikov. – Então, por que, por que, por que não desembucha?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457).

Esse excerto possui uma organização e construção do sentido muito interessante. De imediato, podemos identificar três vozes diferentes: a do narrador, a de Raskólnikov e a de Porfiri. Contudo, há muitas outras atravessando o enunciado dessas três e se entrecruzando com a consciência de cada um desses sujeitos. Isso nos permite afirmar que há uma multiplicidade de vozes que podem ser observadas em cada uma dessas três consciências apreendidas: narrador, Porfiri e Raskólnikov.

O narrador está presente em todo o trecho destacado, ora descrevendo a cena e/ou dando voz ao interlocutor, ora comparando a sequência dos acontecimentos e atribuindo valorações axiológicas e ideológicas aos interlocutores e suas ações na narrativa. Essas valorações, já comentadas no tópico anterior, são corroboradas pela percepção sensível do actante-observador, como propõe Discini (2013; 2011). A multiplicidade de vozes compõe a presença do actante-narrador por dois principais motivos. Em primeiro lugar, ele privilegia a debreagem enunciativa de segundo grau, nas quais a própria personagem pode expressar, com sua voz, o que pensa. Essas passagens são destacadas no enunciado por recursos gráficos, como aspas, travessão, dois pontos, etc. e/ou recursos discursivos que denunciam o

tom volitivo-emocional característico de cada voz.⁶⁰ Observamos esse procedimento no segmento do trecho:

No entanto, mal ele abriu a porta para o vestibulo deu de cara com o próprio Porfiri. Este estava indo à casa dele. Raskólnikov ficou petrificado por um instante. Estranho, não ficou muito surpreso com Porfiri e quase não se assustou com ele. Apenas estremeceu, mas acautelou-se rápido, num abrir e fechar de olhos. “Pode ser o desfecho! Mas como foi que ele chegou sorrateiramente, feito gato, e eu não ouvi nada? Será que estava escutando?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457).

Em segundo lugar, a voz do narrador dialoga com os discursos que o circundam. Isso acontece, segundo os pressupostos da semiótica francesa, porque o destinador de qualquer discurso, ao enunciar, se enuncia e constrói seu destinatário. Para isso ele constrói o mundo de maneira própria, o que cria um tom de voz que, pela recorrência de seu modo de dizer, valoriza determinados objetos de valor e repudia outros.

Essa articulação da linguagem com a cultura e a sociedade torna-se possível por meio do poder simbólico que a língua possui, pois, segundo Benveniste (2005, p. 32), “pela língua, o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma”.⁶¹ De acordo com Discini (2007, p.11), “Falamos do mundo feito enunciado: mundo simbólico, porque construído signicamente; mundo contraditório, porque reflexo e refração de um corpo social”. Logo, o texto traz as marcas de quem o enunciou e revela os mecanismos de construção de determinado mundo, que não deve ser confundido com o mundo natural, empírico, mas que, ressaltamos, com este dialoga, pois é refração e reflexo dele, como propõe Discini (2013; 2011; 2007) a partir da filosofia bakhtiniana (BAKHTIN, 2010c; 2006b, dentre outros).

Esse mundo recriado signicamente é carregado de vozes sociais que se cruzam com a voz do sujeito, constituindo-a e transformando-a. Por isso, o narrador não é neutro ao narrar. Ele se posiciona, dialoga com a personagem e com a própria sociedade que ele recria. Observamos bem esse atravessamento de vozes no seguinte segmento do excerto destacado:

⁶⁰ Na versão em russo, também há marcas gráficas que respaldam essa observação do uso dos recursos gráficos por parte do enunciador Dostoiévski.

⁶¹ Benveniste faz essa afirmação porque ele entende que “[...] a linguagem é o mais econômico dos simbolismos. Ao contrário de outros sistemas representativos, não exige nenhum esforço corporal, não impõe manipulação laboriosa. [...]. O fato de existir semelhante sistema de símbolo revela-nos um dos dados essenciais, talvez o mais profundo, da condição humana: o de que não há relação natural, imediata e direta entre o homem e o mundo, nem entre o homem e o homem. É preciso haver um intermediário, esse aparato simbólico, que tornou possíveis o pensamento e a linguagem. Fora da esfera biológica, a capacidade simbólica é a capacidade mais específica do ser humano” (BENVENISTE, 2005, p. 30-31). É pertinente dizermos que Bakhtin (2010c; 2006c) também não acredita em uma relação direta do homem com o mundo natural e empírico. Para o filósofo russo, “o texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências) [...]” (BAKHTIN, 2006b, p. 307).

[...] Raskólnikov ofereceu o assento à visita, com um ar pelo visto tão satisfeito e amistoso que, palavra, ficaria admirado de si mesmo se conseguisse olhar-se. Raspava os restos, os resíduos do medo! *Às vezes um homem como esse suporta meia hora de pavor mortal diante de um salteador, mas é só lhe botarem a faca na garganta de modo definitivo que aí até o pavor passa.* Sentou-se cara a cara com Porfiri e, sem piscar, ficou olhando para ele. Porfiri apertou os olhos e começou a enrolar o cigarro. (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457, grifo nosso).

Essa analogia feita pelo narrador trata do tema do medo na oposição semântica *vida vs. morte*. Segundo o narrador, quando em estado de quase morte, o sujeito esquece-se de preservar a vida, pois os valores do eixo da vida estão suspensos e por isso ele não sente mais medo. O que é o medo de reagir? De acordo com o excerto citado, é um sentimento de autodefesa, de preservação do eixo da vida e de seus valores. Seguindo essa lógica, quando são suspensos os valores da vida, a paixão do medo perde sua intensidade no enunciado de estado do sujeito. Toda essa inter-relação entre o eixo semântico da vida e o eixo da morte se configura discursivamente a partir da analogia entre o homem prestes a ser assassinado e a repentina gestualidade tranquila de Raskólnikov diante de Porfiri que outrora fora considerado o seu mais terrível oponente.⁶²

Essa analogia não se fundamenta em si mesma, mas resgata, interdiscursivamente, conteúdos científicos, como os da área da biologia e da psicologia. Ao tomar a articulação semântica /vida vs. morte/, o enunciador Dostoiévski, delegando a voz ao actante-narrador, constrói uma relação diferente da esperada pelo desenvolvimento biológico dos organismos (nascimento, crescimento e morte) e do psiquismo humano (principalmente, em relação ao sentimento de autodefesa).

O discurso dostoiévskiano, diferentemente dos simulacros científicos da biologia e da psicologia – centrados na ordem da explicação dos fenômenos –, propõe, em sua dimensão estética, um espaço situado *no limiar*. Nesse limiar, as fronteiras se borram e o efeito de inacabamento se robustece na leitura dos corpos. O mundo é recriado, assim, à revelia de uma implicação lógica (se X, logo Y). Predomina nesse universo literário o regime da concessão (embora X, Y): “Às vezes um homem como esse suporta meia hora de pavor mortal diante de um salteador, mas é só lhe botarem a faca na garganta de modo definitivo que aí até o pavor passa” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457). Temos, portanto, a voz do enunciador-Dostoiévski permeando e constituindo os fios discursivos da voz do actante-narrador, sem, com isso, fundir-se nele.

⁶² “O mais terrível para ele [Raskólnikov] seria voltar a encontrar-se com esse homem [Porfiri]: odiava-o sem medida, infinitamente [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 342).

Na voz do actante-narrador existe uma tensão entre diferentes pontos de vista: a voz do enunciador-Dostoiévski; os discursos científicos; a voz de Raskólnikov; a voz de Porfiri, dentre outros, que poderíamos recuperar pela interdiscursividade do enunciado. Esses pontos de vista não se excluem, pois podemos observá-los em interação e distingui-los, já que possuem um estilo discursivo que nos permite reconhecê-los em sua *recorrência e diferença*, conforme propõem Discini (2009a) e Fiorin (2004).⁶³

Na voz dos interlocutores, também podemos reconhecer a presença de uma multiplicidade de vozes. Na voz de Porfiri, soa um estilo burlesco que mescla termos de formalidade – como o uso do pronome de tratamento “senhor” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457) – com palavras e gestos informais, como: “Apenas um cigarrinho, se me permite”, “gritou rindo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457). Há também protocolos culturais, como “visitinha de uns cinco minutos”, e perguntas retóricas que são parte da ritualística do simulacro sociocultural do convidado inesperado nas normas de etiqueta: “O senhor estava indo a algum lugar? Não vou retê-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457). Essas vozes não se excluem ou se subordinam, mas convivem, ora em convergência, ora em divergência, nas falas do juiz de instrução.⁶⁴

Na fala de Raskólnikov, as vozes também coexistem, mas estão, muitas vezes, em relação de divergência. No excerto em exame, inicialmente, o jovem considera que a visita de Porfiri “pode ser o desfecho!”, no entanto, logo em seguida, sobrevém-lhe uma dúvida: “Mas como foi que ele chegou sorrateiramente, feito gato, e eu não ouvi nada?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457). Outras questões começam, então, a atormentar a serenidade de Raskólnikov. O jovem se descontrola e passa a perguntar a si mesmo sobre os motivos de Porfiri se calar: “Então, por que, por que, por que não desembucha?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 457).

⁶³ “Para reconhecer um estilo, o olhar analítico identificará a recorrência do que é dito, circunscrita a um fato formal, que supõe a constância de uma estrutura. A partir do que é dito, o analista reconstruirá o sujeito do dizer por meio do exame de estratégias discursivas, que se fundam em um modo próprio de ser e de sofrer emoções e paixões vistas também como efeito de sentido do próprio discurso” (DISCINI, 2009a, p. 7). Portanto, “[...] não se considera o estilo como a exploração das possibilidades da linguagem, mas recorrência e diferença, que estão presentes em todas as manifestações discursivas, inclusive na literatura” (FIORIN, 2004, p. 190) e também fora dela, no discurso da vida, como defendem Bakhtin (2010b) e Volochínov (s.d.).

⁶⁴ Como vimos no encontro anterior, o juiz de instrução já definiu que segue e também vitupera uma determinada norma de etiqueta e cortesia. Essa conduta pode ser bem observada no seguinte trecho: “- Ah, respeitabilíssimo! O senhor também por aqui... em nossas paragens... – começou Porfiri, estendendo-lhe ambas as mãos. – Bem, sente-se, meu caro! Ou o senhor não gosta de ser tratado de respeitabilíssimo e... meu caro – assim *tout court*? Por favor, não tome isso como intimidade... Aqui, nesse sofazinho” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 343). Temos, assim, uma intimidade e uma formalidade em concorrência – ora Porfiri é mais formal, ora é mais informal. Podemos verificar isso nesse segundo encontro, pois, embora tenha dado ambas as mãos ao cumprimentar Raskólnikov, ele “não deu nenhuma, retirou-as a tempo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 343), fato que é percebido por Raskólnikov.

Diferentes pontos de vista, portanto, habitam a consciência de Raskólnikov. Prova disso são essas dúvidas que o interceptam, exigindo-lhe respostas.

Novamente reiteramos que as vozes não se excluem, mas coexistem num mesmo nível, porque, no caso dos diversos pontos de vista que assombram a mente do protagonista, nem o narrador, nem o próprio ator Raskólnikov, definem a soberania de uma das vozes postas no vórtice das possibilidades em sua consciência. Só o acontecimento poderá dizer o que, de fato, Porfiri deseja – e, como veremos, será o próprio juiz de instrução, com a sua voz, que dirá o que quer.

Confirmamos, assim, o terceiro procedimento da estratégia discursiva de polifonia: a equipolência das vozes. Esse procedimento consiste no fato de que há uma multiplicidade de vozes no enunciado dos atores, sejam os do enunciado, sejam os da enunciação. Não há uma voz soberana que tudo sabe e tudo domina; o que existe são vozes equipolentes, isto é, num mesmo patamar, e são, portanto, vozes plenivalentes. Essas vozes plenivalentes, que soam e ressoam na estética romanesca dostoiévskiana, constituem o nosso foco de análise neste tópico. Propomos investigar no terceiro e último encontro de Raskólnikov e Porfiri quais são os recursos discursivos que sustentam a equipolência dessas vozes.

O procedimento de equipolência das vozes

Raskólnikov e Porfiri se encontram pela terceira vez. Ambos conhecem já o perfil um do outro e esperam determinados comportamentos. O jovem desconfia de tudo o que o juiz de instrução diz, e já declarou isso abertamente no encontro anterior. O homem da lei, embora irônico e bonachão em seu tom de voz, confessou que iria engazopar a todos, já no primeiro encontro. Temos, assim, um clima de tensão de seres abertos ao diálogo e dispostos a inquerir, a todo custo, o outro.

É necessário, portanto, que não haja um centro dominante na cena da enunciação, a fim de que todos tenham voz e vez para se expressar. Por isso, o próprio ator do enunciado (Porfiri) afirma um ponto de vista relativo sobre as coisas do mundo. Podemos observar, a partir do trecho que segue, como Porfiri desenvolve esse raciocínio e como Raskólnikov responde a essa postura do juiz de instrução.

– Ah, esse cigarro! – começou finalmente Porfiri Pietróvitch, depois de terminar de fumar e tomar fôlego. – Faz mal, mal de verdade, mas não consigo parar! Tusso, começo a ficar com a garganta irritada, e a ofegar. Sabe, sou medroso, nesses dias

fui a B. – ele examina cada paciente no mínimo meia hora, chegou até a rir de mim ao me examinar: apalpou-me e me auscultou – a propósito, disse ele, o fumo não lhe serve: está com os pulmões dilatados. Bem, mas como é que vou deixá-lo? Por que vou substituí-lo? Não bebo, eis todo o mal, he-he-he, o mal é que não bebo! *É que tudo é relativo, Rodion Románitch, tudo é relativo!*

“O que é isso, estará ele apelando para o seu antigo formalismo?” – pensou Raskólnikov com asco. Súbito lhe veio à memória toda a cena recente do último encontro dos dois e aquele sentimento que então experimentara inundou-lhe o coração como uma onda (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 458, grifo nosso).

Essa cena traz a perspectiva que direciona os valores axiológicos dos sujeitos que compõem a cena da enunciação e do enunciado na estética de Dostoiévski: “tudo é relativo” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 458). Nesse caso, na instância do enunciado, temos Porfiri que coloca em xeque o discurso de seu médico, representante da ciência e das normas. O juiz de instrução, na superfície de sua fala, está relembrando um fato de seu cotidiano (sentido 1); mas, na instância do enunciado, o ator do enunciado está se posicionando diante dos fatos que relacionam Raskólnikov ao assassinato da velha usurária (sentido 2), o que ficará mais nítido ao leitor no desenvolvimento do diálogo.

Compreendemos, assim, que a fala do juiz de instrução é bivocal, porque ela traça diferentes caminhos interpretativos na construção de seu sentido: ora constrói seu sentido concomitantemente ao momento da enunciação (sentido 1), ora constrói seu sentido na não concomitância em relação ao momento da enunciação (sentido 2). Por isso, Raskólnikov fica em estado de dúvida e se questiona: ““O que é isso, estará ele apelando para o seu antigo formalismo?”” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 458).

Fiorin (2010, p. 39-40) explica quais são os tipos de relação que podem existir entre enunciado enunciado e enunciação enunciada na estratégia de persuasão de todo e qualquer discurso:

[...] num discurso, há aqueles que participam da enunciação enunciada, uma vez que remetem à instância da enunciação, e aqueles que pertencem ao enunciado, pois não se referem à instância da enunciação.

Essas duas maneiras de construir o discursivo impõem, como já foi dito, dois contratos enunciativos diferentes. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, ele explicita-se como “o enunciado X deve ser lido como X”; no caso oposto, como “o enunciado X deve ser interpretado como não-X”. Esses contratos determinam a atribuição de estatutos veridictórios distintos aos dois tipos de discurso. Trata-se, com efeito, de um jogo que se estabelece entre o ser (dizer) e o parecer (o dito). O enunciatário atribuirá aos discursos em que haja acordo entre o enunciado e a enunciação o estatuto de *verdade* (/ser/ e /parecer/) ou de *falsidade* (/não-ser/ e /não-parecer/) e àqueles em que se manifeste um conflito o estatuto de *mentira* (/não-ser/ e /parecer/) ou de *segredo* (/ser/ e /não-parecer/). Esses diferentes mecanismos discursivos fazem parte de distintas estratégias de persuasão que visam a revelar um fato (verdade ou falsidade) ou a dissimulá-lo, mas chamando atenção sobre ele (mentira ou segredo), a desvelar um significado ou a velá-lo. Com esses mecanismos, o enunciadador consegue dois efeitos de sentido diferentes: a franqueza

ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la.

Entendidas essas articulações, podemos dizer que o excerto dostoevskiano destacado está trabalhando no modo da dissimulação, porque, embora Porfiri (ator do enunciado) diga que quer a franqueza, ele mesmo contraria o que pede ao se utilizar de manobras discursivas para atacar Raskólnikov. Confirma-se, desse modo, a fórmula “o enunciado X deve ser interpretado como não-X”, o que assevera a lógica concessiva (embora X, Y) no texto dostoevskiano em detrimento de uma lógica implicativa (se X, logo Y).

Essa oscilação do sentido na instância do enunciado relaciona-se com as estratégias da enunciação enunciada, confirmando o efeito de sentido de multiplicidade de vozes plenivalentes no texto dostoevskiano. Apresentamos mais uma fala de Porfiri e mais uma interpretação de Raskólnikov para observarmos melhor essas relações entre as instâncias do enunciado e da enunciação, que sustentam o procedimento de equipolência das vozes. Nesse excerto, Porfiri faz uma retrospectiva dos fatos anteriores, o que parece ser uma retratação do juiz de instrução.

– Decidi que, agora, é melhor nós agirmos com franqueza – continuou Porfiri Pietróvitch, atirando a cabeça para trás e baixando a vista, como se não quisesse mais embarçar sua antiga vítima com o olhar e desprezasse seus antigos métodos e subterfúgios. – Sim, e essas suspeitas e essas cenas não podem durar muito. Naquela ocasião Mikolka nos salvou, senão eu nem sei aonde nós dois teríamos chegado. Aquele maldito homem estava na minha sala, do outro lado do tabique – o senhor pode imaginar isso? O senhor naturalmente já sabe disso; aliás eu mesmo estou sabendo que o tal homem o procurou depois; mas aquilo que o senhor supôs na ocasião não aconteceu: eu não mandei espionar ninguém e ainda não havia tomado nenhuma deliberação. Pergunta por que não? Como lhe dizer? Na ocasião era como se aquilo tudo tivesse me dado uma pancada. Eu mal consegui mandar que se intimassem os porteiros. (Por certo o senhor reparou nos porteiros ao passar.) Naquele momento, um pensamento me passou de relance pela cabeça, assim, com a velocidade de um raio; veja, eu estava convencido, firmemente mesmo, Rodion Románitch. Vamos, penso eu, mesmo que eu deixe um escapar, por enquanto, em compensação vou segurar o outro pelo rabo – ao menos o meu, o meu mesmo não vou deixar escapar. O senhor, Rodion Románitch, é muito irascível, por natureza; até demais, a despeito de todas as qualidades fundamentais do seu caráter e do seu coração, que acalento a esperança de ter captado em parte. Ora, até eu, é claro, podia julgar, mesmo naquele momento, que nem sempre é assim que acontece – um homem aparecendo e despejando em cima de você todo o seu segredo. E mesmo que isso aconteça, particularmente quando se faz um homem perder o resto da paciência, ainda assim é raro em quaisquer circunstâncias. Isso eu consegui perceber. Não, penso, eu precisaria de um indíciozinho! Ainda que fosse um indíciozinho de nada, apenas um, só que um que eu pudesse pegar com as mãos, um que fosse coisa mesmo e não ficasse só nessa psicologia. Por isso, pensava eu, se o homem tem culpa, então, é claro, pode-se, em todo caso, esperar dele alguma coisa essencial; é lícito até contar com o resultado mais surpreendente. Naquele momento eu contava com o seu caráter, Rodion Románitch, mais que tudo com o caráter! Esperava mesmo muito do senhor.

– Mas o senhor... mas por que agora o senhor vem falar tudo isso assim? – balbuciou finalmente Raskólnikov, inclusive sem atinar direito a pergunta. “De que é que ele está falando? – atrapalhava-se ele. – Será que ele está realmente me considerando inocente?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 459-460).

O excerto traz uma confirmação do que já havíamos adiantado: Porfiri não veio falar de memórias de seu cotidiano, mas seu intuito é discutir o caso da velha usurária. Se, no trecho anterior, não havia uma palavra sequer que remetesse diretamente ao encontro anterior, nesse segundo trecho, temos, de chofre, uma confissão de Porfiri. O juiz de instrução relata suas emoções e intenções para com Raskólnikov no encontro anterior: “[...] eu [Porfiri] precisaria de um indiciozinho!”; “Naquele momento eu contava com o seu caráter, Rodion Románitch, mais que tudo com o caráter!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 459-460).

Ao expor deliberadamente seu posicionamento, Porfiri confunde Raskólnikov, uma vez que este não sabe o que, de fato, aquele quer dizer: ““De que é que ele [Porfiri] está falando?””, e o jovem se questiona se o juiz de instrução o considera inocente ou não: ““Será que ele [Porfiri] está realmente me considerando inocente?”” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 459-460). Temos, portanto, uma incerteza permeando tanto o dito quanto o dizer dos atores do enunciado, uma vez que nem o destinador-manipulador Porfiri, nem o destinatário-manipulado Raskólnikov conseguem sustentar um fazer-crer-saber substancial que anule as possibilidades contrárias.

Logo, semioticamente, podemos afirmar que as modalidades veridictórias estão sendo construídas no texto de maneira a não enfatizar nem um efeito de verdade (/ser/ e /parecer/), nem um efeito de falsidade (/não-ser/ e /não-parecer/). Temos um desacordo categórico entre o enunciado e a enunciação, como constatamos nesses dois trechos destacados. Já vimos nos encontros anteriores esse desacordo: uma vez, quando evidenciamos os efeitos de ilusão e de segredo que permeiam os simulacros produzidos por Raskólnikov (é culpado, mas empenha-se em não parecer) e Porfiri (parece franco, mas não é plenamente franco), no primeiro encontro; outra vez, no segundo encontro, quando destacamos o efeito de desestabilização cognitiva entre o fazer-pragmático do actante-narrador e o fazer-cognitivo do actante-observador.

De acordo com Fiorin (2010, p. 40), quando existe um desacordo categórico entre o enunciado e a enunciação, há um propósito por parte do enunciador em sua manipulação do enunciatário, a saber:

Com esse tipo de discurso [aquele em que há o desacordo categórico entre o enunciado enunciado e a enunciação enunciada], o enunciador procura criar efeitos de estranhamento com a finalidade de chamar a atenção do enunciatário para sua mensagem. Assim, este, por meio de uma percepção inédita e inesperada, pode atentar melhor para certos elementos que estão sendo comunicados e aceitar mais facilmente o enunciado. Com esse tipo de discurso, o enunciador diz sem ter dito, simula moderação para afirmar de maneira enfática, finge ênfase para dizer de maneira atenuada.

O efeito de dissimulação é produzido pelo enunciador, que promove a estratégia discursiva da polifonia.⁶⁵ Esse desacordo entre o enunciado e a enunciação efetuado pelo ator da enunciação – na construção artística de seu enunciado – cria diferentes efeitos de sentido. Alguns deles são: inacabamento, simultaneidade, intersubjetividade. Para manifestar esses efeitos, o enunciador deve não só sustentar esse desacordo categórico das duas instâncias, mas também mobilizar de maneira peculiar as modalidades veridictórias.

Compreendemos, assim, que há dois recursos que sustentam o procedimento da equipolência das vozes:

- (1) Predomínio do efeito de sentido da dissimulação que coloca em desacordo o dizer (enunciação) e o dito (enunciado), o que permite, a partir das múltiplas interpretações possíveis desse desacordo, a existência e a predominância – tanto na enunciação quanto no enunciado – de uma multiplicidade de vozes plenivalentes;
- (2) o conflito entre o enunciado e a enunciação, que manifesta um estatuto de mentira/ilusão (/não-ser/ e /parecer/) ou um estatuto de segredo (/ser/ e /parecer/) em todas as instâncias; isso ancora a multiplicidade das vozes, uma vez que não há uma voz de estatuto de verdade (/ser/ e /parecer/) que abafe as demais, isto é, suspendem-se as certezas (o /crer-ser/ que ampara a doxa) em favorecimento das possibilidades (o /poder-ser/ que movimenta a práxis).

Esses recursos são válidos e pertinentes na construção artística, pois, conforme Fiorin (2010, p. 57) ressalta, “[...] a categoria modal /ser/ vs /parecer/ não está correlacionada às categorias /verdadeiro/ vs /falso/ ou /profundo/ vs /superficial/, mas sim à /imanência/ vs /manifestação/, o que significa que está relacionada à existência ou não de uma instância interpretante”. Por isso, confirmamos, pelos dois recursos destacados, que não há asseveração

⁶⁵ Conforme Fiorin (2010, p. 40), a dissimulação “deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la”.

do “estatuto do verdadeiro ou falso” na instância do enunciado e na da enunciação do texto dostoiévskiano. Contudo, constatamos a presença e recorrência de um desacordo entre essas instâncias que é fomentada pelo efeito de sentido de dissimulação produzido pelo enunciador-destinador. Isso possibilita a coexistência de vozes plenivalentes, ratificando, assim, o procedimento de equipolência das vozes.

Além disso, encontramos respaldo na própria proposta bakhtiniana para essas duas características:

Já dissemos que os heróis de Dostoiévski são oniscientes desde o começo e se limitam a fazer sua opção dentro de uma matéria plenamente significativa. Às vezes, porém, eles ocultam de si mesmos aquilo que em realidade já sabem e veem. Isso se manifesta de maneira mais simples nas ideias duplas que caracterizam todos os heróis de Dostoiévski (inclusive Míkhin e Aliócha). Uma ideia é evidente, determina o *conteúdo* do discurso, a outra é velada, contudo determina a *construção* do discurso, lançando sobre ela a sua sombra (BAKHTIN, 2010a, p. 287, grifo do autor).

Esse trecho bakhtiniano confirma o efeito de dissimulação dos atores do enunciado na estética romanesca dostoiévskiana. Dessa forma, as características que trouxemos à luz, pelos pressupostos da teoria semiótica, auxiliam-nos a depreender como essa ideia defendida pelo herói dostoiévskiano pode ter esse caráter duplo: uma ideia evidente e outra velada. É um efeito de sentido de dissimulação construído pelo desacordo categórico entre a instância do enunciado e a da enunciação.

O clima de incerteza artisticamente arquitetado por Dostoiévski possui uma articulação progressiva, pois, quando uma ambiguidade se esclarece, outra surge logo em seguida. Esse movimento, se validado, comprovará a predominância do efeito de sentido de dissimulação.

No trecho que segue, vemos que o juiz de instrução exacerba seu ponto de vista e, então, diz com todas as palavras que Raskólnikov é o culpado no caso do assassinato da velha usurária, inocentando o réu confesso Nikolai. Temos, assim, uma ambiguidade desfeita, mas, tão logo, outras começam a se efetivar no discurso desses interlocutores:

– [...] Gostei desse Mikolka e o estou estudando a fundo. E veja só, senhor! He-he! A outros pontos me respondeu com muita ocorrência, pelo visto recebeu as devidas informações, preparou-se com habilidades; já a respeito de outros pontos simplesmente não sabe nada, parece atolado, não faz ideia e ele mesmo não suspeita de que não faz ideia! Isso aqui é uma coisa fantástica, sombria, atual, um incidente da nossa época em que o coração do homem está perturbado; em que se cita uma frase na qual se afirma que o sangue “refresca”, em que toda a vida se resume à pregação do conforto. Aqui vemos sonhos tirados de livros, aqui vemos um coração exasperado por teorias; aqui vemos a decisão de dar o primeiro passo, mas uma decisão de uma espécie particular – ele tomou a decisão, mas foi como se tivesse

caído de uma montanha ou despencado de um campanário, e chegou ao crime como se não houvesse caminhado com as próprias pernas. Esqueceu-se de fechar a porta após entrar, e matou, matou duas pessoas, apoiado na teoria. Matou, mas não conseguiu se apoderar do dinheiro, e o que agarrou meteu debaixo de uma pedra. Achou pouca a aflição que suportou sentado atrás da porta enquanto tentavam arrebatá-la e puxavam o cordão da sineta –, não, depois foi ao apartamento, já vazio, meio delirando, lembrar aquela sineta, sentiu a necessidade de voltar a experimentar o frio na espinha... Bem, mas isso, suponhamos, aconteceu durante a doença, no entanto veja mais uma coisa: matou, mas se considera um homem honrado, despreza as pessoas, anda por aí como um anjo pálido. Não, o que tem a ver Mikolka com o caso, meu caro Rodion Románitch? Mikolka está fora disso. Essas últimas palavras, depois de tudo o que fora dito antes e tão parecido a uma retratação, foram inesperadas demais. Raskólnikov tremeu da cabeça aos pés, como se o tivessem traspassado.

– Então... quem foi... quem matou?... – perguntou ele, sem se conter, com voz ofegante. Porfiri Pietróvitch chegou a recuar para o encontro de cadeira, como se até ele houvesse ficado tão inesperadamente pasmo com a pergunta.

– Como, quem matou?... – falou ele, como se não acreditasse no que ouvia –, ora, o *senhor* matou, Rodion Románitch! Foi o senhor quem matou... – acrescentou quase sussurrando, com a voz absolutamente convicta (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 465-466, grifo do autor).

Notamos nesse excerto um modo peculiar de tratar as categorias discursivas na cena da enunciação na estética romanesca de Dostoiévski. Observamos esse arranjo singular na voz do juiz de instrução. No caso de Porfiri, temos, à primeira vista, um enunciador que, ao descrever o possível culpado do crime, instaura uma debreagem enunciativa (ele-alhures-então), colocando as categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço distanciadas do momento de enunciação em que se encontram Porfiri (*eu* que fala e manipula) e Raskólnikov (*tu* que ouve e interpreta). Em seguida, os atores do enunciado têm sua voz reproduzida em discurso direto, referenciando-se de maneira explícita nos dois últimos turnos.

Se observarmos com maior atenção, depreenderemos outras relações discursivas entre esses sujeitos. O juiz de instrução não fala de um *ele* e para um *ele*, mas fala sobre o *tu* e para o *tu*. O auditório do juiz de instrução é Raskólnikov. É ao jovem que Porfiri direciona seu discurso. Por ter esse papel temático de auditório, Raskólnikov vai se identificando semanticamente com o suspeito descrito por Porfiri. Por isso, a descrição detalhada das possíveis atitudes do criminoso comentada pelo juiz de instrução não é neutra, nem aleatória. Semioticamente, podemos dizer que, no enunciado de Porfiri, mantém-se a debreagem sintática, mas, semanticamente, Raskólnikov é o “tu” com quem se fala e é o “ele” que cometeu o crime, descrito pelo juiz de instrução.

Ressaltamos que há um efeito de objetividade no uso do pronome “ele” na fala de Porfiri, mas essa manobra discursiva não suplanta o efeito de subjetividade provocado pelo deslocamento do papel temático: o “ele” acusado pelo crime é também o auditório do enunciador, é o “tu” para quem se dirige o discurso. Isso demonstra que o interlocutor Porfiri

está trabalhando seu discurso sob a dêixis da ilusão/mentira: aquilo que parece ser um simples comentário acerca de Nikolai, não é.

Esse deslocamento semântico construído no enunciado de Porfiri é tão evidente para este que, segundo o narrador, ele até se surpreende com o fato de Raskólnikov ainda o questionar: “– Como, quem matou?... – falou ele [Porfiri], *como se não acreditasse no que ouvia [...]*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 466, grifo nosso).

Compreendemos, assim, que esse arranjo peculiar das categorias discursivas na fala de Porfiri comprova que ele está construindo sua estratégia persuasiva a partir de um efeito de dissimulação, respaldando-se, assim, os dois recursos da equipolência das vozes. Por haver o desacordo, a fala de Porfiri possui pelo menos duas vozes: uma, baseada no enunciado, que constrói um comentário acerca de Nikolai, nesse caso, as categorias discursivas estão articuladas em uma *debreagem enunciativa*; e outra, baseada no deslocamento dos papéis temáticos, fazendo referência ao destinatário Raskólnikov: o “ele” tratado com o papel temático do “tu”. Nesse outro caso, podemos dizer que as ambivalências crescem.

O efeito de dissimulação entre Raskólnikov e Porfiri se desenvolve, seja a partir dos mecanismos discursivos apontados, seja a partir do todo que constrói o corpo do ator no modo da ambiguidade. Porque, mesmo depois de o juiz de instrução expor plenamente a sua desconfiança, os atores não dialogam francamente e continuam realizando manobras discursivas. São necessárias maiores evidências. A dúvida de quem é o assassino no caso da velha usurária permanece na moldura da cena da enunciação de Dostoiévski e dos atores do enunciado, na medida em que tomam a palavra. Nas cenas cotejadas, os dois atores do enunciado empenham-se, cada um à sua maneira, em sustentar seu ponto de vista: o jovem vai dizer-se inocente, efetivando o efeito de segredo (é culpado, mas, para se proteger, pretende não parecer); o juiz de instrução vai acusá-lo, realizando o efeito de mentira/ilusão (não é confiável, mas, para persuadir, pretende parecer).

No excerto que segue, podemos observar que Raskólnikov e Porfiri respaldam seus respectivos pontos de vista, e neles predomina uma multiplicidade de vozes plenivalentes:

- Outra vez o senhor batendo na mesma tecla, Porfiri Pietróvitch! Insistindo nos mesmos procedimentos: realmente, como o senhor não se farta?
- Ora, basta, o que me adiantariam os procedimentos neste momento? Outra coisa era se houvesse testemunhas; mas nós estamos cochichando a sós. O senhor mesmo está vendo que não vim aqui a fim de acuá-lo e capturá-lo como um coelho. Se neste instante o senhor reconhece ou não, para mim é indiferente. Porque até sem isso eu já estava mesmo convencido cá comigo.
- Já que é assim, então por que veio? – perguntou irritado Raskólnikov. – Eu lhe faço a pergunta de antes: se o senhor me acha culpado, por que então não me mete na cadeia?

- Bem, essa é a questão! Vou lhe responder ponto por ponto: em primeiro lugar, prendê-lo assim de forma tão direta não é vantajoso para mim.
- Como não é vantajoso? Se está convencido, então o senhor deve...
- Ora, e daí se eu estou convencido? Veja que por enquanto tudo isso são fantasias minhas. Agora, por que eu iria lhe propiciar esse *sossego* mandando-o para lá? O senhor mesmo sabe disso, já que está pedindo. Eu trago, por exemplo, um homem para desmascará-lo, e o senhor lhe diz: “Tu estás ou não de porre? Quem me viu na tua companhia? Eu simplesmente te tomei por bêbado, e tu estavas mesmo bêbado”. Pois bem, o que vou lhe dizer sobre isso, tanto mais que a sua fala foi ainda mais verossímil que a dele, porque no testemunho dele há apenas psicologia – o que torna o focinho dele ainda mais feio –, e o senhor acertou na mosca porque o canalha bebe como uma esponja e é até conhecido demais por isso. Ademais, eu mesmo lhe confessei francamente, já diversas vezes, que essa é uma psicologia de dois gumes e que o segundo gume é superior e ainda mais bem mais verossímil e que, além dela, por enquanto eu não tenho nenhuma prova contra o senhor. E embora eu acabe mesmo por trancafia-lo e inclusive tenha vindo pessoalmente (de forma nada humana) lhe antecipar tudo isso, ainda assim eu lhe digo francamente (de forma também não humana) que isso não será vantajoso para mim. Bem, e em segundo lugar estou aqui...
- Sim, em segundo lugar? (Raskólnikov continuava ofegante.)
- Porque, como eu já declarei há pouco, considero que lhe devo uma explicação. Não quero que o senhor me tome por um monstro, ainda mais porque tenho inclinação sincera em relação ao senhor, acredite ou não. Consequentemente, em terceiro, vim procurá-lo com uma proposta franca e direta – apresentar-se e reconhecer a culpa. Isso será infinitamente mais vantajoso para o senhor, e para mim também – fico livre. Então, é ou não uma franqueza de minha parte?
- Raskólnikov pensou por volta de um minuto.
- Escute, Porfiri Pietróvitch, é o senhor mesmo quem diz que existe apenas psicologia, mas enquanto isso apela para a matemática. E que acontecerá se agora o senhor mesmo estiver equivocado?
- Não, Rodion Románitch, não estou equivocado. Eu disponho de um indíciozinho. Esse indíciozinho eu encontrei naquele momento; foi Deus que me enviou!
- Que indíciozinho?
- Não vou dizer qual, Rodion Románitch. Demais, em todo caso já não tenho direito de protelar mais; vou prendê-lo. Então pense: *agora* já é tudo indiferente para mim, por conseguinte, estou fazendo isso única e exclusivamente pelo senhor. Juro, Rodion Románitch, será melhor!
- Raskólnikov deu uma risadinha maldosa. (DOSTOIÉVSKI, 200a, p. 466-467, grifo do autor)

Uma vez explicitado deliberadamente o seu posicionamento, Porfiri utiliza, para persuadir Raskólnikov, uma *debreagem enunciativa*. Isso é comprovado porque ele não utiliza um “ele” para se referir ao seu interlocutário e, sim, o pronome de tratamento “senhor”. Com isso, o juiz de instrução mantém certa formalidade, sem se distanciar de seu destinatário.

A partir dessa *debreagem enunciativa*, Porfiri apresenta a Raskólnikov três motivos que explicam o porquê do jovem ainda não estar preso: (i) não seria vantajoso antecipar a prisão, porque isso traria um sossego à mente do criminoso; (ii) o juiz de instrução deve uma explicação ao jovem, porque o estima e não quer que este o considere um monstro; por fim, (iii) Porfiri quer fazer uma proposta caso o jovem se entregue.

Cada um desses argumentos de Porfiri realiza um tipo de manipulação predominante. No primeiro, temos uma manipulação por provocação, o destinador-manipulador faz uma avaliação negativa da resultante de seu gesto (o *sossego* da consciência do criminoso) e, por isso, diz que não se deve antecipar a prisão do criminoso. No segundo, uma sedução, pois o destinador-manipulador faz uma avaliação positiva do destinatário-sujeito manipulado para assim estimulá-lo a fazer-fazer: confessar sua culpa. No terceiro, uma tentação, porque o destinador-manipulador oferece uma recompensa, as atenuantes, caso o destinatário-sujeito manipulado cumpra determinado programa narrativo, ou seja, a confissão do crime.

Mesmo com toda essa gama de expedientes persuasivos, as razões não convencem Raskólnikov: “– Não vale a pena! Dispensando inteiramente a sua atenuante!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 468).

Deslindando os enunciados de Porfiri, constatamos que, além dos expedientes da manipulação, ele também utilizou diversas vozes. Essas vozes se inserem no discurso do juiz de instrução pelas relações dialógicas que ali se estabelecem.

Ao discutir prováveis situações, o juiz de instrução faz uso da voz hipotética de Raskólnikov numa situação em que este encontrasse o comerciante que estava escondido atrás da porta, como provavelmente iria acontecer no encontro anterior: “[...] e o senhor lhe diz: ‘Tu estás ou não de porre? Quem me viu na tua companhia? Eu simplesmente te tomei por bêbado, e tu estavas mesmo bêbado’” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467). Compreendemos, assim, que, quando o juiz de instrução fala, muito mais que uma voz reverbera, pois ele vai resgatando as vozes de outrem para constituir seu enunciado.

Além da voz reportada de seu interlocutário na situação hipotética, o juiz de instrução traz uma voz coletiva que afirma a fama de bêbado que a testemunha escondida possui: “[...] o senhor acertou na mosca porque o canalha bebe como uma esponja e é *até conhecido demais por isso*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467, grifo nosso). Portanto, o ator do enunciado pode convocar vozes específicas de certo sujeito, como a de Raskólnikov na situação hipotética, ou coletivas de determinada comunidade, como essa que afiança a fama de bêbado do comerciante.

Temos também uma retomada dos enunciados anteriores do próprio Porfiri, em que ele explica que a psicologia tem dois gumes: “Ademais, *eu mesmo lhe confessei francamente, já diversas vezes*, que essa é uma psicologia de dois gumes e que o segundo gume é superior e ainda mais bem mais verossímil e que, além dela, por enquanto eu não tenho nenhuma prova contra o senhor” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467, grifo nosso).

Há, ainda, uma sanção de Porfiri julgando a imagem que ele tem de si (eu-para-mim) colocada em expressão entre parênteses e destacada do resto de sua fala: “E embora eu acabe mesmo por trancafiá-lo e inclusive tenha vindo pessoalmente (*de forma nada humana*) lhe antecipar tudo isso, ainda assim eu lhe digo francamente (*de forma também não humana*) que isso não será vantajoso para mim” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467, grifo nosso). O ser ideólogo possui autoconsciência, por isso, ele pode recuperar, com maestria, o que sustenta sua ideia.

Podemos, assim, depreender uma multiplicidade de vozes plenivalentes soando nos enunciados de Porfiri: (i) a voz hipotética de Raskólnikov em diálogo com a da testemunha escondida, o comerciante; (ii) a voz de uma coletividade que julga as bebedeiras do comerciante; (iii) a voz dos enunciados passados de Porfiri, que remetem a uma postura sobre a psicologia de dois gumes; (iv) a autoconsciência de Porfiri que se julga desumano ao enfrentar Raskólnikov dessa maneira – dentre outras que poderíamos recuperar pelas suas relações dialógicas. Notamos, por conseguinte, que o enunciado de Porfiri é composto de diversas e distintas vozes que não se excluem.

Não há entre as vozes um estatuto de verdade (/ser/ e /parecer/) que ampare a constatação de que Raskólnikov é, de fato, o culpado. O que existe é um estatuto de mentira (/não-ser/ e /parecer/), pois, embora a psicologia de Raskólnikov, segundo a interpretação de Porfiri, evidencie que o jovem possa ser culpado, o juiz de instrução não tem prova material alguma.

É tão patente essa não existência de provas consistentes contra Raskólnikov que, mesmo quando Porfiri afirma possuir um “índiciozinho”, ele acrescenta, “[...] foi Deus que me enviou” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 467), negando-se inclusive a revelar qual seria esse indício. Em outros termos, o juiz diz que será franco, mas continua dissimulando. Comprova-se, assim, que ele parece ser sincero, mas não é. Portanto, não se pode afirmar que o juiz de instrução tenha, de fato, alguma prova, uma vez que não há marcas textuais ratificando a existência dessas provas para além desse pronunciamento de Porfiri.

Além disso, o juiz de instrução se contradiz. Quando Raskólnikov o questiona: “[...] a título de quê eu iria me apresentar ao senhor e reconhecer-me culpado, quando o senhor mesmo já afirmou que vou ficar preso lá no seu sossego?”, Porfiri diz que não poderia encarcerar cedo demais um criminoso porque isso traria *sossego* à índole do criminoso⁶⁶.

⁶⁶ No encontro anterior, o juiz de instrução disse: “[...] vá eu, por exemplo, meter o sujeito na cadeia cedo demais, que assim estarei, provavelmente, lhe dando um apoio, por assim dizer, moral [...] é assim que acontece,

Mais tarde, o juiz diz, paradoxalmente: “Veja, isso é apenas uma teoria, e ainda por cima é minha, e que autoridade sou eu para o senhor? Pode ser que, até neste momento, eu mesmo esteja escondendo alguma coisa do senhor” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 468). Desse modo, Porfiri questiona o seu argumento de autoridade (“que autoridade sou eu para o senhor?”) e, ainda afiança que poderia estar escondendo algo (“eu mesmo esteja escondendo alguma coisa do senhor”).

Portanto, o próprio modo de dizer e de articular as modalidades do /ser/ e do /parecer/ de Porfiri não deixam estabelecer entre ele e Raskólnikov um efeito de sentido de verdade (/ser/ e /parecer/), pois não basta Porfiri dizer que é um homem honesto e que manterá sua palavra, é preciso que Raskólnikov reconheça isso. O juiz de instrução, como estamos demonstrando, sustenta um efeito de mentira (/não-ser/ e /parecer/): ele apresenta vozes dissonantes e, por vezes, se contradiz. Daí se explica, portanto, que, embora haja uma diversidade de manipulações em seu discurso, nenhuma consegue convencer Raskólnikov.

Na voz de Raskólnikov, também encontramos uma dissonância entre o enunciado e a enunciação, porém no estatuto do segredo (/ser/ e /não-parecer/). Nela podemos observar a dissonância entre o que Raskólnikov responde (ele nega categoricamente a culpa pelo crime) e os gestos que ele executa (o jovem pensa demoradamente na proposta de Porfiri):

Raskólnikov calou triste e baixou a cabeça; pensou demoradamente e por fim tornou a dar um risinho, mas seu sorriso já era dócil e triste:
 – Ora, não é preciso! – pronunciou ele, como se já não esquivasse de Porfiri. – Não vale a pena! Dispenso inteiramente a sua atenuante! (DOSTOIÉVSKI, 200a, p. 468, grifo do autor).

Nesse excerto, quando o narrador afirma que Raskólnikov fez uma pausa longa para refletir sobre a proposta, há aí uma evidência, na instância da enunciação (o dizer do narrador), que, embora suprimida e negada no enunciado de Raskólnikov (dito), assevera que o jovem é culpado. Portanto, pelo modo de dizer de Raskólnikov, podemos depreender que o que ele nega em seu enunciado é afirmado na enunciação enunciada do narrador quando este descreve a cena.

Confirmamos, assim, o efeito de segredo (/ser/ e /não-parecer/) na configuração discursiva do ator Raskólnikov e a equipolência de, pelo menos, duas vozes. Uma voz é aquela que nega a culpa do jovem; ela está constantemente afiançada no enunciado enunciado do protagonista que não admite o crime e nega até as atenuantes. A outra voz é a

especialmente com um sujeito diferente, porque as pessoas são diversas e todas elas estão sujeitas a uma só prática” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 348).

que afirma a culpa do jovem, é depreendida dos gestos e das reações de Raskólnikov e, portanto, capturada na enunciação enunciada do narrador.

No trecho em destaque, a voz que nega a culpa diz no enunciado enunciado de Raskólnikov: “Ora, não é preciso!”, mas, antes disso, o narrador já nos salientou que o jovem, sobre a proposta, “pensou demoradamente” (DOSTOIÉVSKI, 200a, p. 468). Essas duas informações são contrastantes e instauram dúvidas acerca da credibilidade do enunciado proferido pelo protagonista. Por exemplo, se Raskólnikov é inocente, por que não recusou a proposta de imediato? Temos ainda uma gestualidade dissimulada (risinho, sorriso triste e dócil) que compõe a corporeidade discursiva do ator Raskólnikov. Esses são alguns dos indícios que denunciam a culpa do jovem, mesmo ele negando reiteradamente.

Por conseguinte, podemos demonstrar, pelo modo de dizer dos atores Porfiri e Raskólnikov, como eles estabelecem em suas configurações discursivas, respectivamente, um efeito de mentira (/não-ser/ e /parecer/) e um efeito de segredo (/ser/ e /não-parecer/). Isso sustenta e confirma os recursos (1) e (2) do procedimento de equipolência.

Verificaremos, a seguir, como se realizou o desfecho desse terceiro e último encontro de Raskólnikov e Porfiri:

Raskólnikov levantou-se e pegou o boné. Porfiri Pietróvitch também se levantou.
 –Vai dar uma saída? A noitinha vai ser gostosa, tomara só que não caia uma tempestade. Mas pensando bem será até melhor, caso refresque...
 Ele [Porfiri] também pegou o boné.
 – O senhor, Porfiri Pietróvitch – pronunciou Raskólnikov com uma insistência severa –, faça o favor de não meter na cabeça que hoje eu lhe fiz uma confissão. O senhor é um homem estranho, e eu o ouvi só por curiosidade. Não confessei nada ao senhor... Lembre-se disto.
 – Ora, eu sei disso, hei de me lembrar –, xi, o senhor está até tremendo. Não se preocupe, meu caro; será feita a sua vontade. Saia um pouco; só que não pode sair demais. Por via das dúvidas, tenho mais um pequeno pedido a lhe fazer – acrescentou ele baixando a voz –, é delicadinho mas importante: se, ou seja, por via das dúvidas (o que eu, aliás, não acredito e o considero inteiramente incapaz), se por acaso – bem, por via das dúvidas –, nessas quarenta, cinquenta horas lhe der vontade de pôr termo ao caso de modo diferente, fantástico, tentando contra a própria vida (hipótese absurda, pela qual até lhe peço desculpas), deixe um bilheteinho breve mas minucioso. Assim, de duas linhas, de apenas duas linhas, e mencione a pedra: será a atitude mais nobre. Bem, até logo... Bons pensamentos, bons empreendimentos!
 Porfiri saiu de um jeito um tanto curvo e como que evitando fitar Raskólnikov. Este foi para a janela e com uma impaciência irritadiça ficou esperando o tempo em que, pelos seus cálculos, o outro levaria para chegar à rua e afastar-se. Em seguida deixou o quarto às pressas (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471).

A cena termina como se iniciou, quase como em um círculo vicioso: Raskólnikov vai sair. No início, o jovem ia sair e foi surpreendido pela presença do juiz de instrução em sua porta; agora, para pôr fim a esse estranho diálogo, o jovem toma a iniciativa e pega seu boné.

Tal gesto evidencia a Porfiri o desejo de Raskólnikov de retirar-se do recinto: “Vai dar uma saída?” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471), perguntou Porfiri.

O juiz de instrução, novamente, utiliza-se de um assunto do cotidiano para diminuir a tensão da conversa: “A noitinha vai ser gostosa, tomara só que não caia uma tempestade. Mas pensando bem será até melhor, caso refresque...” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471). Esse comentário sustenta o efeito de mentira (/não-ser/ e /parecer/), pois o que o juiz de instrução diz não é exatamente o que ele quer dizer.

Raskólnikov, a fim de garantir o seu simulacro de inocente, faz um pedido ao juiz: “[...] faça o favor de não meter na cabeça que hoje eu lhe fiz uma confissão. O senhor é um homem estranho, e eu o ouvi só por curiosidade. Não confessei nada ao senhor... Lembre-se disto” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471). Porfiri desmente esse fato por meio de um comentário sobre a gestualidade do jovem: “Ora, eu sei disso, hei de me lembrar –, *xi, o senhor está até tremendo*. Não se preocupe, meu caro; será feita a sua vontade” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471, grifo nosso). Se, antes, havia sido o narrador que nos alertara sobre a não veracidade do enunciado de Raskólnikov, agora é o próprio interlocutário do jovem que denuncia isso; confirmando o efeito de segredo (/ser/ e /não-parecer/) no discurso do protagonista.

O pedido de Porfiri para que Raskólnikov deixe um bilhetinho, caso tente contra a própria vida, e a consideração do juiz de instrução comentando que essa seria a “atitude mais nobre” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471) são constitutivas da manipulação de sedução do juiz, em que, ao elogiar as competências do sujeito manipulado, pretende levar o sujeito a fazer-fazer, no caso, a se entregar.

A manipulação do juiz de instrução, no decorrer de seu enunciado, torna-se tentação (o destinatário-sujeito manipulado recebe uma recompensa positiva do destinador-manipulador) nos últimos períodos de sua fala: “Bem, até logo... *Bons pensamentos, bons empreendimentos!*” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 471, grifo nosso). Esse paralelismo final, que repete elementos similares na estrutura sintática da frase, é uma síntese do programa narrativo proposto na manipulação do juiz de instrução em seu terceiro argumento a Raskólnikov: ele deseja que o jovem pense em tudo o que foi dito nesses três encontros (*bons pensamentos*) e, assim, faça o que lhe foi proposto: confessar-se culpado e receber, como recompensa, os atenuantes (*bons empreendimentos*).

Observamos, assim, duas consciências em confronto, trazendo à tona vozes que dialogam com a cena da enunciação compartilhada pelos dois atores. No discurso de Porfiri temos a voz do médico B., a da coletividade que repudiava a bebedeira do comerciante de

peles, entre outras; no discurso de Raskólnikov, temos a voz dos enunciados de Porfiri nos encontros anteriores, a sua própria voz interior, etc. Desse modo, cada um, à sua maneira, soube construir uma multiplicidade de vozes plenivalentes para seu próprio discurso.

O desfecho confirma, portanto, as duas características que sustentam o procedimento de equipolência das vozes: o efeito de sentido de dissimulação do ator da enunciação que reverbera nos atores do enunciado, criando efeitos de segredo e de mentira. Isso fomenta ambiguidades tanto na instância da enunciação, como na do enunciado. Esses recursos são importantes para se efetivar o procedimento da equipolência das vozes.

O primeiro recurso confirma a presença da multiplicidade de vozes no enunciado da estética romanesca de Dostoiévski, considerado o *corpus* de *Crime e castigo*. Como enunciador, ele constrói em seu fazer persuasivo um efeito de dissimulação, que, segundo Fiorin (2010, p. 39-40), permite coabitarem vários e diferentes modos de ver um mesmo fato. Isso sustenta a presença de muitas vozes – entendido o sentido que atribuímos ao termo *voz*: um ponto de vista que sustenta determinado posicionamento axiológico.

O segundo recurso valida essas diversas vozes como plenivalentes, isto é, em um mesmo nível. Isso é plausível na estratégia arquitetada pelo enunciador-Dostoiévski nos trechos analisados, pois não há um efeito de verdade que subjuga os demais pontos de vista, anulando, assim, o efeito de sentido de dissimulação. Existe, assim, uma reverberação desse efeito de sentido de dissimulação na construção artística dos atores do enunciado, tornando os efeitos de sentido desses sujeitos do enunciado, ou de segredo, como vimos bastante em Raskólnikov, ou de mentira, constatado predominantemente em Porfiri.

Juntos, esses dois recursos do procedimento de equipolência confirmam, como os outros dois procedimentos apresentados, as relações dialógicas de *Crime e castigo* e, mais do que isso, a estratégia da polifonia que exacerba essas relações no romance. Assim, com a imiscibilidade, constatamos haver diferentes vozes; com a interindependência, reconhecemos que elas coabitavam o mesmo enunciado de maneira interindependente; com a equipolência, verificamos que elas formam uma multiplicidade de vozes plenivalentes.

Destacamos que essas considerações sobre o procedimento de equipolência dialogam e confirmam os outros procedimentos e suas respectivas características. Um procedimento remete ao outro. A equipolência das vozes só é possível porque há imiscibilidade e interindependência entre elas. Ressaltamos, contudo, que esses procedimentos foram separados em nossa análise por uma questão metodológica a fim de que pudéssemos melhor observar e apreender as suas características particulares. No nível da manifestação, eles constituem uma totalidade discursiva na qual essa tríade atua conjuntamente.

Além disso, compreendemos que a estratégia polifônica de Dostoiévski se distingue do gênero romanesco tradicional, respaldando, assim, tanto o conceito de *polifonia*, quanto o de *romance polifônico*. Por exemplo, se compararmos *Crime e castigo*, um romance polifônico, com um romance do gênero policial, constataremos que enquanto este busca a elucidação do crime, tendendo, geralmente, para o acabamento no sentido da conclusibilidade dos tipos de personagens e de sua trama; o romance polifônico – como *Crime e castigo* bem evidenciou – mantém a opacidade da personagem e o inacabamento do enredo, sendo a elucidação ou não do crime um fator secundário, já que a construção do ator do enunciado e de seus percursos passionais estão em primeiro plano.

Desse modo, estamos operando no romance polifônico no âmbito do sensível, já no romance policial – como nas histórias policiais de Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Agatha Christie – predomina-se o inteligível. Portanto, os procedimentos que estamos propondo reiteram a estratégia polifônica, confirmando a pertinência e a existência do conceito de polifonia, seja pela análise que realizamos neste capítulo, seja pelas inferências genéricas (do gênero) que também respaldam essa perspectiva, como nota-se nesse sucinto cotejo entre o gênero romance polifônico e o romance policial.

CAPÍTULO 3**RECORRÊNCIA E DIFERENÇA:*****CRIME E CASTIGO, OS IRMÃOS KARAMÁZOV E UM JOGADOR***

Fruir um texto literário é perceber essas recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados. Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz (FIORIN, 2008b, p. 42-43).

O problema é o da diversidade dos microuniversos e do espanto que surge quando eles entram em contato uns com os outros (ZILBERBERG, 2011, p. 61).

De acordo com uma estilística discursiva, a recorrência e a diferença fundam um estilo, como explicam Discini (2009a) e Fiorin (2004). Se a estética romanesca de Dostoiévski fundou um gênero discursivo, intitulado *romance polifônico*, como assevera a proposta de Bakhtin (2010a), deve haver, nessa estética romanesca, diferenças que determinem a sua singularidade frente aos outros gêneros e autores, bem como recorrências que possibilitem produzir um efeito de individualidade. Diante disso, nosso intuito é recuperar no cotejo de três obras dostoiévskianas as diferenças e as recorrências que confirmem a estratégia da polifonia no estilo autoral de Dostoiévski. Para tanto, utilizamos os três procedimentos discursivos comprovados no capítulo anterior.

Traçamos a seguinte metodologia: nossa principal totalidade continua sendo a obra *Crime e castigo* e ela cotejamos, de um lado, com o romance *Os irmãos Karamázov*, e, de outro, com o romance *Um jogador*, todas obras dostoiévskianas. Seleccionamos dois atores do enunciado desses dois últimos romances dostoiévskianos em três encontros sequenciais. De *Os irmãos Karamázov*, escolhemos três conversas de Ivan Karamázov e Smierdiakóv. De *Um jogador*, elegemos três diálogos de Aleksiéi e Polina.

Em cada um desses encontros, buscamos observar, de maneira geral e sucinta, as recorrências e as diferenças que possam confirmar ou refutar os procedimentos e suas respectivas características. Antes de cada análise, realizamos uma sumária discussão do enredo. No fim deste capítulo, retomamos os fatos apreendidos e problematizamos como se arquitetou a estratégia da polifonia na estética romanesca de Dostoiévski de acordo com os dados apreendidos.

3.1 A RECORRÊNCIA NA DIFERENÇA: *CRIME E CASTIGO E OS IRMÃOS KARAMÁZOV*

Os irmãos Karamázov, última obra do romancista, é reconhecida pelos críticos eslavistas como uma obra-síntese do projeto estético dostoiévskiano, uma vez que se constitui como um romance-panorama de sua época. Bezerra (2009b, p.VII) explica que essa obra é

[...] romance-panorama que engloba vastos aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos, religiosos, jurídicos, etc., que, transfigurados no amplo espectro de caracteres e atitudes das muitas personagens que o povoam, personificam a vida na Rússia da segunda metade do século XIX.

Desse modo, o que observamos na leitura dessa obra é que, de acordo com o comentário de Bezerra (2009b), Dostoiévski criou um vasto calidoscópio narrativo, no qual estão enlaçados vários gêneros literários, como mitos folclóricos e hagiográficos (por exemplo, o mito da santidade do *stárietz* Zossima), casos policiais (como a investigação do assassinato do patrono da família Karamázov) e contos (como a estória de “O grande inquisidor”), que são todos congregados na fôrma-prima da épica. Isso resulta em um nível discursivo rico em temas que fazem da história das figuras da família Karamázov “uma metonímia da Rússia e de sua história presente e passada” (BEZERRA, 2009b, p. VIII).

Sobre a composição do romance, destacamos que ela é formada por doze livros e um epílogo, os quais variam de três capítulos (como o livro VI e o epílogo) até quatorze (como o livro XII). Esse conjunto de livros é dividido em quatro partes, a saber: primeira parte (livro I - III); segunda parte (livro IV - VI); terceira parte (livro VII - IX) e quarta parte (livro X -XII). Os diálogos que iremos analisar no próximo tópico estão na quarta parte, no livro XI intitulado “O irmão Ivan Fiódorovitch” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 782-792), respectivamente nos capítulos VI, VII e VIII.

Salientamos também que há uma polêmica na escolha do protagonista da trama. Embora os temas centrais do livro sejam o parricídio e a família, no caso a dos Karamázov, o intuito do enunciador Dostoiévski era demonstrar outro fato, a saber: “[...] iniciar a biografia de meu herói Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 13). Ele é o terceiro filho de Fiódor Pávlovitch Karamázov. E essas são palavras do enunciador Dostoiévski presentes no prólogo do romance *Os irmãos Karamázov*. Nesse prólogo, previa-se uma continuação, uma segunda parte, que não veio à luz devido à morte do autor russo meses após a publicação desse primeiro volume.

O interessante é que o próprio enunciador-narrador coloca em dúvida a sua escolha por esse herói: “ei-la: embora chame Alieksiêi Fiódorovitch de meu herói, eu mesmo [enunciador-narrador Dostoiévski], porém, sei todavia que ele nada tem de grande, e por isso prevejo perguntas inevitáveis como estas: em que seu Alieksiêi Fiódorovitch é digno de nota, por que o escolheu como seu herói?”; “Para mim [enunciador-narrador Dostoiévski] ele [Alieksiêi Fiódorovitch] é digno de nota, mas duvido terminantemente que consiga demonstrá-lo ao leitor” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 13).

Esse fato confirma o efeito de dissimulação da manipulação do fazer persuasivo do enunciador da estratégia discursiva da polifonia, como vimos em *Crime e castigo*. Compreendemos que o enunciador, ao colocar em dúvida as suas próprias escolhas, produz um efeito de incerteza (não-fazer-crer) que reverbera em seus atores do enunciado – como veremos mais adiante.

Ressaltamos, ainda, que o narrador em primeira pessoa instaurado no enunciado de *Os irmãos Karamázov* (debreagem enunciativa) também é ambíguo. Embora o narrador relate com afincos toda a trama e reitere a sua predileção por Alieksiêi, não há predominância desse ator na totalidade do enredo. Se observarmos os três irmãos legítimos, Dmitri, Ivan, Alieksiêi, e o ilegítimo Smierdiakóv, depreenderemos que eles ocupam, de diferentes maneiras, o cenário da narração. É, assim, difícil constatar uma prevalência de determinada personagem em comparação às demais em *Os irmãos Karamázov* como, por exemplo, podemos definir em *Crime e castigo*, onde seguimos, quase sempre, o ponto de vista e as experiências de Raskólnikov.

Além disso, se fizermos um cotejo da participação de Alieksiêi e a de Dmitri no enredo do romance, constataremos que o segundo possui mais interação e presença do que o primeiro. Contudo, reiteramos que seja inverdade dizer que um é mais importante do que o outro no enredo do romance – fazer isso seria negar a própria polifonia. Seja pela rixa amorosa e financeira com o pai, ou pelos diálogos de que participa com as demais personagens do enredo, ou ainda pela sua inscrição como réu no caso do assassinato de Fiódor Karamázov, Dmitri está nos mais importantes enunciados de fazer da trama. Esse fato não suprime ou subordina a relevância das demais personagens, mas coloca em dúvida a escolha de Aleksiéi como o herói principal da trama – o que já era previsto pelo enunciador Dostoiévski em seu prólogo. Todos têm voz e vez. Por isso, todos têm a sua própria importância – eis o princípio artístico que embala o conceito de polifonia.

Entendida a conjuntura que emoldura a obra – principalmente o contrato fiduciário dissimulado do enunciador que constrói um narrador não confiável –, partimos para a discussão do enredo do romance.

3.1.1 Sobre o enredo de *Os irmãos Karamázov*

Como no romance há diversos personagens, selecionamos os membros que compõem a família Karamázov, que são os mais pertinentes para podermos contextualizar os diálogos que analisaremos, nos quais teremos como interlocutores o segundo filho, Ivan, e o filho ilegítimo, Smierdiakóv, da família Karamázov.

Na trama, existe um pai que é uma contradição dos valores socialmente incutidos no tema do patriarca. Fiódor Karamázov carrega valores disfóricos em seus traços constitutivos: bebedor, palhaço, lascivo, irresponsável e, muitas vezes, amoral.⁶⁷ Essa contradição no gesto paterno engendra um ambiente estranho e desagradável, porém fascinante ao olhar do leitor, que procura desbravar essa complexa *psique* paterna, que ora, em seus momentos de lucidez, convoca os valores eufóricos segundo determinada doxa, ora, em sua devassidão, encarna todos os valores opostos à expectativa euforizada pela mesma doxa. Não há espaço para o maniqueísmo: Fiódor é um paradoxo, tal como suas afirmações. Ele carrega consigo vestígios do conceito de carnavalização bakhtiniano, pois assume a figura do bufão entronizado, que logo depois é destronado, gerando o riso irônico e complacente de seus interlocutores.

Esse pai possui três filhos legítimos, de dois casamentos diferentes, e um filho ilegítimo, gerado de uma perversão com uma andarija chamada Lizavieta. O primeiro filho chama-se Dmitri e foi fruto do primeiro matrimônio de Fiódor Karamázov. Para desposar a filha de um rico e nobre descendente dos Miússov, Fiódor raptou Adelaída Ivánovna Miússova. Todavia, “logo após o rapto, Adelaída Ivánovna percebeu num abrir e fechar de olhos que sentia pelo marido apenas desprezo e nada mais” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 18).

Então, Fiódor recebe o dote dos pais de Adelaída Miússova e consegue se estabelecer financeiramente, mas o casal têm brigas terríveis. “Por fim ela largou a casa e fugiu com um seminarista preceptor morto de fome, deixando com Fiódor Pávlovitch o filho Mítia, de três

⁶⁷ Destacamos que são valores disfóricos se considerarmos determinadas coerções sociais que privilegiam o *não bebedor, o não lascivo*, por exemplo, para a composição do papel do patriarca.

anos” (DOSTOIEVSKI, 2009b, p. 19).⁶⁸ Depois da fuga, em pouco tempo, Fiódor é avisado da morte de Adelaída e toma posse da herança da mulher em nome do filho.

Com o abandono materno e a negligência do pai, Mítia é cuidado por criados da casa e, logo, segue a carreira militar, voltando para casa só na maioridade para reclamar a herança materna. No momento da narração, Dmitri encontra-se com 28 anos, é caracterizado como homem irascível, impaciente, fogoso, forte, libidinoso e de vida turbulenta.

A relação entre o filho Dmitri e o pai Fiódor Karamázov é bem complicada. Entre eles, como já citamos, há uma disputa financeira e outra amorosa. A contenda financeira existe porque Dmitri reclama o patrimônio da mãe. Após diversos empréstimos feitos ao filho, desperdiçador apaixonado e dado às orgias – nesse aspecto, o mais parecido com o caráter libidinoso de Fiódor Karamázov –, o pai transfere para seu nome a propriedade herdada pelo filho. Durante essa operação de troca, Dmitri não tem controle sobre as promissórias que assina acreditando que o pai continuará sendo seu credor, o que não acontece. Executadas judicialmente as dívidas e efetuada a transferência, Dmitri se considera fraudado, uma vez que, segundo seu ponto de vista, esse negócio foi feito à sua revelia. Ele passa a brigar com Fiódor. Este, por sua vez, passa a negar qualquer auxílio monetário ao primogênito.

A situação se complica ainda mais, quando Dmitri se apropria indevidamente de uma importância que sua noiva, a rica e digna Catierina Ivánovna, lhe confiara para remeter a familiares. O jovem esbanja o dinheiro alheio em uma festa com uma nova paixão, Grúnchenka, que também é pretendente de Fiódor Karamázov. Eis, então, uma nova disputa que se inicia entre pai e filho: ambos querem ficar com Grúnchenka. Assim, passado (herança) e futuro (disputa amorosa) golpeiam a relação presente de filho e pai.

No confronto entre essas duas personagens, surgem diversos percursos narrativos que se constroem em relação de polêmica e, assim, desdobram a trama. No caso da herança, temos uma parte dizendo que foi extorquida e outra, que foi furtada em seus direitos legítimos de herança. No caso da disputa por Grúnchenka, existe um arrebatamento de feras lascivas, gerando injúrias e acusações mútuas. Da parte de Dmitri, ele reconhece seu próprio caráter concupiscente e mundano, mas exige do pai um último dinheiro que possa livrá-lo tanto do domínio desse pai-bufão quanto para quitar a sua dívida com Catierina. Da parte de Fiódor, ele nega qualquer benefício pecuniário ao filho, pois, se continuasse com os empréstimos, poderia levar Dmitri à vitória junto a Grúnchenka, interesseira como era. Além disso, o

⁶⁸ De acordo com nota do tradutor, Mítia é diminutivo de Dmitri.

patriarca, por capricho, coloca exatamente três mil rublos (o mesmo valor da dívida de Dmitri com Catierina) num envelope lacrado em seu quarto à disposição de Grúnchenka, caso esta vá visitá-lo. Essa extravagância trará a morte aos aposentos do velho Karamázov.

Ivan e Alieksiêi são respectivamente o segundo e o terceiro filho de Fiódor Karamázov, ambos do segundo casamento. Esse segundo matrimônio foi mais duradouro do que o primeiro, mas não foi um casamento feliz. A segunda esposa, Sófia Ivánovna, era uma órfã mansa e meiga de dezesseis anos que vivia na casa de uma madrinha tirana, viúva rica de um general.⁶⁹ Ao conhecer essa criatura, Karamázov viu, além dos olhos inocentes da garota que atiçaram a sua lascívia, um bom negócio: mais um possível dote à vista. “Fiódor Pávlovitch propôs casamento, tomaram informações sobre ele e o tocaram porta afora, e foi aí que mais uma vez, como no primeiro casamento, ele propôs fuga à orfãzinha” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 24). Os dois fugiram. Entretanto, Fiódor não recebeu um vintém da madrinha: “[...] a generala zangou-se, não deu nada, e ainda por cima amaldiçoou os dois; mas desta vez ele [Fiódor Karamázov] não contava mesmo com dote, e deixou-se seduzir só pela beleza extraordinária da mocinha inocente e, o mais importante, seu ar casto [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 26).

Dentro da casa do senhor Karamázov, a jovem não teve o sossego que esperava ao se livrar da tirania da generala, pois Fiódor Pávlovitch dispensou qualquer decoro conjugal: a casa ficava cheia de mulheres fáceis e praticavam-se orgias intermináveis. “Posteriormente, a jovem mulher, infeliz e assustada desde a infância, foi acometida de uma espécie de doença nervosa de mulher [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 26). Essa doença provocou ataques histéricos frequentes na pobre alma e, em apenas oito anos, a fez falecer, deixando como fruto de sua existência: Ivan, com sete anos, e Alieksiêi, com quatro. As crianças são separadas e seguem caminhos bem distintos: Ivan torna-se um intelectual com certa fama em Moscou; já Alieksiêi prefere a vida religiosa, trilhando o caminho monástico.

Mais tarde, Ivan volta à sua província, com 24 anos. Os motivos de seu retorno não são nítidos, já que o jovem desfruta de certo prestígio intelectual em Petersburgo e possui condições favoráveis de vida, escrevendo em jornais e revistas especializadas. Ele não tem, por exemplo, como Dmitri, necessidade financeira de procurar a casa paterna. Esse é o primeiro aspecto obscuro da chegada de Ivan à casa de Fiódor Karamázov, o qual, por sua

⁶⁹ “[...] tão duro lhe [para Sófia] era suportar os caprichos e as eternas censuras dessa velha, que não parecia cruel mas que, movida pela ociosidade, era simplesmente a mais insuportável tirana” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 24).

vez, mal reconhece o próprio filho, pois o patriarca vive a sua própria vida sem apelo nem apego aos seus familiares. Afinal, ele não criou e nem educou nenhum filho.

Depois de uma breve apresentação da história da família Karamázov no livro I, o tempo do romance inicia-se com Ivan já instalado na casa do pai há alguns meses. Embora não haja nenhum sentimentalismo entre Fiódor Karamázov e Ivan Fiódorovitch, eles convivem em certa harmonia na casa. Essa mesma empatia não acontece com Dmitri, que quando aparece na casa paterna, esmurra Fiódor e o ameaça publicamente. Contudo, Fiódor Karamázov, em uma de suas bebedeiras, diz que teme a todos, inclusive Ivan, exceto Alieksiêi.

Observando essa situação, destacamos que fica a dúvida sobre o motivo da estadia de Ivan na casa paterna.⁷⁰ É evidente que ele não veio para tomar a mão de Catierina, pois sequer a conhecia antes de chegar à cidade. Ivan também, diferentemente de Alieksiêi, não quer ser o intermediador do conflito de seu meio-irmão Dmitri e seu pai-bufão Fiódor, assunto esse que para Ivan merece apenas um olhar de desprezo e nojo. O narrador, por vezes, tenta nos induzir a pensar que Ivan se preocupa com tais situações, mas os diálogos interiores da personagem desmentem isso.⁷¹

Inversamente à obscuridade que cerca a personalidade de Ivan, Alieksiêi, o filho legítimo mais novo de Karamázov, é um homem luminoso, puro, equilibrado, digno, recatado, segundo certas aspirações sociais postas em formações discursivas que privilegiam a virtude, como hiperônimo dessas qualidades. Destacamos, ainda, que ele defende suas próprias aspirações, portanto, é um herói ideólogo, conforme Bakhtin (2010a). Com seus 20 anos de idade, ele é um amante da humanidade que escolheu como refúgio a religião, como diz o narrador dostoiévskiano:

[...] era simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano, e se se lançou no caminho do mosteiro, foi apenas porque, na ocasião, só ele lhe calou fundo e lhe

⁷⁰ O próprio narrador instaura essa dúvida quando explica a chegada do intelectual à província: “Por que Ivan Fiódorovitch aparecia em nossa cidade, eu – lembro-me –, mesmo na ocasião, ainda me fazia essa pergunta até com certa inquietude. Essa vinda tão fatal, que desencadeou tantas consequências, durante muito tempo depois sempre foi para mim um caso obscuro” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 31). Isso valida, mais uma vez, o efeito de dissimulação do enunciador que, aqui, instaura na voz do narrador a ambiguidade pelo efeito do segredo (/ser/ e /não-parecer/), pois se sabe que existe uma explicação, mas não se relata, de imediato, qual é.

⁷¹ O narrador tenta dar uma explicação para a vinda de Ivan: “Só posteriormente se esclareceu que Ivan Fiódorovitch viera em parte a pedido e para tratar de negócios de seu irmão mais velho, Dmitri Fiódorovitch, de quem ouvira falar pela primeira vez na vida e o qual também conhecera quase nessa mesma época, durante a própria viagem, mas com que, não obstante, ainda antes de sua vinda de Moscou começara a corresponder-se por motivo de um caso importante, relacionado mais com Dmitri Fiódorovitch. Que negócio era esse, o leitor ficará sabendo de forma minuciosa em momento oportuno” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 31-32). Contudo, a dúvida permanece presente nas sendas do texto.

ofereceu, por assim dizer, o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor. (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p.32).

Um ano antes, ele apareceu inesperadamente na casa de Fiódor Karamázov. A primeira indagação do pai foi: “O que vieste mesmo fazer aqui antes de concluir teu curso?” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 38). Alieksiêi não deu nenhuma resposta direta ao pai e, na casa, “esteve, como se diz, mergulhado numa meditação incomum” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 38). Esse estado meditativo continuou até que um dos empregados da casa chamado Grigori o levou até o túmulo de Sófia, progenitora do jovem.

Depois dessa visita, ele “comunicou subitamente que queria ingressar no mosteiro e que os monges estavam dispostos a admiti-lo como noviço. O velho [Fiódor Karamázov] já sabia que o *stárietz* Zóssima [...] causara uma impressão extraordinária em seu ‘quieto menino’” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 40).⁷² Temos, assim, uma personalidade também complexa e construída esteticamente no modo da ambiguidade, não menos que as outras.

O quinto familiar é Pável Fiódorovitch Smierdiakóv. Ressaltamos que, em nenhum momento da narrativa, é expressamente declarado que este seja, de fato, filho de Fiódor Karamázov com a andarilha Lizavieta Smierdiáschaia.⁷³ Todavia, o narrador, ao explicar as condições que cercam o nascimento da criança, cria um efeito de sentido de identificação entre, de um lado, o lascivo Fiódor Karamázov e, de outro, a figura do ofensor que violentou Lizavieta; seja pela narração da pilhéria da qual Karamázov ousou participar; seja pela narração da repercussão do boato que associou Karamázov ao ofensor de Lizavieta.

O fato é que Lizavieta teve seu filho em um banheiro dentro das posses de Fiódor Karamázov e depois morreu. A criança foi acolhida pelo empregado Grigori e sua esposa Marfa. Fiódor não se opôs à ideia de criar a criança em seus domínios. O menino cresceu de maneira peculiar: solitário e calado. “Na infância, gostava muito de enforcar gatos e depois enterrá-los com cerimônia. Para isso vestia um lençol como uma espécie de casula, e cantava e agitava sobre o gato morto algum objeto como se fosse um turíbulo. Tudo isso às escondidas, no maior segredo” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 183). Quando posto a ler um livro de Gógol, não riu uma só vez, considerando tudo mentira e, ao receber de Karamázov um manual de escola primária, considerou chato demais. O mesmo desinteresse e altivez se observaram nele no que se referia à religião:

⁷² De acordo com nota do tradutor Paulo Bezerra na referida tradução (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 32), *Stárietz* é um “monge ancião, mentor espiritual e guia dos religiosos ou de outros monges. A instituição dos *startz* era muito respeitada pelo povo russo”. Zóssima vivia em retiro espiritual permanente no eremitério do mosteiro em que Alieksiêi se inscreve como noviço.

⁷³ De acordo com nota do tradutor Paulo Bezerra na referida tradução (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 147), “Lizavieta: diminutivo de Ielizavieta; Smierdiáschaia: a que cheira mal, a fedorenta”.

Certa vez, na segunda ou terceira aula [de História Sagrada], o menino de repente sorriu.

– O que é isso? – perguntou Grigori, olhando-o ameaçadoramente por cima dos óculos.

– Não é nada. O Senhor Deus criou a luz no primeiro dia, e o sol, a lua e as estrelas no quarto dia. De onde foi que a luz brilhou no primeiro dia?

Grigori ficou boquiaberto. O menino olhava para o mestre com ar zombeteiro. Havia até um quê de altivez em seu olhar. Grigori não se conteve. “Olha aqui de onde foi!”

– gritou tomado de fúria e deu um tabefe no rosto do discípulo. O menino suportou o tabefe, não disse uma palavra em objeção, mas tornou a encafiar-se em seu canto por vários dias. E justo nesse momento, uma semana depois, a epilepsia manifestou-se nele pela primeira vez na vida e não o deixaria por todo o resto de seus dias (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 183).

Os ataques se tornaram, aos poucos, mais frequentes, variando de leves a muito violentos. Eles davam a entender a todos que eram imprevisíveis.

Com relação à retidão de Smierdiakóv, Fiódor Karamázov “[...] estava seguro de sua honestidade, mas por algum motivo até lhe tinha afeição, embora o rapaz o olhasse de esguelha como olhava para os outros, e sempre estivesse calado” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 185). Revelou-se, quando mais jovem, um excelente cozinheiro, por isso adotou a tarefa de cozinhar na casa de Karamázov e por esse serviço recebia uma remuneração. Gastava quase tudo que ganhava com perfumes, cremes, roupas etc., mas não se encantava pela lascívia, era indiferente a isso. Em suma, tornou-se um homem ensimesmado, quase mudo, com ataques de epilepsia, honesto, com uma vida apagada e considerado pelos empregados da casa como enjeitado e um homem inferior.

Com a chegada de Ivan Karamázov, essa presença apagada de Smierdiakóv ganhou mais vivacidade, pois as palavras do intelectual provocaram os pensamentos do servo que vinham sendo tolhidos desde a tenra idade. Ivan, sem saber, não só dá vida à Smierdiakóv, mas provoca uma vontade imprecisa nesse empregado que logo ganhará contornos nítidos e firmes. De súbito, o ser calado começa a falar, a discutir as ideias de Ivan, de maneira a agradar e a satisfazer seu mentor intelectual com suas perguntas.

Da parte de Ivan Karamázov, ele observa a atitude responsiva de Smierdiakóv como uma curiosidade especial. Fiódor Karamázov considera essa repentina mudança de seu honesto servo como uma atitude momentânea de desprazer e de afirmação social, pois acha que Smierdiakóv quer armazenar as ideias de Ivan para parecer superior às críticas que imprimiam no serviçal o estigma de malnascido. O velho Karamázov pensa assim porque confia demasiadamente no servilismo honesto de Smierdiakóv – o que, como veremos, o levará a cair no estratagema do servo.

Da parte do próprio Smierdiakóv, as ideias de Ivan que asseveram as potencialidades do homem em detrimento de sua existência frágil dão-lhe as condições necessárias para traçar um plano contra seu maior opressor: Fiódor Karamázov. Para colocar em prática esse plano, Smierdiakóv precisa da adesão de seu mestre, Ivan Karamázov. A confirmação dessa adesão acontece, segundo sua interpretação, na seguinte cena:

– Sim, senhor, faz esse obséquio a teu pai, não vou esquecer! Vocês não têm coração, é isso! Que te custa um dia ou dois? Para onde estás indo agora, para Veneza? Tua Veneza não vai desmoronar em dois dias. Eu mandaria Aliócha, mas Aliócha metido nesses assuntos? Eu só estou pedindo isso porque és inteligente, por acaso não noto? Não és comerciante de madeira, mas tens olhos. Estou dizendo, observa a barba: se a barba treme significa que a coisa é séria. [disse Smierdiakóv]

– O senhor mesmo está me empurrando para essa maldita Tchernachniá, hein? – bradou Ivan com um risinho raivoso.

Fiódor Pávlovitch não notou ou não quis notar a raiva, capturou apenas o risinho.

– Quer dizer que tu vais, vais? Vou rascunhar um bilhete para levares.

– Não sei se vou, a caminho eu resolvo.

– Qual caminho! resolve agora. Meu caro, resolve! Faz um acordo, me escreve duas linhas, entrega ao padre e num piscar de olhos ele me envia o teu ofício. Depois não te retenho, vai para tua Veneza. O padre te leva de volta à estação de Volóvia em seus cavalos...

O velho estava simplesmente extasiado, escreveu às pressas o bilhete, mandou buscar os cavalos, serviram salgados, conhaque. Quando o velho estava alegre sempre começava a expandir-se, mas desta vez parecia conter-se. Sobre Dmitri Fiódorovitch, por exemplo, não pronunciou uma palavrinha. Não estava minimamente comovido com a separação. Até parecia sem assunto; Ivan Fiódorovitch o percebeu: “Eu o deixei farto, sim senhor!” – pensou consigo. Só quando já se despedia do filho no alpendre, o velho ficou como que agitado e fez menção de beijá-lo. Mas Ivan Fiódorovitch estendeu-lhe rápido a mão para apertar, evitando visivelmente o beijo. O velho compreendeu no ato e num instante se conteve.

– Bem, vai com Deus, vai com Deus! – repetiu do alpendre. – Ainda vais aparecer alguma vez na vida? Vamos, aparece, sempre ficarei contente. Bem, vai com Cristo! Ivan Fiódorvitch subiu no *tarantás* [carro de quatro rodas].

– Adeus, Ivan, e sem muitos desaforos! – gritou-lhe o pai pela última vez.

Todos os de casa saíram para as despedidas: Smierdiakóv, Marfa e Grigori. Ivan Fiódorovitch deu dez rublos de presente a cada um. Quando ele estava sentado no *tarantás*, Smierdiakóv correu para ajeitar o tapete.

– Como vês... estou indo a Tchernachniá... – deixou escapar Ivan Fiódorovitch como que de repente, tal como ocorrera na véspera, quando a expressão saíra naturalmente e ainda acompanhada de um risinho nervoso. Mais tarde se lembraria muito disto.

– Quer dizer que é verdade o que dizem, que é até curioso conversar com um homem inteligente – respondeu com firmeza Smierdiakóv, fitando Ivan com um olhar penetrante.

O *tarantás* mexeu-se e arrancou a toda. O viajante estava com a alma perturbada, mas olhava ao redor com avidez [...]. “Porque é curioso conversar com um homem inteligente, o que ele quis dizer com isso?” – ficou subitamente com a respiração presa. – “E por que lhe informei que estava vindo a Tchernachniá?” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 384-385)

Essa cena é a despedida de Ivan. O intelectual está angustiado, não suporta mais a casa do pai e não vê mais razão para permanecer ali. Além disso, na noite anterior, “ele

mesmo [Ivan Karamázov] sentia que perdera todas as suas coordenadas. Atormentavam-no também vários desejos estranhos e quase inteiramente inesperados [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 383).

Esclarecemos, ainda, que, no dia anterior a essa cena, Smierdiakóv trocou importantes informações com Ivan, a saber: (i) falou do pacote de três mil rublos que Karamázov guardava em seu quarto e ressaltou que Dmitri tinha conhecimento desse dinheiro – que era exatamente a quantia que o primogênito devia a Catierina; (ii) disse, ainda, temer que Dmitri pudesse matar Fiódor Karamázov para roubar esse dinheiro, porque Dmitri o ameaçara e, devido a essa ameaça, o servo revelou ao primogênito os sinais de uma senha que permitiria a entrada nos aposentos do patriarca à noite; (iii) comentou que, nas próximas noites, Grigori estaria encamado aos cuidados de Marfa, portanto, a casa estaria desprotegida por parte desses empregados; (iv) de sua parte, a casa também estaria desguarnecida porque ele provavelmente estaria em um de seus ataques de epilepsia; (v) propôs duas hipóteses: caso Grúnchenka viesse, ela poderia não só adquirir o pacote com os três mil rublos, mas toda a herança dos Karamázov, porque ela poderia casar com o velho e passar tudo para o nome dela; caso Fiódor morresse enquanto nada disso acontecesse, cada um dos filhos receberia quarenta mil rublos, até Dmitri saberia daquilo; (vi) insinua que caso Ivan fosse ou a Moscou ou a Tchermachniá, ele seria incomodado com um aviso (que seria, implicitamente, o do falecimento do progenitor).

Evidenciado todo esse contexto, podemos entender o motivo pelo qual Smierdiakóv disse com firmeza: “Quer dizer que é verdade o que dizem, que é até curioso conversar com um homem inteligente” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 385). Ao dizer isso, o servo sanciona positivamente as escolhas feitas pelo mestre.

Ivan fez duas importantes escolhas. Primeiro, ele decidiu sair da casa do pai, mesmo sabendo de todos esses reveses que Smierdiakóv salientou no dito e no não dito da última conversa dos dois. Esses reveses propunham, de maneira quase matemática, que a casa ficaria desguarnecida nas noites seguintes, compreendido o contexto da doença de Grigori e do ataque premeditado de Smierdiakóv. Também ficou destacado, nas falas de Smierdiakóv, que Dmitri tinha pelo menos um motivo (o pacote com três mil rublos) e um método (utilizar a senha do próprio Fiódor a fim de que este abrisse a porta) para invadir a casa e realizar o assalto e talvez o parricídio. Além disso, havia a possível sequência de fatos apontada por Smierdiakóv: caso Grúnchenka se casasse com Fiódor, toda a herança estaria perdida, mas se o pai morresse antes disso, todos sairiam ganhando, inclusive Dmitri, o qual mais ansiava por dinheiro.

A segunda escolha foi a de ir a Tchernachniá e não a Moscou, e isso enfatizou a Smierdiakóv a adesão de Ivan à ideia do parricídio. O pensamento foi que, ficando mais próximo da casa dos Karamázov, as notícias chegariam mais rápido, pois, como vimos no trecho destacado, “num piscar e fechar de olhos” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 384) um ofício é enviado e recebido.

Todo esse diálogo foi feito de maneira indireta entre os dois, mais sugestivamente entre Smierdiakóv e Ivan do que no sentido contrário. Essa contextualização poderemos verificar no desenvolvimento dos três encontros desses dois personagens.

De maneira geral, podemos observar que os personagens centrais da família Karamázov são construídos de forma ambígua. Fiódor é um patrono e um devasso. Adelaída, a primeira mulher de Fiódor, é matrona e adúltera. Sófia, a segunda esposa de Fiódor, é inocente e insana. Dmitri é um homem lascivo e gastador; todavia, merece sua herança e deseja, no seu mais íntimo, ser melhor que o pai, no sentido social e também sentimental. Ivan é um intelectual racional ao extremo, mas suas atitudes nem sempre expressam o máximo de uma lógica cartesiana. Alieksiêi oscila entre o sacro e o profano, porém não se contagia nem com um, nem com o outro, pois ele está no limiar, vivendo como um monge, não fanático, na casa de um depravado. Smierdiakóv é um servo honesto até conhecer Ivan, e reconhece que mesmo em sua inferioridade pode realizar grandes atos. Lizavieta, andarilha e mãe de Smierdiakóv, segundo a avacalhação que incitou o desejo em Fiódor Karamázov, oscilava entre um animal e um ser humano. Constatamos, assim, que o efeito de dissimulação do enunciador Dostoiévski permeia e arquiteta a construção artística dos personagens de *Os irmãos Karamázov*.

Voltando ao contexto geral da narrativa para observar o seu desfecho, notamos que esse ambiente paradoxal em torno da figura paterna acaba por complexificar a foria na oposição veridictória /ser/ vs. /parecer/. Essa oposição é convocada para a etapa de sanção da narrativa, principalmente quando o assassinato de Fiódor Karamázov é posto em julgamento e Dmitri Fiódorovitch é acusado pelo crime.

Observamos, nesse ponto, um confronto entre dois contratos de veridicção.⁷⁴ Aos olhos do leitor, o narrador faz saber que Dmitri não matou o pai, já que Smierdiakóv, o filho rejeitado, confessou a Ivan ter cometido o assassinato. No entanto, sob o olhar dos demais que não têm acesso à confissão de Smierdiakóv, todas as provas levam a crer que Dmitri é o

⁷⁴ Na teoria semiótica, um contrato de veridicção é o “entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530).

assassino: ele tinha motivo (queria o dinheiro e a amante do pai), já havia feito ameaças ao pai e todos sabiam de seu temperamento agressivo.

Greimas e Courtés (2008, p. 530) explicam que o bom funcionamento do contrato de veridicção depende, em definitivo, da instância do enunciatário, para quem todo enunciado recebido, seja qual for seu modo veridictório, apresenta-se como uma manifestação a partir da qual o enunciatário é convocado a atribuir este ou aquele valor de verdade. Desse modo, quando Ivan e Alieksiêi tentam salvaguardar a inocência do irmão Dmitri, o júri não acredita neles, uma vez que a atitude epistêmica coletiva, culturalmente relativizada, é a de que Dmitri tinha todas as condições e motivos para cometer o parricídio. Além do mais, os seus irmãos, devido aos laços familiares, seriam solidários à causa do consanguíneo, ainda mais quando se sabe que o pai era um homem de caráter duvidoso. Por isso, Dmitri foi condenado pelo júri.

Todavia, a condenação não significou que Dmitri pagou por algo que não cometeu. A expectativa de condenação injusta é rompida. O fim se revelou outro no romance. Dmitri, com o auxílio de seus irmãos e de sua noiva Catierina Ivánovna, conseguiu fugir. Esse desfecho inusitado faz com que o contrato veridictório singular da personagem – endossado por um pequeno núcleo de defensores, pelo narrador e os irmãos Karamázov – prevaleça sobre a crença apregoada pela veridicção coletiva. Portanto, em *Os irmãos Karamázov*, a lógica da concessão (embora X, Y) predomina sobre a lógica implicativa (se X, logo Y), de forma semelhante ao que verificamos no enredo de *Crime e castigo*.

Desse modo, Dmitri e Fiódor são figuras actoriais fincadas no tema do parricídio. Contudo, como se pôde observar, não são figuras planas e superficiais montando um tema. Ao contrário, são atores complexos, porque encarnam, na tessitura dostoiévskiana, papéis actanciais ambíguos. Esses papéis sincretizam em sua essência, a partir do nível profundo, uma mobilidade fórica entre os eixos do parecer e do ser.

Observados os contornos desse enredo, podemos afirmar que há recorrências no modo de dizer de Dostoiévski. Tanto em *Crime e castigo* quanto em *Os irmãos Karamázov* se valida predominantemente uma lógica concessiva (embora X, Y) em detrimento de uma lógica implicativa (se X, logo Y). Os dois romances também demonstraram a preponderância do efeito de sentido de dissimulação do fazer persuasivo do enunciador Dostoiévski, o que reverbera nos atores do enunciado, como Ivan e Smierdiakóv, que dizem algo, querendo dizer outra coisa, bem como vimos entre Raskólnikov e Porfiri.

Essas são apenas algumas recorrências que começam a despontar no cotejo entre as duas obras a partir das características depreendidas na análise efetuada no capítulo anterior.

Para ratificar, de fato, os procedimentos propostos e, com isso, a estratégia da polifonia, analisaremos os três encontros de Ivan e Smierdiakóv.

3.1.2 Os encontros entre Ivan e Smierdiakóv

O enunciador-narrador Dostoiévski faz uma importante ruptura ao narrar os fatos que ocorrem depois da viagem de Ivan Karamázov a Tchernachniá. Ele nos conta que, concordando com a previsão de Smierdiakóv, Dmitri vai à noite visitar a casa de Fiódor Karamázov. Atrás das moitas, às escuras, o primogênito, aflito para saber se Grúnchenka está presente ou não na casa do patriarca, decide executar os sinais secretos ensinados por Smierdiakóv. Nesse momento perigoso, apesar de constatar que sua amada não está nos aposentos de seu rival, o filho olha com ódio a monstruosa face libidinosa de seu pai. Ocorre, então, uma suspensão da narrativa justo nesse momento, instaurando na trama uma dúvida: o que terá acontecido, será que Dmitri atacou Fiódor?

O narrador faz saber que, naquela noite, o envelope que Fiódor guardava em seus aposentos foi roubado e que ele foi morto por um golpe certeiro na cabeça. Na mesma noite, Grigori foi atacado no jardim por Dmitri. Os oficiais da lei encontram Dmitri em um bacanal. Nessa orgia, ele está em uma gastança muito contraditória à sua situação financeira, a qual, poucos dias atrás, ele relatava não possuir um vintém no bolso. Além disso, denunciam que mais cedo o jovem fora visto com os trajes ensanguentados. Essas evidências levam Dmitri imediatamente à prisão.

Nesse desenvolvimento da narrativa, podemos depreender a terceira característica do procedimento de interindependência: o efeito de sentido de desestabilização cognitiva, sustentado pelo descompasso entre o fazer pragmático do narrador e o fazer cognitivo do observador. Esse descompasso promove a heterogeneidade e o inacabamento das vozes no narrado.

Como podemos observar, embora o narrador saiba o que aconteceu, ele não narra o fato. Prefere deixar que as vozes dos interlocutores se digladiem em busca da resposta de quem é o verdadeiro assassino do devasso Karamázov. Assim, há, nesse momento da trama, um claro desacordo entre o fazer pragmático e o fazer cognitivo na narração.

Portanto, por haver esse efeito de desestabilização cognitiva, não temos, como leitores, certeza de quem foi o executor do crime. A dúvida permanecerá para o leitor até esses encontros de Ivan e Smierdiakóv.

Retornando à aldeia apenas cinco dias após a morte do seu pai, Ivan começa a visitar Smierdiakóv de maneira regular:

Já era a terceira vez que Ivan Fiódorovitch ia conversar com Smierdiakóv depois que regressara de Moscou. Na primeira vez, após a catástrofe, visitara-o e conversara com ele logo no primeiro dia de seu retorno, e duas semanas depois lhe fizera uma nova visita. Contudo, depois dessa segunda vez, interrompera suas visitas a Smierdiakóv, de sorte que agora o fazia pouco mais de um mês que não via e quase nada ouvia a seu respeito. (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 782).

A causa de tantas visitas é aquela última frase que Smierdiakóv disse a Ivan antes de sua partida a Tchernachniá. Na consciência de Ivan, o enunciado de Smierdiakóv ressoa e ganha diferentes tonalidades. Podemos notar esse pensamento atravessando o discurso do narrador na lembrança de Ivan:

Durante todos os cerca de vinte minutos da conversa, queixou-se de dor de cabeça e pontadas em todos os membros. Seu ressequido rosto de eunuco parecia miúdo, tinha os cabelos sobre as têmporas eriçados e apenas uma mecha fina de cabelo no alto, no lugar do topete. Mas o olhinho esquerdo apertado, que parecia insinuar algo, denunciava o antigo Smierdiakóv. “É até curioso conversar com um homem inteligente” – passou imediatamente pela lembrança de Ivan Fiódorovitch. (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 784).

Nesse trecho, vemos o pensamento de Ivan interceptando o enunciado do narrador e se distinguindo dele por meio do uso de aspas. Esse modo de distinguir as vozes demonstra a recorrência da segunda característica do procedimento de imiscibilidade: o enunciador da estratégia discursiva da polifonia faz uso de marcas *do* e *no* plano da expressão (aspas, travessão, paragrafação) para distinguir as diferentes vozes – principalmente entre interlocutor e narrador (debreagem de segundo grau).

Além disso, esse fragmento também comprova a segunda característica do procedimento de interindependência, prevendo que uma consciência pode auscultar a outra por meio de, principalmente, dois recursos discursivos: a síncrese e a anácrise. O enunciado resgatado pela consciência de Ivan é um caso de síncrese, pois temos, no mesmo enunciado, a confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto – o que indica também a bivocalidade. Na lembrança de Ivan, existe tanto a dúvida de Ivan quanto a certeza de Smierdiakóv sobre determinadas convicções e saberes que envolvem o caso do parricídio. No diálogo a seguir, respalda-se essa certeza de Smierdiakóv em contraponto à dúvida de Ivan:

– Como não haveria de saber? Já estava claro de antemão. Só que como haveria de saber que a coisa iria acontecer daquele jeito? [disse Smierdiakóv]

– Aconteceria o quê? Deixa de rodeios. Porque tu mesmo previste que terias um ataque epilético assim que descesses à adega, hein? Mencionaste diretamente a adega. [respondeu Ivan]

– O senhor já declarou isso no interrogatório? – quis saber com tranquilidade Smierdiakóv.

De repente Ivan Fiódorvitch zangou-se.

– Não, ainda não declarei, mas vou declará-lo impreterivelmente. Eh, meu amigo, agora debes esclarecer muita coisa, e fica sabendo, meu caro, que não permito brincadeira comigo.

– Por que eu haveria de brincar, quando é no senhor que nutro toda a minha esperança? Unicamente no senhor, como no Senhor Deus! – pronunciou Smierdiakóv com a mesma tranquilidade e só por um instante fechando os olhos miúdos (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 785).

Nesse trecho, Smierdiakóv ressalta seu ponto de vista: ele acredita piamente em Ivan e em suas ideias, como se este fosse o próprio “Senhor Deus” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 785). Do outro lado, Ivan insiste em perquirir Smierdiakóv e saber dos detalhes dessa crença e principalmente de fatos comprometedores do serviçal que possam mudar os rumos da investigação, como, por exemplo, o relato premonitório de Smierdiakóv sobre o seu ataque epilético. Observamos que nesse trecho temos uma consciência invadindo a outra por meio do recurso discursivo da anácrise. De acordo com Bakhtin (2010a, p. 126), esse expediente discursivo consiste em uma “provocação das palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente”. É esse processo que vemos Ivan fazer com suas insistentes indagações a Smierdiakóv.

Com essas manobras discursivas, o diálogo se intensifica. Com isso, demonstra-se, com primazia, a manifestação da primeira característica do procedimento de interindependência: a construção de um efeito de sentido de intersubjetividade, o qual pode ser observado pela separação das vozes e pelo modo de articulação entre elas; no qual elas se permitem coexistir, sem se extinguir ou se sobrepujar. Ivan interpela Smierdiakóv, sem, com isso, coagi-lo, mas o fazendo-se expressar. A interindependência e intersubjetividade se ratificam, assim, tanto na construção da voz de um quanto na do outro. Podemos constatar essa afirmação no trecho abaixo:

– Pensaste que todos são covardes como tu?

– Perdão, pensei que o senhor também fosse como eu.

– É claro que eu precisava ter adivinhado – agitava-se Ivan –, mas o que eu procurava era adivinhar alguma coisa torpe de tua parte... Só que mentes, mais uma vez mentes – tornou a gritar ao ter essa súbita lembrança – Tu te lembras de como te chegaste à *tarantás* e me disseste: “É até curioso conversar com um homem inteligente”? Quer dizer que estavas contente com minha partida, já que me elogiaste?

Smierdiakóv deu alguns suspiros. Um rubor despontou em seu rosto.

– Se estava contente – disse um pouco sufocado –, era unicamente porque o senhor tinha concordado em ir não para Moscou, mas a Tchernachniá. Porque, apesar de

tudo, ficava mais perto; só que eu não pronunciei aquelas palavras como elogio, e sim como recriminação. O senhor é que não entendeu.

– Recriminação por quê?

– Porque, pressentindo semelhante desgraça, o senhor abandonava o próprio pai e se negava a nos proteger, pois sempre me poderiam acusar de ter roubado aqueles três mil (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 788).

Nesse trecho, podemos afirmar que Ivan, por meio de sua indagação, nega categoricamente um princípio de identificação perfeita, ou seja, “A idêntico a A”: “Pensaste que todos são covardes como tu?” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 788). Afirmam-se, assim, as relações dialógicas que permitem o posicionamento do sujeito, isto é, seu ato responsável e responsivo. Isso desloca a percepção de Smierdiakóv, que, como afirmado anteriormente, contemplava Ivan como a um deus. Essa contemplação induzia a esse servo querer estar em conjunção completa com todos os valores desse deus-ideal.

Desse modo, quando Ivan questiona o significado da frase, este já está oferecendo a resposta que ele mesmo daria (um elogio à partida dele a Tchermachniá). Smierdiakóv, por sua vez, se opõe a essa interpretação, revelando o seu intuito. A frase era uma recriminação, porque, segundo a personagem: “[...] pressentindo semelhante desgraça, o senhor abandonava o próprio pai e se negava a nos proteger, pois sempre me poderiam acusar de ter roubado aqueles três mil” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 788). Eis duas consciências, duas interpretações diferentes sobre o mesmo enunciado: Ivan afirma ser um elogio, Smierdiakóv sustenta que é uma recriminação.

Mesmo que seja um enunciador debreado no interior do enunciado, ele constrói significamente seu próprio universo, tanto de valores quanto de sentido. Portanto, Ivan, ao conceber a frase do outro como um elogio, tranquiliza-se, pois isso só configuraria uma opinião banal de Smierdiakóv sem qualquer consequência mais contundente ao caso criminoso que aconteceu na casa dos Karamázov. Entretanto, quando Smierdiakóv revela que pronunciou seu enunciado anterior com tom de recriminação, ele cria um universo de sentido que sugere Ivan ter grande culpa nos fatos que se sucederam após a sua partida da casa paterna.

Esse jogo de relações demonstra com primazia a terceira característica do procedimento de imiscibilidade: cada voz, de forma autônoma, com seu próprio tom volitivo-emocional, constrói seu enunciado concreto tanto na parte percebida ou realizada em palavras quanto na parte presumida. É por isso que cada ator, no trecho destacado, traça em sua discursivização diferentes conotações veridictórias, isto é, modos de presença que sustentam

seu olhar sobre o mundo, de acordo com Discini (2013). Dessa forma, em uma conotação veridictória, Ivan está isento de qualquer culpa; em outra, ele é um dos mais culpados.

A ambiguidade dos enunciados de ambos os atores se perpetua até a despedida de Ivan. Essa visita de Ivan, ao invés de trazer respostas a suas dúvidas, trouxe ainda mais questões, principalmente a partir das últimas palavras que trocou com Smierdiakóv em sua saudação de saída:

– Até logo. A propósito, não vou dizer que sabe simular... e também te aconselho a não dizê-lo em depoimento –, pronunciou de súbito Ivan por alguma razão.
 – Compreendo perfeitamente. E se o senhor não vai dizer isso em depoimento, eu também não vou falar nada de nossa conversa no portão...
 Então Ivan Fiódorovitch saiu de súbito e, mal dera uns dez passos pelo corredor, ocorreu-lhe que na última frase de Smierdiakóv havia algo de ofensivo. Já esboçava voltar, mas isso apenas lhe passou de lampejo pela cabeça e ele, depois de dizer: “Tolices!”, deixou apressadamente o hospital (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 789).

Essas últimas palavras de Smierdiakóv realmente tinham algo de ofensivo, não eram, como imaginava Ivan, tolices. A frase final de Smierdiakóv configurou, semioticamente, uma intimidação a Ivan, isto é, o destinador-manipulador Smierdiakóv oferece ao destinatário-sujeito manipulado Ivan uma recompensa negativa (relatar, em depoimento, o envolvimento indireto de Ivan no assassinato de Karamázov) caso o sujeito manipulado Ivan não execute o fazer proposto pelo destinador-manipulador (manter o segredo sobre a premonição do ataque epilético).

É preciso ressaltar que o narrador não interfere na sanção de Ivan, deixando o narratário-leitor decidir qual foi o sentido atribuído por Smierdiakóv: uma ofensa (intimidação) ou uma mera tolice. Essa configuração discursiva demonstra a primeira característica do procedimento de imiscibilidade das vozes: o enunciator, ao delegar voz ao actante-narrador (debreagem de primeiro grau), não o constrói como uma voz de autoridade, nem como uma voz plenamente confiável, uma vez que a narração não promove o acabamento (no sentido do ido e do vivido pelas personagens). Pelo contrário, a narração estimula o inacabamento (no sentido da suspensão das certezas e agenciamento das possibilidades).

Esse excerto também respalda o efeito de dissimulação do fazer persuasivo do enunciator-narrador Dostoiévski que instaura, pelo menos, duas possibilidades de interpretação para o mesmo enunciado. A bivocalidade é constitutiva da estética romanesca dostoiévskiana, como assevera Bakhtin (2010a), relacionando-se intrinsecamente com as manobras discursivas efetuadas pela estratégia da polifonia. Essa bivocalidade, como

podemos observar, é construída principalmente pelo modo como Dostoiévski articula as modalidades veridictórias no enunciado: ele (re)cria o efeito de dissimulação em seu fazer persuasivo.

Portanto, constatamos a presença do primeiro recurso discursivo da equipolência: o efeito de sentido dominante do fazer persuasivo do enunciador da estratégia discursiva da polifonia é a dissimulação que coloca em desacordo o dizer (enunciação) e o dito (enunciado). Isso permite identificar, com base nas múltiplas interpretações possíveis desse desacordo, a existência e a predominância – tanto na enunciação quanto no enunciado – de uma multiplicidade de vozes plenivalentes.

Isso ficou patente nos trechos analisados desse encontro de Ivan e Smierdiakóv, nas diferentes interpretações da palavra de cada um. As palavras de Ivan não dialogavam apenas com as de Smierdiakóv naquele momento no hospital, mas também com as da memória discursiva manifestadas nos outros encontros com o servo, principalmente os que antecederam a sua partida da casa paterna. O mesmo podemos dizer em relação à voz de Smierdiakóv.

Esse atravessamento de vozes ficou mais evidente nesse último trecho da despedida de Ivan, em que as vozes do presente (saudações de despedida), do passado (lembranças dos encontros anteriores) e do futuro (declarações do interrogatório) se entrecruzaram. Nesse primeiro encontro analisado, notamos, assim, a coabitação de vozes imiscíveis, independentes e equipolentes, as quais, juntas, formam esse grande diálogo, no qual até os limites espaço-temporais se dilatam.

Na segunda visita de Ivan à Smierdiakóv, este já havia recebido alta do hospital e estava instalado na casa de Mária Kondrátiévna, com a mãe dela, na condição de noivo de Mária. “Tanto a mãe como a filha o estimavam muito e o consideravam superior a si mesmas” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 792). Essa superioridade é contestada por Ivan. Smierdiakóv usa óculos “que Ivan Fiódorovitch nunca vira antes em seu rosto”, e isso incomoda profundamente o Karamázov. Este, então, comenta em seu íntimo: “‘Uma besta como essa, e ainda por cima de óculos!’” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 792-793).

Após a confirmação de que estavam a sós, Ivan, tomado por essa fúria contra as simulações de Smierdiakóv, declara:

– Escuta aqui, meu caro: que absurdo foi aquilo que disseste quando eu estava te deixando no hospital, que, se eu silenciasses que és um mestre em simular um ataque epilético, tu não revelarias tudo ao juiz de instrução, ou seja, a respeito daquela nossa conversa ao portão? Que quer dizer tudo? O que poderias dar por

subentendido naquele momento? Estarias me ameaçando, é isso? Insinuando que eu teria feito alguma aliança contigo, que estaria com medo de ti, é isso?

Ivan Fiódorovitch pronunciou essas palavras completamente enfurecido, fazendo saber, de forma visível e deliberada, que desprezava qualquer subterfúgio e qualquer rodeio e jogava aberto. Os olhos de Smierdiakóv faiscaram de raiva, o esquerdo piscou e ele, embora por hábito discreto e comedido, deu imediatamente sua resposta: “Estás querendo jogar às claras”, pensou, “pois então vai ser às claras mesmo”.

– O que eu então subentendi, e por isso aquilo, foi que o senhor sabendo de antemão do assassinato do próprio pai, o largou à mercê do sacrifício para que depois as pessoas não concluíssem alguma coisa ruim sobre seus sentimentos, e talvez até mais alguma outra coisa –, eis o que eu então prometi não comunicar às autoridades (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793).

Temos três movimentos discursivos nesse trecho destacado: a busca de um saber (a fala inicial de Ivan), a reflexão sobre esse saber (a intermediação do narrador) e as defesas diferentes e não excludentes dos pontos de vista distintos (de um lado, Ivan e, de outro, Smierdiakóv). Cada um dos atores se assenta num papel actancial diferente no ponto de vista que defende. Cada ponto de vista promove suas próprias axiologizações sobre o outro e sobre si mesmo.

No nível profundo, onde se depreendem as oposições semânticas mínimas, mais gerais e abstratas que organizam o sentido do texto, podemos propor a articulação *identidade*, como domínio do eu, e *alteridade*, como domínio do outro, para analisar o posicionamento axiológico dessas vozes em relação de polêmica.

A voz de Ivan Karamázov seleciona como o eixo eufórico, o valorizado como bem, a identidade, pois centra seu posicionamento em uma imagem egocêntrica que despreza ou, pelo menos, intimida a presença do outro, no caso a opinião do serviçal.

Já a voz de Smierdiakóv estabelece como eixo eufórico a alteridade, pois, para o servo, o que se exalta é essa pujança da imagem do outro, no caso a de Ivan – considerado como um deus. Por haver esse reconhecimento da parte de Smierdiakóv, este fica confuso quando Ivan diz não ter conhecimento dos fatos e, ainda, questioná-lo com tamanha ferocidade.

Compreendemos, assim, que cada um dos actantes nos percursos narrativos depreendidos dos enunciados de Ivan e dos de Smierdiakóv estão em conjunção e busca de conjunção com objetos de valor diferentes. O actante Ivan, aquele que euforiza a identidade, busca a conjunção com a soberania. O actante Smierdiakóv, aquele que euforiza a alteridade, busca a submissão. Na divergência dos objetos de valor, temos as divergências de vozes no excerto destacado.

No nível discursivo, podemos concretizar essas relações semânticas. Na fala de Ivan Karamázov, seu egocentrismo, o qual euforiza o eixo da identidade, é tão expressivo que ele pergunta e dá a resposta ao mesmo tempo. Por exemplo, Ivan questiona: “O que poderias dar por subentendido naquele momento?” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793). Em seguida, ele mesmo dá possíveis respostas em forma de pergunta retórica: “Estarias me ameaçando, é isso? Insinuando que eu teria feito alguma aliança contigo, que estaria com medo de ti, é isso?” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793). Temos, por conseguinte, uma dialogicidade bem desenvolvida nesses enunciados, uma vez que não são assertivas, mas perguntas, mesmo que retóricas. Todavia, Ivan demonstra com esse jogo de palavras que ele já prevê a resposta e já a repudia, o que não é uma submissão ou exclusão da voz alheia, mas uma resposta antecipada que denota a superioridade do domínio do eu, a identidade, em detrimento do domínio do outro, a alteridade.

Já no nível discursivo da fala de Smierdiakóv, vemos outro modo de dizer. Este, embora afiance sua resposta na ancoragem em sua própria pessoa “o que *eu* então subentendi [...] eis o que *eu* então prometi não comunicar às autoridades” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793, grifos nossos), configurando uma debreagem enunciativa de segundo grau, ele não nega os enunciados de Ivan (pois isso poderia ser uma injúria a seu deus). Smierdiakóv, então, afirma sua resposta na ação do outro, descrevendo de maneira pontual não a sua responsabilidade, mas o encargo do outro, no caso o de Ivan. Portanto, Smierdiakóv euforiza a alteridade, domínio do outro, em detrimento da identidade, domínio do eu. Em outras palavras, ele sustenta que a responsabilidade não é dele, mas de Ivan: “O que eu então subentendi, e por isso aquilo, foi que o *senhor sabendo de antemão* [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793, grifo nosso).

Observado esse percurso gerativo que sustenta de maneira diferente cada uma das vozes postas em confronto, podemos dizer que as vozes são autônomas. Os três procedimentos propostos a compõem, por isso são vozes imiscíveis, interindependentes e equipolentes.

Constatado que cada voz do ator do enunciado sustenta seu próprio percurso gerativo de sentido, podemos agora observar como a voz do narrador se insere nesse diálogo. O narrador é o intermediador dessas duas reflexões acerca do saber e faz com que a dúvida permaneça: Ivan sabia ou não o que estava fazendo ao deixar a casa do pai naquele momento? Essa intermediação, que não soluciona dúvidas e, sim, as estimula, pode ser melhor observada no segundo parágrafo do excerto destacado, o qual separa as duas defesas explicitadas.

Se observarmos atentamente a estratégia de construção estética desse parágrafo, verificaremos que o narrador, no início, confirma as palavras de Ivan, sem com isso tomar partido dele, como vemos nesse segmento: “Ivan Fiódorovitch pronunciou essas palavras completamente enfurecido, fazendo saber, de forma visível e deliberada, que desprezava qualquer subterfúgio e qualquer rodeio e jogava aberto” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793).

Em seguida, ao relatar as expressões de Smierdiakóv e a sua reação à colocação incisiva de Ivan, o narrador não declara o que Smierdiakóv pensava em um discurso indireto. Ao contrário disso, ele dá voz a esse interlocutor. A partir do procedimento de imiscibilidade, o narrador utiliza-se de recursos gráficos como aspas, dois pontos, travessão etc. para separar os discursos, privilegiando, com isso, muitas vezes, o discurso direto (debreagem de segundo grau) ao discurso indireto (debreagem de primeiro grau), o que cria um efeito de sentido de intersubjetividade entre os atores.

Nesse trecho, as vozes estão bem imiscíveis pela recursividade desse procedimento. Por exemplo, a voz do narrador é distinguível da voz do interlocutor Smierdiakóv nesse segmento: “Os olhos de Smierdiakóv faiscaram de raiva, o esquerdo piscou e ele, embora por hábito discreto e comedido, deu imediatamente sua resposta: ‘Estás querendo jogar às claras’, pensou, ‘pois então vai ser às claras mesmo’” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793).

O interesse nesse parágrafo é ver as duas consciências disputando seus pontos de vista em um mesmo enunciado, sem que, com isso, elas se misturem ou se excluam, confirmando a manifestação do procedimento de equipolência.

Ressaltamos que essa interindependência entre as vozes ocorre porque as consciências dos atores do enunciado divergem, sem se excluírem. Para isso, de fato, manifestar-se discursivamente, a síncrese e a anácrise são expedientes necessários. Nesse encontro, é por meio desses estimuladores argumentativos que Ivan perscruta a consciência de Smierdiakóv. E da parte do servo, é por meio do recurso discursivo da anácrise que ele faz Ivan entender a sua participação no parricídio. No excerto que segue, podemos observar a cena em que esse operadores ocorrem:

– Está bem – [Ivan Karamázov] disse finalmente –, como vês, não me levantei de um salto, não te espanquei, não te matei. Continua: quer dizer então que, a teu ver, eu designara de antemão Dmitri para isso e contava com ele?

– Como o senhor não haveria de contar com ele? Ora, se ele matasse, seria privado de todos os direitos à herança, da patente e dos bens, e seria degredado. Então, com a morte do pai, a parte dele ficaria para o senhor e Alieksiêi Fiódorovitch, meio a meio, não mais quarenta, e sim sessenta mil rublos para cada um. Sem dúvida, o senhor contava com Dmitri Fiódorovitch naquela oportunidade!

– Ai, como estou sendo paciente contigo! Escuta aqui, patife: se naquele momento eu contava com alguém, esse alguém evidentemente eras tu, e não Dmitri. E, juro,

até pressenti alguma torpeza de tua parte... naquele momento... Lembro-me de todas as minhas impressões!

– Naquela ocasião, por um minuto também pensei que o senhor contava comigo – Smierdiakóv escancarou um riso sarcástico –, com isso se desmascarou ainda mais aos meus olhos, pois se pressentia que eu seria capaz de tal coisa e mesmo assim viajou, então era como se estivesse me dizendo: és tu que podes matar meu pai, e eu não vou impedi-lo.

– Patife! Foi assim que entendeste!

– E tudo usando a mesma Tchermachniá como pretexto. Tenha dó! Preparava sua viagem a Moscou e recusava todos os pedidos do pai para ir a Tchermachniá! E só por uma tola palavra minha, de repente concordou! E a troco de que concordaria em ir à tal Tchermachniá? Se não foi a Moscou, mas a Tchermachniá sem motivo, atendendo a uma palavra minha, quer dizer que esperava algo de mim.

– Não, juro que não! – bradou Ivan rangendo os dentes.

– Ora, como é que não? Ao contrário, o senhor, como filho do seu pai, a primeira coisa que deveria ter feito diante daquelas minhas palavras era ter me levado à delegacia de polícia e me surrado... ou pelo menos me dar uns tapas na cara ali mesmo e me espancar, mas, tenha só, o senhor, ao contrário, não ficou nem um pouco zangado e imediatamente cumpriu de forma amigável e exata o que disse com minhas tolas palavras e partiu, o que foi um absurdo total, porque o senhor devia era ter ficado para proteger a vida do pai... Como eu não haveria de tirar as minhas conclusões? (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 797).

Nesse diálogo, há claramente a “confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto” (BAKHTIN, 2010c, p. 126), que caracteriza a síncrese. É a provocação de Ivan, reverberando em Smierdiakóv, que faz este externar a sua opinião mais íntima: “Naquela ocasião, por um minuto também pensei que o senhor contava comigo” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 797). Eis, portanto, a anácrise. Temos, assim, a reiteração do procedimento de interindependência das vozes, confirmada em sua segunda característica: uma consciência pode invadir a outra.

No final desse segundo encontro, Smierdiakóv continua suas ameaças a Ivan que não se subordina ou diminui a sua altivez, ou seja, os interlocutores continuam afirmando seus próprios percursos narrativos, com seus tons volitivo-emocionais bem distintos na oposição mínima *identidade vs. alteridade*. E o narrador, por sua vez, continua acompanhando o diálogo sem euforizar nem a identidade de Ivan, nem a alteridade de Smierdiakóv, mas permitindo que ambas possam promover suas ideias. Segue, assim, o desfecho desse encontro:

– Achas que estou com medo de ti? [disse Ivan]

– Vamos que no julgamento não acreditem em nenhuma dessas palavras que acabo de lhe dizer, em compensação o público todo há de acreditar, e será uma desonra para o senhor.

– Mais uma vez isto quer dizer: “É até curioso conversar com um homem inteligente”, não? – Ivan rangeu os dentes.

– O senhor acertou na mosca. E trate de ser inteligente.

Ivan Fiódorovitch levantou-se todo trêmulo de indignação, vestiu o sobretudo e saiu rapidamente do quarto sem responder mais a Smierdiakóv e sequer olhar para ele. A brisa da noite o refrescou. A lua clareava o céu. Um horror de pensamentos e

sensações fervia em sua alma. “Ir agora mesmo e denunciar Smierdiakóv? Mas denunciar o quê? Seja como for, ele é inocente. Ao contrário, ele é que me denunciaria. De fato, para que fui a Tchermachniá naquela ocasião? Para quê, para quê?”, perguntava-se Ivan Fiódorovitch. “Sim, é claro, eu esperava alguma coisa, e ele tem razão...” E tornou a recordar, pela centésima vez, como na última noite em casa do pai ele o escutara do alto da escada, mas agora recordava aquilo com tamanho sofrimento que até parou onde estava como transpassado por algo: “É, naquele momento eu esperava por aquilo, isso é verdade! Eu desejava, eu desejava precisamente o assassinato! Será que desejaria o assassinato, desejaria?... É preciso matar Smierdiakóv!... Se agora eu não for capaz de matar Smierdiakóv, então não valerá a pena viver!...”. Sem entrar em casa, Ivan Fiódorovitch foi direto à casa de Catierina Ivánovna e a assustou com seu aparecimento: estava como louco. Contou-lhe toda a sua conversa com Smierdiakóv, ponto por ponto. Não conseguia tranquilizar-se por mais que ela tentasse persuadi-lo, andava sem parar pela sala e falava de maneira descontínua, estranha. Por fim sentou-se, apoiou os cotovelos na mesa, a cabeça nas mãos e proferiu um estranho aforismo:

– Se não foi Dmitri, mas Smierdiakóv quem matou, então é, claro que na oportunidade fui solidário com ele porque o incitei. Se o incitei, ainda não sei. Mas se só ele matou e não Dmitri, então é claro, eu também matei (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 798-799).

Smierdiakóv intimida Ivan, dizendo que se seu interlocutário o denunciar, o público todo há de acreditar no depoimento de Smierdiakóv, e isso será uma desonra para o orgulhoso Ivan. Este não sabe mais o que fazer, pois começa a reconhecer em si mesmo a sua culpa: “Sim, é claro, eu esperava alguma coisa, e ele tem razão...” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 798). Isso demonstra, mais uma vez, que o herói dostoievskiano não se define pelo outro ou pelo meio, a própria personagem tem autoconsciência de seus atos.

É claro que as palavras de Smierdiakóv influenciaram essa reflexão de Ivan, mas é o próprio Ivan que sanciona a si mesmo e diz, com todas as palavras, o que Smierdiakóv só insinuou: “Se não foi Dmitri, mas Smierdiakóv quem matou, então é, claro que na oportunidade fui solidário com ele porque o incitei. Se o incitei, ainda não sei. Mas se só ele matou e não Dmitri, então é claro, eu também matei” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 799).

Por haver essa interindependência que valida tanto a autoconsciência quanto a dialogicidade do herói, Ivan não fica sozinho. Ele vai procurar Catierina em busca de respostas ou, pelo menos, de um ombro amigo. Nesse encontro, para acalmar os ânimos aflitos de Ivan, Catierina mostra uma carta comprometedora de Dmitri, na qual este declara deliberadamente que, em breve, vai pedir dinheiro a todo mundo e, se caso não conseguir, ele vai à casa do pai e “quebro a cabeça dele e pego o dinheiro que está debaixo do travesseiro, assim que Ivan partir” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 799). “Quando Ivan leu o ‘documento’, levantou-se convencido” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 800).

Essa convicção não perdurará, pois, embora tenha essa prova material da culpa de Dmitri, as palavras de Smierdiakóv continuam soando no fundo da alma de Ivan. Por isso, ele decide ir outra vez à casa de Smierdiakóv para saber se Catierina Ivánovna esteve na casa de

Smierdiakóv, pois o jovem sabia que ela era a única pessoa que poderia desmascarar cabalmente o discurso dissimulado de Smierdiakóv.

No terceiro e derradeiro encontro de Ivan com Smierdiakóv, as suspeitas que Ivan tinha de que poderia ser culpado do parricídio se confirmam. Smierdiakóv percebe o estado enervado de Ivan e, mesmo assim, continua seu discurso dissimulado, mas, então, finalmente trava o seguinte diálogo:

- Sei que não fui eu... – [Ivan] balbuciou.
- Sa-be? - tornou a secundar Smierdiakóv.
- Ivan deu um salto e o agarrou pelos ombros:
- Fala tudo, réptil! Fala tudo!
- Smierdiakóv não esboçou o mínimo temor. Apenas cravou os olhos nele com um ódio louco.
- Pois foi o senhor quem matou, já que age assim – murmurou furiosamente.
- Ivan arriou na cadeira como se refletisse. Deu um riso de fúria.
- Estás insistindo naquela conversa? Naquilo que falamos também da última vez?
- Sim, da última vez o senhor também estava à minha frente e compreendia tudo, agora também compreende.
- Compreendo apenas que és louco!
- O homem não se cansa! Estamos aqui falando olho no olho, porque, parece, temos de engambelar um ao outro, representar uma comédia? Ou ainda continua querendo jogar toda culpa em mim, diante de meus próprios olhos? O senhor o matou, o senhor é o principal assassino, enquanto eu fui apenas o seu cúmplice, o fiel criado Lichard que, seguindo suas palavras, executou isso (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 805-806).

A confissão de Smierdiakóv não foi o bastante para Ivan, uma vez que este tinha em mente ainda a prova material da carta de Dmitri. Para convencer Ivan do fato, Smierdiakóv mostrou-lhe a derradeira prova:

- Ivan caminhou para a mesa, pegou o embrulho, fez menção de desfazê-lo, mas de repente retirou os dedos como se houvesse tocado em algum réptil repugnante, horrendo.
- Seus dedos não param de tremer, estão com câibra – observou Smierdiakóv e desfez o embrulho sem pressa. Dentro do embrulho apareceram três maços de irisadas notas de cem rublos.
- Está tudo aqui, todos os três mil, nem precisa contá-lo. Receba-os – ele convidou Ivan, indicando o dinheiro com um sinal de cabeça. Ivan arriou na cadeira. Estava pálido como um lenço (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 808).

Esse é o trecho em que ficamos sabendo, de fato, quem foi o verdadeiro assassino de Fiódor Karamázov: Smierdiakóv. Até chegar a esse momento, estávamos, como enunciatários-leitores, sob o efeito de desestabilização cognitiva, que, como já salientamos, acompanha o fazer-persuasivo dissimulado do enunciador da estratégia discursiva da polifonia.

Tínhamos fortes indícios da culpa do primogênito: a índole de Dmitri, o contexto do crime, a carta de Dmitri à Catierina. A voz dissonante era a de Smierdiakóv. Então, de assalto, vemos a prova material mais fidedigna possível de quem foi o autor do crime: Smierdiakóv entrega o pacote com os três mil rublos. Mais do que isso, ficamos sabendo que ele foi apenas o executor, o mandante do delito foi Ivan, seguindo as falas de Smierdiakóv.

Temos, assim, os dois efeitos de dissimulação encarnados nos atores do enunciado. De um lado, Smierdiakóv parecia ser o único culpado do crime, mas não era, pois estava a comando das ideias de Ivan. Eis o efeito de mentira (/parecer/ e /não-ser/). De outro, Ivan, que parecia não ter culpa alguma no assassinato do pai, pois estava fora da cidade, tinha um álibi perfeito. Todavia, foi exatamente a escolha por esse álibi que incutiu em Smierdiakóv a certeza de que Ivan estava de acordo com a execução do crime. Logo, Ivan também era culpado. Eis o efeito de segredo (/não-parecer/ e /ser/).

Confirmamos, assim, a segunda característica que afiança no enunciado e na enunciação o procedimento de equipolência: o conflito entre o enunciado e a enunciação manifesta um estatuto de mentira/ilusão (/não-ser/ e /parecer/) ou um estatuto de segredo (/ser/ e /parecer/) em todas as instâncias. Isso ancora a multiplicidade das vozes, uma vez que não há uma voz de estatuto de verdade (/ser/ e /parecer/) que abafe as demais, isto é, suspendem-se as certezas (o /crer-ser/ que ampara a doxa) em favorecimento das possibilidades (o /poder-ser/ que movimenta a práxis). É exatamente o que reconhecemos nesse trecho.

De volta ao texto, temos, ainda, importantes consequências nas consciências dos dois atores do enunciado, que comprovarão a não existência em Dostoiévski de um estatuto de verdade perene e absoluto:

- Escuta, acabaste de me mostrar esse dinheiro, claro que para me convencer [disse Ivan].
- Smierdiakóv tirou [o livro *Palavras de nosso santo padre*] Isaac, o Sírio, de cima dos maços e o pôs de lado.
- Pegue esse dinheiro e leve-o consigo – suspirou Smierdiakóv.
- Claro que vou levá-lo! Mas por que o entrega, se mataste por ele? – Ivan olhou para ele com grande surpresa.
- Não tenho nenhuma necessidade dele – pronunciou Smierdiakóv com voz trêmula e sacudindo os membros. – Antes eu alimentava a ideia de começar uma nova vida com esse dinheiro, em Moscou ou, melhor ainda, no exterior, eu acalentava esse sonho, ainda mais porque “tudo é permitido”. Isso o senhor me ensinou de verdade, porque naquela época o senhor me dizia muitas coisas como essa: pois se Deus definitivamente não existe, então não existe nenhuma virtude, e neste caso ela é totalmente desnecessária. Isso o senhor realmente me disse. E foi assim que julguei.
- Chegaste a esta conclusão por tua própria cabeça? – Ivan deu um riso amarelo.
- Orientado pelo senhor.
- Quer dizer que passaste a crer definitivamente em Deus, já que entregas o dinheiro?
- Não, não passei a crer – murmurou Smierdiakóv.

- Então por que o entregas?
- Basta... Chega! – Smierdiakóv tornou a dar de ombros. – Naquela época, o senhor mesmo dizia que tudo é permitido, mas agora, por que anda tão preocupado, o senhor mesmo? Está querendo até se denunciar... Só que nada disso vai acontecer! Não vai depor! – tornou a decidir Smierdiakóv de modo firme e convicto.
- É o que veremos! – pronunciou Ivan.
- Isso [Ivan denunciar Smierdiakóv] não pode acontecer. O senhor é muito inteligente. Gosta de dinheiro, sei disso, também gosta de homenagens, porque é muito orgulhoso, gosta excessivamente da beleza feminina e mais ainda de viver em tranquila abastança e sem baixar a cabeça para ninguém – é disso que o senhor mais gosta. Não vai querer estragar a vida para sempre assumindo em juízo tamanha desonra. O senhor é como Fiódor Pávlovitch, de todos os filhos é quem saiu a ele, com a mesma alma dele.
- Não és tolo – disse Ivan como que pasmado; o sangue lhe tingiu o rosto –, antes eu pensava que eras tolo. Agora és uma pessoa séria! – observou, fitando Smierdiakóv como se de repente o enxergasse com novos olhos.
- Era por orgulho que o senhor me achava tolo. Fique com o dinheiro. – Repito que, se não te matei, foi unicamente porque amanhã precisarei de ti. Lembra-te disso, não te esqueças!
- Não seja por isso: mate-me! Mate-me agora! – proferiu estranhamente Smierdiakóv e estranhamente olhando para Ivan. – Nem a isso se atreve – acrescentou com um sorriso amargo –, não se atreve a nada esse homem corajoso! (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 816-817).

A figura do dinheiro valia para Smierdiakóv muito mais do que o seu valor pecuniário, era uma chance de mudança, de liberdade, ou simplesmente, de fuga do *locus horrendus* em que ele vivia. As suas falas demonstram o seu perfil pático que ansiava por uma palavra salvadora que pudesse libertá-lo de seu jugo, por isso a sua devoção a Ivan que carrega, em sua perspectiva, os traços semânticos da figura-tema deus.

Por isso, é significativo quando Smierdiakóv entrega esse dinheiro a Ivan e, mais do que isso, diz para este o matar, finalizando com a frase: “Não se atreve a nada esse homem corajoso!” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 817). Temos aí uma re-conceptualização da imagem de Ivan na consciência de Smierdiakóv, que desconhece na figura preocupada de Ivan aquele que outrora o trouxe tantas ideias: “Naquela época, o senhor mesmo dizia que tudo é permitido, mas agora, porque anda tão preocupado [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 817). Quando se perde a modalidade epistêmica do crer, os valores e as competências do sujeito se modificam (cf. GREIMAS, 1983), portanto, se Smierdiakóv não dá mais credibilidade ao discurso de Ivan, o fazer persuasivo de enunciador se perde. Por isso, Smierdiakóv não mais julga Ivan como um homem corajoso.

Assim é que, quanto mais cai e se degenera a imagem de Ivan Fiódorovitch aos olhos de Smierdiakóv, tanto mais se eleva a indisciplina e altivez de Smierdiakóv. Por isso, os papéis de servo e de patrão se extinguem. Smierdiakóv dialoga de igual para igual com Ivan e, mais do que isso, exige inteligência de seu interlocutário. Muitas vezes, de maneiras diferentes, Smierdiakóv assevera que é tão inteligente quanto Ivan: “É até curioso conversar

com um homem inteligente” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 385); “E trate de ser inteligente” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 778); “Não en-ten-de? – [Smierdiakóv] escandiu com tom de censura – A troco de que um homem inteligente representa semelhante comédia?!” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 805).

Embora haja a recorrência desse pedido de Smierdiakóv, somente nesse trecho destacado Ivan reconhece a inteligência de seu interlocutário: “– Não és tolo – disse Ivan como que pasmado; o sangue lhe tingiu o rosto –, antes eu pensava que eras tolo. Agora és uma pessoa séria! – observou, fitando Smierdiakóv como se de repente o enxergasse com novos olhos” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 817). Temos, assim, também uma reconceptualização da imagem de Smierdiakóv na consciência de Ivan.

Houve uma transformação de valores axiológicos da imagem de Smierdiakóv: outrora era sancionado por Ivan como *tolos*, *besta*, *idiota*, *louco* etc., agora, ele é denominado uma *pessoa séria*. Ivan julga Smierdiakóv uma pessoa inteligente e séria, pois Smierdiakóv pode analisá-lo como ninguém. Smierdiakóv jogou às claras e falou a Ivan: “O senhor é como Fiódor Pávlovitch, de todos os filhos é quem saiu a ele, com a mesma alma dele” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 817). Isso atingiu profundamente a sensibilidade do jovem que reconhecia na voz do outro o que ele tentava a todo custo negar com desprezo: ele era um Karamázov. E mais do que pertencer à linhagem dos Karamázov, ele compartilhava dos valores de Fiódor Karamázov: “[...] é muito orgulhoso, gosta excessivamente da beleza feminina e mais ainda de viver em tranquila abundância e sem baixar a cabeça para ninguém” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 817).

Smierdiakóv pode fazer tal associação entre pai e filho porque ele foi o único da prole de Fiódor Karamázov que conviveu com o patriarca desde a infância até a vida adulta. O servo conhecia muito bem a índole do patriarca e, ao conviver com o filho, pode observar a recorrência de alguns traços semânticos e axiológicos do pai na personalidade do filho. Portanto, da parte de Ivan, não era mais ilógico nem mais não natural de seus instintos querer a execução desse crime tão hediondo. Afinal de contas, ele era um Karamázov, um homem de valores perversos. Smierdiakóv provou, assim, aos dois perfis de Ivan, tanto ao judicativo (da ordem do inteligível) quanto ao pático (da ordem do sensível) a culpa e a participação de Ivan Fiódorovitch no parricídio.⁷⁵

⁷⁵ As noções de perfil judicativo e pático foram extraídas de trabalho desenvolvido por Discini (2013), no qual tais noções vinculam-se ao ator da enunciação como determinado estilo; e são recuperadas nas marcas da enunciação deixadas no enunciado enunciado.

Ivan não consegue permanecer perto de Smierdiakóv, precisa refletir sobre toda essa transformação de estados. Por isso, pega o dinheiro e se movimenta para sair, despedindo-se. Entretanto, Smierdiakóv, antes da retirada de Ivan, faz um peculiar pedido:

– Até amanhã! – bradou Ivan e fez menção de sair.
 – Espere... mostre-me o dinheiro mais uma vez.
 Ivan retirou as notas e mostrou-as a ele. Smierdiakóv observou-as por uns dez segundos.
 – Bem, vá andando – [Smierdiakóv] disse, dando de ombros – Ivan Fiódorovitch! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 818).

Quando Smierdiakóv pede para ver o dinheiro mais uma vez, ele está se despedindo de suas esperanças do passado, das ideias de Ivan que o fizeram acreditar que “tudo era permitido”. Esse adeus a Ivan Fiódorovitch é definitivo. Smierdiakóv se enforca, deixando um bilhete sucinto: “Extermino minha vida por livre-arbítrio e vontade para não acusar ninguém” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 842). É interessante ressaltar que, quando Alieksiêi conta o episódio do suicídio, Ivan, assim, declara: “Olha, eu já sabia que ele havia se enforcado” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 843). Alieksiêi pergunta de quem Ivan teria ouvido isso e este, atordoado, diz: “Não sei de quem. Mas sabia. Será que sabia? Sim, ele me disse. Ainda agora ele estava me dizendo...” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 844).

Ivan nunca mais será o mesmo. Ele enlouquece em seus próprios pensamentos. Os encontros com Smierdiakóv foram surpreendentes. Smierdiakóv destronou Ivan de sua opulenta inteligência. Ivan, por sua vez, destronou Smierdiakóv de sua sacra obediência. O primeiro aprendeu que não poderia negar o sangue que corre em suas veias, por mais que leia e descortine novas teorias. O segundo compreendeu que, embora possa haver ideias e teorias para transformar sua vida, elas podem funcionar de modos diferentes em cada sujeito. Logo, esses encontros de Ivan com Smierdiakóv demonstram que a busca da culpabilidade do crime de parricídio não é o que está em primeiro plano na construção estética do romance dostoievskiano, mas sim, o confronto de identidades (domínio do eu) e alteridades (domínio do outro). Vemos, assim, mais uma vez o sensível predominar sobre o inteligível no âmbito da forma arquitetônica dostoievskiana.

Por isso, Smierdiakóv, sentindo repugnância pela não adesão de Ivan, misturada a uma compaixão por esse sujeito preocupado e angustiado com sua existência de Karamázov – esta que sempre foi negada a Smierdiakóv –, ataca a si mesmo, suicidando-se. Esse ato assevera dois pontos de vista complementares: de um lado, Smierdiakóv demonstra seu livre-arbítrio, a sua vontade própria de ser; e de outro, ele se recusa a voltar atrás, como queria

Ivan, ao pedir que se entregasse à polícia. Desse modo, comete esse ato “para não acusar ninguém” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 818): nem a si, nem a outro.

Finalizada a análise do terceiro e último encontro de Ivan e Smierdiakóv, observamos neles a recorrência de todos os procedimentos e de suas respectivas características. Além disso, por meio de Ivan e Smierdiakóv, confirmamos que o estilo da estética romanesca de Dostoiévski não privilegia uma verdade ou determinado ponto de vista, e isso ficou patente tanto no bilhete de Smierdiakóv quanto em todas as discussões dos dois atores destacados.

Acrescentamos, ainda, que, como disse Porfiri a Raskólnikov, *tudo é relativo*, mas, como inferimos das discussões de Ivan e Smierdiakóv, *nem tudo é permitido*. Há um modo de dizer que remete a determinados discursos (repudiando outros) e cria determinada estética. Foi nesse modo de dizer que buscamos recorrência no cotejo entre as duas obras dostoiévskianas, *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*. Utilizamos como método para inquirir essa recorrência a presença ou a ausência dos mesmos procedimentos discursivos. Constatamos, ao fim da análise dos trechos selecionados das duas obras, a presença de todas as características dos três procedimentos.

Depreendemos, assim, a *recorrência na diferença*, porque, embora sejam obras totalmente diferentes, com personagens, tempos e espaços dessemelhantes em programas narrativos distintos, o modo de dizer dostoiévskiano foi recorrente em muitos aspectos. Para sermos exatos, foi recorrente em oito características que sustentam três procedimentos de uma mesma estratégia discursiva que, inscreve no texto, o efeito de sentido de polifonia.

Por conseguinte, a estratégia discursiva da polifonia que investigamos torna-se, a cada passo, mais clara e operacionalizada por meio dos procedimentos propostos. Na parte seguinte de nossa análise, partimos para a outra obra dostoiévskiana selecionada: o romance *Um jogador*.

3.2 DIFERENÇA NA RECORRÊNCIA: *CRIME E CASTIGO* E *UM JOGADOR*

De acordo com Amaral (2011), *Um jogador* possui o seguinte lugar-comum na estética romanesca de Dostoiévski:

Já se tornou lugar-comum afirmar que *Um jogador*, de Fiódor Dostoiévski, é uma obra menor. Bakhtin consagra-lhe pouco espaço em *Problemas da poética de Dostoiévski*, aludindo apenas ao tipo diferenciado de carnavalização nela

encontrado. Comparando-se a *Crime e castigo* ou a *Os irmãos Karamázov*, a tendência é concordar com a avaliação de Bakhtin (AMARAL, 2011, p. 96).

Se consultarmos *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010a), realmente concordaremos com Amaral, uma vez que Bakhtin analisa *Um jogador* da página 197, na qual ele diz: “Encontramos uma nuance um tanto diferente de carnavalização em *O jogador*”⁷⁶, até a página 199, em que o filósofo assim finaliza a sua análise: “As comparações que citamos do escritor são extremamente características e soam ao mesmo tempo como uma *mésalliance* carnavalesca típica”. A análise bakhtiniana focaliza, *grosso modo*, uma nuance de carnavalização na construção artística das personagens, especialmente em Polina e Aleksiéi. Considerando esses dados, não temos em Bakhtin (2010a) uma análise extensa, nem muito aprofundada de *Um jogador*.

Em uma resenha de *Um jogador*, publicada em 1917, intitulada *Un Dostoïevski mineur* (1990, p. 291-296), Virginia Woolf afirma que, embora não estejamos diante do melhor exemplo da estética dostoiévskiana – reconhecida no público e validada pela crítica –, a leitura dessa obra pode traçar um perfil do escritor pouco conhecido. Por isso, segundo Woolf (1990), essa obra da juventude do escritor russo joga luz sobre os desdobramentos artísticos de Dostoiévski nas obras mais maduras.

Acolhemos e desenvolvemos em nosso trabalho essa reflexão de Woolf (1990) sobre a pertinência de *Um jogador* na estética romanesca de Dostoiévski. Acreditamos que, apesar de *Um jogador* não estar entre os livros mais bem acabados da estética romanesca dostoiévskiana, ele apresenta um estilo em desenvolvimento. É essa característica que nos interessa capturar, pois ela nos ajudará a conhecer as diferenças entre este Dostoiévski inscrito no texto e etiquetado pela crítica literária como pertencente à *juventude artística do escritor russo*, e aquele Dostoiévski também recuperado nos textos de *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* e que, segundo a crítica literária, pertence à *maturidade artística do escritor russo*. Dois Dostoiévskis, um da juventude e outro da maturidade, quais são as diferenças que os sustentam? Eis uma problemática que justifica a inserção de *Um jogador* no estudo do

⁷⁶ A diferença de tradução entre *O jogador*, de Paulo Bezerra, tradutor de Bakhtin (2010c) e *Um jogador*, de Boris Schnaiderman, tradutor de Dostoiévski (2008), se deve porque, de acordo com Schnaiderman (2008, p. 224-225), “o russo não usa artigo, de modo que, tomado isoladamente, o título *Igrók* permite ambas as soluções. Realmente, *The gambler* e *Le joueur* são títulos correspondentes em inglês e francês, respectivamente. Em português, também, houve diversas traduções em que o título aparece com o artigo definido. A meu ver, isto se deve ao fato de os editores eliminarem geralmente o subtítulo que Dostoiévski deu a este romance, subtítulo esse que eu traduzi como ‘Apontamentos de um homem moço’. Realmente, nesse caso, o artigo só pode ser o indefinido. Baseado nisso e no texto do romance, eu o vejo como a confissão de um jogador russo, aliás bem russo, agressivamente russo, nunca ‘o jogador’, como personalidade genérica”. Por considerar esse ponto de vista mais compatível com a narrativa e com a nossa leitura semiótica, adotamos essa tradução.

estilo dostoiévskiano – estilo que estamos perseguindo com a finalidade de resgatar a estratégia discursiva da polifonia.

Temos uma informação que, embora colhida da fortuna crítica a respeito de Dostoiévski, pode ser cotejada como movimento de interdiscursividade. Trata-se do fato de que, conforme comentários especializados, os romances *Crime e castigo* e *Um jogador* foram escritos simultaneamente. Segundo Butor (2009, p. 8), no prefácio à tradução espanhola do livro *El jugador*, em uma carta de 17 de junho de 1866 a Corvine- Krukovskaia, Dostoiévski revela que está executando “uma coisa excêntrica e sem precedentes”: escrevendo duas obras literárias simultaneamente, uma no período matutino e outra no vespertino – fato que, conforme Dostoiévski, seu rival Ivan Turgueniev (1818-1883) “morreria só de pensar nisso”.

Ambas as obras tiveram de coabitar a mente artística de Dostoiévski, porque, embora o escritor russo já tivesse começado a escrever *Crime e castigo*, Dostoiévski possuía um contrato draconiano com o editor F. T. Stielóvski, “segundo todas as informações um consumado vigarista” (SCHNAIDERMAN, 2008, p. 217). Nesse contrato, o escritor russo se comprometia a entregar até o dia 1º de novembro de 1866 um livro com determinado número de folhas de impressão. Se até aquela data não fosse entregue o manuscrito, o editor teria os direitos de publicar o que Dostoiévski produzisse por nove anos, sem qualquer tipo de retorno financeiro. Forçado por esse contrato e com o obstinado empenho do desafio, o escritor russo se lançou a escrever duas obras ao mesmo tempo: aquela que ele queria escrever (*Crime e castigo*) e aquela que ele era obrigado a escrever (*Um jogador*).

Para tanto, o escritor russo contratou uma taquígrafa, Ana Grigórievna Snitkina e, com a ajuda dela, conseguiu terminar a obra contratada no último dia do prazo, isto é, 1º de novembro de 1886. De acordo com Schnaiderman (2008, p. 217), “foi com rapidez surpreendente que [Dostoiévski] elaborou este novo romance: de 4 a 29 de outubro [de 1886]”. Schnaiderman (2008, p. 218) explica ainda que Dostoiévski, “concluído o romance (de início com o título de Roletenburgo), procurou entregá-lo ao editor, mas este havia desaparecido. Depositou então o manuscrito no distrito policial, que lhe forneceu um atestado sobre a data e a hora da entrega”. Há, portanto, com essa história que subjaz à escritura do texto, uma criação artística peculiar que envolve, de um lado, *Um jogador* e, de outro, *Crime e castigo*.

Outro aspecto que pesa sobre a obra *Um jogador* é seu caráter autobiográfico que muitos de seus críticos atestaram (MANN, 1976; SAVAGE, 1950; dentre outros). Essas análises psicologizantes correlacionavam – e ainda correlacionam, em alguns casos – os protagonistas Aleksíei Ivânovitch e Polina com o autor-homem Dostoiévski e sua amante

Apolinária, respectivamente. Entretanto, se perscrutarmos os veios dessa obra com uma visão para além do biografismo, como é proposto neste estudo, perceberemos que não há na obra o autor-homem Dostoiévski, mas o autor-criador Dostoiévski – isso é ratificado pelas análises engendradas por esta pesquisa.⁷⁷

Acrescentamos, ainda, que, de acordo com Frank (2003, p. 249), muito dessa associação biográfica se sustentou pelo uso do narrador em primeira pessoa:

O emprego um tanto arriscado de um narrador em primeira pessoa pouco confiável deu margem a muitas interpretações errôneas, sobretudo quando mais tarde ele [Dostoiévski] foi associado ao que se passou a conhecer da biografia de Dostoiévski; mas hoje em dia reconhece-se de modo geral que não se pode tomar ao pé da letra a opinião de Aleksiei sobre Polina.

Essa explicação de Frank (2003) não esclarece muito a questão. Em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov*, não temos um narrador confiável, como demonstramos em nossas análises. Aliás, em *Os irmãos Karamázov*, o narrador é em primeira pessoa. Em nenhum dos casos há uma transposição, direta e completa, do autor-homem ao herói-enunciado. Por isso, para desvincular essa associação, temos de ter bem claro, como explica Fiorin (2008b, p. 53), a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 324-325), “o mundo natural é um discurso construído pelo homem e passível de ser lido por ele. [...] O mundo natural é uma visão de mundo, sendo, por conseguinte, o lugar da elaboração das culturas e das ideologias”.

Logo, o problema não está no autor-homem, indivíduo com biografia, mas no autor-criador, entidade do texto. É neste último que nos focamos, pois é ele que vai (re)criar, em seu ato de linguagem, o universo discursivo. A literatura mostra a “[...] possibilidade de novos mundos naturais, de outras realidades, de diferentes visões de mundo e, ao mesmo tempo, indica que são possíveis novas ordens linguísticas e discursivas, diversas da realidade automatizada e rotineira do discurso comum” (FIORIN, 2008b, p. 54).

Assim, as diferenças na escritura de Dostoiévski, percebidas pela crítica que separa os romances da juventude dos romances da maturidade, não devem se limitar à compatibilidade ou não entre a axiologização do narrador em primeira pessoa e os fatos vividos do autor-homem. Elas devem destacar o modo como o enunciador delega a voz ao narrador e este, por sua vez, delega e sanciona a voz do interlocutor, criando, assim, efeitos de

⁷⁷ Nossa pesquisa, sem desconsiderar a historicidade que permeia e constitui o objeto de estudo, não deixa que o fato estético seja reduzido ao fato vivido. Acreditamos que, de acordo com Fiorin (2008b, p. 53), “a grande função da arte não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências, sugerir que outras ordens da realidade são possíveis. Por isso, a arte tem sempre um caráter subversivo, mostra-nos que a ordem vigente não é única, não é absoluta, mas é uma entre outras”.

sentido diferentes – como o de dissimulação, o de intersubjetividade, o de desestabilização cognitiva e outros.

Dessa maneira, observamos que *Um jogador* possui um modo diferente de dispor as vozes no enunciado – fato que observaremos, mais adiante, em nossa análise. Eis, portanto, uma lacuna que os estudos literários ainda não preencheram e que a teoria semiótica nos ajudará a investigar.

3.2.1 Sobre o enredo de *Um jogador*

Para estudar o enredo dessa obra, investigaremos o percurso gerativo do sentido que organiza esse texto. Começaremos ressaltando do enredo os principais temas e figuras que organizam o nível discursivo do romance.

Os principais temas tratados nessa obra são a relação amor-ódio (apego vs. desprezo), a volúpia do jogo (cálculo vs. sorte) e o estrangeirismo (conterrâneo vs. estrangeiro). A figura principal é o narrador-personagem Aleksiei Ivanovich, que narra fatos de sua vida. Esse jovem russo, culto e perspicaz, trabalha como tutor na casa de um general russo, Zagoriánski. Aleksiei está apaixonado pela enteada do General, Polina.

Essa relação desenvolve o tema *amor-ódio*. A garota se apaixona por um francês chamado De Grioux, que a engana econômica e emocionalmente; então, ela se socorre com Aleksiei. Ao procurá-lo, ela, ora quer se entregar nos braços do protagonista (por isso, demonstra amá-lo), ora não quer ser enganada novamente, nem se submeter às coerções sociais (por isso, demonstra odiá-lo).

O tema da *volúpia do jogo* é desenvolvido, principalmente, na figura de Aleksiei. Ele é um jogador raro, pois seu interesse não está no valor pecuniário que as roletas envolvem, mas no desafio do destino. Ele está munido de uma convicção-superstição de que se pode ganhar inapelavelmente. Além disso, o jogo é o elemento atrativo da trama narrativa, pois é, a partir dele, que o narrador-personagem constrói suas relações, inclusive as afetivas. Por exemplo, Polina procura Aleksiei para que ele jogue por ela nas roletas de Roletenburgo. Essa é uma cidade fictícia, localizada na Alemanha, na qual se reúnem viajantes e nativos em torno de um cassino.⁷⁸

⁷⁸ De acordo com Bakhtin (2010a, p. 198), assim se justifica o nome dessa cidade fictícia: “A roleta estende sua influência carnavalizante a toda a vida contígua, a quase toda a cidade a que Dostoiévski, não sem razão, chamou Roletenburgo”.

Por isso, de acordo com Pessanha (1981, p. 60-66), o ato de jogar torna-se, para Aleksiei, uma tábua de salvação, na qual mais do que *mudar a vida* (por exemplo, ficar rico, ficar pobre), muda-se *de vida* (por exemplo, torna-se escravo ou dono do destino). Em outras palavras, diferente de um aristocrata, que joga para se divertir, ou de um sovina, que joga pela rentabilidade que os dados podem trazer, Aleksiei é um jogador que, pela avidez e desespero, quer o desafio de contrariar o destino e continuar jogando: “Naturalmente, vivo em sobressalto permanentemente, jogo bem modestamente, espero não sei o quê e faço cálculos; passo dias inteiros junto à mesa de jogo e observo o desenrolar deste; o jogo aparece-me até em sonho [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 206). O cálculo e a sorte são forças que se repelem e se atraem nos programas narrativos do protagonista.

O tema do *estrangeirismo* corta a narrativa de maneira transversal. Os personagens convivem com estrangeiros, sejam os franceses Marquês ou Conde De Grioux e Mademoiselle Blanche de Cominges, seja o inglês Mister Astley. Os russos são o General, a sua enteada Polina, a avó rica da família do general e o protagonista Aleksiei. No romance, temos uma diversidade de línguas: russo, alemão, francês e inglês, gerando uma tensão entre o que é conterrâneo e o que é estrangeiro. Sobre essa tensão, ressaltamos que o único ator do enunciado que sabe todas as línguas é o narrador-personagem, que em seus diálogos envolve e relaciona esses idiomas de maneira natural. Assim, até pelo contrato linguístico estabelecido, tudo gira em torno da consciência do narrador-personagem – centramento esse que não percebemos nas outras duas obras cotejadas.

Analisando a trama narrativa de *Um jogador*, observamos que a sociedade manipula Aleksiei para que ele entre em conjunção com o objeto de valor, o *prestígio social*. O protagonista, por sua vez, objetiva com isso obter uma identidade aceita pela alteridade (objeto de valor principal). No entanto, o jovem possui apenas as modalidades virtuais (querer e dever), faltando-lhe as realizantes (saber e poder). Daí termos, na narrativa, uma *performance* não realizada: Aleksiei não obtém o reconhecimento social que almeja.

Paralelamente a esse percurso narrativo, coexistindo na cena enunciativa da obra, há uma manipulação de Aleksiei para consigo mesmo; ele tem como objetivo estar em conjunção com o objeto de valor *liberdade*. Nesse segundo programa, o sujeito é autossuficiente: quer, deve, pode e sabe. Há a *performance*: Aleksiei ganha sua liberdade por meio das roletas dos cassinos, obtendo, assim, uma sanção positiva.

A partir disso, começa o percurso, no qual o sujeito Aleksiei, apesar de bem capacitado (quer, pode e sabe jogar), acaba por perder o objeto de valor obtido no programa anterior, a liberdade. Embora haja o acúmulo de boas vitórias, a sorte é imperativa no jogo e

continua estimulando os instintos passionais e cognitivos do jovem. Ele torna-se, então, viciado nas roletas. No nível discursivo, esse contraprograma narrativo faz emergir uma ambiguidade: Aleksiei, querendo se tornar livre em seu destino, tornou-se cativo (das roletas).

Se observarmos o processamento do sujeito nos dois perfis propostos por Discini (2013), o judicativo e o pático, essa tensão de forças dentro do ator Aleksiei se constata mais claramente. O perfil judicativo do jovem considera como valor eufórico a *ascensão social*, no entanto ela não é angariada, no simulacro da sociedade capitalista, sem o programa de uso, no qual o sujeito entra em conjunção com o objeto de valor *independência financeira*. Desse modo, se Aleksiei tivesse seguido somente essa lógica no momento em que obteve sorte nas mesas do casino de Roletenburgo e ganhou uma vultosa soma, ele teria realizado eficazmente o programa de uso e, conseqüentemente, estaria em conjunção com o seu valor euforizado.

Todavia, o jovem também possui um perfil pático que, ao ser desmotivado pela recusa de Polina, não deixa que a lógica implicativa do perfil judicativo prevaleça. Prova disso é que Aleksiei foge com Blanche, mesmo sabendo que em pouco tempo essa mulher gastaria tudo:

Que dizer de minha estada em Paris? Foi, certamente, delírio e extravagância. Vivi em Paris pouco mais de três semanas, e, nesse prazo, deu-se totalmente cabo dos meus cem mil francos. Falo apenas de cem mil; os cem mil restantes eu os dei a *Mlle*. Blanche em dinheiro sonante: cinquenta mil em Frankfurt e os outros cinquenta em Paris, três dias depois, em forma de nota promissória, pela qual, no entanto, também lhe dei dinheiro, uma semana depois [...] (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 189).

Desiludido amorosamente e entorpecido pelas extravagâncias de Blanche, o jovem se entrega ao jogo definitivamente. As roletas tornam-se seu vício e, com isso, o perfil judicativo fica comprometido, embora ainda exista e interfira uma vez ou outra com maior pungência no agir do jogador.

Diante desse panorama, podemos dizer que, dentro do sujeito Aleksiei, há o embate entre pelo menos duas forças: uma que o impulsiona rumo à liberdade, e que pode suprimir sua falta de reconhecimento social, e outra que tenta abafar essa primeira pelo brio da jogatina, que sutilmente desestabiliza as emoções do sujeito, tornando-o, muitas vezes, cativo de seus próprios sentimentos – no sentido de que o perfil judicativo esmorece em favor da tonificação do perfil pático.

Assim, no nível profundo, aquele em que temos as oposições mínimas de sentido que organizam a semântica fundamental do texto, há as oposições /liberdade vs. opressão/ e /identidade vs. alteridade/, que se correlacionam. No enredo, Aleksiei quer alcançar o

prestígio social e o amor de Polina; para isso, ele se utiliza das roletas a fim de angariar o valor econômico que, de um lado, o auxilia a garantir o respeito social que deseja; e, de outro, o possibilita ajudar financeiramente Polina, e isso pode auxiliá-lo em sua conquista amorosa.

Na semântica fundamental, o sujeito deseja firmar, de um lado, uma *identidade* (discursivizada como econômica) para poder obter uma *liberdade* (discursivizada como social). Por exemplo, o sujeito é rico, logo tem livre acesso aos bailes e às cortes burguesas, de acordo com determinado regime social capitalista. De outro, na semântica fundamental, podemos ter uma *liberdade* (discursivizada como financeira), que o permita criar uma *identidade* (discursivizada como romântica). Por exemplo, o sujeito pode ajudar financeiramente seu par amoroso, isso faz com que este crie um vínculo com aquele, mesmo que pela esfera econômica prioritariamente, que pode ou não abrir espaço para a esfera íntima e particular do indivíduo. Esses dois prismas ora se complementam, ora se contrapõem no enredo de *Um jogador*; portanto, podemos dizer que, nesse romance, as roletas e os amores estão intrinsecamente associados, seja pela convergência, seja pela divergência.

De maneira panorâmica, observamos o percurso gerativo que captura o sentido do enredo de *Um jogador*. No próximo tópico, discutiremos em que medida os diálogos de Aleksiéi e Polina confirmam ou não os procedimentos da estratégia discursiva da polifonia.

3.2.2 Os encontros entre Aleksiéi e Polina

Dentre os diversos diálogos que Aleksiéi desenvolve com Polina ao longo da narrativa, escolhemos três que estão associados aos temas da volúpia do jogo e da relação amor-ódio. Esses temas, como vimos, estão intimamente correlacionados aos enunciados de fazer e de estado do protagonista Aleksiéi.

Nesse primeiro diálogo selecionado, temos Polina e Aleksiéi se encontrando, após ele ter jogado por ela nas roletas de Roletenburgo. No trecho que segue, propomos observar os posicionamentos de cada ator do enunciado e como o narrador-personagem delega voz aos interlocutores e os sanciona:

Subindo para o meu quarto, pude entregar a Polina o seu ganho e declarei-lhe que não ia jogar mais para ela.

– Mas por quê? – perguntou, sobressaltada.

– Porque quero jogar para mim mesmo – respondi, examinando-a surpreso – e isso atrapalha.

– Então, continua firmemente convicto de que a roleta é a sua única saída e salvação? – perguntou com sarcasmo. Respondi, muito seriamente, que sim; e,

quanto à minha convicção de ganhar infalivelmente, eu estava de acordo em que podia ser ridícula, “mas que me deixassem em paz”.

Polina Aleksândrovna insistiu em partilhar comigo, meio a meio, o lucro daquela noite, e entregou-me oitenta *friedrichsdors*, propondo-me continuar a jogar nas mesmas condições. Recusei, decidida e definitivamente, a participação nos ganhos, e declarei-lhe que não podia jogar por conta alheia, não por má vontade, mas porque, certamente, ia perder.

– E, no entanto, eu mesma, por mais estúpido que isto seja, também confio quase unicamente na roleta – disse ela, pensativa. – Por isso você deve, sem falta, continuar o jogo de parceria comigo, meio a meio, e naturalmente vai fazê-lo. – E, dizendo isso, afastou-se de mim, sem dar ouvidos às minhas objeções (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27).

Esse trecho demonstra uma parte da estética dostoiévskiana que não havíamos conhecido até este momento. Se observarmos como a narração é conduzida pelo narrador-personagem Aleksiei, perceberemos que não há uma separação rígida entre o narrador e o ator Aleksiei, pois as consciências às vezes estão tão intimamente associadas que o narrador já diz o que ele fez como ator do enunciado em sua própria voz (discurso indireto), como nos segmentos: “Subindo para o meu quarto, pude entregar a Polina o seu ganho e declarei-lhe *que não ia jogar mais para ela*”; “Respondi, muito seriamente, *que sim*; e, quanto à minha convicção de ganhar infalivelmente, *eu estava de acordo em que podia ser ridícula [...]*”(DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifos nossos); outras vezes estão separadas pelo recurso de aspas em discurso direto, como no trecho: ““mas que me deixassem em paz””.

Portanto, não temos, como podemos verificar nos outros diálogos de *Crime e castigo* e de *Os irmãos Karamázov*, a constância da segunda característica do procedimento de imiscibilidade, isto é, não há no caso da voz de Aleksiei uma recursividade predominante das marcas *do* e *no* plano da expressão (aspas, travessão, paragrafação etc.) na distinção das diferentes vozes, principalmente entre interlocutor e narrador. Eis uma primeira diferença de *Um jogador* em relação às outras duas obras analisadas.

Outro fato patente nesse trecho é que nem todo ator do enunciado possui seu próprio tom volitivo-emocional desenvolvido de modo que o tom de determinado ator não coincida nem com o do narrador, nem com o de outro ator do enunciado. Há uma coincidência entre o que o narrador narra e o que o ator do enunciado Aleksiei executa, por exemplo, no segmento: “Recusei, decidida e definitivamente, a participação nos ganhos, e declarei-lhe que não podia jogar por conta alheia, não por má vontade, mas porque, certamente, ia perder” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifos nossos). O ato de recusar é descrito pelo narrador e executado no ato da narração. Desse modo, não podemos identificar com precisão quando começa o ator do enunciado Aleksiei e termina o narrador Aleksiei – fato que estava bem distinguido nos outros romances devido à atuação das marcas *do* e *no* plano da expressão.

Temos um narrador-personagem. Logo, temos um narrador que narra a própria história. O pertinente é deslindarmos como esse narrador se insere no texto e quais são os efeitos de sentido construídos a partir dessa colocação em discurso da categoria de pessoa. No excerto destacado, observamos que o narrador descreve as falas de Polina: “perguntou, *sobressaltada*”; “perguntou *com sarcasmo*”; “disse ela, *pensativa*” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifos nossos). O narrador já dá o tom de voz da personagem, ao invés de deixá-la dizer ou de deixar o narratário-leitor depreender. Nos outros romances, o narrador abria, com maior frequência, a cena da enunciação em debreagem de segundo grau, em discurso direto, dando voz e vez à personagem.

Desse modo, o narrador-personagem de *Um jogador* constrói para si uma voz de maior autoridade. Destacamos que, nesse romance, tudo o que é narrado é relatado pelo prisma de um ator que está inserido na própria narrativa. Por isso, a narrativa está articulada à subjetividade desse ator, que narra e participa ativamente do enredo. Logo, se compararmos as três obras, a narração de *Um jogador* promove mais o acabamento (no sentido do ido e do vivido pelas personagens) do que os outros dois romances, por isso, não podemos dizer que o narrador de *Um jogador* não constrói uma voz de autoridade. Portanto, não se confirma a primeira característica da imiscibilidade, que é a não manutenção de uma voz de autoridade por parte do narrador na estratégia da polifonia.

Observando essa conjuntura, não podemos dizer também que haja a recorrência da terceira característica do procedimento de imiscibilidade, visto que não temos vozes plenamente autônomas, com seu próprio tom volitivo-emocional, como dissemos. Não há, portanto, diferentes vozes traçando em suas discursivizações distintas conotações veridictórias, isto é, modos de presença que sustentam seu olhar sobre o mundo, conforme afirma Discini (2013). A polêmica entre as vozes existe no enredo, mas não existe uma autonomia de todas as vozes, uma vez que a consciência de Aleksiéi predomina sobre as demais, e só temos acesso à visão de mundo dele.

Podemos constatar que não há diferentes conotações veridictórias sendo assumidas e distinguidas simultaneamente a partir, principalmente, do desfecho desse encontro entre Aleksiéi e Polina: “E, dizendo isso, afastou-se de mim, sem dar ouvidos às minhas objeções” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27). Nesse segmento, podemos notar que, acima de tudo, a narração privilegia o discurso indireto do narrador, pois não temos acesso ao conteúdo das objeções, só sabemos que elas foram feitas, mas não tiveram êxito em sua meta persuasiva no fazer interpretativo do interlocutário, no caso, Polina. A voz do narrador e seu ponto de vista continuam imperando.

Esse desfecho esclarece também que a discussão de Aleksiéi e Polina parece mais um monólogo do que um diálogo. Embora ambos os atores expressem seus posicionamentos com firmeza de espírito, eles não se inter-relacionam, mas se sobrepõem.

Do lado de Polina, ela tem a seguinte estratégia: inicialmente, a jovem simula o alinhamento à voz-posicionamento do outro: “E, no entanto, eu mesma, por mais estúpido que isto seja, também confio quase unicamente na roleta”. Todavia, em seguida, ela afirma e afiança seu próprio ponto de vista sobre o do outro: “Por isso você deve, sem falta, continuar o jogo de parceria comigo, meio a meio, e *naturalmente vai fazê-lo*” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifo nosso). Isso demonstra que ela não se deixa contagiar com o que o outro deseja, pois o que importa é o que ela quer. E se isso não denuncia o caráter monológico dela diante da voz do outro, podemos dizer que ela saiu do diálogo de forma ditatorial: não ouviu as objeções do rapaz, isto é, negou-lhe, expressamente, qualquer réplica.

Do lado de Aleksiéi, ele inicia o diálogo convicto de que não quer mais jogar em parceria com Polina. Para evidenciar isso, primeiro, informa a seu interlocutário a sua decisão e, depois, revela os seus motivos: “Porque quero jogar para mim mesmo [...] e isso atrapalha” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27). Com a recusa da moça, ele tenta manter a sua renúncia, mas Polina não mais abre espaço para a polêmica. A decisão é, portanto, tomada de maneira unilateral. A voz de Aleksiéi é abafada pela de Polina. Não temos, portanto, uma interindependência entre eles, mas uma subordinação: Polina manda jogar e Aleksiéi executa, mesmo não querendo.

Se o que existe é uma subordinação, e se não temos acesso ao que Polina pensou, constatamos que o modo de narrar de *Um jogador* revela, na instância da narração, um efeito de subjetividade e não de intersubjetividade. Só temos acesso, como narratários-leitores, ao que o narrador fala e ao que ele sanciona. As outras consciências são obliteradas pela voz do narrador, como acontece com o ator do enunciado Polina. Não temos qualquer acesso à consciência de Polina, somente à de Aleksiéi.

Essa ocorrência não pode ser simplesmente explicada pelo uso do narrador em primeira pessoa. Em *Os irmãos Karamázov*, temos também um narrador em primeira pessoa, mas, como vimos, a todo instante tivemos acesso às consciências das vozes que estavam em diálogo, tanto a de Ivan quanto a de Smierdiakóv. Em *Um jogador*, isso não acontece, não pelo uso do narrador-personagem, mas pelo modo de narrar e delegar as vozes. Esse modo de narrar e de delegar as vozes indica ainda que, em *Um jogador*, a primeira característica do procedimento de interindependência das vozes, que prevê a construção de um efeito de sentido de intersubjetividade, não se sustenta.

Como podemos observar, na instância do enunciado, a voz de Polina se sobrepõe à de Aleksiei e, na instância da enunciação, a voz do narrador se sobrepõe à dos interlocutores. Não há, portanto, uma predominância do efeito de sentido de intersubjetividade, mas, sim, o de subjetividade na instância da enunciação (entre narrador e interlocutores) e o de subordinação na instância do enunciado (entre Aleksiei e Polina).

Desse modo, temos um desacordo entre o enunciado e a enunciação, pois, enquanto no enunciado (dito) parece que Polina é soberana diante de Aleksiei, na enunciação (dizer), constatamos que é a narração do narrador-personagem Aleksiei que, na verdade, sustenta todos os efeitos de sentido. Ou seja, é a subjetividade de Aleksiei que faz parecer Polina soberana, pois, de fato, não temos acesso à consciência dela para verificarmos se é assim que ela quer parecer ser. Tudo é efeito de sentido da subjetividade de Aleksiei.

Assim, não temos, aqui, o mesmo efeito de dissimulação no fazer persuasivo do enunciadador da estratégia discursiva da polifonia, como observamos no procedimento de equipolência – tanto em sua primeira quanto em sua segunda característica. Nesse caso, o efeito de dissimulação não permite múltiplas interpretações possíveis, o que constituiria uma multiplicidade de vozes (primeira característica), mas sim, ratifica, de modo implícito, um ponto de vista em detrimento dos outros – como poderemos verificar na análise dos demais trechos.

Além disso, não há uma equipolência entre as vozes (a segunda característica), pois elas não estão no mesmo nível: sejam aquelas vozes que estão no enunciado, como Polina, que não ouve as objeções de Aleksiei, negando-lhe qualquer réplica; sejam aquelas vozes que estão na enunciação, como o narrador-personagem, que não nos permite observar a consciência de Polina, só apreendemos o que Aleksiei ouve, vê e pensa.

Esse fato também inviabiliza a terceira característica da interindependência, pois não temos uma cisão entre o fazer pragmático do actante-narrador e o fazer cognitivo do actante-observador. Eles se encontram predominantemente sincretizados no mesmo ator na narração em primeira pessoa de *Um jogador* – que, como já dissemos, se diferencia em muito da narração em primeira pessoa de *Os irmãos Karamázov*.

Elucidadas essas diferenças, trataremos do segundo diálogo de Aleksiei e Polina. Nesse encontro, a heroína chama Aleksiei para um passeio no parque. Nesse passeio, saberemos – como narratários-leitores do texto – do contexto financeiro e emocional desfavorável em que Polina se encontra, e também tomaremos conhecimento, pela não menos oblíqua subjetividade do narrador, o quanto a moça pode ser ambígua em seus gestos e

desejos. No trecho que segue, Polina explica a Aleksiéi sua situação amorosa e financeira com Des Grioux:

Estava extremamente pensativa, mas, apenas nos levantamos, ordenou-me que a acompanhasse num passeio. Chamamos as crianças e dirigimo-nos para o parque, em direção do repuxo.

Como eu estivesse particularmente exaltado, deixei escapar de modo estúpido e grosseiro a pergunta: por que o nosso Marquês Des Grioux, o francesinho, não somente não a estava acompanhando então, quando ela saía para alguma parte, mas, até, passava dias inteiros sem falar com ela?

– Porque é um canalha – respondeu-me, de um modo estranho. Até então, eu nunca ouvira dela semelhante opinião sobre Des Grioux, e calei-me, temeroso de compreender aquela irritação.

– Reparou que, hoje, ele não está em boas relações com o general?

– Você quer saber do que se trata – respondeu ela, de modo seco e irritado. – Você sabe que o general hipotecou-lhe completamente todas as propriedades e, se a avó não morrer, o francês entrará imediatamente na posse do penhor.

– Então, é verdade mesmo que tudo está hipotecado? Ouvi dizer, mas não sabia que se tratava realmente de tudo (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43).

Tanto na voz de Aleksiéi quanto na de Polina, vemos que a identidade do Marquês Des Grioux é marcada pelo sema de sua nacionalidade: “o francesinho”, “o francês” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43). Eis, então, o tema do estrangeirismo transpassando o enunciado desses interlocutores. A colocação em discurso da identidade nacional do sujeito Des Grioux reverbera no texto com uma conotação sensível que vai muito além do registro da localidade de nascimento do indivíduo. Esse modo de nomear o outro constrói discursivamente diferentes efeitos de sentido.

No excerto destacado, o diminutivo foi utilizado com tom de desprezo e asco por Aleksiéi quando ele disse *francesinho*. Já nas falas de Polina, ao se referir a Des Grioux, ou temos o uso da categoria da não pessoa (a dita terceira pessoa), como verificamos na ocorrência do pronome reto *ele* e do pronome oblíquo *lhe*; ou o uso do adjetivo patriótico *francês*. Ela utiliza esses termos para se distanciar discursivamente daquele que a magoou; poderia citar o nome próprio *Des Grioux*, mas isso instauraria mais a presença dele em seu discurso. Compreendemos, assim, que cada voz pode construir em seu enunciado diferentes efeitos de sentido ao realizar o ato de nomeação.

Por isso, quando Polina denomina Des Grioux como um *canalha*, Aleksiéi fica tão atordoado. Ela, com essa nomeação, causou uma ruptura na lógica do protagonista, pois, até aquele momento, Aleksiéi tinha certeza de que Polina estava perdidamente apaixonada pelo francês, imaginando que suas chances amorosas com ela estavam liquidadas. Contudo, ele estava atento a toda situação que envolvia a garota, salientando isso em sua fala: “*Ouvi dizer*, mas não sabia que se tratava realmente de tudo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43, grifo nosso).

Eis, então, um enunciado de estado de crise financeira que exige um fazer-fazer dos sujeitos envolvidos.

Diante dessa crise financeira, a garota concebe nas roletas da cidade de Roletenburgo um modo de se restabelecer financeiramente. Ela acredita que pode ganhar infalivelmente, e isso é polemizado por Aleksiei. No excerto que segue, podemos perceber como o tema da volúpia do jogo se insere nos posicionamentos dos atores do enunciado:

– Não lhe interessa de modo algum o que sucede comigo. Se quer saber, estou simplesmente endividada. O dinheiro foi tomado por mim de empréstimo, e eu gostaria de devolvê-lo. Tive o pensamento louco e estranho de que, infalivelmente, ia ganhar dinheiro nesta cidade, à mesa do jogo. Não compreendo por que surgiu esse pensamento, mas acreditei nele. Quem sabe? Talvez eu acreditasse justamente por não me sobrar nenhuma outra probabilidade.

– Ou porque houvesse demasiada *necessidade* de ganhar. É exatamente o caso do afogado que se agarra a uma palhinha. Deve convir comigo que, se ele não estivesse submergindo, não tomaria a palhinha por um galho de árvore.

Polina ficou admirada.

– Como assim? – perguntou. – A sua esperança não era do mesmo gênero? Há duas semanas, você me falou longamente da sua certeza absoluta de ganhar aqui na roleta e procurou convencer-me a que não o considerasse um doido; estava, então, brincando? Mas, lembro-me, falava com tanta seriedade que de modo nenhum se poderia tomar aquilo por uma brincadeira.

– É verdade – respondi pensativo. – Até agora, estou plenamente certo de ganhar. Confesso-lhe, até, que você acaba de me sugerir a pergunta: por que a minha perda de hoje, tão horrível e sem sentido, não deixou em mim qualquer dúvida? Apesar de tudo, estou absolutamente convicto de que hei de ganhar, apenas comece a jogar por minha conta.

– Mas, por que tem essa certeza?

– Palavra que não sei como lhe responder. Sei apenas que preciso ganhar, que é, igualmente, a única saída para mim. Eis, talvez, porque eu tenho esta impressão de que devo infalivelmente ganhar (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 45, grifo nosso).

Nesse trecho, a voz de Polina retoma o posicionamento de Aleksiei relatado em encontros anteriores. De acordo com a interpretação de Polina, a ideia de que seria possível ganhar infalivelmente incutiu-lhe certo sentimento e, por isso, ela retoma-a com veemência. Há, assim, um atravessamento das ideias do protagonista na consciência de Polina, que a faz concordar com a possibilidade das roletas poderem salvá-la daquela terrível situação financeira.

Quando Aleksiei faz uso da metáfora da *necessidade* que transforma uma pequena chance em uma grande oportunidade, utilizando a figura do afogado, Polina se surpreende. Não era isso que ela esperava daquele que imprimiu nela esperanças sobre o poder transformador da roleta. Eis, então, uma síncrese, pois temos a confrontação de dois pontos de vista sobre o mesmo enunciado.

Então, por haver essa divergência, Polina indaga Aleksiei para que ele diga qual é o seu posicionamento diante do jogo. Isso instaura uma anácrise que, com já afirmamos, é “provocação das palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente” (BAKHTIN, 2010a, p. 126). O protagonista não sabe como responder à Polina, mas assegura-lhe que ganhar nas roletas é “a única saída” para ele e acrescenta: “Eis, talvez, por que eu tenho esta impressão de que devo infalivelmente ganhar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 45). Sendo a única saída, se ele não ganhar, continuará perdido para sempre – eis a lógica que embala esse ator.

Portanto, como salientamos na análise do enredo de *Um jogador*, Aleksiei se distingue dos jogadores que apostam por rentabilidade ou por necessidade – este último tipo é como Polina quer que Aleksiei jogue, conforme concluiu o protagonista em sua metáfora do afogado. Ele joga porque precisa ganhar. *Ganhar*, no sentido atribuído por Aleksiei, quer dizer continuar vivendo (cf. PESSANHA, 1981).

Semioticamente, podemos dizer que o *ganhar*, nesse caso, não altera o enunciado de estado (o ser do sujeito), mas altera o enunciado de fazer (o fazer do sujeito). Por isso, temos a volúpia do jogo: quanto mais se joga, mais se quer jogar; quanto mais se ganha, mais se quer ganhar. Daí o efeito de sentido de estar controlando o destino, que, por sua vez, cria “esta impressão de que devo infalivelmente ganhar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 45).⁷⁹

Da parte de Aleksiei, podemos depreender um posicionamento consistente, mas qual é a posição de Polina? A dúvida permanece, porque não temos acesso à consciência da jovem. Reiteramos: o que sabemos vem da subjetividade de Aleksiei, narrador e protagonista dos fatos que estão sendo narrados. Por isso, não podemos afirmar – como nos outros dois romances – que uma consciência pode auscultar a outra por meio dos recursos discursivos de síncrese e de anácrise. Se isso se configurasse nesse romance, a segunda característica do procedimento de interindependência das vozes seria validada. Isso não acontece em *Um jogador*, portanto, também essa característica da interindependência não está presente nesse romance.

Houve a presença de anácrise e de síncrese no trecho destacado, mas ficamos sem saber ao certo: (i) se Polina concorda plenamente com essa infalível lógica do *ganhar no jogo* – proposta por Aleksiei, ou (ii) se é uma *necessidade* de Polina que a faz acolher de bom grado essa ideia que, à primeira vista, pode, como afirmou a moça, ser considerada uma

⁷⁹ Bakhtin (2010a, p. 198), ao estudar o aspecto do jogo em *Um jogador*, afirma que “o clima do jogo é um clima de mudanças bruscas e rápidas do destino, de ascensões e quedas instantâneas, vale dizer, de entronizações-destronamentos. A aposta é como uma crise: o homem se sente como que no limiar”. Assim, a nossa interpretação semiótica não se afasta da leitura feita por Bakhtin (2010a).

loucura ou uma brincadeira – reflexão trazida à luz também por Aleksiei. Essas duas hipóteses surgem das reflexões de Aleksiei e não são confirmadas por Polina, uma vez que não temos acesso à consciência dela.

Destacamos, assim, que um texto pode se movimentar discursivamente por anácrise e síncrese, mas isso não quer dizer que ele esteja realizando a estratégia da polifonia. Como podemos ver, esses recursos precisam estar articulados a *duas consciências distintas, com suas próprias posições*. Isso não ocorre, de fato, nos trechos de *Um jogador*.

Por conseguinte, todas as oito características dos três procedimentos foram invalidadas no contexto desse romance. Podemos dizer, assim, que *Um jogador* não realiza plenamente os procedimentos de imiscibilidade, interindependência e equipolência das vozes. Cabe, agora, investigar o que o diferencia dos outros romances, isto é, quais as outras manobras discursivas que o validam no estilo dostoievskiano. Temos que verificar, assim, as diferenças na recorrência do estilo autoral.

Como hipótese inicial, propomos que esse romance sustenta um efeito de polêmica exacerbado, já que encontramos indícios para isso nos trechos até agora investigados. Dessa maneira, cremos que possa haver uma polêmica exacerbada que sustente dois pontos de vista sobre o mesmo sujeito e seu enunciado, mas isso não garante que a personagem seja um herói polifônico, nem que tenhamos a realização plena da estratégia discursiva da polifonia.⁸⁰

Não há equipolência entre as vozes: a voz de Aleksiei atravessa a fala de Polina, mas a recíproca não é plenamente verdadeira, uma vez que as vozes não estão no mesmo patamar. Logo, podemos ter uma multiplicidade de vozes em um enunciado, mas isso não garante que essas vozes sejam plenivalentes. Deduzimos, assim, que uma polêmica não basta para afiançar um efeito de sentido de polifonia em um texto, embora ela estabeleça, pelo menos, dois pontos de vista diferentes.

A seguir, temos uma cena, na qual Aleksiei se vê como um escravo de Polina. Veremos como ele desenvolve essa ideia e como essa ideia reverbera em Polina. Propomos essa análise para, assim, confirmarmos que a voz de Polina soa de forma polêmica, mas não é polifônica, uma vez que há o domínio do ponto de vista do narrador-personagem:

- Já sabe que me permito dizer tudo e, às vezes, faço perguntas muito francas. Repito, sou seu escravo e não se tem vergonha de um escravo: o escravo não pode ofender a ninguém.
- Tudo isso é bobagem! E eu não suporto esta sua teoria de “escravidão” [disse Polina].

⁸⁰ No próximo capítulo, no tópico 4.3.1, explicaremos os pressupostos teóricos bakhtinianos que nos levam a associar a discussão do conceito de polifonia ao conceito de polêmica.

- Repare que não falo da minha escravidão porque deseje ser seu escravo, refiro-me a isto como um fato que absolutamente não depende de mim.
- Diga-me francamente: para que precisa de dinheiro?
- E para que precisa sabê-lo?
- Como queira – respondeu ela com um movimento altivo da cabeça.
- Não tolera a teoria da escravidão, mas exige a condição de escravo: “Responder e não argumentar”. Está bem, seja. Pergunta-me para que quero dinheiro. Como assim? O dinheiro é tudo!
- Compreendo, mas não há razão para se ficar assim demente, só por desejá-lo! Você também está chegando à exaltação, ao fatalismo. Nisso, existe algo, um objetivo particular. Fale sem rodeios, eu quero.
- Parecia que ela começava a zangar-se, e agradou-me extremamente o fato de que me interrogasse com tamanho arrebatamento.
- Está claro que há um objetivo – disse eu –, mas não saberia explicar em que consiste. Nada mais a não ser que, possuindo dinheiro, vou tornar-me para você também uma outra pessoa e não um escravo.
- Como? Como vai consegui-lo?
- Como vou consegui-lo? Então não é, ao menos, capaz de compreender que eu possa conseguir que você não me olhe mais como a um escravo! Pois bem, é justamente o que não quero – espantos e surpresas.
- Você disse que está nessa escravidão a sua delícia. Eu mesma também pensei assim.
- Pensou assim! – exclamei, com uma volúpia estranha. – Ah, como é boa esta sua ingenuidade! Pois bem, realmente, ser o seu escravo é uma delícia para mim. No derramamento grau da humilhação e insignificância há um certo deleite, sim! – prossegui num delírio. – Sabe lá o diabo se ele não se acha também na chibata quando esta desce sobre as costas e nos dilacera a carne... Mas eu quero, talvez, experimentar outras delícias também. Ainda há pouco o general me deu uma lição de moral diante de você, à mesa, por causa de setecentos rublos por ano, e que eu talvez nem receba dele. O Marquês Des Grieux examina-me, erguendo as sobrancelhas, e, ao mesmo tempo, não me nota. E eu, por outro lado, talvez deseje ardentemente puxar pelo nariz o Marquês Des Grieux, na sua presença.
- Argumentos de fedelho. Em toda situação é possível conduzir-se com dignidade. E havendo luta, ela há de enobrecer, em vez de aviltar (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 46-47).

Nesse trecho, notamos que a teoria de Aleksiei se sustenta nos gestos e nas palavras de Polina. Por exemplo, nesse segmento:

- Como queira – respondeu ela com um movimento altivo da cabeça.
- Não tolera a teoria da escravidão, mas exige a condição de escravo: “Responder e não argumentar”. Está bem, seja. Pergunta-me para que quero dinheiro. Como assim? O dinheiro é tudo! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 46).

O movimento altivo da cabeça e o desdém das palavras de Polina confirmam, para Aleksiei, que ela o trata como a um escravo, pois exige: “Responder e não argumentar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 46). Por isso, ele deslinda por que almeja fortuna: “O dinheiro é tudo!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 46). Na perspectiva de Aleksiei, ao conseguir o dinheiro, Polina o tratará como uma pessoa e não mais como um escravo. Para conseguir dinheiro, Aleksiei procura as roletas de Roletenburgo. Essa perspectiva do protagonista confirma o que

dissemos na discussão do enredo: em *Um jogador*, as roletas e os amores se entrelaçam de maneira intrínseca.

Associado ao jogo e ao amor, há também o tema da escravidão. Polina critica em sua fala o êxtase que a escravidão instaura em Aleksiei. Notamos na explicação de Aleksiei que ele trata a escravidão de maneira ambígua: da mesma forma que a escravidão o faz sofrer, humilhando-o diante do general, de Des Grieux, de Polina, entre outros, ela também o faz deleitar-se. Contudo, o próprio protagonista assevera: “Mas eu quero, talvez, experimentar outras delícias também” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 47).

Polina execra a revolta ante o sofrimento e a luta: “Em toda situação é possível conduzir-se com dignidade. E havendo luta, ela há de enobrecer, em vez de aviltar” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 47). Entende-se, assim, que, nas palavras da heroína, temos os seguintes valores, feitos crenças sociais: seja no sofrimento, seja no aprazimento, devemos conduzir-nos com dignidade, pois a luta nos enobrece, fortalecendo-nos.⁸¹

Por acreditar nesse valor moralizante da luta, que pode carregar consigo o sofrimento, Polina não admite os “argumentos de fedelho” de Aleksiei (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 47). Ela sustenta a dignidade mesmo diante do sofrimento ou de qualquer mazela que possa lhe suceder. Esse fato distingue definitivamente os dois percursos narrativos dos atores. Enquanto Aleksiei prevê em seu percurso um programa narrativo de uso que pode levá-lo a entrar em conjunção com o objeto de valor *submissão* (discursivizado como escravidão, subordinação) para, depois, fazê-lo alcançar o programa principal (discursivizado como sucesso financeiro e amoroso), Polina não se permite entrar em conjunção com o objeto de valor *submissão*, uma vez que essa conjunção pode fazê-la entrar em disjunção com o objeto de valor *dignidade*. Por isso, ela é contundentemente contrária às ideias de escravidão de Aleksiei.

Contudo, a personagem não deixa de usufruir desse estado de escravo de Aleksiei. Isso mantém a polêmica nas bordas do enunciado e da enunciação, pois Polina discorda da condição de escravo em que o protagonista se coloca, mas se aproveita dessa condição. Podemos observar esse fato na seguinte fala da heroína:

– E o que pensa então? Vou ter pena de você? Vou dar a ordem e ficarei de parte. Vai suportar isto? Mas não, não será capaz disso! É possível que mate, por ter recebido a ordem, mas, depois, virá matar-me também, porque ousei ordenar-lhe isto (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 53).

⁸¹ Pensamos isso em formações discursivas, veiculando crenças organizadas nos discursos que compõem o mundo segundo determinada doxa, a qual é convencionalizada em cada cultura e em cada sociedade humana.

Essa polêmica, que observamos ser arquitetada na contraposição de percursos narrativos distintos constrói, no nível discursivo, o universo social de forma dupla: da parte de Polina, pode-se ser digno em todas as condições, mesmo em estado de privação; da parte de Aleksiéi, a dignidade vem depois de uma etapa de escravidão e exasperação. O confronto é inevitável, pois existem esses dois perfis judicativos sancionando o universo semântico do texto. Polina, exaltada e se opondo frontalmente à perspectiva do protagonista, não teme qualquer retaliação de Aleksiéi: “É possível que mate, por ter recebido a ordem, mas, depois, virá matar-me também, porque ousei ordenar-lhe isto” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 53). Então, ordena uma missão ultrajante para, assim, provar sua tese de que a dignidade pode ser mantida até no ato mais ignóbil:

– Está vendo aquela baronesa gorda? – exclamou ela. – É a Baronesa Wurmerhelm. Faz apenas três dias que está aqui. Vê também o seu marido – um prussiano comprido, seco, de bengala na mão? Lembra-se de como nos olhou de alto a baixo, anteontem? Vá agora mesmo ao encontro deles, aproxime-se da baronesa, tire o chapéu e diga-lhe qualquer coisa em francês.

– Para quê?

– Você jurou que saltaria do Schlangenberg. Está jurando que é capaz de matar alguém a uma ordem minha. Em lugar de todos estes assassinios e tragédias, quero apenas rir um pouco. Vá sem retrucar. Quero ver como o barão vai espancá-lo com a sua bengala.

– Está-me desafiando; pensa que não vou fazer?

– Sim, é um desafio; vá, quero que faça isto!

– Está bem, eu vou, embora seja um capricho louco. Mas há um pouco a considerar: não surgirá disso uma consequência desagradável para o general, e que recaia também sobre você? Juro por Deus, não é por mim que me preocupo, mas por você, bem... e ainda pelo general. Mas que capricho é este de me mandar ofender uma mulher?

– Não, você é apenas um tagarela, estou vendo – disse ela com desdém. – Ainda há pouco com os olhos injetados de sangue, mas sem maior significação; aliás, talvez fosse por causa do vinho que tomou no jantar. Pensa que eu mesma não compreendo o caráter estúpido e vulgar disto, e que o general ficará irritado? Quero simplesmente dar risada. Ora, eu quero, e é só! Realmente, para que precisa ofender uma mulher? Vai ser, com certeza, espancado a bengala.

Dei meia-volta e fui, em silêncio, cumprir o encargo. Tratava-se, evidentemente, de uma coisa estúpida, e, é claro, eu não pude deixar de fazê-la, mas lembro-me de que, ao aproximar-me da baronesa, fui como que espicaçado por algo: era uma audácia de escolar. Além disso, eu estava irritado ao extremo, como um bêbado (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 53-54).

Essa é a nuance carnavalesca que chama a atenção de Bakhtin (2010a). O filósofo russo, ao discutir sobre a construção artística do *grupo carnavalesco* de personagens de *Um jogador*, explica que “seu comportamento e suas inter-relações se tornam insólitos, excêntricos e escandalosos (vivem o tempo todo num clima de escândalos)” (BAKHTIN, 2010a, p. 197). É o que vemos: quem poderia imaginar que um agradável passeio de Polina e Aleksiéi no parque com as crianças poderia acabar em um excêntrico galanteio de Aleksiéi a

uma baronesa recém-chegada a Roletenburgo, a pedido de Polina? É realmente um escândalo imprevisível.

Há, portanto, na construção de Aleksiéi, em contraponto à de Polina, uma “coerente inconclusibilidade”, conforme Bakhtin (2010c, p. 198). Podemos acompanhar essa condição na análise dos trechos anteriores, porém, neste último trecho se torna mais evidente, principalmente no último parágrafo do excerto. O narrador-personagem não deixa, primeiramente, de expressar sua sanção negativa à excentricidade que Polina o fez executar e, em seguida, de justificar-se: “[...] fui como que espicaçado por algo: *era uma audácia de escolar* [sanção negativa]. Além disso, *eu estava irritado ao extremo, como um bêbado* [justificativa]” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 54, grifo nosso).

Há, assim, uma valoração axiológica do narrador (domínio do eu) sobre o narrado (domínio do outro) que arremata a inconclusibilidade, sem, com isso, torná-la conclusibilidade, mas atribuindo-lhe maior coerência. É uma coerente inconclusibilidade no sentido de trazer uma explicação para o fato narrado a partir de determinado ponto de vista. No caso destacado, temos uma explicação *sancionada e justificada* pelo ponto de vista de Aleksiéi.

Bakhtin (2010a, p. 198, grifo do autor) explica, nesses termos, essa situação artística do herói Aleksiéi:

[...] a ambivalência traçada no plano não só permanece como se intensifica acentuadamente, enquanto o inacabado se converte numa coerente *inconclusibilidade*. Além disso, o caráter da personagem principal não se revela apenas no jogo e nos escândalos e excentricidades de tipo carnavalesco, mas também na paixão profundamente ambivalente e de crise de Polina.

Podemos verificar essa paixão, descrita por Bakhtin, no derradeiro encontro de Aleksiéi e Polina. Nos dois primeiros encontros, pudemos depreender os percursos narrativos e os modos como eles defendem seus pontos de vista; nesse último, constatamos, de uma vez por todas, como o ponto de vista do narrador-personagem consegue sustentar essa *coerente inconclusibilidade*, que nada mais é do que o efeito de polêmica exacerbado. Ressaltamos que esse efeito não chega a construir a estratégia discursiva da polifonia – como já defendemos e estamos, passo a passo, confirmando.

Nesse peculiar encontro, Polina vai, às escondidas, ao quarto de Aleksiéi, contrariando toda uma prescrição social que impede uma moça solteira e casta de visitar os aposentos de um homem, segundo as formações discursivas recuperadas ao longo da obra,

que são compatíveis com certo discurso de moralidade dos costumes e que desse modo resolvem tais questões. Observamos, assim, como o protagonista reage a essa situação:

Soltei um grito.

– O que há? O que há? – perguntou ela de modo estranho. Estava pálida e tinha o olhar sombrio.

– Como, o que há? Você, aqui? No meu quarto?!

– Se eu venho, quer dizer que venho *toda*. É meu costume. Verá isso já, acenda a vela.

Acendi. Polina levantou-se, aproximou-se da mesa e colocou diante de mim uma carta aberta.

– Leia – ordenou.

– Isto ... isto é letra de Des Grieux! – exclamei, agarrando a carta. Tremiam-me as mãos e as linhas dançavam-me diante dos olhos. Esqueci os termos exatos da carta, mas ei-la, se não palavra por palavra, pelo menos, ideia por ideia.

“Mademoiselle – escrevia Des Grieux – certas circunstâncias desfavoráveis obrigaram-me a partir imediatamente. A senhorita, sem dúvida, notou que eu evitei propositadamente uma explicação definitiva, até que todas as circunstâncias ficassem elucidadas. A chegada da velha (*de la vieille dame*), sua parenta, e seu absurdo comportamento puseram fim a todas as minhas perplexidades. O mau estado em que se encontram os meus próprios negócios impedem-me definitivamente de alimentar, no futuro, as doces esperanças com que ousei embriagar-me por algum tempo. Lamento o que se passou, mas espero que nada encontre, na minha conduta, que seja indigno de um cavalheiro e de um homem honesto (*gentilhomme et honnête homme*). Tendo perdido quase todo o meu dinheiro em dívidas contraídas por causa do seu padraсто, encontro-me na extrema necessidade de aproveitar o que me resta: já avisei aos meus amigos em Petersburgo que providenciem imediatamente a venda da propriedade da qual recebi hipoteca; sabendo, porém, que o seu leviano padraсто gastou o dinheiro da senhoria, resolvi perdoar-lhe cinquenta mil francos e devolvo-lhe a parte da hipoteca correspondente a essa quantia, de modo que a senhorita pode receber agora de volta tudo o que perdeu, desde que exija dele esses bens por via judicial. Espero, Mademoiselle, que, em virtude da situação atual dos negócios, a minha conduta lhe seja muito vantajosa. Espero, outrossim, cumprir desse modo, integralmente, o dever de homem honesto e nobre. Esteja certa de que a sua lembrança ficou eternamente gravada em meu coração.”

– Então, tudo isto está claro – disse eu, dirigindo-me a Polina – Será possível que você podia esperar algo diferente? – acrescentei indignado (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 163-164, grifo do autor).

Quando Polina disse: “Se eu venho, quer dizer que venho *toda*. É meu costume” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 163, grifo do autor), ela está reafirmando o seu percurso narrativo, em que a dignidade deve se sustentar mesmo em situações desfavoráveis. Por isso, ela não se envergonha, até nesse momento, de se contrapor às determinadas coerções sociais. É preciso continuar lutando para manter viva a sua dignidade. Ela, então, mostra a carta de Des Grieux a Aleksiéi. Este, por sua vez, não deixa de se surpreender com a atitude ousada da donzela, mas suas palavras, ao fim da leitura do bilhete, são duras e revelam que o protagonista já deduzira que esses infortúnios iriam acontecer em algum momento à Polina, devido ao caráter de Des Grieux.

A garota não esmorece diante dessa crítica do protagonista e o convence de ajudá-la mais uma vez. Em socorro à moça, Aleksiei vai fazer o que acredita ser a *única saída* para os problemas do destino calamitoso do homem: jogar nas roletas.

– Bem, nesse caso, onde arranjar esses cinquenta mil francos – repeti, rangendo os dentes, como se fosse, possível, de repente, levantar do chão aquele dinheiro. – Escute: e *Mister Astley*? – perguntei, sentindo um pensamento estranho germinar em mim.

Os olhos dela cintilaram.

– E então? *Tu mesmo* queres que eu te deixe por esse inglês? – disse, dirigindo-me um olhar penetrante e sorrindo com um amargor. Era a primeira vez na vida que me tratava por *tu*.

Nesse momento, sua cabeça devia estar rodando de emoção; de repente, sentou-se no divã, como que esgotada.

Foi como se um raio me fulminasse; eu estava ali em pé, e não acreditava nos meus olhos, não acreditava nos meus ouvidos! E então? Quer dizer que ela me ama! Viera ao meu quarto e não ao de *Mister Astley*! Ela sozinha, uma moça, viera ao meu quarto, num hotel, comprometendo-se publicamente, e eu permanecia em pé diante dela, e ainda não compreendia!

Uma ideia absurda faiscou-me na cabeça.

– Polina! Conceda-me apenas uma hora! Espera aqui uma hora somente e... eu voltarei! Isto... isto é indispensável! Vais ver! Fica aqui. Fica aqui!

E saí do quarto correndo, sem responder ao olhar surpreso e interrogador que me dirigiu; gritou-me algo, mas não voltei. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 165-166, grifos do autor).

O tratamento em segunda pessoa por parte do interlocutor Polina dirigido ao interlocutário Aleksiei cria um efeito de sentido de aproximação entre os dois. No caso em exame, mais do que isso, essa forma de tratamento cria o efeito de afetividade acentuada. No francês, por exemplo, existe até um verbo para se pedir permissão de tratar o outro na segunda pessoa, *tutoyer*. Esse fato demonstra que, na cultura ocidental, a alteração do uso da terceira para a segunda pessoa cria diferentes efeitos de sentido na relação enunciadador-enunciário (FIORIN, 2010).⁸²

Aleksiei captura esses efeitos de sentido de aproximação e afetividade no uso da linguagem: “Era a primeira vez na vida que me tratava por *tu*” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 165). Ele reflete sobre o acontecimento extraordinário: “Ela sozinha, uma moça, viera ao meu quarto, num hotel, comprometendo-se publicamente” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 165). Somadas essas condições, o jovem conclui: “Quer dizer que ela me ama!” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 165). Ele decide, então, arriscar tudo o que tem nas roletas de Roletenburgo para conseguir os cinquenta mil francos que Polina deve a Des Grieux. Despede-se de Polina e sai em disparada rumo ao cassino da cidade.

⁸² Não podemos nos esquecer de que a cidade fictícia de Roletenburgo situa-se, na criação estética dostoiévskiana, na Alemanha. Por isso, enfatizamos a cultura ocidental e demos o exemplo da língua francesa, por ser, no século XIX, a língua da cultura e da boa educação.

Ao voltar vitorioso da jogatina, com muito mais do que cinquenta mil francos (pelo menos duzentos mil francos), o jovem despeja o que ganhou sobre a mesa e separa, com satisfação, o que poderia ser a sua chave para o coração de Polina: os cinquenta mil francos da dívida de Des Grieux. Nesse momento, seguindo a lógica do percurso narrativo de Aleksiei, ele finalmente está em conjunção com o objeto de valor independência (discursivizado como financeira), e isso poderia transformar todos os programas narrativos de sua vida, inclusive o amoroso.

Contudo, Polina não tem o mesmo percurso narrativo de Aleksiei, como já apontamos. Para a moça, a independência financeira de Aleksiei não poderia comprar a dignidade dela. Por isso, Polina começa a contestar essa doação de Aleksiei, pois, afinal de contas, ele não jogou como nas outras vezes, com o dinheiro dela. Ele jogou finalmente como queria: ele jogou só por si, com seus próprios rendimentos.

Se ela aceitasse esse dinheiro, estaria se vendendo a ele, pois qual seria o retorno esperado de Aleksiei ao dar essa vultosa soma a ela, senão garantir o coração dela? Desse modo, em nada ele estaria se diferenciando de Des Grieux. Ambos queriam comprá-la: um, pelas hipotecas e empréstimos; outro, por uma doação inesperada. Ao compreender isso, Polina se inflama e se recusa a aceitar a ajuda financeira de Aleksiei:

De repente, pôs-se a rir. Riu durante muito tempo.

Eu a olhava surpreso e com um sentimento de aflição. Aquele riso era muito parecido com outro, recente, muitas vezes repetido, a risada com que zombava de mim, e que lhe vinha sempre no decorrer das minhas mais arrebatadas declarações de amor. Finalmente, parou e tornou-se soturna; examinava-me com severidade, de soslaio.

– Não aceitarei o seu dinheiro – disse com desprezo.

– Como? Que é isso? – gritei. – Afinal, Polina, por quê?

– Não recebo dinheiro de graça.

– Ofereço-lhe como amigo; ofereço-lhe a minha vida.

Lançou-me um olhar prolongado, inquiridor, como se quisesse transpassar-me com ele.

– Você está pagando caro demais – disse ela com um sorriso. – A amante de Des Grieux não vale cinquenta mil francos.

– Polina, como pode falar assim comigo?! – exclamei com censura – Sou acaso Des Grieux?

– Eu o odeio! Sim... sim!... Não o amo mais que a Des Grieux – gritou, de repente, os olhos dardejantes.

Nesse momento, escondeu de súbito o rosto entre as mãos, e foi tomada por um ataque de histeria. Lancei-me na sua direção.

Compreendi que algo lhe sucedera na minha ausência. Parecia completamente fora de si.

– Compra-me! Queres? Queres? Por cinquenta mil francos, como Des Grieux? – deixou escapar, entre soluços convulsos. Eu a envolvi com os braços, beijava-lhe as mãos, os pés, caí de joelhos diante dela (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 176).

Ao afirmar que não aceita dinheiro de graça, Polina conclui o raciocínio que desmontamos anteriormente. Mas é na última fala que ela confirma isso: “– Compra-me! Queres? Queres? Por cinquenta mil francos, como Des Grieux?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 176). Da parte de Aleksiei, ele tenta acalmar a moça que, como ele diz na voz do narrador, estava em um ataque de histeria, completamente fora de si. Por isso, a moça oscila em suas emoções:

– Não, não, és querido, querido! – repetia. – És muito fiel! – Punha-me novamente as mãos nos ombros, novamente fixava o olhar em mim e continuava repetindo: – Tu me amas... amas... Vais amar-me?
Eu não afastava dela os olhos; nunca a vira em tais acessos de ternura e amor; é verdade que, certamente, era um delírio, mas... notando o meu olhar apaixonado, ela começava de repente a sorrir com malícia; sem mais nem menos, punha-se de supetão a falar de *Mister Astley*.

Essas negativas seguidas de perguntas retóricas na fala da senhorita mostram seu desequilíbrio emocional, como sugere o texto. Ela está em contradição com seus valores morais: se recusar o dinheiro, perderá seus bens materiais, continuará desiludida amorosamente e, ainda, o ataque à sua reputação não terá valido absolutamente nada; se aceitar o dinheiro, perderá sua dignidade, pois estará se vendendo a Aleksiei, da mesma forma que se venderia a Des Grieux, caso os negócios do general tivessem sido bem sucedidos. Eis a paixão profundamente ambivalente e de crise de Polina que Bakhtin (2010a, p. 198) havia ressaltado.

Depois de um longo devaneio, Polina e Aleksiei adormecem e acordam quase às sete da manhã. No fim de sua conversa, no último delírio de Polina, esta cogita alguns planos: “Nós, vamos? Partiremos amanhã, não é verdade? [...] bem, vamos alcançar a vovó, que achas?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 178).

Ao acordarem, ela está mudada, “de modo, estranho, como se estivesse saindo das trevas e coordenando as recordações” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 178), e Aleksiei se questionava: “O que será agora e como acabará isto?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 179). A resposta definitiva de Polina vem no seguinte ato inesperado:

– Bem, devolve-me agora os meus cinquenta mil francos! [disse Polina]
– Novamente, Polina, novamente! – comecei.
– Ou mudaste de ideia? Ah, ah, ah! Talvez já estejas lastimando?
Estavam sobre a mesa vinte e cinco mil florins, contados ainda na véspera; apanhei-os, entregando-os a Polina.
– Agora já são meus, não é mesmo? Estamos entendidos, não é verdade? – perguntou-me raivosa, segurando o dinheiro.
– Sempre foram teus – disse eu.

– Pois bem, aqui tens os teus cinquenta mil francos! – sacudiu o braço e jogou-os contra mim. O maço bateu-me dolorosamente no rosto e espalhou-se no chão. Feito isso, Polina precipitou-se para fora do quarto.

Eu sei, naturalmente, que, naquele momento, ela não estava em seu juízo perfeito, embora eu não compreenda esse desvario passageiro. É verdade que até hoje, um mês depois, ela ainda está doente. Qual foi, no entanto, a causa de semelhante estado e, sobretudo, daquele disparatado gesto? Orgulho ofendido? Desespero pelo fato de se ter decidido a vir até o meu quarto? Ter-lhe-ia eu dado a impressão de que me envaidecia da minha felicidade e de que, do mesmo modo que Des Grieux, queria na realidade livrar-me dela, presenteando-a com cinquenta mil francos? Mas não houve nada disso, diz-me a consciência. Creio que o acontecido deveu-se, em parte, à sua vaidade; foi a vaidade que a levou a não acreditar em mim e a ofender-me, embora ela própria, Polina, talvez sentisse tudo isso de modo vago e impreciso. Nesse caso, eu, naturalmente, paguei por Des Grieux e tornei-me culpado, talvez, mas sem grande culpa. É verdade que tudo aquilo não passava de delírio; é verdade, também, que eu sabia que ela delirava e... que não dei atenção a esta circunstância. Será que agora ela não me perdoará isso? Sim, agora; mas, e naquela noite, naquela noite? Certamente, o seu delírio e a sua doença não eram de tal modo intensos que ela não se desse nenhuma conta do que fazia, quando foi ao meu quarto com a carta de Des Grieux. Logo, sabia o que estava fazendo. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 179-180).

O desfecho é resultante da contraposição de valores judicativos e valências sensíveis postos em relação polêmica. Polina não podia aceitar perder a sua dignidade. Aleksiéi nunca entenderia o prisma de Polina, pois, para ele, tinha cumprido a ordem da amada e, mesmo assim, não havia conseguido a sanção positiva de Polina. O gesto desta de lançar os rolos de dinheiro sobre o rosto dele demonstrou ao protagonista que ele não havia obtido êxito.

Depois dessa atitude, ele começou a vasculhar cada detalhe de sua lembrança para construir uma hipótese válida:

Orgulho ofendido? Desespero pelo fato de se ter decidido a vir até o meu quarto? Ter-lhe-ia eu dado a impressão de que me envaidecia da minha felicidade e de que, do mesmo modo que Des Grieux, queria na realidade livrar-me dela, presenteando-a com cinquenta mil francos? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 179-180).

Se a premissa de histeria fosse sustentada, a culpa de Polina seria redimida. Em estado de desequilibrado emocional, os sistemas de crenças sociais veiculados pelo romance nos fazem intuir que poderíamos cometer atos excêntricos e estranhos à própria índole. Todavia, o narrador-personagem sanciona, seguro, a culpa de Polina, o que evoca outros sistemas de crenças e aspirações: “Certamente, o seu delírio e a sua doença não eram de tal modo intensos que ela não se desse nenhuma conta do que fazia, quando foi ao meu quarto com a carta de Des Grieux. Logo, sabia o que estava fazendo”. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 180).

Esse *Logo*, [Polina] *sabia o que estava fazendo*, denuncia que o modo de ser do narrador-personagem privilegia uma lógica implicativa (se X, logo Y) em detrimento de uma

lógica concessiva (embora X, Y). Esse fato diferencia *Um jogador* dos outros dois romances, em que vimos a lógica concessiva prevalecer sobre a implicativa. Mais do que isso, temos uma predominância da identidade de Aleksiei sobre a alteridade de Polina.

Por conseguinte, após a análise desses três diálogos de Aleksiei e Polina, notamos que, apesar de o enunciado sustentar uma polêmica bem construída nas sendas do discurso, como ficou evidenciado pelo confronto de dois percursos narrativos distintos – um de Polina, outro de Aleksiei –, é o narrador-personagem quem dá o acabamento sobre as outras personagens. Podemos afirmar, então, que não há nesse romance a realização plena da estratégia discursiva da polifonia, como vimos nos outros dois romances analisados.

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TRÊS ROMANCES DOSTOIEVSKIANOS COTEJADOS

Em nossas epígrafes, concordamos com Fiorin (2008b, p. 42-43) quando ele afirma que, no texto literário, não importa apenas *o que se diz*, mas *como se diz*. A partir disso, a explicação de Zilberberg (2011, p. 61) passou a fazer ainda mais sentido em nossa perspectiva analítica: “O problema é o da diversidade dos microuniversos e do espanto que surge quando eles entram em contato uns com os outros”. Entendemos, assim, que o problema da construção de uma estética romanesca depende, em grande parte, de como o sujeito da enunciação monta o seu universo de sentido, isto é, como ele organiza a interação dos elementos discursivos que inscreve *no e pelo* texto.

Como afirmou Bakhtin (2010a), se em Dostoiévski tudo se resolve em diálogo e a partir do diálogo, observamos, no cotejo dos três romances, soluções dialógicas diferentes. Para capturar essas soluções, procuramos acompanhar o modo de dizer do enunciador em cada texto e depreender deles a forma como ele recriou dialogicamente o seu universo discursivo. Chegamos, então, às considerações que auxiliarão no escopo deste trabalho.

Não temos, em *Um jogador*, uma imiscibilidade de vozes como existe em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov*. Em *Um jogador*, temos acesso à consciência de Aleksiei, mas não à de Polina, que podemos prever apenas pela subjetividade do narrador-personagem. Por isso, até o percurso narrativo que apreendemos de Polina pode ser entendido como uma invenção do efeito de subjetividade da consciência de Aleksiei.

Nos outros dois romances, isso é diferente. Em *Crime e castigo*, embora só tenhamos acesso direto à consciência de Raskólnikov, podemos verificar que a voz do narrador não se

mistura à do ator do enunciado, e o narrador não sanciona ou justifica os atos dos atores do enunciado, como acontece em *Um jogador*. Em *Os irmãos Karamázov*, temos uma narração em primeira pessoa, mas o narrador ausculta as consciências de todos os Karamázov, exacerbando ao máximo o procedimento de imiscibilidade das vozes.

Também não temos, em *Um jogador*, uma interindependência de vozes, como temos em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov*. Não há, neste romance, duas consciências que possam sustentar, de fato, um efeito de sentido de intersubjetividade. Existe a consciência subjetiva de Aleksiéi produzindo um efeito de sentido de polêmica que, em última instância, ratifica uma *coerente inconclusibilidade* no enunciado, já que ela sanciona e justifica o domínio do outro preponderando sobre ele – o que mitiga o efeito de polifonia.

Isso não se vê nos outros dois romances. Em *Crime e castigo*, observamos como o juiz de instrução auscultava a consciência de Raskólnikov, e como este criava cada vez mais consciência de si e do outro por isso. Em *Os irmãos Karamázov*, isso foi elevado ao mais alto grau, pois Ivan, quanto mais se aproximava de Smierdiakóv, mais ele se reconhecia como outro e mais tomava conhecimento de que estava associado ao parricídio.

Em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov*, o procedimento de equipolência das vozes existe; já em *Um jogador*, não há. Neste romance, não se sustenta *plenamente*, nem uma multiplicidade de vozes, nem um efeito de sentido de equipolência. O que temos em *Um jogador*, como notamos nos diálogos de Aleksiéi e Polina, é uma polêmica muito bem desenvolvida. Nessa polêmica, podemos depreender programas narrativos complexos, mas que sempre serão resolvidos por uma consciência subjetiva que, ao final, vai sancionar a sua lógica implicativa, por mais concessiva que seja a situação.

Nos outros romances, temos outra realidade discursiva. Em *Crime e castigo*, os diálogos de Raskólnikov e Porfiri demonstram que pode haver uma multiplicidade de vozes soando simultaneamente e num mesmo nível. Uma multiplicidade de vozes plenivalentes que se sustenta a partir de uma lógica concessiva e que pode ser apreendida pela bivocalidade dos enunciados dos atores, sejam os do enunciado, sejam os da enunciação. Em *Os irmãos Karamázov*, essa bivocalidade permeia cada palavra de cada personagem, como pudemos notar até no bilhete de duas linhas que Smierdiakóv deixou antes de se suicidar.

Explicamos, ainda, que a bivocalidade em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov* se distingue da polêmica de *Um jogador*. A polêmica é inconclusa até que se resolva na sanção do narrador-personagem. A bivocalidade, por sua vez, fica soando insolúvelmente nas consciências dos atores do enunciado, formando os microdiálogos, que constituem, juntos, o grande diálogo do efeito de sentido de polifonia.

Logo, os dois primeiros romances que analisamos ratificam, pelo direito, a existência de uma estratégia discursiva da polifonia, já o último romance, prova pelo avesso, a singularidade dessa estratégia. A partir de *Os irmãos Karamázov*, constatamos a recursividade e a pertinência da estratégia discursiva da polifonia pela recorrência dos mesmos procedimentos depreendidos em *Crime e castigo* (a recorrência na diferença). Partindo das diferenças de *Um jogador* em relação aos outros dois romances, confirmamos o efeito de identidade dos procedimentos propostos (a diferença na recorrência). Ratificamos, assim, a estratégia discursiva da polifonia na estética romanesca de Dostoiévski, por meio dos pressupostos da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2008), associados à concepção de uma estilística discursiva (FIORIN, 2004; DISCINI, 2009a).⁸³

Comprovada a estratégia discursiva da polifonia e seus procedimentos na estética dostoievskiana, discutiremos, no próximo capítulo, como a lógica da concessão – ora reiteradamente afirmada em nossas análises dos dois primeiros romances, ora mais recusada no exame do último em favorecimento da lógica da implicação – pode evidenciar, junto a outros pressupostos teóricos da semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), uma gradação escalar do conceito de polifonia. Isso nos permitirá entender melhor por que os dois primeiros romances produziram *plenamente* os procedimentos propostos e o último os manifestou de forma *quase nula*.

⁸³ Ressaltamos que as diferenças confirmam o efeito de sentido de *identidade* dos procedimentos propostos, porque a característica mais exata do signo “[...] é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, 2013, p. 164).

CAPÍTULO 4
POR UMA GRADAÇÃO DO SENTIDO DE POLIFONIA

A partir do que é dito, o analista reconstruirá o sujeito do dizer por meio do exame de estratégias discursivas, que fundam em um modo próprio de ser e de sofrer emoções e paixões vistas também como efeito de sentido do próprio discurso (DISCINI, 2009a, p. 7).

Sem entrar aqui na discussão necessária, não seriam os maiores artistas os mestres da concessão? (ZILBERBERG, 2011, p. 245).

Se nos dois capítulos anteriores nosso interesse estava em validar uma estratégia discursiva a partir de um *corpus* determinado, neste capítulo, procuramos problematizar os resultados encontrados a fim de depreendermos quais são as forças motrizes que impulsionam o ato estético dessa estratégia discursiva. Entendemos essas forças motrizes, pelo viés da semiótica tensiva, como relações estabelecidas entre o eixo da intensidade (o sensível) e o eixo da extensidade (o inteligível).

A partir disso, evidenciamos, em um primeiro momento, os regimes de sentido (tópico 4.1). Em seguida, com base em dados obtidos nos capítulos anteriores, depreendemos quais são os modos de construção artística da estética romanesca de Dostoiévski e suas respectivas totalidades discursivas (tópico 4.2). Depois, a partir dessas totalidades, propomos uma gradação escalar da polifonia na estética de Dostoiévski (tópico 4.3).

Essa gradação escalar nos permitirá distinguir, desde as profundezas figurais, um texto polifônico de um texto com inclinação monológica, visto que “no interior de uma mesma língua, todas as palavras que exprimem ideias vizinhas se limitam reciprocamente” (SAUSSURE, 2013, p. 163). Ao iluminar as profundezas figurais da polifonia, estaremos também esclarecendo, pelo avesso, as profundezas figurais que sustentam um texto com inclinação ao monologismo. Semelhante à metáfora saussuriana da folha de papel, não se pode cortar o reverso sem cortar, ao mesmo tempo, o anverso.

A partir desses dados, a nossa análise se completa, pois teremos investigado o conceito de polifonia em todas as instâncias do percurso gerativo do sentido: das suas relações discursivas, que constituem procedimentos reiteráveis e pertinentes à construção de uma estratégia discursiva, às suas relações tensivas, que permeiam todos os níveis do sentido.

4.1 OS REGIMES DE SENTIDO

O poeta e pensador Paul Valéry (1973; 1974), ao discutir as diferenças entre um texto com função estética e um texto informativo, afirmou que, caso fosse necessário fazer um

resumo de um texto informativo, teríamos em mãos o essencial; já de uma obra literária, perderíamos o que ela traz de mais significativo. Sem entrar em grandes discussões sobre as características que fazem o texto literário ser distinto de um texto com função utilitária (por exemplo, informar, convencer, vender etc.), podemos afirmar que um texto com função estética guarda em suas sendas discursivas uma intangibilidade que, como leitores-contempladores, nunca superaremos ou concluiremos. A literatura é, como evidencia Bakhtin (2010e), o exemplo mais claro do grande diálogo da humanidade, nas mais diversas temporalidades e territorialidades, no qual a expressão humana ousou habitar.

Acrescenta-se, ainda, que, segundo Fiorin (2008b, p. 52), a grande função da arte não é anunciar “o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências, sugerir que outras ordens da realidade são possíveis”. Logo, podemos afirmar que a estética romanesca de Fiódor Dostoiévski funda um modo peculiar de organizar o mundo das palavras. Estas, por sua vez, não são vazias de ideologias e nem estão isentas do processo sócio-histórico que as permeia e as constitui no sintagma do texto. Contudo, o que temos em mãos, ao ler um romance, não é a sociedade em que Dostoiévski viveu, menos ainda é a consciência do autor-homem Dostoiévski. É simplesmente “[...] um modo próprio de ser e de sofrer emoções e paixões vistas também como efeito de sentido do próprio discurso (DISCINI, 2009a, p. 7).

Greimas (1975b), ao refletir sobre as condições de uma semiótica do mundo natural, demonstra, com clareza, que uma linguagem não linguística, como a gestualidade, constrói sentido. Com isso, o fundador da semiótica da Escola de Paris investiga a passagem daquilo que é da ordem do mundo natural para a língua natural – eis o encontro das duas macrossemióticas. Ele propõe que este seja o caminho teórico possível ser utilizado para que o mundo natural seja expresso: o plano da expressão do mundo natural tornar-se o plano do conteúdo das línguas naturais. Greimas (1975b, p. 48-49, grifos do autor) explica ainda que:

[...] Basta considerar o mundo extralinguístico não como um referente *absoluto*, mas como o lugar da manifestação do sensível, capaz de tornar-se a *manifestação* do sentido humano, ou seja, da significação para o homem; em suma, tratar este referente como um conjunto de sistemas semióticos mais ou menos implícitos. Ao afirmar a posição privilegiada da *semiótica das línguas naturais*, que tem a propriedade de receber traduções de outras semióticas, é preciso postular a existência e a possibilidade de uma *semiótica do mundo natural* e conceber a relação entre os signos e os sistemas linguísticos (“naturais”), de um lado, e os signos e sistemas de significação do mundo natural, de outro – não como uma referência do símbolo ao natural, do variável ao invariável, mas como *uma rede de correlação entre dois níveis de realidade significante*. Paralelamente às ciências da natureza, as ciências do homem podem assim afirmar a sua autonomia, que resulta não da “natureza” dos objetos de investigação (palavras ou coisas, natureza ou cultura), mas

do método de abordagem que constitui os objetos em objetos humanos, isto é, significantes para o homem.

Portanto, o viés discursivo que a semiótica traz aos estudos das ciências humanas é o que questiona o objeto, não pela sua *origem* ou *natureza*, mas pela rede de correlações entre os dois níveis de realidade significativa, a língua natural e o mundo natural, considerando que o primeiro (re)cria o segundo. No âmago dessas discussões, desdobra-se a semiótica tensiva. Esta, ao entender que o sentido não se constitui somente pela descontinuidade, busca compreendê-lo na continuidade, no devir. A partir desse ponto de vista tensivo, torna-se importante a apreensão do movimento com que o sentido se configura.

O estudo da semiótica tensiva nos auxiliará, então, a perscrutar o campo de presença do autor-criador Dostoiévski. A estratégia discursiva da polifonia será, neste capítulo, respaldada no modo peculiar com que o autor russo recortou e organizou seu mundo em sua estética romanesca, já que “[...] importa não só o que se diz, mas também o *modo* como se diz” (FIORIN, 2008b, p. 43, grifo nosso).

O conceito de *modo* está presente em diversos campos do conhecimento, como, por exemplo, na gramática, na linguística e na semiótica greimasiana. Na gramática, designa uma função morfológica no estudo do verbo (por exemplo, o modo indicativo, o subjuntivo e o imperativo). Na linguística, surge quando Saussure (2013) explica as relações paradigmáticas e sintagmáticas da língua (*in praesentia; in absentia*). Na semiótica, esse conceito aparece como modo de presença (virtualizado, atualizado, potencializado, realizado).

Adotamos, aqui, a noção de *modo* desenvolvida por Zilberberg (2007). Para propor a sua noção de modo, o semioticista discute a denominação dada pelo dicionário: “A definição de ‘modo de...’, no dicionário escolar francês Micro-Robert, como ‘forma particular sob a qual se apresenta um fato, se completa uma ação’, reúne ou confunde os dois aspectos” (ZILBERBERG, 2007, p. 16). A partir dessa reflexão, o semioticista francês faz uma indagação interessante: “Logo, trata-se de responder a questão: do ponto de vista semiótico, de que um fato é feito?” (ZILBERBERG, 2007, p. 16). Ele mesmo responde:

[...] cabe sublinhar que o fato tem por correlato intenso o acontecimento, o que equivale dizer: o fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. É como se a transição, ou seja, o “caminho” que liga o fato ao acontecimento, se apresentasse como uma divisão da carga tímica (no fato) que, no acontecimento, está concentrada. Para medir a

dependência de nossos discursos em relação aos acontecimentos e fatos, basta imaginar, entrever, por um instante, a desolação, o tédio completo em que o mundo mergulharia se os acontecimentos e os fatos desertassem (ZILBERBERG, 2007, p. 16).

Temos, assim, duas formas diferentes de *experimental* o sentido: uma, relacionada a uma entrada abrupta, inesperada do objeto no campo de presença do sujeito, o qual é apreendido pela situação-surpresa; outra, associada a uma entrada prevista, já antecipada pelo sujeito, que já age de forma lenta sobre o objeto. No primeiro caso, Zilberberg (2007; 2011) trata esse regime do sentido como *acontecimento* e, no segundo, como *rotina*. Portanto, Zilberberg (2007, p. 16) introduz “[...] o conceito de modo com o objetivo e a esperança de deslindar o quanto for possível, de resolver esse sincretismo existencial, esse precipitado de sentido que constitui, tanto coletiva quanto individualmente, o acontecimento”.⁸⁴

Três modos para analisar os regimes de sentido são propostos por Zilberberg (2007): o modo de eficiência, o modo de existência e o modo de junção. No modo de eficiência, investiga-se a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença. Nessa instância, diferenciam-se *sobrevir* e *pervir*. No regime do acontecimento, há a modalidade do sobrevir, isto é, a grandeza se instaura no campo de presença do sujeito de maneira inesperada, o que desestabiliza qualquer expectativa do sujeito. No regime da rotina, há a modalidade do pervir, na qual a grandeza se instala lentamente no campo de presença do sujeito, de modo que este consiga prever o porvir.

O modo de existência diz respeito à relação entre sujeito e objeto. Nessa instância, diferenciam-se *foco* e *apreensão*.⁸⁵ No regime do acontecimento, o sujeito é surpreendido pela entrada inesperada do objeto no seu campo de presença; há, nesse caso, a apreensão. No regime da rotina, o sujeito sensível percebe um objeto que já estava previsto; temos, então, o foco. Entendidas essas posições, podemos dizer que, na primeira relação sujeito-objeto, o sujeito é mais passivo; ele sofre os efeitos da inserção do objeto, uma vez que é pego de surpresa pelo objeto. Já na segunda, o sujeito é mais ativo, ele age sobre o objeto, porque este

⁸⁴ Para o segundo regime do sentido destacado, Zilberberg (2007) prefere o termo *exercício*, que toma emprestado das análises da pintura holandesa de Claudel – depois de ter examinado e descartado os termos *estado* (cf. SAUSSURE, 2004) e *funcionamento* (cf. VALÉRY, 1973; 1974). De nossa parte, em acordo com Brito e Lara (2010, p. 64), preferimos *rotina*, termo que usaremos doravante, pois, a nosso ver, ele se enquadra melhor na definição zilberbergiana, versada em língua portuguesa.

⁸⁵ *Visée* e *saisie*, em francês, foram traduzidos como “foco” e “apreensão”, respectivamente, em *Tensão e significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Contudo, segundo nota da tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz em Zilberberg (2007, p. 22), “o termo ‘focalizar’ apresenta um sentido mais próximo do termo francês *visée*”, por isso, nessa outra tradução propõe-se *focalização*, ao invés de *foco*. Nossa posição diante dessa dupla designação [foco/focalização] é manter a metalinguagem proposta em Fontanille e Zilberberg (2001), por isso, utilizamos o termo *foco*.

já estava previsto na percepção de mundo desse sujeito. Este, portanto, é mais sujeito do agir e aquele é mais sujeito do sofrer (cf. FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

O modo de junção se refere à condição de coesão pela qual um dado é ou não afirmado. Nessa instância, diferenciam-se *concessão* e *implicação*. O regime do acontecimento, no qual se instaura o inesperado, funciona de acordo com o modo da concessão, que, como já afirmamos em outros momentos, pode ser sintetizado pela fórmula lógica: “embora X, Y”. O regime da rotina, no qual prevalece o previsto, é regulado em acordo com a implicação, resumida na fórmula: “se X, logo Y”.

Podemos reunir os três modos que articulam os dois regimes de sentido no seguinte quadro:

Determinados Determinantes	Regime do acontecimento	Regime da rotina
Modo de eficácia	Sobrevir	Pervir
Modo de existência	Apreensão	Foco
Modo de junção	Concessão	Implicação

Figura 5 - Os modos e regimes de sentido.

Fonte: quadro conforme Zilberberg (2007, p. 25), Zilberberg (2011), Fontanille e Zilberberg (2001).

Destacamos que a semiótica tensiva perscruta as grandezas intervalares que constituem o termo. Sendo assim, podemos dizer que as categorias tensivas que regem o regime do acontecimento são também aquelas que orientam os sobrecontrários $[s_1 \leftrightarrow s_4]$ que, na projeção sobre os subcontrários, validam a forma-afeto do excesso. Já as categorias que direcionam o regime da rotina também são aquelas que norteiam os subcontrários $[s_2 \leftrightarrow s_3]$, que, na projeção sobre os sobrecontrários, respaldam a forma-afeto da falta (cf. ZILBERBERG, 2011).

Portanto, para observarmos, pelo viés tensivo, como Dostoiévski recortou e organizou seu mundo, temos que considerar o conceito de polifonia como um termo complexo regido pela dominância de um dos dois regimes de sentido propostos. Diante disso, questionamos: o conceito de polifonia está sob o regime do acontecimento, no intervalo dos sobrecontrários, respaldando a forma-afeto do excesso, ou sob a égide do regime da rotina, no intervalo dos subcontrários, validando a forma-afeto da falta? Eis a questão que embala e embasa a nossa proposta de uma gradação escalar do conceito de polifonia.

4.2 A ESTÉTICA ROMANESCA DE DOSTOIÉVSKI

Nos capítulos anteriores, os procedimentos propostos – imiscibilidade, interdependência e equipolência das vozes – foram apreendidos no *corpus* de *Crime e castigo*, encontraram recorrência em *Os irmãos Karamázov* e diferenças em *Um jogador*. A recorrência dos procedimentos entre *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* afiançou a pertinência desses procedimentos. Já as diferenças entre *Crime e castigo* e *Um jogador* demonstraram, pelo avesso, a singularidade artística que a estratégia discursiva da polifonia construiu na estética romanesca do autor russo.

Compreendemos que há distintas diferenças nessa tríade de obras dostoiévskianas, por isso propusemos separá-las metodologicamente em duas totalidades: *totalidade A*, composta por *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*; *totalidade B*, constituída por *Um jogador*.

Essas duas totalidades são bem distintas. Na totalidade A, validam-se integralmente os procedimentos discursivos propostos, visto que os dois romances possuem uma multiplicidade de vozes imiscíveis, independentes e equipolentes. Comprovamos, mais uma vez, isso cotejando os dois trechos a seguir:

Excerto 1. Crime e castigo

[Porfiri] – Ora, não é possível se denunciar mais, meu caro Rodion Románovitch. Veja, o senhor teve um acesso de fúria. Não grite, porque eu posso chamar os homens!

[Raskólnikov] – Mentas, não vai acontecer nada! Chama os homens! Tu sabias que eu estava doente, e resolveste me irritar, até deixar-me enfurecido, para que eu me denunciasse, foi este o teu objetivo! Não, eu quero provas! Compreendi tudo! Não tens provas, tens apenas conjecturas imprestáveis, insignificantes, as de Zamiótov!... Conhecias o meu caráter, quisestes levar-me à fúria, e depois me aturdir com popes e deputados... Estás a aguardá-los? O que estás esperando? Onde estão? Podes chamá-los!

[Porfiri] – Que deputados, meu caro! Que imaginação! Além do mais não se pode agir conforme a praxe, como o senhor diz, meu querido, o senhor não conhece o assunto... A praxe não vai cair em desuso, o senhor mesmo verá!... – balbuciava Porfiri, pondo-se à escuta junto à porta (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p.359).

Excerto 2. Os irmãos Karamázov

– Escuta aqui, meu caro: que absurdo foi aquilo que disseste quando eu estava te deixando no hospital, que, se eu silenciasses que és um mestre em simular um ataque epilético, tu não revelarias tudo ao juiz de instrução, ou seja, a respeito daquela nossa conversa ao portão? Que quer dizer tudo? O que poderias dar por subentendido naquele momento? Estarias me ameaçando, é isso? Insinuando que eu teria feito alguma aliança contigo, que estaria com medo de ti, é isso?

Ivan Fiódorovitch pronunciou essas palavras completamente enfurecido, fazendo saber, de forma visível e deliberada, que desprezava qualquer subterfúgio e qualquer rodeio e jogava aberto. Os olhos de Smierdiakóv faiscaram de raiva, o esquerdo

piscou e ele, embora por hábito discreto e comedido, deu imediatamente sua resposta: “Estás querendo jogar às claras”, pensou, “pois então vai ser às claras mesmo”.

– O que eu então subentendi, e por isso aquilo, foi que o senhor sabendo de antemão do assassinato do próprio pai, o largou à mercê do sacrifício para que depois as pessoas não concluíssem alguma coisa ruim sobre seus sentimentos, e talvez até mais alguma outra coisa –, eis o que eu então prometi não comunicar às autoridades (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793).

Nos excertos 1 e 2, a voz do narrador não se mistura às dos interlocutores, pois temos o uso de travessão, aspas, paragrafação e outros recursos gráficos do plano da expressão que separam esses atores. Esses recursos distinguem as fronteiras que separam cada uma das vozes. Eis a imiscibilidade das vozes respaldada.

As vozes dos interlocutores se atravessam, sem, com isso, perderem a sua própria identidade. Raskólnikov e Ivan auscultam a consciência de Porfiri e Smierdiakóv, respectivamente, de tal maneira, que estes não podem ficar calados ou simplesmente ignorarem as falas daqueles. Temos, assim, a interindependência das vozes comprovada.

A equipolência das vozes se confirma, por sua vez, quando verificamos que tanto Raskólnikov e Porfiri quanto Ivan e Smierdiakóv se perscrutam mutuamente. Porfiri responde ativo aos delírios de Raskólnikov; e Smierdiakóv não deixa Ivan sem resposta, revelando detalhadamente o que pactuou implicitamente com Ivan no encontro anterior. Portanto, nos dois lados dos diálogos dos trechos destacados, temos um ato responsável e responsivo que respalda a equipolência entre os dois atores do enunciado.

Destacamos, ainda, que, na instância da enunciação, depreendemos que o narrador não nos conta o que aconteceu. Ao invés disso, ele delega voz ao actante do enunciado para que o interlocutor responda diretamente ao enunciado do outro interlocutário. Isso demonstra a soltura das rédeas autorais na construção artística do romance, no sentido de que o texto promove maior dialogicidade ao privilegiar o discurso direto em detrimento do discurso indireto na instância da narração.

Já na totalidade B, temos uma unidade integral que invalida esses procedimentos, ou pelo menos, os mitiga. *Um jogador* demonstra uma maneira diferente de construção e organização da estética romanesca dostoiévskiana, se comparado com *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*. Em *Um jogador*, prevalece a polêmica, mas não há necessariamente a imiscibilidade, a interindependência e a equipolência das vozes. No trecho que segue podemos observar esse outro modo de construção artística em *Um jogador*:

Excerto 3. *Um jogador*

Eu sei, naturalmente, que, naquele momento, ela não estava em seu juízo perfeito, embora eu não compreenda esse desvario passageiro. É verdade que até hoje, um mês depois, ela ainda está doente. Qual foi, no entanto, a causa de semelhante estado e, sobretudo, daquele disparatado gesto? Orgulho ofendido? Desespero pelo fato de se ter decidido a vir até o meu quarto? Ter-lhe-ia eu dado a impressão de que me envaidecia da minha felicidade e de que, do mesmo modo que Des Grieux, queria na realidade livrar-me dela, presenteando-a com cinquenta mil francos? Mas não houve nada disso, diz-me a consciência. Creio que o acontecido deveu-se, em parte, à sua vaidade; foi a vaidade que a levou a não acreditar em mim e a ofender-me, embora ela própria, Polina, talvez sentisse tudo isso de modo vago e impreciso. Nesse caso, eu, naturalmente, paguei por Des Grieux e tornei-me culpado, talvez, mas sem grande culpa. É verdade que tudo aquilo não passava de delírio; é verdade, também, que eu sabia que ela delirava e... que não dei atenção a esta circunstância. Será que agora ela não me perdoará isso? Sim, agora; mas, e naquela noite, naquela noite? Certamente, o seu delírio e a sua doença não eram de tal modo intensos que ela não se desse nenhuma conta do que fazia, quando foi ao meu quarto com a carta de Des Grieux. Logo, sabia o que estava fazendo (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 179-180).

No excerto 3, a voz do narrador Aleksiéi se associa à voz do interlocutor Aleksiéi – eis um sincretismo actorial. Temos poucos recursos, tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo, que possam distinguir uma voz da outra. Refuta-se, assim, a imiscibilidade das vozes.

Embora no excerto 3 construa-se uma debreagem enunciativa (eu-aqui-agora) que poderia produzir um efeito de sentido de maior proximidade entre os interlocutores, isso não se confirma. A voz de Aleksiéi não deixa o ator Polina responder com sua própria voz. Ao invés de delegar-lhe voz, ele, como voz delegante, privilegia o discurso indireto. Além disso, o narrador-personagem, como destinador-julgador, sanciona a atitude de Polina na narratividade do enredo: “Logo, sabia o que estava fazendo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 180). Diante disso, a voz do interlocutário torna-se objeto do discurso do narrador-interlocutor. Não há, portanto, interindependência das vozes.

A consciência de Aleksiéi, embora cheia de dúvidas que propõem diversas hipóteses-respostas sobre a atitude inusitada de Polina, é soberana e absoluta. A voz de Polina fica, assim, submissa à voz de Aleksiéi e mitigada como presença. A dialogicidade se concentra em apenas uma consciência, a consciência do narrador-interlocutor. Portanto, não podemos dizer que existe um regime de equipolência entre as vozes.

Essa é uma construção artística bem diferente das dos outros dois romances. No excerto 3, o diálogo se concentra em apenas uma consciência. Nos excertos 1 e 2, como notamos, o diálogo é entre pelo menos duas consciências imiscíveis, interindependentes e equipolentes que se auscultam mutuamente. Essas diferenças distinguem a totalidade A da totalidade B.

A partir dessa distinção, fazem-se também necessárias algumas ressalvas. Embora *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* compartilhem os procedimentos propostos, estes não estão construídos artisticamente da mesma maneira nos dois romances: em *Os irmãos Karamázov*, esses procedimentos ganham maior expressividade e são mais desenvolvidos do que em *Crime e castigo*. Podemos dizer, ainda, que, embora *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*, de um lado, e *Um jogador*, de outro, não compartilhem os mesmos procedimentos, as diferenças entre *Crime e castigo* e *Um jogador* não são exatamente as mesmas que encontramos entre *Um jogador* e *Os irmãos Karamázov*. Portanto, poderíamos recompor de diferentes maneiras o cotejo desses três romances e formar, assim, distintas totalidades.

Levando em conta essas considerações, que não invalidam nossa proposta, mas demonstra que ela é uma das possíveis, podemos depreender, pois, que há dois modos diferentes de construção artística dentro da estética romanesca de Dostoiévski. De um lado, um modo de construção artística que *mais* se aproxima do que se considera, aqui, estratégia discursiva da polifonia: *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* (totalidade A). De outro lado, um modo de construção artística que *menos* se aproxima dessa estratégia discursiva: *Um jogador* (totalidade B). Esses dois modos de construção artística que compõem a estética romanesca de Dostoiévski analisamos a partir da concepção de uma gradação escalar do conceito de polifonia.

4.3 UMA CATEGORIA DE GRADAÇÃO ESCALAR

Propomos existir uma gradação escalar do conceito bakhtiniano de polifonia, a partir das duas totalidades depreendidas. Para delimitar essa gradação escalar, utilizamos os recursos teórico-metodológicos da semiótica dos intervalos de Zilberberg (2011). Sustentamos, assim, uma escala de $[s_1-s_2-s_3-s_4]$, sendo $[s_1]$ a valência plena de polifonia, e $[s_4]$ a valência nula de polifonia. Os intervalos $[s_2]$ e $[s_3]$ constituem as valências intermediárias. Esse procedimento teórico-metodológico se apoia no trabalho feito por Discini (2013, p. 5-78), em que a autora faz leitura similar dessas noções zilberberguianas, para pensar distintas densidades da presença, em se tratando de estilo.

Para preencher esses intervalos, analisamos o conceito de polifonia de modo a depreender, a partir da filosofia bakhtiniana, qual é o grau mínimo de polifonia $[s_4]$ e qual é o grau máximo $[s_1]$ (tópico 4.3.1). Apreendidos teoricamente quais são os pontos limites do

objeto conceitual, analisamos as totalidades A e B para, assim, confirmarmos empiricamente essa sistematização conceitual (tópico 4.3.2). É por meio da análise tensiva dessas duas totalidades, A e B, que pretendemos capturar o regime de sentido – acontecimento ou rotina? – que rege a gradação da polifonia.

Em seguida, deslindamos, finalmente, qual é a forma-afeto que norteia os intervalos da valência plena de polifonia $[s_1]$ e valência nula de polifonia $[s_4]$ caracterizados pelas análises dos dois tópicos anteriores. Determinamos, assim, se a polifonia está sob a ordem dos sobrecontrários, efetivando a forma-afeto do excesso que é “o resultado da projeção do intervalo $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ sobre o intervalo $[s_1 \leftrightarrow s_4]$ ” (ZILBERBERG, 2011, p. 81), ou está sob a ordem dos subcontrários, concretizando a forma-afeto da falta que é “o resultado da projeção do intervalo $[s_1 \leftrightarrow s_4]$ sobre o intervalo $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ ” (ZILBERBERG, 2011, p. 81).

O resultado dessas análises tensivas nos permitirá, finalmente, distinguir um texto polifônico de um texto com inclinação ao monologismo. Isso validará, de forma geral, a necessidade da distinção operatória da polifonia na estética romanesca.

4.3.1 Polifonia e polêmica: “Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição”

Os conceitos bakhtinianos de polifonia e de polêmica fazem parte das discussões de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Inserimos a polêmica em nossa investigação da gradação do conceito de polifonia, porque, como vimos no Capítulo 3, ela tem um papel crucial na construção artística de Dostoiévski, principalmente em *Um jogador*.

A metáfora musical que sustenta a noção bakhtiniana de polifonia está intimamente associada à polêmica. Na teoria musical, a polifonia distingue uma técnica compositiva que objetiva produzir uma textura sonora específica, a saber: duas ou mais vozes devem se desenvolver preservando seu caráter rítmico e melódico independentes. É o contrário do que se prevê na monofonia, na qual existe a predominância de uma só voz e que, ressaltamos, caso existam outras vozes, estas seguem a principal em uníssono.

Na proposta bakhtiniana, o romance polifônico é aquele em que não há uma predominância de um centro absoluto. O que existe, nesse gênero romanesco, é um *não centro* que permite que todas as vozes sejam imiscíveis, interindependentes e equipolentes. Diante disso, podemos questionar: onde a polêmica entra nessa organização artística do romance polifônico e, conseqüentemente, na concepção conceitual de polifonia?

Se, na equipolência polifônica, não há fusão entre as vozes, se elas partilham do mesmo direito de se expressar, se a função do autor-criador limita-se a orquestrar e não a subjugar, as vozes, portanto, não estão em uníssono, ou seja, elas polemizam entre si. É isso que nos permite distingui-las como unidades independentes. “Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, 2013, p. 164). Logo, a polêmica é prevista e permitida em um diálogo de vozes plenivalentes, já que, sendo plenivalentes, elas podem, no mínimo, polemizarem entre si, sem com isso uma voz calar ou abafar a outra. Eis porque a polêmica se associa epistemologicamente à polifonia.

Além disso, a polêmica insere-se na metáfora de polifonia por meio do *contraponto*.⁸⁶ Antes de Bakhtin (2010a), Grossman (1967) já discute a metáfora da polifonia relacionada à construção artística de Dostoiévski. Bakhtin (2010a, p. 48, grifo nosso) não é alheio a essa interpretação, ele faz um levantamento da proposta de Grossman: “Segundo Grossman, a base da composição de cada romance de Dostoiévski é o ‘princípio das duas ou várias novelas que se cruzam’ que completam pelo *contraste* uma às outras e estão relacionadas pelo princípio musical da polifonia”.⁸⁷

Essa interpretação de Grossman ressalta como a música participa das obras de Dostoiévski e o papel crucial que a contrapontística exerce em ambos os campos artísticos: na música e na literatura. Podemos apreender a combinação desses dois aspectos no trecho a seguir, em que Grossman (1967) analisa a obra dostoiévskiana *Memórias do Subsolo* a partir de algumas indicações do próprio Dostoiévski e do fundador da música clássica russa, Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857):

Pode-se decifrar assim a curta, mas significativa indicação de Dostoiévski, numa carta ao irmão, e referente à publicação que então se propunha das “Memórias do subsolo” na revista *Vriêmia*. A novela divide-se em três capítulos [...] Você compreende o que é, em música, uma passagem. O mesmo ocorre no caso presente. [...] Aqui Dostoiévski revela grande sutileza, ao transportar para o plano da composição literária a lei da passagem musical de um tom a outro. A novela é construída na base do contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu supliciador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-próprio ferido e irritado. E isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isto constitui precisamente o “multívoco”, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos.

⁸⁶ Na teoria musical, o contraponto é uma técnica utilizada na composição musical. Essa composição consiste na reunião de duas ou mais vozes melódicas, que são agregadas levando-se em conta, concomitantemente: (i) o perfil melódico de cada uma delas e (ii) a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias (cf. WISNIK, 1989).

⁸⁷ Leonid Petrovich Grossman (1888-1965) foi um crítico literário que estudou minuciosamente toda a produção artística de Fiódor Dostoiévski. Um de seus ensaios mais famosos sobre o escritor russo é *Dostoiévski artista* (GROSSMAN, 1967).

“Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição” – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka. (GROSSMAN, 1967, p. 33-34)

Bakhtin (2010a), com respaldo no estudo de Grossman e nos de outros autores, consolida essa relação de troca de conhecimentos entre a linguagem musical e a linguagem literária. Destacamos que essa transposição da teoria musical para a crítica literária não é direta, nem deve ser formulada de maneira simplista. Resguardadas essas ressalvas, o conceito de polifonia não deixa de retomar a premissa de que o compositor russo Glinka postulou “Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição”. Bakhtin (2010a, p. 49, grifo do autor), desdobrando essa concepção, propõe que “[...] para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*”. Essa contrapontística musical é acolhida por Bakhtin e constitui, a nosso ver, um dos pilares que sustenta o conceito de polifonia.

O modo como essa contraposição se articula na construção artística de obra (seja um romance, seja uma música) interfere na composição e no acabamento estético das vozes. Ao afiançar a contraposição dialógica, não cabe na concepção polifônica de Bakhtin (2010a) o acabamento que dilui a potencialidade das vozes, oprimindo-as em um determinado fim, último e absoluto. Isso difere a sua polifonia da de Grossman e também da de Komaróvitch, autores que também associaram a polifonia musical à estética romanesca de Dostoiévski.

Para Komaróvitch, a unidade artística do romance dostoiévskiano se faz semelhante às vozes de fuga. De acordo com a teoria musical, a fuga é um estilo de composição contrapontista, polifônico e imitativo, de um tema principal. Nessa composição musical, o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de modo entrelaçado. Por ter essa concepção de polifonia, o estudioso “entende a unidade fora do enredo, extrapragmática do romance como unidade dinâmica do ato volitivo” (BAKHTIN, 2010a, p. 22). As personagens polifônicas, sob esse prisma, estariam subordinadas a um tema proposto pelo autor-criador, o que é incompatível com a polifonia bakhtiniana que prevê a relativa autonomia das personagens, para que cada uma delas desenvolva seu próprio tom volitivo-emocional.

Para Grossman (1967, p. 36, grifo nosso):

A lei de composição da obra de Dostoiévski poderia ser representada graficamente, como uma horizontal do entrecho em desenvolvimento, interceptada pelas verticais dos episódios tumultuosos, que erguem a ação para altura, e que parecem transportá-la para um novo plano, onde a linha do argumento, paralela à primeira, em breve também se precipitará para o alto, em virtude da explosão de uma nova ocorrência incomum. *Obtém-se uma linha de composição em degraus, que não cessa de elevar*

o entrecho até a sua conclusão definitiva, na catástrofe final e na catarse concludente.

Essa composição em degraus, em uma dinâmica progressiva, que resulta em uma resolução final é própria do tonalismo, contrária, assim, à melodia modal da polifonia gótica.⁸⁸ Como apresentamos no início de nossa discussão (cf. Introdução), a polifonia resgatada pela metáfora conceitual de Bakhtin (2010a) é uma polifonia gótica. Esse tipo de polifonia se desenvolveu principalmente a partir da Idade Média, em oposição à construção artística do canto gregoriano. A principal característica da polifonia medieval gótica é ter uma multiplicidade de vozes independentes, imiscíveis e inconclusas. Como explica Roman (1992, p. 211):

Grossman, quando destaca a “estrutura polifônica” da obra de Dostoiévski, com certeza, não se refere à polifonia modal. Tanto que sua análise do método composicional de Dostoiévski se fixa especialmente nos elementos constitutivos de sua obra, sem enfatizar a relação entre as vozes no romance. Komaróvitch, Grossman e Bakhtin falam de polifonias diferentes. A dos primeiros é a polifonia tonal que buscam uma resolução final; a de Bakhtin é a polifonia medieval gótica, modal, inconclusa.

É importante descrever o papel do contraponto na teoria bakhtiniana pelo fato de, como podemos observar, o conceito bakhtiniano de polifonia questionar, desde as suas relações com a teoria musical, as inter-relações das vozes que constituem o enunciado artístico. O filósofo da linguagem russo investiga essas relações pelo modo como o discurso de outrem se insere em determinado discurso. Esse é um dos pontos fulcrais da filosofia bakhtiniana, pois, como Bakhtin (2010a) assevera, a sua metalinguística/translinguística lida com as relações dialógicas e não com as relações estritamente lógicas.

Esse ponto de vista fica mais claro no item “Tipos de discurso na prosa. O discurso dostoiévskiano”, de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nessa parte, Bakhtin (2010a, p. 207-234) discute detalhadamente os tipos de discurso na prosa, problematizando as formas de introdução da palavra do outro no discurso. Segundo o filósofo, essa inserção do discurso do outro vem “[...] revestida de algo novo, de nossa compreensão e nossa avaliação” (BAKHTIN, 2010a, p. 223). Esse aspecto, portanto, contribui para confirmar a dimensão dialógica do discurso.

⁸⁸ De acordo com Wisnik (1989), a melodia tonal é elaborada em torno de acordes, não se fixa em uma tônica. Contrapõe à tônica outras notas, a dominante à subdominante, ou seja, existe, na contrapontística, uma hierarquia entre as vozes. Desse modo, na música tonal, há um movimento progressivo que vai evoluindo em busca de uma resolução, portanto, temos um “funcionamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico” (WISNIK, 1989, p. 106). O contrário disso é a melodia modal. Nela não há uma resolução absoluta, nem uma hierarquia dominante que comande todas as notas, como em um uníssono.

A partir dessas reflexões, Bakhtin entende que há uma variedade de formas de interação das vozes: a forma pode estar centrada na fusão das vozes, no reforço de uma voz soberana, no revestimento da voz do outro como participante ativo, entre outros. De acordo com Brait e Machado (2011, p. 31-32, grifo das autoras), nessa parte do estudo bakhtiniano, estão destacadas importantes discussões para a compreensão “[...] do *dialogismo*, da questão das vozes, das formas e graus de presença do outro num dado discurso e de suas consequências (semânticas, estilísticas, enunciativas, discursivas) para a construção de sentidos na composição artística e na linguagem cotidiana”.

Na discussão da voz do outro como participante ativo, Bakhtin (2010a) explica que a inserção do discurso de *outrem* em um determinado discurso pode ser uma *incorporação polêmica*. A partir dessa concepção, o filósofo propõe diversos conceitos, como, por exemplo, a polêmica velada na réplica dialógica, a polêmica aberta, o discurso polêmico interno, o dialogismo velado, dentre outros.

Compreendida toda essa discussão bakhtiniana, entendemos as formas polêmicas, de maneira geral, como modos de articulação do eixo da alteridade, como domínio do outro, como eixo da identidade, como domínio do eu. Essa proposta se valida na filosofia bakhtiniana se observarmos, por exemplo, a classificação dos graus e das formas de incorporação da palavra do outro. Em seu estudo, o filósofo russo observa que o enunciado concreto pode ter diferentes e distintas relações com outros enunciados:

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 (BAKHTIN, 2010a, p. 228).

Temos, portanto, diferentes e distintas articulações entre a identidade e a alteridade das vozes, o que confirma o caráter não estático do enunciado e de suas relações. Observamos, assim, dois fatos importantes nas discussões de *Problemas da poética de Dostoiévski*. No primeiro, destacamos que a gradação está inserida no pensamento bakhtiniano que vê nos níveis de inserção do discurso do outro um modo de diferenciação artística. No segundo, observamos que o conceito de polifonia está associado ao de polêmica desde a metáfora musical – como vimos, por meio, da contrapontística musical.

Para desenvolvermos a gradação do conceito de polifonia, faremos um recorte epistemológico do conceito de polêmica. Como vimos, encontramos, na filosofia bakhtiniana,

diversas e distintas noções de polêmica. Dentre essas, selecionamos a *polêmica interna velada* que é, segundo a perspectiva bakhtiniana, uma modalidade discursiva que se desenvolve no âmago do discurso interior, mas não é necessariamente vocalizada.

Desse modo, ao projetar em sua voz o discurso do outro, a polêmica interna velada produz uma figura retórica chamada *ocupação*. De acordo com Edward Lopes (2011, p. 75, grifo do autor),

[...] contribuiu, para a arte de Dostoiévski, a peculiar utilização que ele faz da figura retórica da *ocupação*, tópico que consiste em antecipar, rejeitando-a ou não, de antemão, uma observação que o destinatário do discurso pensa que o destinador dele virá a proferir, na sequência do seu comunicado.

A polêmica interna velada é, pois, um procedimento discursivo que ampara toda a construção estética do enunciado, bem como a dos atores – sejam os da enunciação, sejam os do enunciado. Esse procedimento, ao construir seu discurso a partir do outro que está, na maior parte das vezes, *in absentia*, promove a ressonância do discurso ausente no discurso realizado. Ao antecipar uma possível reação de seu interlocutor pela figura da ocupação, o sujeito que enuncia não apenas indaga, questiona e refuta o outro, mas o torna parceiro de sua enunciação enunciada.

Temos, assim, um mínimo de vozes imiscíveis, interindependentes e plenivalentes. Esse ponto torna-se o grau mínimo de polifonia – pelos critérios aqui definidos dos procedimentos discursivos propostos. A *polêmica interna velada* preenche, portanto, o termo [s₄] na gradação do conceito de polifonia [s₁-s₂-s₃-s₄].

A casa [s₁], por sua vez, acolherá a polifonia plena que elevará ao máximo essa parceria dos actantes – sejam os do enunciado, sejam os da enunciação – prevista na polêmica interna velada em [s₄]. A imiscibilidade permitirá observar as identidades que estão em interação. A interindependência estimulará as inter-relações desde as camadas mais profundas do discurso. A equipolência entre as vozes demonstrará que o centro do discurso é um não centro, isto é, não temos uma voz soberana que tudo sabe e tudo controla, mas vozes que comungam do mesmo espaço e expressam, cada qual à sua maneira, as suas ideias.

Reunidos esses procedimentos, prevalece, assim, uma construção artística semelhante à da polifonia medieval gótica, modal e inconclusa, conforme Bakhtin (2010a) almejava ao usar a metáfora da polifonia musical. Da polêmica interna velada à polifonia, eis um percurso que constitui a gradação do conceito bakhtiniano de polifonia.

4.3.2 Duas totalidades distintas: as valências plena e nula de polifonia

Se antes havíamos afirmado, simplesmente, que *Um jogador* não confirmava, em sua tessitura discursiva, os procedimentos propostos, concebemos, agora, que ele os respalda, mas de outro modo: como *valência nula* dos procedimentos empregados. A consciência de Aleksiéi convoca outras vozes e elas participam do enredo do romance, contudo não temos um grau máximo dessa participação. Esse grau máximo caracteriza um romance polifônico que “[...] adota a multiplanariedade e o caráter contraditório como momento essencial da própria construção e da própria ideia artística” (BAKHTIN, 2010a, p. 21). Ao invés disso, temos um grau mínimo em *Um jogador*, pois o romance ainda combina em seu interior uma unidade intrinsecamente ligada a uma vontade individual, no caso, a de Aleksiéi, como vimos no excerto 3.

Mesmo assim, isso não torna *Um jogador* um romance monológico, pois, como salientamos, o próprio Bakhtin (2010a, p. 117-119) observa que há traços peculiares de carnavalização na trama e no modo de construção artística das personagens, principalmente em Aleksiéi e Polina. Isso também não o torna um romance polifônico. Esse romance está, portanto, a meio termo entre um romance inclinado ao monologismo e um romance polifônico. Portanto, se os procedimentos aqui propostos são válidos, *Um jogador* é um romance relativamente *menos polifônico* no conjunto dos três romances cotejados, pois está no grau mínimo de polifonia.

Do outro lado, *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* são plenamente romances polifônicos. Não somente porque essas obras empregam todos os três procedimentos propostos, mas também porque elas os desenvolvem até as profundezas figurais que constituem os actantes do enunciado e da enunciação. *Um jogador* está, no grau mínimo de polifonia, não somente porque não se vale desses procedimentos, mas também porque, nas profundezas figurais, sustenta outra organização do sentido diferente da apresentada em *Crime e castigo* e em *Os irmãos Karamázov*. Comprovamos essas hipóteses na análise tensiva dos excertos 1, 2 e 3 e dos enredos de seus respectivos romances.

Na totalidade A, existem vozes imiscíveis, interindependentes e equipolentes que elevam ao máximo a polifonia já presente, minimamente, na polêmica interna velada. Observamos, a partir dos excertos 1 e 2, a configuração tensiva que permeia essas vozes e que estimula essa valência plena de polifonia.

Os excertos 1 e 2 possuem muitas afinidades. Ambos, por exemplo, constituem-se como interrogatórios, são diálogos que tratam da autoria de um crime, são encontros entre

indivíduos de classes sociais diferentes. Acrescenta-se, ainda, que cada parceiro comunicacional nesses encontros, sejam os de *Crime e castigo*, sejam os de *Os irmãos Karamázov*, trazem perfis judicativos distintos e, principalmente, com valorações sensíveis bem diversas.

Analisando o excerto 1, de *Crime e castigo*. Porfiri não age de forma explícita; seus discursos estão pautados na ordem da dissimulação (nas modalidades veridictórias, na dêixis da mentira/ilusão: /parecer/ e /não-ser/). O próprio gênero discursivo que compõe com Raskólnikov permite esse recurso de discursivização, uma vez que temos um interrogatório em andamento no qual a testemunha também sincretiza o papel de ré, na concepção do interrogador Porfiri.

Por mais que o juiz de instrução negue a praxe jurídica no enunciado, suas ações descritas na enunciação enunciada do narrador confirmam que ele está executando uma programação nos estritos termos da lei, por isso, o juiz diz: “A praxe não vai cair em desuso, o senhor mesmo verá!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359). O modo como Porfiri executa esses termos legais diferencia-o dos estereótipos que Raskólnikov aponta. Porfiri tem consciência de que não se encaixa nesse estereótipo, por isso fala: “Além do mais não se pode agir conforme a praxe, como o senhor diz” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p.359).

Do lado do interrogado, Raskólnikov, sabendo dos procedimentos de um interrogatório e de sua culpa no crime, tenta a todo custo manter-se isento da culpa (efeito de segredo: /ser/ e /não-parecer/). Por isso, para manter o simulacro da inocência, ele manda que Porfiri chame os policiais, os deputados, quem este quiser, demonstrando que ele não tem nada a temer. Contudo, essa atitude somada aos ataques anteriores de fúria do jovem produz efeito contrário no interlocutário, isto é, faz com que Porfiri desconfie ainda mais de Raskólnikov: “Ora, não é possível se denunciar mais, meu caro Rodion Románovitch. Veja, o senhor teve um acesso de fúria” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359).

Desse modo, o perfil judicativo de Raskólnikov promove um cenário de isenção de culpa, visto que, segundo as suas palavras, ele está doente e, ainda mais, o juiz de instrução não tem provas materiais, somente conjecturas. Logo, esse método de intimidação velada de Porfiri seria, no prisma de Raskólnikov, apenas um estratagema: “Tu [Porfiri] sabias que eu [Raskólnikov] estava doente, e resolveste me irritar, até deixar-me enfurecido, para que eu me denunciasses, foi este o teu objetivo!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359). Já o seu perfil pático precipitado pelos fatos que lhe sobrevém demonstra irritação, fúria e exasperação. Esses

sentimentos são incompatíveis para o simulacro de uma mera testemunha que não tem culpa alguma.⁸⁹

Há, assim, um atravessamento de uma consciência na outra. Podemos observar isso se nos atentarmos para os simulacros que os atores do enunciado tentam realizar. Porfiri invade os sentimentos de Raskólnikov e, com isso, desestabiliza o simulacro de inocente que o jovem tenta asseverar a todo custo. Raskólnikov, por sua vez, desmonta o simulacro de homem franco de Porfiri. De um lado e do outro, as consciências se auscultam e, com isso, as identidades e alteridades são questionadas, bem como os simulacros.

Ressaltamos, ainda, que Raskólnikov nega, na construção de seu perfil judicativo, ser o criminoso procurado, *mas* as suas atitudes nervosas e extremadas, que constroem o seu perfil pático indicam o contrário. Porfiri deseja, na construção de seu perfil pático, parecer amigável e sincero, *todavia*, em seu perfil judicativo, transparece a finalidade de seus questionamentos: fazer Raskólnikov se entregar. Eis a lógica concessiva operando sobre o agir e o sofrer dos perfis que compõem o processamento do ator, conforme proposta de Discini (2013).

Tanto Raskólnikov quanto Porfiri tentam, a muito custo, sequenciar uma lógica implicativa (se X, logo Y); todavia o que de fato se estabelece é uma lógica concessiva (embora X, Y). Desse modo, o foco de Raskólnikov e o de Porfiri perde força enquanto a apreensão do acontecimento toma conta de ambos. Nem o juiz de instrução nem o protagonista conseguem validar ao outro a sua proposta. Prova disso é que a testemunha surpresa que afiança a perspectiva do juiz de instrução perde sua validade quando, de súbito, Nikolai confessa ser o assassino. Do lado de Raskólnikov, que está prestes a se delatar em um ato de fúria, e também é surpreendido por esse acontecimento. De acordo com a proposta de Zilberberg (2007), no foco, o sujeito já espera o surgimento de determinado objeto; já na apreensão, o sujeito é pego de surpresa quando o objeto surge. Portanto, no caso do excerto 1, a apreensão prevalece sobre o foco – seja o foco de Raskólnikov, seja o de Porfiri.⁹⁰

Nesse excerto, podemos entender, assim, que a grandeza ocorre de maneira abrupta, desestabilizando as certezas e as previsões sustentadas pelos actantes do enunciado. Isso nos permite dizer que o modo de eficiência do sobrevir prevalece sobre o modo de eficiência do pervir. Tanto Raskólnikov quanto Porfiri, são capturados por esse acontecimento. A

⁸⁹ Enfatizamos que a noção de dois perfis que compõem o ator como corpo foram extraídas do trabalho realizado por Discini (2013), que se ocupa dessa noção para pensar distintos estilos.

⁹⁰ “Mas nesse instante [que Raskólnikov vai abrir a porta] houve um incidente estranho, algo tão inesperado em um desenrolar habitual dos acontecimentos que nem Raskólnikov, nem Porfiri Pietróvitch poderiam contar com semelhante desfecho” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 359).

inesperada confissão de Nikolai quebra a sequência lógica prevista e arquitetada por Porfiri. A previsão dos atos de Raskólnikov também é alterada. Naquele momento da narrativa, embora Raskólnikov não quisesse se entregar, ele estava na emergência de se delatar, como podemos depreender a partir de seus excessos de fúria, os quais já estavam sendo vigiados e comentados por Porfiri. O sobrevir decorrente da confissão de Nikolai desestabilizou todos os percursos narrativos previstos, tanto do lado de Porfiri quanto do de Raskólnikov.

Constatamos, assim, o predomínio da concessão, da apreensão e do sobrevir no excerto 1. Reunidas essas características, elas mostram que o regime de sentido vigente é o do acontecimento. Com isso, percebemos que o sujeito, ao mover os mecanismos enunciativos, altera a composição do enunciado. No caso em análise, o narrador promoveu, simultaneamente, as duas vozes em combate, tanto a do protagonista quanto a do juiz de instrução, e surpreendeu a ambas.

O acontecimento é o que prepondera. “Um verbo em português resume o descomedimento afetivo do sobrevivendo: o sobrevir precipita e nos precipita. Uma vez que representa de fato uma crise fiduciária radical, não poderia o sobrevir significar a realização súbita do irrealizável?” (ZILBERBERG, 2011, p. 277). A confissão de Nikolai é, nesse contexto de *Crime e castigo*, essa realização súbita do irrealizável que provoca uma crise fiduciária radical em todos. Por exemplo, crise fiduciária que ocorre tanto em Raskólnikov, que sabe de sua culpa, quanto em Porfiri que, até então, tinha absoluta confiança em suas hipóteses.

Nos outros encontros entre Raskólnikov e Porfiri, a predominância do acontecimento em detrimento da rotina também pode ser atestada. No primeiro encontro, temos, desde o início até o fim, uma oscilação constante entre o gênero *visita informal* e *interrogatório extraoficial*. Os participantes estão em tensão, seus discursos são bivocais, principalmente os de Raskólnikov e os de Porfiri.

Os acontecimentos povoam a discursivização desses atores. No início, Raskólnikov entra no apartamento de Porfiri rindo de Razumíkhin e este, por sua vez, derruba desastradamente uma mesinha; esses fatos já rompem, parcialmente, o simulacro da acolhida cortês e comedida. No final desse mesmo encontro, o juiz de instrução, utilizando um tom informal, tenta capturar pistas de Raskólnikov por meio de perguntas bivocais. Depreendemos que essas questões sequenciam-se e se organizam como em um interrogatório a fim de desvelar o assassino da agiota. De forma geral, podemos dizer que nem Raskólnikov, nem Porfiri têm autocontrole ou total domínio do outro nesse diálogo. Suas consciências auscultavam-se incessantemente.

No terceiro e derradeiro encontro, tudo levava a crer que Porfiri estava satisfeito com a confissão de Nikolai e que viera apenas admitir o seu erro. Contudo, isso não se sustentou. Novamente, a concessão predominou sobre a implicação. O juiz de instrução veio ofertar atenuantes, caso Raskólnikov se entregasse. Esse acontecimento desestabiliza todas as certezas de Raskólnikov. E quando este recusa a proposta fervorosamente, as certezas do juiz de instrução são abaladas. Nem um, nem outro se deixa dominar pela lógica implicativa de seu par comunicacional. Temos, assim, duas vozes plenivalentes que disputam o campo discursivo.

É o acontecimento que permite isso. Enquanto o sobrevir afetar as consciências dos seres ideólogos, nenhuma ideia dominará a outra. A equipolência será consequência da concentração dessas vozes plenivalentes. Como afirmou Zilberberg (2011, p. 281), “o sobrevir é por certo um capítulo essencial da manipulação: a armadilha, a emboscada, a arapuca, a esperteza, a traição exploram a possibilidade de surpreender e derrotar o mais prevenido dos homens”.

Por isso, os diálogos de Raskólnikov e Porfiri são tão engenhosamente arquitetados. Eles mesclam, a cada fala, um objeto-acontecimento que “ingressa no campo de presença e aí se mantém como fato singular, estranho” (ZILBERBERG, 2011, p. 279). Esses atores constituem vozes singulares, porque se posicionam, realizam atos responsáveis e responsivos, como discutimos sob a égide bakhtiniana no tópico 1.1. As vozes desses atores polifônicos quebram a lógica implicativa e não estão circunscritas a determinado foco e pervir.

No excerto 2, o diálogo entre Ivan e Smierdiakóv, também o regime de sentido do acontecimento é privilegiado em detrimento do da rotina. Ivan tem hipóteses sobre o que Smierdiakóv sabe e o que ele pode ter insinuado em seu último encontro. Smierdiakóv articula a sua resposta de maneira a não confirmar as hipóteses de seu interlocutor. O servo quer afiançar a sua própria tomada de posição: “[...] foi que o senhor [Ivan] sabendo de antemão do assassinato do próprio pai, o largou à mercê do sacrifício para que depois as pessoas não concluíssem alguma coisa ruim sobre seus sentimentos, e talvez até mais alguma outra coisa” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 793). A resposta de Smierdiakóv, portanto, quebrou a expectativa de Ivan. A concessão impera sobre a implicação.

Ivan tenta, a todo custo, negar o seu envolvimento no parricídio, enquanto Smierdiakóv, a cada encontro, dá mais provas da culpa do ilustrado Karamázov. Desse modo, podemos afirmar que, na perspectiva de Ivan, rejeita-se a participação no crime, já na de Smierdiakóv, confirma-se, com tenacidade, tal participação. Temos, assim, a divergência em um mesmo enunciado de duas abordagens diferentes.

É o tom volitivo-emocional de cada um que constrói a dimensão da veridicção dessa coautoria do crime. Para Smierdiakóv, mesmo sendo ele o executor do crime, fora Ivan o mandante, pois foram as ideias deste que o levaram a cometer o crime. Para Ivan, ele não teve envolvimento algum, pois foi a mente fraca e doentia de Smierdiakóv que organizou e realizou tal crime.

Compreendemos, assim, que a apreensão captura os sujeitos nessa situação. Na apreensão, o sujeito é surpreendido pelo objeto que entra de forma inesperada no campo de presença do sujeito. É o que acontece tanto na perspectiva de Ivan quanto na de Smierdiakóv. Na visão de mundo de Ivan, ele não esperava estar envolvido no assassinato do próprio pai. Na concepção de Smierdiakóv, ele não previa a recusa e a incredulidade de Ivan, uma vez que este aderiu ao parricídio quando aceitou viajar a Tchernachniá.

Com relação ao modo de eficiência, destacamos que, de acordo com Zilberberg (2011, p. 278), “o sobrevir provoca a parada do tempo e talvez até o inverta, no sentido de que o sujeito se empenha em reconstituir o tempo da atualização, o tempo das preparações e das conjecturas que foi anulado justamente por ele”. Na narrativa de *Os irmãos Karamázov*, o evento que provoca o maior sobrevir é o assassinato de Fiódor Karamázov, desestabilizando a organização de todos no romance. Dentre os vários desdobramentos desse acontecimento no enredo, selecionamos a polêmica entre Ivan e Smierdiakóv.

No diálogo entre os dois atores, tenta-se recuperar o que aconteceu na noite do assassinato. O diálogo é tenso, porque eles defendem pontos de vista diferentes sobre a autoria do crime. Além disso, não há como voltar no tempo para resgatar o que afetou cada um dos envolvidos no caso. A partir dessa impossibilidade, a participação de Ivan é relativa, pois depende tanto do fazer persuasivo daquele que renunciou o crime quanto do fazer interpretativo daquele que o executou. O actante do fazer persuasivo pode ser Ivan e do fazer interpretativo, Smierdiakóv; bem como podem os dois actantes estarem sincretizados em apenas e somente Smierdiakóv. A primeira hipótese é defendida por Smierdiakóv e a segunda, por Ivan. Esse é o inacabamento decorrente do predomínio do regime de sentido do acontecimento: mais sobrevir do que pervir, mais apreensão do que foco, mais concessão do que implicação.

Nos outros encontros de Ivan com Smierdiakóv, essa configuração tensiva não é diferente. No primeiro encontro investigado, Ivan procura Smierdiakóv para saber o que este quis dizer com o enunciado “Quer dizer que é verdade o que dizem, que é até curioso conversar com um homem inteligente” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 385); e Ivan acabou saindo dessa conversa com mais dúvidas do que respostas.

No encontro seguinte, o inacabamento perpetuou-se a ponto de Ivan quase se deixar convencer pelas insinuações de Smierdiakóv. Contudo, a carta de Dmitri à Catierina fez o posicionamento de Ivan mudar novamente e, assim, minimiza-se o impacto das assertivas de Smierdiakóv no perfil judicativo de Ivan.

No terceiro e derradeiro encontro, temos outra reviravolta. Smierdiakóv apresenta a prova capital de seu crime: o envelope com os três mil rublos. Esse acontecimento causou uma crise fiduciária radical que transformou profundamente as crenças dos dois atores. Do lado de Smierdiakóv, se antes ele considerava Ivan seu grande mentor intelectual, essa imagem se desvanece. Do lado de Ivan, se antes ele tratava Smierdiakóv como um “tolo”, passa a tratá-lo, então, como uma “pessoa séria” (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 817).

Diante desses dados, podemos afirmar que a totalidade A privilegia mais o regime do acontecimento do que o da rotina. Sob os postulados da semiótica tensiva, asseveramos ainda que, na percepção que o sujeito tem do mundo feito discurso, há a presença de velocidades maiores e menores (cf. ZILBERBERG, 2006). Como o andamento se pauta em velocidades e a velocidade rege o tempo, e este, por sua vez, rege a experiência do espaço, entendemos que depreender o andamento do discurso auxilia no exame do nível tensivo.

Nos dois romances que compõem a totalidade A, verificamos que o andamento que se desenvolve pela narrativa é célere, tônico e concentrado. *Célere*, porque o posicionamento do ator do enunciado se modifica a todo instante, pois os acontecimentos o surpreendem, bem como a consciência do outro e a sua própria autoconsciência. *Tônico*, porque essas vozes, tanto as do próprio ator quanto as dos outros, povoam a sua consciência com seus tons volitivo-emocionais, uma vez que são vozes plenivalentes, responsáveis e responsivas. *Concentradas*, porque essas vozes se acumulam e coexistem na consciência do ator.

Com isso, as grandezas instauram-se de forma célere, tônica e concentrada no campo de presença arquitetado pelo enunciador Dostoiévski na estratégia discursiva da polifonia. Isso molda um campo altamente dialógico em que uma voz não domina a outra. Podemos observar isso na figuratividade do texto pela imiscibilidade, interindependência e equipolência das vozes. Depreendemos essas vozes, nas profundezas figurais, pelo atravessamento dos perfis pático e judicativo, pela prevalência da apreensão em detrimento do foco, da concessão em relação à implicação. Enfim, a presença do sobrevir do acontecimento conduzindo o pervir da rotina.

Diante disso, podemos compreender que na totalidade A, que se aproxima *mais* da estratégia da polifonia, prevalece o regime de sentido do acontecimento, isto é, há mais sobrevir, mais apreensão e mais concessão do que pervir, foco e implicação.

Em contrapartida a essa configuração tensiva, temos a totalidade B. Analisando o excerto 3, Aleksiéi começa a vasculhar cada detalhe de sua lembrança que possa construir uma hipótese válida para a excêntrica atitude de Polina:

“Orgulho ofendido? Desespero pelo fato de se ter decidido a vir até o meu quarto? Ter-lhe-ia eu dado a impressão de que me envaidecia da minha felicidade e de que, do mesmo modo que Des Grieux, queria na realidade livrar-me dela, presenteando-a com cinquenta mil francos?” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 179-180).

Temos aí um exemplo-modelo de *polêmica interna velada*, em que as vozes do outro são convocadas, de forma velada, na consciência da personagem. *Polêmica*, porque as vozes discutem entre si sobre as diversas e distintas possibilidades que poderiam ter sucumbido Polina naquele momento de exasperação. *Interna*, porque todas essas vozes habitam a consciência de Aleksiéi. *Velada*, no sentido de que não temos a autoria dessas vozes polêmicas; elas são construtos compostos por vários agentes (personagens, fatos, memórias) que perpassam, direta e indiretamente, a situação vivenciada. Por isso, o orgulho de Polina, a vaidade de Des Grieux, a necessidade dos cinquenta mil francos são recuperados no vórtice da (auto)consciência de Aleksiéi.

Isso é um mínimo de polifonia, mas, ressaltamos, ainda não se realiza plenamente a polifonia. Aleksiéi não mantém o inacabamento do gesto de Polina. Pelo contrário, ele propõe uma hipótese derradeira: “Certamente, o seu delírio e a sua doença não eram de tal modo intensos que ela não se desse nenhuma conta do que fazia, quando foi ao meu quarto com a carta de Des Grieux” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 180). Então, ele sanciona, seguro, a culpa de Polina: “Logo, sabia o que estava fazendo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 180).

Esse “Logo, [Polina] *sabia o que estava fazendo*” denuncia que o modo de junção que o narrador-interlocutor privilegia é o da implicação (se X, logo Y) em detrimento do da concessão (embora X, Y). Mais do que isso, demonstra que, embora a voz do outro participe da construção dialogal da consciência do protagonista, a voz deste é mais pujante que as demais. Desse modo, a grandeza se instala no campo de presença de Aleksiéi segundo a sua expectativa. O inesperado gesto de Polina torna-se, então, um ato da ordem do esperado. Eis o pervir superando o sobrevir. A ação da moça é objetivada pela racionalização do protagonista; temos, portanto, mais foco do que apreensão. Podemos conceber, assim, que o regime de sentido que se sobressai é o da rotina em detrimento do regime de sentido do acontecimento.

Sobre o andamento que rege esse excerto, notamos um olhar moroso de Aleksiéi sobre o acontecimento de Polina. Esse olhar lento possibilita que o protagonista capture as prováveis condições que a afetaram. Mais do que isso, essa maneira detida de conceber o

fenômeno imprime e amplifica os valores moralizantes do sujeito que enuncia, uma vez que o eixo da extensidade (o inteligível) ganha maior força em detrimento do eixo da intensidade (o sensível).

Essa configuração tensiva, quanto mais se alonga no tempo e no espaço da narrativa, mais impossibilita a coexistência de pelo menos dois pontos de vista plenamente divergentes, o que leva a uma subordinação de tudo e de todos ao olhar moralizante do ator Aleksiéi. Esse ator, por sua vez, sincretiza as funções de actante-narrador e de actante-interlocutor. Tal fato interfere na narração, uma vez que o perfil judicativo de Aleksiéi não é neutro no seu fazer-saber. Como vemos no trecho em análise, ele se manifesta e impõe seu posicionamento responsivo e responsável.

Essa configuração tensiva do último encontro entre Polina e Aleksiéi não é aleatória e não é única na narrativa de *Um jogador*. Ela se repete diversas vezes e vai de um modo peculiar costurando a narrativa. Por exemplo, nos outros dois encontros analisados, essa moralização final do narrador-interlocutor em relação às atitudes inesperadas de Polina também são evidentes. Esses são os desfechos desses encontros:

Desfecho do primeiro encontro analisado

Polina Aleksândrovna insistiu em partilhar comigo, meio a meio, o lucro daquela noite, e entregou-me oitenta *friedrichsdors*, propondo-me continuar a jogar nas mesmas condições. Recusei, decidida e definitivamente, a participação nos ganhos, e declarei-lhe que não podia jogar por conta alheia, não por má vontade, mas porque, certamente, ia perder.

– E, no entanto, eu mesma, por mais estúpido que isto seja, também confio quase unicamente na roleta – disse ela, pensativa. – Por isso você deve, sem falta, continuar o jogo de parceria comigo, meio a meio, e naturalmente vai fazê-lo. – E, dizendo isso, afastou-se de mim, sem dar ouvidos às minhas objeções (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifo nosso).

Desfecho do segundo encontro analisado

– Não, você é apenas um tagarela, estou vendo – disse ela com desdém. – Ainda há pouco com os olhos injetados de sangue, mas sem maior significação; aliás, talvez fosse por causa do vinho que tomou no jantar. Pensa que eu mesma não compreendo o caráter estúpido e vulgar disto, e que o general ficará irritado? Quero simplesmente dar risada. Ora, eu quero, e é só! Realmente, para que precisa ofender uma mulher? Vai ser, com certeza, espancado a bengala.

Dei meia-volta e fui, em silêncio, cumprir o encargo. *Tratava-se, evidentemente, de uma coisa estúpida*, e, é claro, eu não pude deixar de fazê-la, mas lembro-me de que, ao aproximar-me da baronesa, fui como que espicaçado por algo: *era uma audácia de escolar*. Além disso, eu estava irritado ao extremo, como um bêbado (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 53-54, grifo nosso).

No primeiro trecho, o narrador-interlocutor não nos conta quais foram as suas objeções, ressaltando apenas que Polina não o ouviu. O ponto de vista que organiza o campo

de presença desse enunciado se mostra mais pelo que o narrador-interlocutor não fez do que pelo que ele fez. Em outras palavras, o não dito do narrador joga luz sobre o dito. Para depreendermos isso, observamos como o narrador organizou o enunciado. A última fala de Polina é: “Por isso você *deve*, sem falta, continuar o jogo de parceria comigo, meio a meio, e naturalmente vai fazê-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifo nosso). Em seguida, temos a voz do narrador “*E, dizendo isso, afastou-se de mim, sem dar ouvidos às minhas objeções*” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 27, grifo nosso). O narrador-interlocutor, para demonstrar que estava submisso às ordens de Polina, mesmo que as ordens dela fossem contrárias ao seu querer, omite suas objeções.

Com essa omissão, o narrador produz um efeito de sentido de subordinação, tanto na instância da enunciação quanto na do enunciado. Isso, implicitamente, caracteriza as relações interpessoais de Aleksiéi e Polina no enunciado. O interlocutor Aleksiéi e o narrador Aleksiéi se calam perante Polina. Isso demonstra que o actante-narrador está intimamente inserido na narrativa que narra. Há, assim, menos imiscibilidade, menos interindependência, menos equipolência entre as vozes do enunciado.

Depreendidas as relações que permeiam o enunciado e a enunciação, constatamos que a implicação vigora, pois, *se* Polina manda, *logo* Aleksiéi obedece. O perverso, o esperado, submete o sobrevir, o inesperado: Aleksiéi continua jogando, uma vez que sua insurreição não alcançou êxito, como ele já previa. Nesse contexto, o modo de existência preponderante em Aleksiéi é o do foco, pois ele percebe perfeitamente a sua condição de servo. O regime de sentido da rotina, novamente, prevalece sobre o do acontecimento na estética de *Um jogador*.

No segundo trecho, a condição de escravo dos desejos de Polina é mais desenvolvida figura e tematicamente. A moça solicita que Aleksiéi faça a corte à baronesa que está acompanhada de seu cônjuge. Aleksiéi realiza o ímpeto. Ressaltamos que não temos a descrição desse sobrevir, e só depois saberemos, como narratário-leitores, das consequências dessa travessura.

O importante nesse excerto é que o narrador-personagem demonstra, com clareza, seu descontentamento diante desse pedido: “*Tratava-se, evidentemente, de uma coisa estúpida [...] era uma audácia de escolar*” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 53-54, grifo nosso). Temos, assim, uma sanção, na qual prevalece o foco e o perverso de Aleksiéi, embora esteja sob a eminência da apreensão de um sobrevir. A estrutura lógica é implicativa, o advérbio “evidentemente” demonstra isso. Mais uma vez, a rotina é predominante em relação ao acontecimento. Consequentemente, vemos o perfil judicativo dominar o perfil pático, no

sentido de que Aleksiéi consegue, mesmo inserido no acontecimento, ordená-lo segundo suas disposições racionais. Assim, quanto mais inteligível, menos sensível.

Compreendemos, portanto, que, embora aconteça o sobrevir – muitas vezes incitado pelo agir de Polina, nos casos analisados –, a lógica concessiva não prevalece sobre a lógica implicativa. A consciência de Aleksiéi organiza, segmenta e controla os inesperados que perpassam a construção da trama de *Um jogador*. Desse modo, o foco do narrador-interlocutor prevalece sobre a apreensão dos acontecimentos que o acometem. Com isso, as grandezas instauram-se lentamente no campo de presença do ator de modo que este consiga prever, em muitos casos, o porvir.

Esse romance compõe a totalidade B e, como observamos nos trechos que analisamos, prevalece nele o regime de sentido da rotina, isto é, mais pervir, mais foco e mais implicação do que sobrevir, apreensão e concessão.

Com a análise tensiva da totalidade A e da totalidade B, depreendemos os resultados que determinam e caracterizam as valências plena e nula da gradação do conceito bakhtiniano de polifonia:

<div>Determinados</div> <div>Determinantes</div>	Valência plena de polifonia [S ₁] (mais polifonia)		Valências medianas de polifonia ⁹¹		Valência nula de polifonia [S ₄] (menos polifonia)	
			[S2]	[S3]		
Modo de eficácia	Sobrevir	Regime do acontecimento			Pervir	Regime da rotina
Modo de existência	Apreensão				Foco	
Modo de junção	Concessão				Implicação	
Totalidade	A <i>(Crime e castigo; Os irmãos Karamázov)</i>					

Figura 6 - As valências tensivas de polifonia.

Fonte: Zilberberg (2011; 2007, p. 25); Discini (2013).

⁹¹ Neste estudo, objetivamos destacar que o conceito bakhtiniano de polifonia poderia ser entendido, semioticamente, como uma gradação escalar, de acordo com a proposta de Zilberberg (2007; 2011). Contudo, não almejamos esgotar as possibilidades dessa gradação escalar, examinando cada um dos pontos possíveis. Restringimos nossa meta em ratificar essa gradação escalar de polifonia como uma possibilidade válida e produtiva de estudar o conceito bakhtiniano. Por conseguinte, devido à delimitação espaço-temporal desse estudo, não exploramos as valências medianas.

Esse quadro sintetiza as características das valências plena [s₁] e nula [s₄] da gradação escalar de polifonia. Desveladas as configurações tensivas das duas totalidades, capturaremos, no próximo tópico, a forma-afeto que norteia essas valências, o que determinará se a estratégia discursiva da polifonia se alia mais aos sobrecontrários (predominância da forma-afeto do excesso) ou mais aos subcontrários (supremacia da forma-afeto da falta).

4.3.3. Polifonia e monologismo: estesia e estética

Como discutimos até aqui, a polifonia pode ser concebida como uma estratégia discursiva do enunciador para construir seu texto. Como estratégia discursiva, depreendemos alguns procedimentos que a compõem e os desdobramos. No decurso de nossa análise, compreendemos que, dentro da estética romanesca do autor considerado por Bakhtin (2010a, p. 5, grifo do autor) como o “criador do *romance polifônico*”, há romances que se aproximam *mais* da estratégia discursiva da polifonia, como os da totalidade A, e romances que se aproximam *menos*, como o da totalidade B.

Além disso, como pudemos notar na Figura 6 do tópico anterior, essas duas totalidades constroem configurações tensivas bastante diferentes. Do lado da totalidade A, mais sobrevir, mais concessão, mais apreensão, enfim mais acontecimento. Da totalidade B, mais pervir, mais implicação, mais foco, em suma, mais rotina. Diante desses dados, questionamos: na passagem do mais polifônico para o menos polifônico, isto é, de [s₁] para [s₄], qual é a forma-afeto que impulsionou, desde as profundezas figurais, a maior predominância de vozes imiscíveis, interdependentes e equipolentes?

Para responder a essa indagação, lembramos que “o acontecimento se apoia na concessão” (ZILBERBERG, 2011, p. 236), de modo que a superioridade atribuída ao acontecimento na hipótese tensiva deve igualmente ser estendida à concessão. A partir dessa premissa, a indagação de Zilberberg (2011, p. 245) torna-se muito pertinente à nossa investigação: “Sem entrar aqui na discussão necessária, não seriam os maiores artistas os mestres da concessão?”.

Se voltarmos à filosofia bakhtiniana e analisarmos, com atenção, como o filósofo russo sustenta as diferenças entre o romance polifônico e o romance monológico, constataremos que a lógica da concessão prepondera como fator diferencial das combinações artísticas efetuadas por Dostoiévski em relação aos demais escritores.

Dostoiévski é criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2010a, p. 5).

Bakhtin (2010a) sustenta categoricamente que Dostoiévski funda um novo gênero discursivo. O que extraímos dessa proposta bakhtiniana para nossa discussão não é o fato da emergência de um novo gênero. Destacamos, sim, o que levou o filósofo russo a depreender que Dostoiévski criou um novo gênero: “A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor” (BAKHTIN, 2010a, p. 5). A nosso ver, foi esse o ponto que tornou a estética romanesca de Dostoiévski tão singular: o peculiar posicionamento do ator da enunciação em relação ao ator do enunciado.

Para tratar essa relação entre autor/herói na obra dostoiievskiana, Bakhtin (2010a) insiste na contraposição de duas estéticas romanescas distintas, o romance polifônico e o romance monológico:

Aquilo que no romance europeu e russo anterior a Dostoiévski era o todo definitivo – o mundo monológico uno da consciência do autor –, no romance de Dostoiévski se torna parte, elemento do todo; aquilo que era toda a realidade torna-se aqui um aspecto da realidade, aquilo que ligava o todo – a série do enredo e da pragmática e o estilo e tom pessoal – torna-se aqui momento subordinado. Surgem novos princípios de combinação do todo, surge, metaforicamente falando, o contraponto romanesco (BAKHTIN, 2010a, p. 50).

Com as contribuições dos postulados da semiótica tensiva, podemos dizer que esse “contraponto romanesco” observado por Bakhtin (2010a) é, sob o ponto de vista tensivo, a emergência de um regime de sentido da concessão em detrimento de um regime da implicação. Essa é a nossa hipótese interpretativa que desdobraremos neste tópico para responder qual é a forma-afeto que impulsiona a estratégia da polifonia.

No excerto bakhtiniano recém-citado, observamos contundentemente que o filósofo russo privilegia o regime da concessão ao da implicação. Esse “todo definitivo” do romance monológico ressaltado por Bakhtin (2010a) pode ser compreendido como o campo de presença em que reinava a lógica implicativa sob o modo de eficiência do pervir. Nessa

perspectiva implicativa, o foco do autor torna-se, na construção estética do enunciado, “aquilo que era toda a realidade”, “aquilo que ligava o todo” (BAKHTIN, 2010a, p. 50). Seguindo o raciocínio bakhtiniano e associando-o à proposta tensiva, Dostoiévski modificou esse regime implicativo em sua estética. Ele experimentou instaurar um campo de presença em que se diminui ou amortiza ao mínimo o excedente de visão do autor-criador, permitindo, assim, que as suas personagens se tornassem “[...] capazes de colocar-se lado a lado com seu criador; de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2010a, p. 4). Dostoiévski, assim, instaurou um regime concessivo: *embora* o autor-criador delegue as vozes no enunciado, ele não é superior a essas vozes. Ele é mais uma voz soando no meio das outras. Eis o despontar da equipolência das vozes, a coluna mestra da estratégia discursiva da polifonia.

De acordo com Zilberberg (2011, p. 243), “[...] é justamente a dimensão fiduciária que talvez seja capaz de exibir o funcionamento semiótico da concessão. A dimensão fiduciária tem como verbo-pivô o ‘crer’ e por alternância elementar o par: crer vs. não-crer” e “o objeto do crer tem como alternância elementar o par: acreditável vs. inacreditável”. A partir desses pares, o semioticista francês propõe que os sintagmas implicativos, correspondentes a alguma doxa, amparam-se em “crer no acreditável; não crer no inacreditável”; já os sintagmas concessivos, apartados dessa mesma doxa, sustentam-se em “crer no inacreditável; não crer no acreditável” (ZILBERBERG, 2011, p. 243).

O modo como a totalidade *Dostoiévski* desenvolve seu discurso constrói a sua identidade como enunciator. Essa identidade, segundo os pressupostos da semiótica, é recuperada na análise de suas marcas de enunciação evidenciadas pelo seu modo de dizer. O discurso literário dostoiévskiano, ao operacionalizar a dimensão cognitiva e estética, apresenta a seu leitor implícito um discurso inacabado que suspende as certezas de determinada doxa, em favorecimento das possibilidades de uma práxis discursiva.

Assim, o enunciator executa um fazer persuasivo dissimulado que, por meio da proposição de um crer ao destinatário-leitor (por exemplo, em *Crime e castigo*, temos o dado verossímil: assassinato cometido por um jovem que é condenado), vai arquitetando o seu método de criação estética (por exemplo, em *Crime e castigo*, observamos um inacabamento, que mostra um herói inconcluso e confuso, pois sua ideia-teoria o faz oscilar entre os extremos da lucidez e da insanidade).

Esse método de criação estética movimentada de maneira peculiar as modalidades da crença. Ora o enunciator instala a certeza (crer-ser), ora a incerteza (não-crer-ser), de maneira simultânea, isto é, enquanto, geralmente, os romances encadeiam essas modalidades em uma sintaxe em que se predomina uma das modalidades (*ou* a certeza, *ou* a incerteza), no método

de criação estético de Dostoiévski, em muitos casos, essas modalidades compartilham o mesmo domínio (*e a certeza, e a incerteza*).

Esse peculiar conjunto das modalidades de crença vai, pouco a pouco, consolidando o efeito de inacabamento e de dúvida. Isso desestabiliza a certeza e instaura a incerteza no perfil pático dos atores do enunciado, ao mesmo tempo, em que se busca a certeza em detrimento da incerteza no perfil judicativo dos mesmos atores. Assim sendo, a imprevisibilidade vai tomando conta da narração. O actante-narrador, muitas vezes, é o grande responsável por isso.

O enunciador-destinador dostoiievskiano, em seu fazer persuasivo, é dissimulado. O actante-narrador, por sua vez, não é confiável. Este, como aquele, é mais uma voz dentre as outras. O narrador não adianta demais, nem retrocede. O seu fazer-saber está no presente dos acontecimentos. O efeito de desestabilização cognitiva é decorrente do descompasso do actante-narrador com o actante-observador, pois o fazer pragmático do primeiro não é, muitas vezes, compatível com o fazer cognitivo do segundo.

Da instância da enunciação à do enunciado, compreendemos que há uma horizontalidade e não uma verticalidade na hierarquia das vozes. Os actantes do enunciado, as personagens, possuem maior espaço para se expressarem com a sua própria voz. Por isso, em Dostoiévski, há mais recursividade da debreagem de segundo grau, o que amplifica a dinâmica dialogal do discurso. O autor-criador, o narrador e as personagens ficam, assim, em equipolência. As suas funções são mantidas: o enunciador continua delegando voz, o narrador continua narrando e a personagem se expressando. O que mudou foi o fato de que nenhuma dessas instâncias oblitera a outra: todos têm voz e vez.

A nosso ver, o sujeito estético do enunciador Dostoiévski é aquele que, por fidúcia pessoal ou persuasão retórica, considera que os valores de acontecimento generosamente disseminados por sua obra estão incompletos e só podem adquirir real significação no ato responsável e responsivo. Esse ato, por sua vez, joga com sistemas de valor que estão ali postos desde os níveis mais profundos e abstratos até os níveis mais superficiais e concretos do discurso dostoiievskiano.

Esses sistemas de valor só se tornam completos quando postos no vórtice do acontecimento, que é realizado no instante em que o olhar do leitor captura a obra. Isso quer dizer que o acabamento da estética romanesca dostoiievskiana não está centrado na sequencialidade do enredo, nem nas características das personagens, nem em um tema específico, nem na vida do autor-homem que escreveu o livro, dentre outras possibilidades. Está no próprio acontecimento estético (cf. Figura 5). Por isso, a metáfora musical de Bakhtin

(2010a) privilegia a polifonia modal, gótica e inconclusa (por exemplo, o moteto) e não a polifonia tonal (por exemplo, a fuga). Bakhtin (2010a, p. 291) sustenta: “Em nenhum romance essa variedade de tons e estilos é levada a um denominador comum. Em parte alguma há discurso-dominante, seja discurso do autor ou do herói”.

Esse raciocínio, a partir da semiótica tensiva, pode ser entendido como a predominância dos sintagmas concessivos em detrimento dos sintagmas implicativos. Na lógica concessiva, temos de acreditar no inacreditável e não crer no acreditável.

A concessão abre as possibilidades de construção artística, porque a verossimilhança criada não está mais circunscrita às relações de implicação. Nos três romances, a concessão possibilitou fatos extraordinários, contrários a uma lógica implicativa: um ex-estudante de direito muito arguto, para o bem de sua ideia, matou uma velha usurária e a irmã desta (*Crime e castigo*); um filho foi mandante do assassinato do próprio pai porque disseminou teorias *avant la lettre* (*Os irmãos Karamázov*); um jogador ganhou nas roletas uma soma vultosa no momento em que mais precisava e, mesmo assim, perdeu o que mais amava (*Um jogador*).

Observamos, assim, que a concessão rompe o *statu quo* das relações entre o ator da enunciação e o ator do enunciado, o que reverbera na própria construção estética da trama. O próprio Bakhtin descreve isso:

Daí o aparente nervosismo, a extrema mortificação e a intranquilidade do clima nos romances de Dostoiévski, que a uma visão superficial empana a sutilíssima intencionalidade artística, a ponderabilidade e a necessidade de cada tom, de cada ênfase, de cada reviravolta inesperada dos acontecimentos, de cada escândalo e de cada excentricidade (BAKHTIN, 2010a, p. 73).

As considerações tensivas sobre a peculiar construção estética de Dostoiévski tornam-se mais claras se observarmos as relações entre o corpo que percebe e o objeto percebido. Destacamos, a partir de Discini (2010a):

Corpo que percebe e objeto percebido, ambos constituintes da presença sensível, supõem um observador do processo, logo uma subjetividade que recorta o mundo feito acontecimento: só existe acontecimento para alguém, isto é, só existe acontecimento se existe alguém que o recorta. A noção de acontecimento vinculada ao raptó provocado pelo objeto em relação ao sujeito, o que concerne à emoção elevada ao paroxismo ou ao impacto desmedido, como sugere Zilberberg (2006), é adequada ao arrebatamento estésico (DISCINI, 2010a, p. 5-6).

Esse arrebatamento estético é o que observamos na estética romanesca de Dostoiévski. Se considerarmos que o corpo que percebe e o objeto percebido sofrem deformações sob o olhar de um observador, podemos afirmar que o olhar do enunciador

Dostoiévski, ao privilegiar a concessão, dilatou os limites, borrando as fronteiras do enunciado com a enunciação. Isso explicaria por que temos heróis com tamanha autonomia e uma sequência narrativa tão tumultuosa: cheia de escândalos, imprevistos, surpresas, entre outros.

Discutindo um pouco mais as bases fenomenológicas da semiótica tensiva, Discini (2010a) faz a seguinte explanação teórica:

[...] o encontro de um gênero com o ato de enunciar supõe um acontecimento. O acontecimento, guardada a dimensão estética, que o lança para o extremo da tonicidade e da aceleração, pode, assim, também ser contemplado enquanto articulação a qualquer evento que emerge no campo de presença, fundando, por meio de um novo nexos estabelecido entre o homem e o mundo, ou entre a consciência e o objeto, necessariamente correlacionados, um novo horizonte da percepção sensível. Husserl (2006, p. 22) alerta para o “a priori da correlação entre sujeito e objeto”, como uma certeza de que “toda consciência é sempre consciência de um objeto e de que todo objeto é sempre objeto para uma consciência”. Essa correlação sustenta o acontecimento como fenômeno. O encontro do estilo do gênero com o estilo autoral o ilustra (DISCINI, 2010a, p. 6).

Entendemos, assim, que há, como propõe a semiótica, uma forte relação entre o *estilo do gênero* e o *estilo autoral*, um se nutre no outro. Quando um autor-criador escolhe um gênero, ele não está apenas fazendo uma escolha, mas está se submetendo a determinadas coerções desse gênero, bem como ganhando a oportunidade de transformar algumas dessas coerções baseadas em suas experiências e metas persuasivas. Isso corrobora com a concepção bakhtiniana de gênero discursivo:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 2010a, p. 121, grifos do autor).

Esse trecho de Bakhtin se avizinha à proposta de Discini (2010a, p. 6): “Essa correlação [consciência de um objeto e objeto para uma consciência] sustenta o acontecimento como fenômeno. O encontro do estilo do gênero com o estilo autoral o ilustra”. Observando essa correlação, podemos dizer que os mecanismos e as manobras discursivas que Dostoiévski realizou alteraram a estética romanesca, pois ele, a partir do regime da concessão, estimulou, ainda mais, a experiência estética.

De acordo com Greimas (1987) em *De l'imperfection*, a questão da experiência estética pode ser investigada pelos mecanismos de construção do sentido na semiótica. O semioticista lituano explica que a estesia provoca uma fratura nos acontecimentos cotidianos, o que causa o enfraquecimento do sujeito e o alçamento de um estatuto particular do objeto, visto que há uma fusão sensorial do sujeito com o objeto.

A partir dessas premissas teóricas, podemos fazer um percurso da estesia à construção estética. Do menos polifônico (totalidade B) para o mais polifônico (totalidade A), o autor-criador russo arquitetou um estilo autoral singular na formação de sua estética romanesca. Para demonstrar esse percurso, evidenciamos três considerações que atestam as modificações dostoiévskianas na estesia da estética romanesca, comprovando que o estilo autoral pode transformar o estilo do gênero, como propõem Discini (2010a) e Bakhtin (2010a).

Em primeiro lugar, podemos dizer que Dostoiévski provocou uma ruptura semântica e veridictória. Essas rupturas ocorreram porque Dostoiévski ressemantizou o sentido do romance, ao privilegiar, cada vez mais, o esquema da concessão em detrimento do esquema da implicação. Com isso, ele alterou profundamente o modo de articulação dos semas na isotopia do texto, pois, como explica Fiorin (2009, p. 22), “[...] a implicação fala das regularidades, a concessão rompe as expectativas e dá acesso à descontinuidade do que é marcante na vida”.

As condições figurais do texto foi, então, radicalmente alterada. Como já salientamos, houve a prevalência dos sintagmas concessivos. Essa prevalência concessiva destronou a doxa considerada, no caso, a do esquema estético do romance inclinado ao monologismo. Nesse esquema, a consciência do autor-criador prevalecia, tornando os sintagmas implicativos mais dominantes do que os concessivos. A polifonia dostoiévskiana rompeu essa conjuntura implicativa.

Em segundo lugar, a manifestação discursiva romanesca foi transformada por meio do espaço e do tempo aspectualizados pela descontinuidade. Essa configuração diferenciada do tempo e do espaço já era prevista pela perspectiva bakhtiniana, considerando que “a própria polifonia enquanto ocorrência da interação de consciências isônomas e interiormente inacabadas requer outra concepção artística de tempo e espaço, uma concepção ‘não euclidiana’, segundo expressão do próprio Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010a, p. 203). É o que acontece quando o modo de eficiência do sobrevir predomina sobre o pervir.

Temos, no sobrevir, outra configuração tensiva do espaço-tempo. Há um tempo mais breve e um espaço mais concentrado. Portanto, uma concepção espaço-temporal não

condizente com uma sequencialidade pautada no número do eixo da extensidade, mas norteadas pela medida do eixo da intensidade. É por isso que o tempo se alonga e se encurta de maneiras diferentes e inusitadas na consciência do herói polifônico, como pudemos notar, com primazia, nas reflexões das consciências de Raskólnikov, Ivan Karamázov e Aleksiéi.⁹²

Em terceiro lugar, não temos uma relação autor-personagem semelhante ao do romance monológico. Como insistimos desde o início, em Dostoiévski, o ator da enunciação e o ator do enunciado se articulam de maneira peculiar. O autor-criador, instalado sob a ordem do sobrevir, amortiza ao mínimo o excedente de visão, o que resulta em graus menores de domínio sobre as ideias das personagens. “Por isso o diálogo do autor com o herói é, no romance polifônico de Dostoiévski, um procedimento de construção das personagens e, ao mesmo tempo, a afirmação da presença não ostensiva, porém eficaz, do autor nesse processo” (BEZERRA, 2010, p. XII).

“O sujeito funde-se com o objeto literário, de modo a passar a viver o que está sendo narrado. Essa fusão é, na verdade, uma mudança de plano enunciativo. O sujeito passa do plano da enunciação enunciada para o do enunciado enunciado” (FIORIN, 2008b, p. 39). É nesse sentido que o efeito de fusão entre sujeito e objeto deve ser entendido. Não há um princípio de identificação (A é idêntico a A) entre os atores da enunciação e do enunciado, mas uma mudança nos mecanismos de enunciação: as rédeas autorais não mais cerceiam o fazer do herói; ao contrário, permitem que ele tenha voz e vez (BAKHTIN, 2010a, p. 67).

É por isso que Bakhtin (2010a, p. 57-58) assevera: “Se não tiver cortado o cordão umbilical que une a personagem ao seu criador, então não estaremos diante de uma obra de arte, mas de um documento pessoal”. Esse cordão umbilical é cortado quando o ponto de vista do autor não predomina sobre o da personagem. Bezerra (2010, p. XII) explica ainda que:

Sem ferir jamais a integridade da personagem como constituinte do arranjo polifônico, o procedimento polifônico de Dostoiévski tampouco apaga ou neutraliza a presença do autor e sua concepção ativa no conjunto romanesco, conseguindo, ao contrário, criar condição efetivamente nova e original de materialização dessa presença e dessa concepção na estrutura do diálogo polifônico.

Sob o sobrevir, a apreensão surpreende tanto os actantes do enunciado quanto os da enunciação. Desse modo, nem o foco do autor-criador, nem o foco do herói polifônico

⁹² Conforme Bezerra (2010, p. XII), Dostoiévski aguça seu ouvido ao máximo para auscultar as vozes do universo social, que são “[...] como um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas”.

predominam. Essa é a nova condição efetivamente nova e original de materialização da presença equipolente das vozes dos atores no enunciado polifônico. Por isso, o sujeito da enunciação torna-se mais uma voz no enunciado, e o sujeito do enunciado, a voz delegada, não é mais a voz submissa, mas está no mesmo nível da voz do autor-criador, a voz delegante.

Semioticamente, podemos dizer que foi mantida a hierarquia das vozes nas instâncias da enunciação – voz delegante da enunciação e voz delegada do enunciado –, mas modificou-se a relação entre essas vozes: antes, a voz delegada dependia da voz delegante, reinando, assim, uma relação de *dependência*; agora, entre a voz delegante e a voz delegada há uma relação de *interdependência*. É por isso que Bakhtin (2010a, p. 41) afirma que “o principal na polifonia de Dostoiévski é justamente o fato de ela realizar-se entre diferentes consciências, ou seja, de ser interação e a interdependência entre estas”.

Diante desse peculiar arranjo das instâncias discursivas, o percurso passional da estesia manifesta-se de forma bem diferenciada, marcando formas distintas de acometimento do sujeito pelo objeto. Em outros termos, o sensível é reorganizado de maneira radicalmente singular. É o que notamos desde as profundezas das relações tensivas até os mecanismos de discursivização do percurso gerativo do sentido da polifonia. Por isso, podemos dizer que o estilo autoral de Dostoiévski modificou a estética romanesca.

De acordo com os pressupostos teóricos da semiótica tensiva, compreendemos que os subcontrários e os sobrecontrários distinguem regimes de sentido diferentes. Diante dos dados coletados e da compreensão de que Dostoiévski alterou a estética romanesca, propomos as seguintes relações entre a estética romanesca monológica e a dostoiévskiana:

- a estética romanesca monológica privilegia mais os subcontrários: mais implicação, mais pervir, mais foco;
- a estética romanesca dostoiévskiana, por sua vez, aproxima-se mais dos sobrecontrários: mais concessão, mais sobrevir, mais apreensão.

Desse modo, na estesia promovida, na passagem da totalidade B para a totalidade A, temos, como forma-afeto relevante, o excesso: a projeção do intervalo $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ sobre o intervalo $[s_1 \leftrightarrow s_4]$. O termo regente é o intervalo dos sobrecontrários e o termo regido, o dos subcontrários. Podemos sintetizar esses dados no seguinte esquema:

Determinados Determinantes	Estética romanesca dostoievskiana	Estética romanesca monológica
Intervalo	Sobrecontrários [s ₁ ↔ s ₄]	Subcontrários [s ₂ ↔ s ₃].
Forma-afeto predominante	Excesso	Falta

Figura 7 - A estética romanesca dostoievskiana e a estética romanesca monológica.

Fonte: quadro de acordo com Zilberberg (2007; 2011, p. 25), Fontanille e Zilberberg (2001) e Discini (2013).

A partir dos dados desse esquema, muitas das passagens de *Problemas da poética de Dostoiévski* tornam-se mais claras. Por exemplo, o excerto a seguir fica mais acessível à luz de nossa leitura semiótica:

Por isso as suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em consonância com o princípio dostoievskiano da simultaneidade (BAKHTIN, 2010a, p. 32).

Esse princípio de simultaneidade é consequência da predominância dos sobrecontrários, pois, como explica Zilberberg (2011, p. 267, grifo do autor), se um acontecimento-dado inscreve-se em “um universo que admite os sobrecontrários, a racionalidade idealizada para tratar um universo de subcontrários é recusada em nome da desproporção: o mundo do *mais ou menos* não está qualificado para descrever o mundo do *tudo ou nada* – e reciprocamente”.

Seguindo esse raciocínio, os dados da biografia no sentido do ido e do plenamente vivido – elementos que constituem um regime da rotina: mais perverso, mais implicação, mais foco – não fazem parte do recorte estético do autor na construção do herói polifônico, que privilegia o regime de sentido do acontecimento: mais sobrevir, mais concessão, mais apreensão.

Destacamos também que, por haver essa predominância dos sobrecontrários, alguns aspectos da realidade não são contemplados pela estética romanesca de Dostoiévski. Esse fato é evidenciado por Bakhtin (2010a, p. 34):

O extraordinário dom artístico de ver tudo em coexistência e interação se constitui na maior força, mas também na maior fraqueza de Dostoiévski. Ele o tornava cego e surdo a muitas coisas – muitas e essenciais: muitos aspectos da realidade não podiam fazer parte do seu universo artístico.

Podemos ressaltar ainda que, quando Bakhtin (2010a) define os principais elementos que compõem a posição artística assumida por Dostoiévski em relação ao herói, esses elementos corroboram as características dos sobrecontrários. Nas palavras de Bakhtin:

Assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma: a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói (BAKHTIN, 2010a, p. 71).

A autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói são todas características manifestadas que se realizam porque, nas profundezas figurais, temos, como asseveramos neste capítulo, mais concessão, mais apreensão e mais sobrevir. É o regime do acontecimento que nutre as relações dialógicas de modo que a posição dialógica assumida pelo autor-criador em relação às suas personagens possa se desenvolver “seriamente aplicada e concretizada até o fim” (BAKHTIN, 2010a, p. 71).

Ressaltamos, por fim, que a forma-afeto do excesso, que favorece os sobrecontrários, só pode continuar a existir pela relação que mantém com a forma-afeto da falta, que sustenta os subcontrários. Como dito por Bakhtin (2010a, p. 121), “o gênero sempre é e não é o mesmo”, pois ele mostra seu reverso e seu anverso, retoma o velho e projeta o futuro, transforma e é transformado, entre outros. Por isso, a estética romanesca dostoevskiana possui traços mais polifônicos (totalidade A) e menos polifônicos (totalidade B).

Diante dessa relação entre o gênero romanesco e o estilo autoral, destacamos, por fim, a inconclusibilidade que a estética romanesca dostoevskiana instaura e sustenta. Morson e Emerson (2008) problematizam essa questão a partir do processo criativo de Dostoiévski na construção estética de suas personagens:

[...] o autor polifônico não pode decidir de antemão o que acontecerá com as personagens. Pode, é claro, esboçar diversas possibilidades, encontradas nos cadernos de notas. Mas esses resultados potenciais servem não tanto para dirigir a ação quanto para criar uma percepção melhor das personagens num dado momento e chegar à “totalidade” conceitualizada de suas personalidades. O autor compreende as personagens em cada momento presente imaginando futuros que são, nesse momento, concebíveis para elas. A antecipação não é um plano para o futuro, mas uma “linha pontilhada” traçada e retraçada à medida que avança o processo criativo. [...] O enredo já não é a sequência que as personagens foram instaladas a seguir, mas o resultado daquilo que lhes sucede dizer ou fazer (MORSON; EMERSON, 2008, p. 263).

Personagens não predestinadas. Personagens que agem. Um autor que não manipula marionetes, antes, coloca-se como interlocutor junto a suas personagens. O essencial em

Dostoiévski é não finalizar suas personagens, isto é, não dar cabo de suas possibilidades, permitindo que elas possam ter voz e vez dentro do enunciado. Isso, como estamos sustentando, é possível graças ao regime de sentido do acontecimento, no intervalo dos sobrecontrários, em que se tem mais sobrevir, mais concessão, mais apreensão.

Essa inconclusibilidade do herói polifônico demonstra muito bem o posicionamento diferenciado adotado pelo autor-criador, viabilizador da polifonia, no regime do acontecimento. Bakhtin (2010a, p. 71, grifo do autor) não foi alheio a essa interpretação, pois o filósofo afirmou que a posição do autor no romance polifônico está “no *presente* do processo criativo”.

Esse presente foi comentado por Morson e Emerson (2008) como um estado em que o autor não prevê o futuro de suas personagens, mas, antes, traça possibilidades para elas. Para Bakhtin (2010a), nesse presente do processo criativo, “o sentido não ‘vive’ no tempo em que há o ‘ontem’, o ‘hoje’ e o ‘amanhã’, isto é, no tempo em que ‘viveram’ os heróis e transcorre a vida biográfica do autor” (BAKHTIN, 2010a, p. 71), isto é, semioticamente, no regime numerado, sequencializado e segmentado da *rotina*. O sentido está no “[...] *todo não fechado* da própria vida situada no *limiar*” (BAKHTIN, 2010a, p. 72, grifo do autor), ou seja, em termos semióticos, na medida desmedida que se precipita no regime de sentido do *acontecimento*.

Diante desses dados, ressaltamos que a estratégia da polifonia, estando mais próxima dos sobrecontrários, não é melhor ou mais significativa do que se ela estivesse ao lado dos subcontrários. Apenas a torna diferente. Exige procedimentos discursivos distintos dos que estavam vigorando na ordem dos gêneros romanescos que acompanhavam os romances. Por isso, resgatando a ressalva apontada por Tezza (2003), não podemos tornar a estratégia discursiva da polifonia uma moldura desejável, nem uma visão privilegiada.

Compreendidas essas ressalvas, sustentamos, a partir dos dados analisados, que a estratégia da polifonia merece atenção e maior aprofundamento teórico, porque ela não altera uma unidade ou outra de sentido, mas proporciona toda uma gama de efeitos de sentido: o de inconclusibilidade, o de simultaneidade, o de excentricidade e outros.

Temos, de fato, uma “posição *definitiva* inconventional do autor”, na qual “o autor não fala *do* herói, mas *com* o herói” (BAKHTIN, 2010a, p. 72). Pelos procedimentos discursivos que constituem essa posição e pelos arranjos tensivos que a impulsionam e a engendram, podemos determinar, numa leitura semiótica, como essa posição se define: como uma estratégia discursiva – composta por, pelo menos, três procedimentos: a imiscibilidade, a interdependência e a equipolência – que instaura no campo de presença do texto mais

polifônico: mais sobrevir, mais apreensão e mais concessão. Já no campo de presença do texto menos polifônico, temos mais pervir, mais foco e mais implicação.

A partir desses parâmetros, conseguimos definir o que distingue um texto polifônico de um texto inclinado ao monologismo: o primeiro se aproxima mais dos sobrecontrários, e o segundo, dos subcontrários (cf. Figura 7). Portanto, a polifonia privilegia a forma-afeto do excesso e o monologismo, a forma-afeto da falta.

Mais do que isso, conseguimos ratificar que o conceito bakhtiniano é uma categoria apreensível, repetível e de grandeza escalar, isto é, possível de ser analisada, reiterada em diferentes totalidades discursivas e apreensível em um *continuum*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No realismo pleno descobrir o homem no homem... Chamam-me psicólogo: isso não é verdade, eu sou apenas um realista no sentido superior, isto é, eu represento todas as profundezas da alma humana (DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN, 2010a, p. 313).⁹³

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.
(MELO NETO, 1979, p. 26).

Tanto o prosador russo Fiódor Dostoiévski quanto o poeta brasileiro João de Cabral de Melo Neto têm razão quando discutem sobre a produção de um discurso, seja literário ou não: o discurso não pode ser reduzido a um mero psicologismo, pois, semelhante a um rio, é formado por vários fios de água. É na construção desse discurso-rio, em suas cheias e em suas secas, que o analista do discurso procura desvelar sua composição, organização e sentido. Logo, o sujeito, produtor e interpretante de discursos, não é dono nem do que diz, nem do que pensa interpretar. Sujeito e enunciado são fios de uma mesma trama: o discurso.

A semiótica da Escola de Paris trata dessas relações em seu projeto teórico. Para isso, ela postula um sujeito da enunciação que é bipartido: enunciador, destinador do discurso, e enunciatário, destinatário do mesmo. O primeiro possui um fazer persuasivo, o segundo, um fazer interpretativo. Este influencia o discurso daquele. O ato de linguagem, produzido pela interação dessa entidade bifronte, instaura o enunciado. Dessa forma, o enunciado é a unidade de análise que nos permite recuperar tanto as marcas de quem o enunciou quanto as estratégias que esse enunciador utilizou para alcançar a sua meta persuasiva.

Longe de querer encontrar o primeiro fio de discurso tecido em determinado texto, a disciplina semiótica investiga o *parecer do sentido*:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana (GREIMAS, 1987, p. 18, tradução livre).

⁹³ DOSTOIÉVSKI, F. M. *Biografia, cartas e notas do diário de F. M. Dostoiévski*. S. Petersburgo, 1883.

Por isso, em nossa leitura semiótica, perscrutamos o conceito bakhtiniano de polifonia como uma *estratégia discursiva de um enunciador*, no caso examinado do enunciador Dostoiévski. Compreendendo que os fatos constituintes de um texto não são gratuitos ou aleatórios, uma vez que se inter-relacionam para a construção e produção do sentido; depreendemos que o texto, se examinado para além da aparência, revela os mecanismos de construção de sentido, os quais, por sua vez, remetem às estratégias do sujeito que os enunciou. Assim sendo, não buscamos as bases ontológicas do gênero romance polifônico, nem propomos um molde ou uma tipologia discursiva que possa sustentar esse gênero. Nosso objetivo geral foi operacionalizar o conceito de polifonia que se instaura em discurso, a nosso ver, como uma estratégia do enunciador.

As premissas teóricas exploradas neste trabalho foram as da semiótica de linha francesa. As unidades de análise foram os trechos selecionados de três romances dostoiévskianos: *Crime e castigo*, *Os irmãos Karamázov* e *Um jogador*. Explicitamos, desde o início, que o nosso ponto de vista era *semiótico*, e o nosso objeto, o conceito de polifonia, era oriundo da *filosofia bakhtiniana*. Neste estudo, tivemos, assim, disciplinas de epistemologias bastante diferentes em interlocução. Logo, nosso estudo foi de ordem interdisciplinar. Todavia, o nosso intuito não era o de estabelecer uma discussão teórica entre essas duas disciplinas. Concentramo-nos em promover uma sistematização conceitual que pudesse operacionalizar a noção bakhtiniana de polifonia no âmbito dos estudos do discurso, em especial pelo viés semiótico.

Para realizar isso, sustentamos uma perspectiva de análise que pudesse recortar nosso objeto, a polifonia. Nossa perspectiva foi observar a relação entre o ator da enunciação e o ator do enunciado. Fomos, capítulo a capítulo, investigando como o enunciador Dostoiévski realizava suas manobras discursivas para construir, organizar e transformar os enunciados de estado dos heróis polifônicos. Para isso, insistimos em respaldar três procedimentos da estratégia discursiva da polifonia: a imiscibilidade, a interdependência e a equipolência das vozes.

Entendemos que possa haver diversos procedimentos discursivos dentro de uma mesma estratégia discursiva, mas, por uma delimitação espaço-temporal, abordamos somente essa tríade neste trabalho. Em nossa análise de *Crime e castigo*, o estudo específico que realizamos de cada um desses procedimentos os validaram na estratégia da polifonia. Com isso, cumprimos o primeiro objetivo específico deste trabalho.

Destacamos que, com o procedimento da imiscibilidade, constatamos que havia diferentes vozes no enunciado dostoiévskiano. Com o da interindependência, reconhecemos que elas coabitavam o mesmo enunciado de maneira interindependente, isto é, elas não se obliteravam ou se subordinavam uma a outra. Com o da equipolência, verificamos que elas formavam uma multiplicidade e que eram plenivalentes entre si. Ressaltamos também que um procedimento remete ao outro. Desse modo, a equipolência das vozes só é possível porque há imiscibilidade e interindependência entre as vozes. Destacamos que, no nível da manifestação, esses procedimentos constituem uma totalidade discursiva.

Para comprovar a recursividade desses procedimentos e a sua pertinência na estética dostoiévskiana, procuramos esses procedimentos e suas respectivas características em outras totalidades discursivas do escritor russo. Cotejamos, assim, os resultados obtidos no *corpus* de *Crime e castigo* com os *corpora* de *Os irmãos Karamázov* e de *Um jogador*. No cotejo de *Crime e castigo* com *Os irmãos Karamázov*, confirmamos os procedimentos pela recorrência nos trechos de *Os irmãos Karamázov*. Na comparação de *Crime e castigo* com *Um jogador*, observamos, pela não recorrência dos procedimentos, a singularidade que os caracterizam na estética romanesca do escritor russo. Portanto, pela recorrência e pela diferença, conseguimos perscrutar o estilo autoral de Dostoiévski e, desse modo, ratificamos os procedimentos propostos. Por conseguinte, cumprimos o segundo objetivo específico deste estudo: respaldamos os procedimentos depreendidos.

Com base em nossa leitura semiótica e no cotejo das três obras – duas da maturidade e uma da juventude artística de Dostoiévski –, compreendemos que as duas primeiras se radicavam como organizadas plenamente pela estratégia discursiva da polifonia, enquanto a última desenvolvia com primazia um efeito de sentido exacerbado de polêmica, não amparando plenamente a estratégia da polifonia. A partir desses dados, depreendemos a organização do fazer artístico de Dostoiévski no *corpus* selecionado, realizando, assim, o terceiro objetivo específico.

Esse conjunto de dados depreendidos nos possibilitou, a partir de uma estilística discursiva (DISCINI, 2009a; 2013; FIORIN, 2004) e dos pressupostos da semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2011), investigar o campo de presença que permeia e constitui a estratégia da polifonia na estética dostoiévskiana. Nessa parte de nosso estudo, propomos uma gradação do conceito de polifonia [s₁-s₂-s₃-s₄]. Para isso, evidenciamos os pontos extremos que compunham essa gradação escalar, ou seja, a valência nula [s₁] e a valência plena [s₄]. Concluímos serem elas, respectivamente, a polêmica velada interna e a polifonia.

A partir disso, recortamos os *corpora* de maneira a evidenciar qual totalidade discursiva se aproximava *mais* e qual totalidade se aproximava *menos* dessas valências. Deslindamos, assim, conforme a proposta de Zilberberg (2004; 2011), os modos de eficiência, de junção e de existência de duas totalidades bem distintas: a A (*Crime e castigo; Os irmãos Karamázov*) e a B (*Um jogador*).

Na totalidade A, encontramos mais sobrevir, mais concessão e mais apreensão. Na totalidade B, capturamos mais pervir, mais implicação, mais foco. Na primeira, concluímos que estávamos na ordem do acontecimento; na segunda, na ordem da rotina. Desse modo, na estesia promovida, na passagem da totalidade B para a totalidade A, tivemos, como forma-afeto relevante, o excesso: a projeção do intervalo $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ sobre o intervalo $[s_1 \leftrightarrow s_4]$. Compreendemos, assim, que, no campo de presença da polifonia, o termo regente é o intervalo dos sobrecontrários e o termo regido, o dos subcontrários.

Esses dados somados à concepção de Bakhtin (2010a, p. 121) de que “o gênero sempre é e não é o mesmo” elucidaram alguns pontos da estética romanesca de Dostoiévski. Deduzimos que se a estética romanesca de Dostoiévski mostra a emergência do conceito de polifonia, logo, os romances desse autor podem ter, ora mais traços polifônicos (totalidade A), ora traços menos polifônicos (totalidade B). Defendemos, assim, a gradação do conceito de polifonia na estética romanesca, em específico na de Dostoiévski. Compreendemos que na estética desse escritor russo não há romances plenamente monológicos, mas romances menos polifônicos. Essa é uma das contribuições que nosso estudo semiótico trouxe à luz.

Diante dos dados coletados e da compreensão de que Dostoiévski alterou a estética romanesca (BAKHTIN, 2010a), propusemos as seguintes relações entre a estética romanesca monológica e a polifônica: na primeira, privilegiam-se mais os subcontrários: mais implicação, mais pervir, mais foco; já na segunda, predominam os sobrecontrários: mais concessão, mais sobrevir, mais apreensão. Desse modo, cumprimos o quarto objetivo específico de nosso trabalho, uma vez que conseguimos definir uma gradação escalar do conceito de polifonia que pode distinguir textos inclinados ao monologismo de textos polifônicos.

Embora esses resultados demonstrem que a estratégia da polifonia está mais sob a ordem dos sobrecontrários do que dos subcontrários, isso não implica que a estética romanesca polifônica seja melhor ou mais significativa do que a inclinada ao monologismo. Afirmamos, apenas, que isso a torna diferente. Essa diferença exige e propõe procedimentos discursivos distintos dos que estavam vigorando na ordem dos gêneros romanescos que acompanhavam os subcontrários. Faz-se necessária, portanto, a ressalva de que não podemos

tornar a polifonia “uma condição altamente desejável para qualquer obra literária, uma aspiração, um índice indispensável de qualidade” (TEZZA, 2003, p. 230).

Entretanto, asseveramos que a estratégia da polifonia merece vigilância e maior aprofundamento teórico por parte dos analistas do discurso. É uma categoria que não altera uma unidade ou outra de sentido. Como vimos, ela proporciona toda uma gama de efeitos de sentido: inconclusibilidade, simultaneidade, dissimulação, intersubjetividade, dentre outros.

Entendemos que há uma grande problemática na difusão e recepção dos estudos da filosofia bakhtiniana e que, por isso, existem diversas concepções que alargam e diluem os conceitos dessa disciplina. Em nosso caso, apontamos, desde o início, os nossos critérios e pontos de vista que nos guiariam até aqui. Por isso, cremos ter realizado um estudo interdisciplinar que respeitou os limites e as diferenças das epistemologias que singularizam cada uma das disciplinas postas a dialogar neste trabalho: a semiótica da Escola de Paris e a filosofia bakhtiniana.

Destacamos, ainda, que, embora Bakhtin (2010a) não tenha tratado o conceito de polifonia de forma isolada, podemos afirmar que a polifonia é um conceito reiterável, produtivo e pertinente aos estudos do discurso. É *reiterável*, porque ele não se restringe à estética romanesca de Dostoiévski, como demonstram os estudos de Bezerra (2006c), de Torquato (2007), de Márcio Oliveira (2013), dentre diversos outros. É *produtivo*, porque ele desencadeia diferentes reflexões sobre os mecanismos discursivos, como se pode verificar nas investigações de Maingueneau (2006), Ducrot (1987), Authier-Revuz (1982) e Kristeva (1978). É *pertinente*, porque, como demonstramos, é uma distinção operatória que permite caracterizar certos aspectos do discurso que diferenciam determinadas totalidades discursivas de uma estética romanesca.

Logo, os procedimentos de construção estética não se restringem a um determinado gênero discursivo ou se resumem ao conhecimento prévio do autor-criador. Os procedimentos que compõem a estratégia da polifonia provam isso, pois eles estão associados à esfera de atuação humana em que o sujeito atua, isto é, em seu ato responsável e responsivo, como propõe o princípio bakhtiniano. Por isso, a polifonia, ao modificar o modo de delegação das vozes do enunciado, permitindo que elas possuam maior potencial na dinâmica dialogal do texto, criou um singular campo de presença. Nossa proposta semiótica foi explorar esse campo.

Compreendemos, por conseguinte, que a estratégia da polifonia está mais próxima dos sobrecontrários do que dos subcontrários. Isso pode não resolver a problemática conceitual do termo *polifonia* nas teorias do texto e do discurso. Constitui, porém, uma

possibilidade de interpretação que pode iluminar vários aspectos da proposta de Bakhtin (2010a).

Com essa leitura semiótica, podemos desdobrar, por exemplo, por que Bakhtin ratifica que “[...] a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2010a, p. 23). Respondemos semioticamente que, por estar mais próxima dos sobrecontrários, a polifonia é a vontade do acontecimento porque o modo de eficiência predominante é o sobrevir que instaura o inesperado sobre o esperado. A apreensão do acontecimento amortiza o foco do autor-criador, permitindo a combinação de muitas vontades – tanto as dos atores do enunciado quanto as dos atores da enunciação. Nesse caso, o regime da concessão é predominante: embora o autor-criador possa controlar toda e qualquer voz do enunciado, ele diminui seu excedente de visão, soltando as rédeas autorais para que todos tenham voz e vez.⁹⁴

A cadeia discursiva em que o enunciado polifônico se engendrou nunca terá fim. Bakhtin (2010a, p. 21) afirma: “De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista”. É no século XXI que esse conceito pode alcançar campos discursivos ainda mais interessantes na literatura. A polifonia, ao colocar em xeque as relações discursivas do esperado e do previsto, torna-se uma categoria cada vez mais pertinente ao olhar do analista interessado em perscrutar os fenômenos da linguagem.

A semiótica, como teoria ciente de seu fazer científico, “[...] não se acanha de tomar emprestadas as ideias dos outros [...]” (GREIMAS, 1975a, p. 11), pois ela não as toma de maneira ingênua, nem como verdade. Ela busca nelas o parecer de sentido que lhe falta, para que, assim, “[...] todos os poços se enfrasem:/ se reatando, de um para outro poço/ em frases curtas, então frase a frase,/ até a sentença-rio do discurso único/ em que se tem voz a seca ele combate” (MELO NETO, 1979, p. 26).

⁹⁴ Temos consciência de que o sentido que utilizamos para o termo *acontecimento* na perspectiva da semiótica tensiva é especializado, e que o uso desse lexema no trecho citado por Bakhtin (2010a) não é o mesmo. Contudo, ao retomarmos esse excerto, estamos ratificando que, embora as epistemologias sejam diferentes entre essas disciplinas, as contribuições semióticas iluminam a filosofia bakhtiniana e podem, como fizemos aqui, determinar uma rota de interpretação, o que não deixa de ser uma proposta válida entre outras possíveis.

REFERÊNCIAS

AGEEVA, I. La critique de F. de Saussure dans Marxisme et philosophie du langage de V. N. Volosinov et le contexte de la réception des idées saussuriennes dans les années 1920-1930 em Russie. **Cahiers de l'ILSL**. Lausanne, n. 26, p. 73-84, 2009.

AMARAL, G. C. de. Jogadores de roleta e amores. **Bakhtiniana**. São Paulo, n. 6, vol. 1, p. 95-110. ago./dez., 2011.

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2004.

_____. Ato versus objetivação e outras oposições fundamentais no pensamento bakhtiniano. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 17-24.

_____. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 195-218.

_____. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012, p.17-44.

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité Montrée et Hétérogénéité Constitutive: elements pour une approche de l'autre dans le discours. **DRLAV**, v. 26, p. 91-151, 1982.

BAJTIN, M. M. **Hacia una filosofia del acto ético**. De los borradores y otros escritos. Tradução de Tatiana Bubnova. San Juan de Puerto Rico: Antropos, 1997.

BAKHTIN, M. M. **Estetika sloviésnovo tvórchestva**. Ed. S. G. Bocharov. Moscou: Iskusstvo, 1979 (Coleção Russa).

_____. **Toward a philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a, p. 3-194.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b, p. 307-336.

_____. Gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006c, p. 261-306.

_____. Metodologia das ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006d, p. 393-410.

_____. Apontamentos de 1970 -1971. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006e, p. 367-392.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010a.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010c.

_____. O discurso do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010d.

BAKHTIN, M./VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTINE, M. **Pour une philosophie de l'acte**. Tradução de Ghislaien Capogna Bardet. Lausanne: Ed. L'Age de l'Homme, 2003.

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BETH, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005a, p. 25-36.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005b.

_____. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011a, p. 1-10.

_____. A comunicação humana. In: FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à linguística I**. objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2011b, p. 25-54.

BARROS, D. L. P. de.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

BEIVIDAS, W. Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica. **Revista CASA—Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 6, n. 2, p. 1-13, dez. 2008.

BELOV, S. V. Roman F. M. **Dostoiéysvskogo Prestuplenie I nakazanie**: kommentarii. Moskva: Prosveschenie, 1985.

BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

_____. Política e concessão. Tradução de Alexandre Marcelo Bueno. In: FULANETI, O. N.; BUENO, M. A. (Orgs.). **Linguagem e política**: Princípios teórico-discursivos. São Paulo: Contexto, 2013, p. 11-20.

BEZERRA, P. Notas. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006a, p. 423-468.

_____. Notas de rodapé. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In FARACO, C. A; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006c, p.38-52.

_____. Nas sendas de *Crime e castigo*. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a, p. 7-13. (prefácio).

_____. Um romance-síntese. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os irmãos Karamázov**. Vol. II. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2009b. p. VII –XVIII. (posfácio).

_____. Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. V- XXI. (prefácio).

_____. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 191-200.

BIBIKHINE, V. Le mot et l'événement. In: BAKHTINE, M. **Pour une philosophie de l'acte**. Tradução de Ghislaien Capogna Bardet. Lausanne: Ed. L'Age de'Homme, 2003, p. 123-150. (posfácio).

BRAIT, B. Quem disse o quê? Polifonia e heterogeneidade em coro dialógico. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**. Passo Fundo, v. 6, n. 1, p. 37-55, jan./jun. 2010.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: _____. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012a, p. 45-73.

_____. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012b.

BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 15-30.

BRAIT, B.; MACHADO, I. O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo. **Bakhtiniana**. São Paulo, n. 6, vol. 1, p. 24-43, ago./dez. 2011.

BRANDIST, C. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história intelectual. Trad. Helenice Gouvea e Rosemary H. Schettini. São Paulo: Contexto, 2012.

BRITO, C. L. de; LARA, G. M. P. Aplicando as noções de acontecimento e rotina. **Raído**. Dourados, n. 8, vol. 4, p. 63-73, jul./dez. 2010.

BROCA, B. Introdução. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Col. Obras Completas e Ilustradas. Trad. Rosario Fusco. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1952, p. 13-25. (prefácio).

BRØNDAL, V. Omnis et Totus. **Actes Sémiotiques** – Documents VIII, 72. Paris: Groupe de Recherches sémio-linguistiques; École de Hautes Études en Sciences Sociales, p. 11-18, 1986.

BUTOR, M. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. **El jugador**. 6. ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2009.

CARVALHO, A. de. **O naturalismo no Brasil**: estudo sintético de literatura contemporânea. Maranhão: Livraria contemporânea/Julio Ramos & C. Editores, 1894.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1984.

CORTINA, A. Dimensões passionais na legalização da união homoafetiva. In: FULANETI, O. N.; BUENO, A. M. (Orgs.). **Linguagem e política**: princípios teórico-discursivos. São Paulo: Contexto, 2013, p. 39-70.

COSTA, M. R. M. A polifonia como efeito de sentido: desdobramentos semióticos. **Revista CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 11, n. 1, p. 71-84, jul. 2013.

_____. Da imanência à transcendência: reflexões semióticas. **Estudos semióticos**. São Paulo, vol. 10, n. 1, p. 89-99, 2014.

DISCINI, N. HQ e poema: diálogo entre textos. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (Orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 262-283.

_____. Ator, estilo e aspecto. **Estudos linguísticos**. Belo Horizonte, v. XXXV, p. 1544-1553, 2006.

_____. **Comunicação nos textos**: leitura, produção e exercícios. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. Semiótica: da imanência à transcendência (questões de estilo). **Revista Alfa**, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 595-617, 2009a.

_____. **O estilo nos textos**: histórias em quadrinhos, mídias, literatura. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009b.

_____. Da presença sensível. **Revista CASA** – Cadernos de Semiótica Aplicada, Araraquara, v. 8, n. 2, p. 1-28, dez. 2010a.

_____. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: PAULA, L. de.; STAFUZZA, G. **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010b, p. 115 -148.

_____. Um algoritmo da percepção: o sujeito do afeto. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. (Orgs.). **A abordagem dos afetos na semiótica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p. 149-172.

_____. Para o estilo de um gênero. **Bakhtiniana**, São Paulo, vol. 7, n. 2, p. 75-94, jul./dez. 2012.

_____. **Estilo e corpo**. 2013. 387 f. Tese (Livre-docência em teoria e análise semiótica do texto). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Um jogador**: apontamentos de um homem moço. Tradução de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora. 34, 2009b.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, U. **Le signe**. Paris: Gallimard, 1992.

EVNIN, F. I. Raskolnikov's theory on the "rights" of great men and Napoleon III's History of Caesar. In: JACKSON, R. L. (Ed.). **Twentieth century interpretations of Crime and Punishment**. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

_____. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Vlademir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 (posfácio).

_____. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012, p. 37-60.

FIORIN, J. L. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Galáxia**: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura, São Paulo, v. 5, p. 19-52, 2003.

_____. Uma concepção discursiva de estilo. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Orgs.). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004, p. 169-194.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Linguagem e interdisciplinaridade. **ALEA**: Estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1, p. 29-53, jan./jun. 2008a.

_____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008b.

_____. Justiça da cruz. **Língua Portuguesa**. São Paulo, Ano 4, nº. 46, ago. 2009, p. 22-23.

_____. **Astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, tempo e espaço. 2. ed. São Paulo: Ática, 2010.

_____. Resenha. Mikhail M. Para uma filosofia do ato responsável. **Bakhtiniana**, São Paulo, vol.1, n. 5, p. 205-209, jan./jun 2011a.

_____. Semiótica e história. **Caderno de Letras da UFF** – dossiê: Linguagens em diálogo, Niterói, n. 42, p.15-34, 2011b.

FIORIN, J. L.; DISCINI, N. O uso linguístico: a pragmática e o discurso. In: FIORIN J. L. (Org.). **Linguística? Que é isso?** São Paulo: Contexto, 2013, p. 181-204.

FLORES, V. do N. et al. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, V. do N.; TEIXEIRA, M. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. **Bakhtiniana**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 143-164, jun./dez. 2009.

FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001.

FRANK, J. **Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: USP, 2003.

GOMIDE, B. B. Dostoiévski sob a lente psicopatológica: antropologia criminal e literatura russa no Brasil. In: CAVALIERE, A.; GOMIDE, B.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Orgs.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa**. Dostoiévski. n. 2. São Paulo: Ateliê Editorial, maio 2008. p. 119-137.

_____. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. São Paulo: Edusp, 2011.

GREIMAS, A. J. Estruturas e história. In: _____. POUILON, J. et al. **Problemas del estructuralismo**. Cidade do México: Siglo Veinteuno Editores, 1967. p. 120-134.

_____. Sobre o sentido. Tradução de Ana Maria Sampaio Fernandes. In : _____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Tradução Ana Maria Sampaio Fernandes et al. Petrópolis: Vozes, 1975a, p. 7-17.

_____. Condições para uma semiótica do mundo natural. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar. In : _____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Tradução Ana Maria Sampaio Fernandes et al. Petrópolis: Vozes, 1975b, p. 46-85.

_____. Considerações sobre a linguagem. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar. In: _____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Tradução de Ana Maria Sampaio Fernandes et al. Petrópolis: Vozes, 1975c, p. 18-35.

_____. Para uma sociologia do bom-senso [senso comum]. Tradução de Katia Hakim Chalita. In : _____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Maria Sampaio Fernandes et al. Petrópolis : Vozes, 1975d p. 86-96.

_____. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **Du sens II**: essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983.

_____. **De l'imperfection**. Périgueux: Fanlac, 1987.

_____. **Maupassant a semiótica do texto**: exercícios práticos. Tradução de Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Gerlach. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

_____. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GRILLO, S. V. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 133-156.

GROSSMAN, L. P. **Dostoiévski artista**. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HJELMSLEV, L. **La langage**. Paris: Minuit, 1966.

_____. **Ensaio linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Texeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUSSERL, E. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida – SP, Ideias e Letras, 2006.

KRISTEVA, J. **Semiótica do romance**. 2. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

LINDENMEYER, A. Raskonikov's city and the Napoleonic plan. **Slavic Review**. vol. 35, n. 1, mar. 1976.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 63-81.

LOPES, I. C. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 65-75, 2003.

LUZ, F. **Estudos de literatura**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Ginásio 28 de setembro, 1927.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. Tradução de Sírio Possenti e Maria Cecília P. de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.

MANN, T. Notas do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **O jogador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MELO NETO, J. C. de. Rios sem discurso. In: _____. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 26.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. amp. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin**. Criação de uma prosaística. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

NOVA, V. C.; PAULINO, G. Introdução à semiótica. In: PINTO, J.; NOVA, V. C. **Algumas semióticas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 7-31.

OLIVEIRA, M. B. F. Compreendendo e interpretando práticas discursivas: (re)visitando orientações bakhtinianas. In: OLIVEIRA, M. B. F.; ALVES, M. da P.; SILVA, P. de (Orgs.). **Linguagem e práticas sociais: ensaios e pesquisas**. Natal: EDUFRN, 2008, p. 11-23.

OLIVEIRA, M. da S. Traços da polifonia bakhtiniana no romance brasileiro: O tempo e o vento, de Erico Verissimo. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**. Ilhéus, n.5, p. 122-136, dez.2013.

PEIRCE, C. S. **Collected papers**. 6 vol. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1956.

PESSANHA, R. G. **Dostoiévski: ambiguidade e ficção**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Vlademir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RICOUER, P. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora. **Letras**, Curitiba, n. 41, p. 207-220, 1992.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2013.

SAVAGE, S. Dostoevsky: the idea of *The gambler*. **The Sewanee Review**. vol. 58, n. 2, p. 281-298, abr./jun. 1950. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/27537987> > Acesso em: 29 jan. 2015.

SCHNAIDERMAN, B. Notas sobre *Um jogador*. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Um jogador: apontamentos de um homem moço**. Trad. Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 217-225. (posfácio).

_____. Boris Schnaiderman e Mikhail Bakhtin. Entrevista de Boris Schnaiderman a Geraldo Tadeu Souza. In: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 225-239.

SILVA, A. P. P. de F. O 0,5 mm: a nova edição de Problemas da poética de Dostoiévski. **Bakhtiniana**. São Paulo: vol. 6, n. 1, p. 7-23, ago./dez. 2011.

SOBRAL, A. Estética da criação verbal. In: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012, p.167-185.

SUBERVILLE, J. **Théorie de l'art et des genres littéraires**. 7. ed. Paris: l'École, 1964.

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TORQUATO, C. P. A polifonia de *As Meninas* e sua tradução para o italiano. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. vol. 11, p. 12-19, 2007.

TODOROV, T. **Mikhail Bakhtin**: the dialogical principle. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

VALÉRY, P. **Cahiers**. Tome 1. Paris: Gallimard, 1973. Coll. L Pléiade.

_____. **Cahiers**. Tome 2. Paris: Gallimard, 1974. Coll. L Pléiade.

VASILEV, N. L. A história da questão sobre a autoria dos “textos disputados” em estudos russos sobre Bakhtin (M. M. Bakhtin e seus coautores). In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (Orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 290-304.

VIOTTI, E. Mudança linguística. In: FIORIN, J. L. (Org.). **Linguística? Que é isso?** São Paulo: Contexto, 2013, p. 137-180.

VOLOCHÍNOV, V. N. **O discurso na vida e o discurso na arte**. Tradução para uso didático de Cristovão Tezza e Carlos Alberto Faraco. s.d.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, V. Um Dostoiévski mineur. In: **Entre livres**. Paris: Editions de la Différence, 1990, p. 291-296.

ZILBERBERG, C. Figure. In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Paris: Hachette, 1986. p. 92-93.

_____. As condições de mestiçagem. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Orgs.). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004, p. 69-102.

_____. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007.

_____. **Elementos da gramática tensiva**. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.